



La chiesa di Santa Maria Maddalena

La chiesa di Santa Maria Maddalena

Testi a cura di

Mariella Morandi

Fotografie di

Roberto Caccialanza



Camera di Commercio
Cremona





LA CHIESA DI SANTA MARIA MADDALENA A CREMONA

Presentazione a cura di Giandomenico Auricchio,
presidente Camera di Commercio di Cremona

Testo AURICCHIO



LE ORIGINI

La chiesa di S. Maria Maddalena sorge in una zona della città che fin dal medioevo viene definita la "Mosa", in quanto area bassa e acquitrinosa risultante dal progressivo ritiro delle acque del Po in un alveo più lontano dalla città. Qui i vescovi di Cremona possedevano vasti appezzamenti di terra, che affittavano come orti. La costruzione delle mura medievali della città, condotta dal 1169 al 1187, inglobò nella zona urbana anche quest'area, fino ad allora esterna alla città. Iniziò così, fra il 1220 ed il 1230, lo sfruttamento dei terreni a fini abitativi, in alcuni casi con la vendita di appezzamenti mediante contratti nei

La tavola lignea, raffigurante Santa Maria Maddalena, inserita nel polittico di T. Aleni

quali era presente la clausola "ad ædificandum", in altri con la costruzione di case direttamente per volontà della Mensa vescovile, che provvedeva poi ad affittarle ad artigiani, piccoli commercianti e a pescatori che avevano i propri banchi nella piazzetta posta fra il palazzo vescovile ed il transetto meridionale del Duomo, chiamata appunto *forum piscarium*.¹ La costruzione, nel 1203, della cosiddetta "fossa dei preti", che doveva provvedere all'espurgo delle abitazioni, è

altro indice di una urbanizzazione in atto.

La formazione del nuovo quartiere ebbe come conseguenza la necessità di provvederlo anche di un luogo di culto, la cui costruzione è da far risalire alla seconda metà del XIII secolo e, probabilmente, all'attività edilizia di Giovanni Bono de' Girolidi, che fu vescovo di Cremona in modo non continuativo e con alterne vicende fra 1248 ed il 1262, il quale dovette mettere a disposizione anche un lotto di terreno di pro-



prietà vescovile. La prima probabile attestazione dell'esistenza della chiesa risale infatti al 1285, quando Marchesino ed Alberto Musimpenati furono investiti, mediante atto rogato dal notaio Medallia de Asinelli, di una parte di casa sita nella vicinia Gonzaga "appresso il muro della chiesa".² Proprio il fatto di indicare il quartiere, nell'elenco delle vicinie stilato nel 1283, col nome di una famiglia ivi residente, la Gonzaga, anziché con quello della chiesa che vi insisteva,

come avveniva nella maggior parte dei casi, induce a pensare che la sua presenza non fosse ancora così radicata da connotare la toponomastica locale, segno che la costruzione non doveva essere avvenuta da molto. Un secolo dopo, nel 1385, essa figura con cura d'anime nel *Liber Synodaliū* ovvero nell'elenco delle chiese che, tramite il curato, erano tenute a pagare al vescovo la tassa annua di una libbra di cera. All'epoca la chiesa era dedicata a S. Clemente papa,



intitolazione forse voluta dal vescovo stesso per sottolineare, in un'epoca di lotte fra guelfi e ghibellini, la sua fedeltà alla Santa Sede.³ Il trasferimento, avvenuto nella seconda metà del Quattrocento, di un venerato simulacro di santa Maria Maddalena che fino a quel momento era stato custodito in una chiesa situata in borgo Ognissanti, e della relativa devozione, fece sì che la chiesa da quel momento cominciasse ad assumere la doppia intitolazione. Si trattava di una statua lignea che si usava vestire con abiti di stoffa preziosa, come la veste di "cremesino" ricordata nella visita pastorale del vescovo Della Torre nel 1480, quando figurava come uno degli arredi sacri più importanti della nuova chiesa che si era da poco costruita.

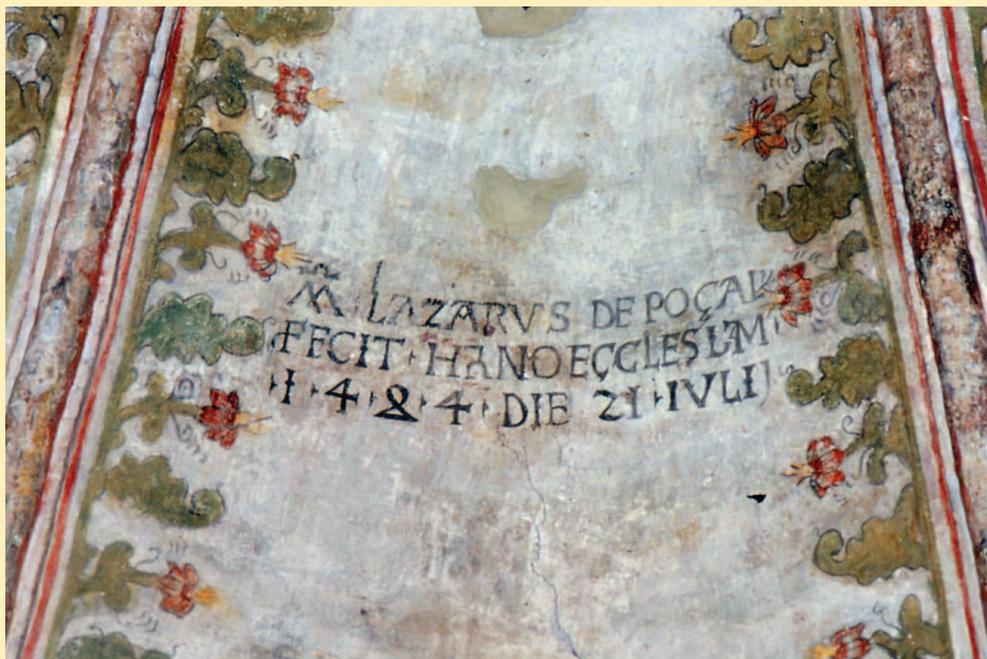
Nella seconda metà del XV secolo la contrada Gonzaga conobbe un nuovo sviluppo urbanistico ed un innalzamento del ceto sociale che la abitava. Agli originari affittuari si sostituirono piccoli proprietari, che fra il 1450 ed il 1480 acquistarono casa dalla Mensa Vescovile. Come documenta la

visita pastorale del vescovo Sfondrati del 1565 furono loro, riuniti nel Consorzio di S. Maria Maddalena con lo scopo di conservare e diffondere il culto di questa santa, a sentire l'esigenza di avere una chiesa più grande e più bella dell'esistente e a promuovere la costruzione dell'edificio sacro attuale.⁴

Non si conosce la data d'inizio dei lavori, ma quella della fine campeggia a grandi lettere, insieme al nome dell'architetto progettista, al centro del catino absidale: "M[agister] Lazarus de Poçal fecit hanc ecclesiam 1484 die 21 Julii". Significativamente i lavori terminarono proprio la vigilia della festa di santa Maria Maddalena, che cadeva il 22 luglio e che si usava festeggiare nel quartiere con solennità e con la corsa del palio dell'oca. In ogni caso si sa che i lavori erano iniziati anni prima e che avevano portato ad un notevole ampliamento dell'edificio originario. È quanto si evince da un documento notarile rogato dal notaio Giuliano Allia il 13 luglio dello stesso 1484 ovvero una settimana prima della

conclusione ufficiale dei lavori. Si tratta della vendita all'asta al miglior offerente, e con l'autorizzazione del vescovo, di un terreno di proprietà del Consorzio di S. Maria Maddalena, per ricavare il denaro necessario al pagamento dei lavori effettuati. In esso, infatti, si dichiara che il ricavato sarebbe stato speso "in constructionem et fabricam ecclesiae praedictae Gonzaghae quae iam pluribus annis elapsis de novo edificari, ampliari e lorigari magno cum ornatu cepta est".⁵

Quello iniziato anni prima era stato dunque un intervento complesso sia sul piano costruttivo, consistendo in un ampliamento ("ampliari") di tali porzioni dell'edificio preesistente da configurarsi come una nuova costruzione ("de novo edificari"), sia



Sopra: l'iscrizione-firma di Lazzaro Pozzali

A destra: il sole con raggi serpentinati e testina di cherubino





su quello decorativo, poiché si era provveduto a rivestirlo con molti ornamenti sia all'interno che all'esterno ("lorigari magno cum ornatu"). Il tutto con lo scopo di dotare la comunità parrocchiale di un luogo dove i fedeli potessero riunirsi comodamente ("populus ed eam convenientes pro divinis audiendis in ea ecclesia valeat collocari et commodo permanere") essendo aumentato il numero delle persone residenti nel quartiere.⁶

Da quanto è possibile dedurre mediante l'analisi delle strutture murarie, l'edificio duecentesco doveva constare di un'aula con un'unica navata e quattro cappelle per lato, una tipologia edilizia diffusa in molti edifici sacri minori dell'area cremonese d'epoca medievale. La pianta però, come si può constatare anche nell'edificio attuale, si presentava irregolare in quanto la facciata non si trovava in asse con la navata ed i lati lunghi non erano paralleli ma convergevano leggermente verso la parte absidale, il che comportava tutta una serie di disimmetrie, tra le quali la minore ampiezza della prima cappella di destra rispetto alle altre. La quota del pavimento era più bassa di circa 80 cm (la soglia originaria è stata ritrovata sotto quella attuale del portone d'ingresso), la facciata (forse però modificata in epoca successiva) era più alta del tetto e si configurava, quindi, come una struttura a vento.⁷ L'ampliamento, quindi, consistette nell'aggiunta all'edificio preesistente di un profondo presbiterio e di un ampio corpo absidato coperto da elegante volta ad ombrello, che andava quasi a raddoppiare la superficie dell'edificio. Anche l'altezza venne modificata, con la costruzione di volte sia nella navata sia nelle cappelle laterali, che diedero slancio verticale alla costruzione. L'altezza quattrocentesca delle cappelle, che fu abbassata all'inizio del Seicento, come si dirà più avanti, è riscontrabile nella prima coppia a fianco dell'ingresso. A completare l'opera fu anche un rimaneggiamento della facciata in forme tardogotiche con decorazioni in cotto. Un intervento di questa ampiezza giustifica quanto scritto a proposito di una nuova edificazione della chiesa nel documento prima citato e richiese parecchio tempo.

I lavori sulle strutture, comunque, dovevano essere già finiti

nel 1480, visto che un documento relativo ad una ricognizione degli arredi della chiesa redatto in quell'anno la descrive come "bene ornatam e compositam"⁸ e che nello stesso anno si provvedeva ad erigere il nuovo altare dell'Immacolata Concezione nella seconda cappella a sinistra (l'altare ora è dedicato a S. Anna), come risulta da un'iscrizione trovata durante un vecchio restauro della mensa.⁹ La data del 21 luglio 1484 orgogliosamente scritta sulla vela centrale della volta ad ombrello si riferisce quindi alla conclusione definitiva dei lavori, sancita dal pagamento degli stessi effettuato dopo che era stato venduto il lotto di terreno del Consorzio di S. Maria Maddalena, compreso il completamento della decorazione pittorica, strettamente connessa alla struttura architettonica.

Insieme alla data, l'iscrizione citata rende noto anche il nome dell'artefice dell'opera, Lazzaro Pozzali, uno dei "magistri" e degli "ingegnarii" più attivi a Cremona in epoca sforzesca. Le notizie finora note che lo riguardano sono tutte relative a lavori successivi alla data di S. Maria Maddalena, nei quali fu spesso impegnato a fianco dei maggiori protagonisti della scena edilizia cremonese, primi fra tutti Bernardino e Guglielmo de Lera, ai quali si era imparentato sposando una loro cugina.¹⁰

Con loro operò in un contesto architettonico che stava definitivamente abbandonando lo stile gotico per accogliere pienamente quello rinascimentale, in un percorso che però non fu assoluto e lineare, ma che conobbe una lunga fase di transizione in cui gli stessi fratelli de Lera oscillarono fra le nostalgie per la componente gotica ed il linguaggio più decisamente rinascimentale. Una concezione dello spazio dimensionalmente equilibrata prese quindi progressivamente il posto del verticalismo gotico e una scansione delle superfici limpida e misurata subentrò al pittoricismo proprio dello stile precedente.

Anche la fabbrica di S. Maria Maddalena risente di questo clima: le volte infatti tendono ad equilibrare la larghezza della navata, ma la concezione dell'architettura è ancora fondamentalmente pittorica. La decorazione infatti sottolinea gli snodi strutturali in un connubio inscindibile, creando

vibrazioni chiaroscurali, all'interno con i racemi e i fiori rossi che accompagnano i costoloni delle volte e all'esterno con il rilievo delle formelle in cotto che sottolineano il profilo della costruzione. Di ispirazione squisitamente cortese è, inoltre, il corpo absidale articolato in forma poligonale sottolineata da esili colonnine sormontate da piccoli capitelli e coperto da un'elegante volta ad ombrello, una struttura che è espressione tipica del primo rinascimento lombardo ancora carico di nostalgie goticheggianti e che ebbe larga applicazione a Cremona sul finire del Quattrocento, come dimostrano gli esemplari conservati negli edifici monastici del Corpus Domini, di S. Chiara e di S. Monica.

Nel solco della tradizione si colloca la facciata monocuspidata, caratterizzata dai rilevati contrafforti pentagonali che, per dare maggiore slancio alla struttura, sono coronati da svettanti cuspidi poste in stretto dialogo con le slanciate torrette collocate in sommità, con un risultato di marcato verticalismo che testimonia la persistenza del gusto gotico. Ad

esso riconduce anche la scelta del paramento di mattoni e l'uso, prima ricordato, delle decorazioni in cotto per sottolineare i profili della struttura, in un'alternanza di motivi geometrici e naturalistici che esemplifica la ricchezza tipologica della produzione in serie delle fornaci cremonesi (prima fra tutte quella di Rinaldo de Staulis che sorgeva poco lontano, in borgo S. Creato) e, al tempo stesso, la coesistenza di motivi gotici, come gli archetti e le colonnine a tortiglione, con altri orientati verso un gusto più umanistico, come le testine barbute di profeti-filosofi alla base delle torrette.¹¹

La nuova chiesa conservò il canonico orientamento est-ovest della precedente, il che comportò il fatto di presentare verso strada un fianco anziché la facciata. Quest'ultima, invece, prospettava su un sagrato utilizzato come cimitero, cinto da muri, così che il profilo delle cortine murarie della via non subiva alcuna interruzione. Questa situazione fece sì che la porta principale, posta in facciata, venisse usata solo raramente e che per entrare in chiesa si utilizzasse la porta



secondaria, aperta sulla via. La situazione appare sommariamente delineata nella pianta di Cremona di Antonio Campi (1585), dove il fianco della chiesa risulta allineato, senza soluzione di continuità, con la cortina stradale, ed è ancora riportata dalle piante ottocentesche della città. La situazione venne radicalmente modificata nel 1878 con l'apertura della via Realdo Colombo. Questo piccolo sagrato aveva pavimento di mattoni, con una botola per calare i feretri, ed era cinto da muri in cui si apriva, verso contrada Gonzaga, una porta di legno chiusa con chiave e chiavistelli. Una croce, eretta sopra il muro, segnalava la presenza del cimitero.¹²

L'edificio andò ad inserirsi in un contesto urbano e sociale caratterizzato dalla prevalente presenza di operai, artigiani e piccoli commercianti, documentata dall'originaria tipologia delle case che sorgevano lungo la strada, sviluppate entro il cosiddetto "lotto gotico", una piccola area, lunga e stretta, che si affacciava sulla strada con lo spazio destinato per lo più a bottega e si prolungava all'interno con un orticello, sino a raggiungere il fosso di colò.¹³

Anche la composizione del consiglio che guidava la Società del SS. Sacramento rispecchiava questa realtà sociale, tanto che ancora nel 1623 aveva come massari mercanti



*A sinistra: la Natività
A destra: S. Genesio*

di mercerie e di lane, orafi, calzolai.¹⁴ In qualche periodo non era mancato neanche un certo degrado morale, se nel 1573 il parroco si lamentava del fatto che in parrocchia c'erano "aliqui usurai, malefici, concubinari, eretici e che agli incontri di dottrina cristiana partecipavano solo le "putte", mentre "ne ci intraviene homo nisuno eccetto uno che siede



Sopra: S. Clemente (dietro al polittico di T. Aleni)
A destra: la Natività, tavola principale del polittico

alla porta", fatti, questi, che però non impedivano che la vita trascorresse "quietamente bene".¹⁵

A interrompere questa tranquillità era, il 22 luglio di ogni anno, giorno dedicato a S. Maria Maddalena, il palio equestre dell'oca, durante il quale l'animale veniva appeso ad un lungo palo: chi, correndovi incontro a cavallo, fosse riuscito a strappargli il collo, otteneva in premio il "pallio" ovvero due braccia "di panno cremesino". Ma nel 1575 anche questa occasione di possibili intemperanze venne abolita, per decreto di Carlo Borromeo, in visita apostolica alla città, il quale ravvisò in questa usanza occasione per "accompagnare molte altre esorbitanti corrutele et peccati, in pregiudicio dell'honor de Dio et de' soi santi et disturbo delli divini officii in chiesa".¹⁶ terminate le opere murarie, la struttura architettonica accolse all'interno la decorazione pittorica, il cui risultato di vivace e raffinato cromatismo è immaginabile sulla scorta di quanto è stato riportato alla luce.

Grazie ad essa il presbiterio prese l'aspetto di un elegante padiglione. Le nervature della volta furono infatti sottolineate da tralci di foglie e di fiori, convergenti verso un sole raggiato contenente il monogramma di Cristo, circondato da angioletti, decorazione che proseguì sulle volte della navata (attualmente è stata riportata in luce solo quella delle prime due campate verso il presbiterio). Entro le vele della volta vennero dipinti gli Apostoli, disposti a coppie ai lati del Redentore e di San Clemente, collocati nella vela centrale, all'ingresso del presbiterio furono collocati l'Annunciata e l'Angelo annunciante, al di sotto dei quali due Profeti reggono cartigli con versetti biblici relativi al mistero dell'Incarnazione. Tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo le pareti vennero interessate dalla realizzazione di affreschi votivi, dei quali sono stati riportati alla luce la Madonna col Bambino tra i santi Genesio, Sebastiano, Rocco e un santo domenicano (fine XV secolo) e la Madonna col Bambino tra san Francesco e san Genesio (inizio XVI secolo).

Altri brani pittorici testimoniano che l'originaria decorazione ad affresco della chiesa si doveva estendere anche alle cappelle. Non visibile, perché occultata dalla seicentesca volta della cappella Bonfio, è l'originaria decorazione

della cappella di S. Maria Maddalena, la terza del lato destro della chiesa, inoltre l'analisi dei documenti d'archivio testimonia che fino alla riforma complessiva della chiesa operata dal 1623 al 1626 dal parroco don Paolo Aliprandi, di cui si dirà più avanti, gli altari laterali erano dotati di immagini dipinte sul muro. All'altare di S. Giovanni Battista, il secondo a destra entrando in chiesa, che esisteva già nel 1480,¹⁷ la presenza di dipinti murali è attestata la prima volta nel 1573 dalla visita Sfondrati,¹⁸ poi l'altare venne via via abbandonato, finché, con la riforma della chiesa prima citata, venne rinnovato, intitolato a san Filippo Neri e dotato di una nuova pala d'altare raffigurante il santo in preghiera davanti alla Madonna, inserita in un'ancona di stucco. La cappella venne quindi imbiancata e gli affreschi furono così nascosti.¹⁹ Di questo antico affresco è ora visibile un frammento della figura di san Giovanni Battista nella seconda cappella a destra partendo dall'ingresso. L'altare che è posto di fronte ad esso (il secondo a sinistra) è altrettanto antico, essendo stato costruito nel 1480, come attesta la già ricordata iscrizione trovata durante il restauro della mensa.²⁰ In origine era dedicato all'Immacolata Concezione di Maria e nel 1599 aveva ancora "quondam imaginem pictam in



muro pro icona", che il vescovo Speciano ordinò di sostituire entro un anno con una "ancona polita".²¹ Caduto anch'esso progressivamente in disuso, venne rinnovato ai primi del Seicento, dedicato a sant'Anna e ornato con un'immagine della santa dipinta sul muro.²² Le immagini di S. *Fabiano*, di S. *Rocco* e di S. *Cristoforo* si trovavano invece dipinte sul muro sopra l'altare di S. Francesco (l'ultimo a sinistra) costruito con questa dedicazione nel 1528,²³ ma, poiché nulla avevano a che fare col santo titolare, sono da ritenere precedenti ad esso. Erano ancora visibili nel 1599, quando il vescovo Speciano ordinò di far eseguire un' "ancona polita" entro un anno, disposizione soddisfatta durante i lavori di riordino della chiesa eseguiti attorno al 1623 dal parroco Aliprandi, tanto che in tale anno vi figurava già la tela, inserita in un'ancona lignea con colonne, con il S. *Francesco sorretto dagli angeli* che ora si trova nel presbiterio.²⁴ Anche questa cappella venne imbiancata nel corso del secolo, probabilmente attorno al 1630, quando la Società del Santissimo Sacramento decise di adibire questo altare alle proprie pratiche di culto e lo intitolò a san Clemente, sistemandovi l'immagine lignea vestita del santo, così che gli affreschi scomparvero.²⁵

La prima cappella di sinistra, entrando in chiesa, si presenta oggi come un palinsesto pittorico per la presenza di vari brani di affresco. Vanta un'antica dedicazione a S. Maria, documentata nel 1565, quando però all'altare non si celebrava già più, non avendo né dote né arredi sacri adeguati.²⁶ Addirittura la cappella (come la corrispondente dall'altro lato della chiesa) non aveva nemmeno il pavimento, che il vescovo Sfondrati nel 1573 ordinò di realizzare. I lavori di riordino vennero eseguiti di lì a poco, tanto che lo stesso vescovo, nel 1583, segnalò la loro recente esecuzione e la nuova dedicazione a san Giuseppe in sostituzione di una precedente a Cristo.²⁷ Successivamente essa venne sostituita da quella a san Fermo, il che fa pensare alla probabile presenza della sua immagine fra quelle dei santi raffigurati sulle pareti. Come ornamento vi era stato posto un crocefisso ligneo,²⁸ identificabile con quello trecentesco ora collocato in sagrestia, che venne successivamente spostato nella

cappella di fronte quando, attorno al 1623 venne qui costruito un nuovo altare, dedicato alla Natività in virtù del soggetto che già da almeno un secolo era affrescato sul muro. La sua esistenza è però registrata nei documenti per la prima e ultima volta dal vescovo Campori.²⁹ Si tratta dell'affresco ancora oggi esistente, che raffigura, appunto, la scena della natività all'interno di una capanna. La affiancano a destra i santi Rocco e Sebastiano, a sinistra un santo francescano ed i santi Cosma e Damiano realizzati in un momento successivo rispetto alla scena centrale.

All'interno del contesto decorativo della chiesa di S. Maria Maddalena, costituito essenzialmente da dipinti murali, nei primi anni del Cinquecento venne inserito il monumentale polittico, che campeggia sul fondo del coro e che è dedicato ai santi titolari della chiesa. Nonostante l'apprezzamento che ha sempre accompagnato l'opera e che filtra anche dagli stringati commenti delle antiche visite pastorali ("onorifica" la definisce il vescovo Sfondrati nel 1573, "elegans" il vescovo Campori nel 1623), il nome del suo autore si perse molto presto, tanto che perfino Pellegrino Merula -che in quanto confessore del rettore di S. Clemente, don Paolo Aliprandi, poteva attingere a fonti dirette- scrivendo nel 1627, si limitò a ricordare la presenza nel coro di "una ancona di buonissima mano", senza citare il nome del suo artefice.³⁰ In epoca moderna la questione attributiva è stata a lungo dibattuta fino ad ascrivere con certezza la sua realizzazione a Tommaso Aleni.³¹

Documentato è invece il nome dell'intagliatore che realizzò la grande ancona che lo contiene. Il 30 gennaio 1503, infatti, il rettore di S. Clemente, don Alessandro Regazzi, insieme ai massari della Fabbrica ed al Consorzio di S. Maria Maddalena commissionò a Giovanni Agostino de Marchi, intagliatore, una "anconam ligneam de bono lignamine et sicco laboratam ad intalio ad altare majus dictae ecclesiae, latitudine brachiorum sex et altitudine brachiorum undecim, iuxta disegnum existentem penes dictum magistrum".³² Il lavoro doveva essere consegnato entro il mese di luglio dello stesso anno, che costituisce dunque un termine di riferimento anche per la datazione delle tavole dipinte.³³

LA RIFORMA SEICENTESCA

Nel corso del Seicento l'interno della chiesa cambiò radicalmente aspetto. La nitida volumetria quattrocentesca fatta di semplici scansioni geometriche ravvivate solo in superficie dalla leggera trama degli affreschi, lasciò il posto ad un sistema plastico più articolato, mosso dal rilievo degli stucchi.

Per modificare i rapporti spaziali si intervenne sulle murature, abbassando le cappelle in modo che lo slancio verticale, che le strutture quattrocentesche avevano ereditato dal tardogotico, fosse riportato entro i canoni degli ordini architettonici classici, il che comportò anche un ispessimento dei muri divisorii delle cappelle. Con lo stesso obiettivo si rialzò il pavimento della navata, in modo da rendere "ad formam elegantem" la chiesa, ritenuta -come si legge nella visita pastorale del vescovo Campori del 1623- "nimis depressam et deturpatam". L'intervento comportò anche il rimodellamento della porta principale, il cui profilo originario è ancora parzialmente visibile in facciata, e della porta minore, che venne dotata di stipiti e frontone marmorei di disegno classico. Si aprirono nuove finestre e si ampliarono le esistenti, trasformando in lunettoni gli oculi originari delle cappelle ed in serliane quelli posti sopra le porte. In questo modo si rendeva la chiesa più luminosa, obbedendo alle norme dettate per l'architettura dalla Controriforma. In questa fase scomparve parte della decorazione pittorica tardo-quattrocentesca, ma venne mantenuta quella delle volte della navata e del presbiterio, che è ancora documentata fino al 1857, ai tempi della visita pastorale del vescovo Novasconi, nella cui relazione si osserva che "la volta ed il santuario terminato in abside sonosi conservati di gotico stile con bel intreccio di vaghi scompartimenti".³⁴ Tutta la chiesa, però, nel 1865 risultava già completamente imbiancata e nel 1875 il presbiterio venne rivestito di una decorazione pittorica in stile neogotico.³⁵ Le pareti, dopo questo intervento, accolsero una nuova ornamentazione in stucco, con lesene e capitelli corinzi nella navata e figure adagiate sull'arco d'ingresso delle cappelle, inoltre il presbiterio venne diviso dalla navata costruendo una balaustra, secondo le

indicazioni borromaiche, e si diede una nuova sistemazione al fonte battesimale in una piccola area cinta da cancelli posta a sinistra della porta.

Autore dell'intervento architettonico, secondo una notizia rinvenuta da Giuseppe Grasselli in un libro di battesimi della chiesa, fu Carlo Mariani, che alle competenze di architetto univa quelle di studioso di matematica.³⁶ In questa veste egli, infatti, pubblicò due libri, il primo nel 1592 a Roma, dove soggiornò per un certo periodo, riguardante *De aequali eptipartitione peripheriae circuli*, il secondo una volta tornato a Cremona nel 1599, sulla quadratura del cerchio. I lavori iniziarono poco prima del 1623, quando era rettore della chiesa don Paolo Aliprandi, milanese, così che la visita pastorale del vescovo Campori compiuta in quell'anno poté registrare i risultati ottenuti, e si conclusero nel 1626, come testimonia una fonte coeva, l'"*Historia ecclesiastica*" di Giuseppe Bresciani, che ricorda come in tale anno "essendo rettore di detta chiesa don Paolo Aliprandi, la ridusse all'architettura moderna d'ordine corinzio, tutta la parte davanti dell'altar maggiore sino alla porta principale".³⁷ Gli interventi dovevano probabilmente riprendere in seguito per interessare anche il presbiterio, ma l'epidemia di peste del 1630 e la morte dell'Aliprandi in tale occasione ne impedirono la prosecuzione.³⁸

Anche tutti gli altari furono coinvolti nell'opera di riforma, resa necessaria non solo dal loro stato, ma anche dall'incremento della devozione verso i santi promossa dal Concilio di Trento e sostenuta, in ambito locale, specialmente dai vescovi Speciano e Campori. Mediante diverse fasi di intervento, gli antichi lasciarono il posto ad altri di nuova costruzione, molti furono dotati di nuove immagini sacre ed altri furono costruiti nelle cappelle fino ad allora rimaste vuote. La prima fase è databile agli anni immediatamente precedenti il 1623. In quell'occasione, come visto più sopra, il parroco Aliprandi fece rinnovare l'altare nella prima cappella di sinistra, dedicandolo alla Natività, il secondo, intitolandolo a sant'Anna, mentre il terzo, già dedicato a san Francesco, venne dotato di una grande ancona lignea con colonne e frontespizio classici racchiu-



dente la tela con *San Francesco sorretto da un angelo* riceve le stigmate che ora si trova appeso alla parete destra del presbiterio, inoltre costruì un altare nella prima cappella di destra, che fino ad allora era restata vuota, spostandovi l'intitolazione a san Fermo che fino ad allora era appartenuta all'altare diventato della Natività e il grande Crocifisso ligneo che vi si trovava e che ora è custodito in sagrestia.³⁹ Infine l'altare di S. Maria Maddalena, con l'antica statua, venne spostato dalla terza alla quarta cappella a destra (dove ora si trova l'altare di S. Geroldo) per far posto ad una cappella più grande, costruita nel 1608 dalla nobile famiglia Bonfio e dedicata alla SS. Vergine, venerata in un'immagine costituita da una statua lignea vestita.⁴⁰ Solo il secondo altare a destra non venne per il momento interessato da alcuna trasformazione, ma lo sarebbe stato di lì a poco. Una seconda campagna di lavori ebbe luogo fra il 1623 ed il 1630 (anno in cui il vescovo Campori visitò nuovamente la chiesa). In questa occasione il primo altare a sinistra, che era stato da pochissimo dedicato alla Natività, come s'è detto più sopra, cambiò nuovamente intitolazione e divenne l'altare di

*A sinistra: S. Francesco sorretto da un angelo riceve le stigmate
A destra: il grande Crocifisso
(conservato in sagrestia)*

S. Francesco. Era successo che la Società del SS. Sacramento, già esistente da tempo, era stata "rifondata" in occasione della visita del vescovo Campori del 1623 mediante la consegna della lettera di erezione⁴¹ e di conseguenza aveva deciso di erigere per le proprie funzioni un altare con una dedizione che fosse più legata alla chiesa di quella a san Francesco. Perciò, mantenendo il patronato dell'altare posto in questa cappella, che è la più vicina all'altar maggiore, decise di dedicarlo a san Clemente, e spostò l'altare di san Francesco nella prima dallo stesso lato. In questo modo l'altare di san Clemente, con la statua lignea del santo vestita "piviali rubro, stola alba et baculo pastorali deargentato"⁴² andò a fronteggiare l'altare di santa Maria Maddalena e l'importanza delle due cappelle dedicate ai santi titolari della chiesa venne sottolineata anche dall'apposizione, sull'arco di accesso, dello stemma del parroco Aliprandi, sotto la cui cura tutta l'operazione era stata effettuata.⁴³ Nella cappella di S. Francesco venne poi spostata anche la tela raffigurante il santo sorretto dagli angeli mentre riceve le stigmate, che però non vi sostò a lungo. Infatti alla metà del Seicento a questa intitolazione venne aggiunta quella a sant'Antonio da Padova,⁴⁴ nel 1674 al posto del quadro con san Francesco prima ricordato, si trovava collocato un dipinto del Miradori, che aveva sostituito quella esistente.⁴⁵ Per contenerlo era stata costruita una nuova ancona, di stucco come tutte le altre della chiesa, che racchiudeva due tele, una più piccola, in alto, con l'effigie di san Francesco, che ricordava l'intitolazione precedente, ed una grande così descritta da Giuseppe Bresciani: "il santo che presenta il Bambino Giesu sopra un libro in piedi, essendo il santo in habito da capucci-



no in povera cella situato, opera del sopradetto Miradorio molto bello".⁴⁶ Il "Miradorio" in questione è ovviamente Luigi Miradori, il Genovesino. Il dipinto è ricordato al suo posto fino al 1794, quando lo vide Giuseppe Aglio.⁴⁷ La chiusura della chiesa avvenuta pochi anni dopo per decreto del governo portò alla dispersione di parte degli arredi, fra i quali questo dipinto e i piccoli quadri che decoravano gli scomparti in cui erano divisi i palchi dell'organo, della cantoria ed il pulpito, pure attribuiti dall'Aglio allo stesso Genovesino. In occasione dei lavori realizzati nella seconda metà del Seicento la cappella venne completamente imbiancata e degli affreschi che vi si trovavano si perse anche la memoria.⁴⁸ Anche nella seconda cappella a destra, fino ad allora rimasta vuota, tra il 1623 ed il 1630 venne costruito un altare, che fu dedicato a san Filippo Neri e dotato di una tela che lo raffigurava secondo l'iconografia più comune, ossia genuflesso in abiti sacerdotali davanti alla Madonna. La diffusione di questo schema compositivo, esteso quasi a rasentare la produzione in serie, è sottolineata da Giuseppe Aglio che, descrivendo la chiesa nel 1794, osservò che questo dipinto era "simile a quello che si è veduto in S. Michele Vecchio, ed in S. Giorgio"⁴⁹ e uno simile si trova ancora oggi nella chiesa di S. Imerio. L'altare era un punto di riferimento importante per la vita religiosa della parrocchia, infatti era stato eretto "dalla devozione dei vicini" come ricorda Bresciani, i quali "fanno la festa solenne di detto santo", oltre a ciò ogni mese vi si riuniva per la direzione spirituale il Collegio dei Padri Oratoriani fondata nel 1685 dal vescovo Settala, che solo nel 1714 si trasferì nell'oratorio di S. Filippo Neri,⁵⁰ realizzato in quello che un tempo era stato il teatro del marchese Ariberti. Il dipinto posto sopra l'altare ora si trova presso la casa

parrocchiale. L'ultimo intervento seicentesco sugli altari interessò quello posto nella prima cappella a destra e fu portato a compimento al 1653, anche se i preparativi per attuarlo risalgono a quasi trent'anni prima. Infatti fin dal 1626 il testamento di Giovanni Scaglia aveva istituito erede universale la Compagnia del SS. Sacramento della chiesa di S. Clemente con l'obbligo di far erigere nella chiesa stessa un altare dedicato a san Giovanni Damasceno e di ornarlo con una bella pala, raffigurante questo santo, attingendo per la spesa alle rendite di questa eredità. A questo altare, provveduto anche dei necessari paramenti sacri, si sarebbero dovute celebrare messe in suffragio della famiglia Scaglia.⁵¹

Le ultime volontà del testatore non ebbero però immediata esecuzione. Nel 1629 Aurelia Sandrini, vedova di Giovanni Scaglia, fece a sua volta testamento lasciando 8000 lire di moneta lunga perché venissero celebrate delle messe all'altare di S. Giovanni Damasceno, ma nella visita pastorale del 1647 l'altare è ancora registrato con l'intitolazione a Cristo e col grande Crocifisso, ma con la specifica che "cuius loco Societas SS. Sacramenti tenetur apponere iconam Divi Johannis Damasceni ex obligatione relicta a quondam Domino Johanne Scalea".⁵²

Quindi il dipinto non era ancora stato collocato sull'altare, ma doveva essere già stato commissionato dai Confratelli del SS. Sacramento, visto che il Genovesino lo avrebbe firmato e datato 1648. I lavori però andarono ancora per le lunghe e giunsero a termine solo cinque anni dopo, nel 1653: era infatti questa la data che compariva nell'iscrizione posta sulla sommità dell'ancona, che recitava "Johannis Scalee legato istituto altare Societas S. mi Sacramenti exornavit anno 1653".⁵³ La sistemazione del quadro del Genovesino, comportò un nuovo spostamento del Crocifisso trecentesco, probabilmente in sagrestia, dove si trova tuttora.⁵⁴ Il dipinto, uno dei più belli del Genovesino, dopo la soppressione della parrocchia e la riapertura della chiesa come sussidiaria di S. Imerio nel 1808, venne privato dell'altare e fu collocato nel presbiterio, dove si trova tuttora.

DALL'OTTOCENTO AD OGGI

Un'altra forte cesura nella storia della chiesa di S. Maria Maddalena, dopo quella rappresentata dal rinnovamento seicentesco, si verificò all'inizio dell'Ottocento. Infatti nel 1805 anch'essa, come le altre chiese della città, venne interessata dalla riorganizzazione delle parrocchie cittadine voluta dal governo napoleonico e la sua cura d'anime, insieme a quella di S. Geroldo, passò alla chiesa di S. Imerio diventata parrocchiale dopo la soppressione dell'annesso monastero di carmelitani scalzi. Dopo una temporanea chiusura, venne riaperta nel 1808 come sussidiaria di S. Imerio grazie alla mediazione del vescovo Offredi che in quella data vi fece anche solennemente trasportare la veneratissima reliquia del corpo di S. Geroldo proveniente dalla chiesa omonima.⁵⁵ In virtù di questa traslazione la chiesa assunse il titolo di S. Maria Maddalena e S. Geroldo, mentre l'antica dedicazione a S. Clemente venne associata a quella di S. Imerio per indicare l'intera parrocchia. La chiesa che riaprì al culto era però molto diversa dalla precedente: nel presbiterio l'altar maggiore era stato sostituito nel 1743 (come si legge nella piccola epigrafe collocata sul retro) con quello tuttora presente, il cambiamento di intitolazione degli altari e lo spostamento di dedichezioni dall'uno all'altro aveva portato ad un profondo cambiamento del loro apparato decorativo. Diverse opere, infatti, scomparvero, mentre altre, provenienti da chiese che erano state soppresse, vennero concentrate proprio qui.

Nella prima cappella a destra entrando fu dunque eliminato l'altare di S. Giovanni Damasceno e al suo posto venne collocato un altare di legno dorato con la relativa ancona e la seicentesca statua di *San Rocco*. Anche il successivo altare dedicato a S. Filippo Neri subì la stessa sorte e al suo posto venne eretto l'altare del Crocifisso col grande *Cristo in croce* proveniente dalla soppressa chiesa di S. Leonardo.⁵⁶ Né venne risparmiato l'altare di S. Maria Maddalena, nonostante l'antichissima devozione che vi si era concentrata: la statua quattrocentesca venne eliminata ed il titolo passò a quello di fronte, che era stato l'altare di S. Clemente, dove la statua del santo venne sostituita dall'at-

tuale *Maddalena penitente*. Al suo posto venne collocato l'altare con le reliquie di S. Geroldo insieme al dipinto, firmato sul retro della tela da Vincenzo Pesenti e datato 1568 che ne illustra la morte, il tutto proveniente dalla chiesa omonima. Così san Geroldo sostituì santa Maria Maddalena nella devozione popolare dei fedeli frequentanti la chiesa. L'altare di S. Anna venne privato del dipinto che vi si trovava, sostituito dalle statue vestite di *Sant'Anna con Maria Bambina*, provenienti dalla chiesa di S. Salvatore, che restò sull'altare almeno fino al 1907 per essere poi sostituite dall'attuale.⁵ Da S. Donato provenne inoltre la tela con la *Decollazione del Battista* di Luca Cattapane, firmato e datato 1597, che sostituì il dipinto con *Sant'Antonio* del Genovesino sul primo altare a sinistra entrando. A trasportarlo qui fu probabilmente la famiglia Bonfio, che insieme ai Picenardi aveva il patronato sull'altare corrispondente nella chiesa di S. Donato quali eredi della famiglia Ripari.⁵⁸ A completare le acquisizioni, grazie alle quali si concentrarono in S. Maria Maddalena, come in un museo, quadri e sculture provenienti da ben sei chiese diverse, fu l'arrivo, entro il 1857,⁵⁹ dell'*Assunta con sant'Orsola e sant'Anna* di Vincenzo Campi (1577), originariamente collocato nella chiesa di S.



Maddalena penitente



Geroldo, della *Beata Vergine di Loreto* e del *S. Pantaleone resuscita un fanciullo* dalla chiesa di S. Vitale. Altri quadri, di provenienza incerta, avrebbero poi ulteriormente arricchito la quadreria.⁶⁰

Il rinnovamento della chiesa venne completato nel corso dell'Ottocento intervenendo sulla decorazione delle strutture murarie. Già nel 1820 Giuseppe Picenardi, osservando che i lavori seicenteschi non avevano interessato volte e presbiterio, che mantenevano ancora forme proto-rinascimentali e la decorazione a racemi e fiori di ibisco, aveva commentato: "sembra che il restauratore di questa chiesa abbia voluto farci toccare con mano, che anche con parti ottime si perviene talvolta a comporre un tutto pessimo, come quivi è avvenuto".⁶¹

Gli interventi successivi però non mirarono a dare alla chiesa quell'uniformità di stile che Picenardi avrebbe auspicato, bensì esprimono una sostanziale incomprensione della stratificazione storica dell'edificio. Nel 1836, infatti, alcuni parrocchiani, constatando che gli stucchi seicenteschi erano assai ammalorati, si offrirono di farli restaurare e per mezzo di Pietro Franzosi, loro portavoce, si rivolsero all'architetto Luigi Voghera perché assumesse il lavoro.

Il 7 febbraio di quell'anno venne quindi inoltrata la richiesta di permesso al Comune di Cremona, che, dopo aver constatato il "massimo deperimento degli ornati" rispose approvando il progetto e raccomandando al Voghera "il più possibile risparmio".⁶²

L'intervento che ebbe luogo non fu però quello auspicato e gli stucchi, anziché essere restaurati, vennero tutti scalpellati via. Lo testimonia la relazione del parroco Eugenio Provasi del 12 settembre 1857 che accompagna la visita pastorale Novasconi, la quale ricorda, con una lieve discordanza cronologica, che l'interno "anticamente era adorno di buoni stucchi, e di fianco agli archivolti vedevasi delle belle vittoriette ad uso degli antichi. Ma il tempo avendo guastati tutti questi ornamenti, nell'anno 1834 fu ridotto allo stato attuale".⁶³ In quell'occasione furono probabil-

mente ridipinte le cappelle, che la visita Novasconi ricorda "dipinte a chiaro e scuro senza nessun altro ornamento". Similmente la decisione di dipingere il presbiterio, che insieme alla volta della navata presentava ancora la decorazione a intrecci floreali della fine del Quattrocento,⁶⁴ con una decorazione neogotica, realizzata nel 1875, esprimeva un atteggiamento più sensibile alla moda del momento (si pensi alle coeve decorazioni neogotiche realizzate in molti edifici della città) che alla rivalutazione del passato. Lo prova il modo stesso in cui si svolsero i fatti che portarono a questo lavoro. Nel 1863 il vicario don Carlo Telò, facendosi portavoce della "pietà religiosa di un offerente e venuto nel divisamento di far dipingere il coro e l'abside", presentò al Comune di Cremona la richiesta di autorizzazione per iniziare i lavori accompagnandola con il disegno degli ornati da effettuare, che -sottolinea nella richiesta- avrebbero armonizzato "con lo stile della chiesa" e avrebbero giovato "sempre più al decoro della sovrana bellezza del dipinto che siede nel mezzo del coro" ossia del polittico cinquecentesco.

L'apposita commissione comunale, nella seduta del 14 giugno alla quale parteciparono anche i due pittori Luigi Benini e Davide Bergamaschi, diede parere favorevole, perché trovava il disegno "conforme allo stile di tutto l'edificio" e suggeriva che il dipinto fosse tutto "a chiaro e oscuro, col fondo possibilmente in oro".

A rendersi conto dell'anacronismo dell'intervento che si aveva in animo di realizzare fu Carlo Visioli, che anche in questa come in altre occasioni in cui veniva minacciata l'integrità di un edificio storico, fece sentire la propria voce con un'accurata lettera indirizzata il 6 ottobre dello stesso 1863 alla Giunta Municipale, quale responsabile della custodia degli edifici storici cittadini.

Come in altre occasioni simili a questa, la lettera del Visioli inizia con un'accurata analisi stilistica del monumento in cui riconosce "palese il carattere dell'architettura italiana dei secoli di mezzo detto anche lombardo o di transizione" e continua osservando "il madornale anacronismo" dovuto al fatto che da poco era iniziata la decorazione della volta absidale con "dipinto a chiaroscuro e trafori alla maniera

gottica tedesca e quindi affatto in opposizione al carattere originale della chiesa". Chiedeva perciò un intervento da parte del Comune per porre fine a tale operazione.⁶⁵ Come in altre occasioni -si pensi solo alla vicenda della demolizione della chiesa di S. Domenico- l' appello del Visioli servì solo a procrastinare i lavori, ma restò sostanzialmente in-



S. Clemente
(tavola dell'ordine principale nel polittico di T. Aleni)

scoltato, nonostante il ritrovamento, avvenuto proprio in questa occasione sotto l'intonaco che aveva ricoperto le pareti, delle due figure di san Bartolomeo e di san Matteo affrescate in una vela del catino absidale. Ne dà notizia Pietro Maisen che, scrivendo a ridosso del 1865, anno in cui pubblicò la sua guida della città, poté seguire direttamente la vicenda. Anch'egli, però, vide con favore la nuova decorazione del coro intrapresa dal vicario Telò e da un gruppo di suoi parrocchiani ed auspicò che venisse proseguita in tutta la chiesa.⁶⁶

Un recupero leggibile delle diverse fasi storiche dell'edificio fu invece il principio cui si ispirò l'azione della Sovrintendenza ai monumenti di Verona quando, coi lavori effettuati nel 1964-68, superando comprensibili perplessità e posizioni critiche, decise di riportare due delle cappelle alla situazione architettonica quattrocentesca, demolendo le strutture del XVII secolo.

L'intervento rientra nella più ampia opera di consolidamento delle strutture dell'intera chiesa, che si era resa necessaria in quanto la facciata ed i pinnacoli soprastanti presentavano notevoli problemi statici. Il lavoro fu lungo e complesso: fra l'altro si provvide a stabilizzare le fondazioni con pali in calcestruzzo, si smontarono i pinnacoli che, poi rinforzati nella struttura ed alleggeriti di peso, furono successivamente ricollocati al loro posto, si inserì una sorta di capriata in calcestruzzo armato per legare superiormente la facciata, si rinsaldò ad essa la struttura della prima campata che presentava un distacco dal muro di supporto frontale. Contemporaneamente agli interventi statici si intrapresero anche i lavori all'interno della chiesa, dove, dopo aver effettuato una serie di sondaggi, si procedette allo scrostamento dell'abside per riportare alla luce gli affreschi originari, restaurandoli. Infine si ripristinò il rosone centrale della facciata, eliminando la serliana seicentesca, e si riportarono all'altezza originaria le prime due cappelle.⁶⁷

Poi i lavori furono interrotti, senza proseguire nel recupero completo delle forme quattrocentesche, ma anche senza ricucire i frammenti recuperati al tessuto esistente.

LA CHIESA

La chiesa di S. Maria Maddalena, dal punto di vista architettonico rappresenta un esempio della cultura di transizione fra tardogotico e rinascimento.

In particolare le reminiscenze gotiche sono evidenti nella facciata e nel fianco rivolto verso strada. La muratura compatta della facciata è alleggerita solo dalle tre aperture circolari e dal portone d'ingresso (le dimensioni attuali si devono all'intervento seicentesco ma nella muratura è ancora visibile parte del profilo originario quattrocentesco). L'andamento monocuspidato è sottolineato da un fregio di archetti trilobati che segue gli spioventi e che continua nel fianco, sostenuto da mensoline, a segnare l'originario culmine della parete. Nel solco della tradizione si colloca anche la scelta di lasciare in vista il cotto, secondo la consuetudine costruttiva romanica e gotica ancora ben radicata in città alla fine del Quattrocento, e l'uso dei rilevati contrafforti pentagonali coronati da svettanti cuspidi, poste in stretto dialogo con le slanciate torrette collocate in sommità, che danno alla facciata uno spiccato verticalismo, attualmente mortificato dall'innalzamento del sagrato di circa un metro (nella trincea a ridosso della facciata si può vedere quale era il livello originario).

Il cotto trionfa anche nell'apparato decorativo, concepito nella particolare accezione che divenne prevalente nella seconda metà del Quattrocento, ovvero come elemento sovrapposto alla struttura architettonica e non più come complemento subordinato ad essa come era stato nel periodo precedente. Nonostante che, nel corso dei secoli, si sia intervenuto più volte su questa decorazione integrando le lacune che man mano si verificavano, l'effetto d'insieme è ancora ben leggibile nelle forme originarie.⁶⁸ Le slanciate torrette ottagonali offrono le loro sfaccettate superfici alle esili colonnine a tortiglione che, con gli archetti trilobati, vi disegnano le sagome di tante monofore quanti sono i lati. Esse si impostano su un basamento che, in quella centrale, acquista un forte aggetto dalla sovrapposizione di fasce ornate da formelle con testine barbute, motivi vegetali stilizzati e festoni.

La visita alla chiesa



Sopra le monofore cieche un giro di formelle con rombi coronati da cordoni sagomati a punta di lancia, accostate in modo da formare archetti pensili trilobati e da racchiudere al centro fiori stilizzati a quattro petali, sostiene una complessa cornice a fasce aggettanti, ornate da motivi naturalistici, ed archetti intrecciati, conservatesi ora solo parzialmente. Conclude le torrette il cono lavorato a pigna, che dialoga a distanza con le tipiche cuspidi dei campanili gotici cremonesi.

Motivi ad archetti, diversi fra loro per composizione ma accomunati dallo stesso gusto pittorico, sono utilizzati nella torre campanaria, altri segnano il limite superiore della facciata, valorizzando in particolare il risvolto verso il fianco, altri ancora ornano i contrafforti, altri corrono lungo il fianco verso la strada, fortemente scandito dal ritmo delle lesene.

La parete esterna rivolta verso nord, dove si estendeva un'ampia area verde ancora riportata nelle ottocentesche piante della città, presenta invece una decorazione ottenuta disponendo in aggetto corsi di mattoncini posti di testa e di costa, in modo da formare una cornice a dentelli, e posti di spigolo, secondo una pratica muratoria che lega la tradizione medioevale a quella rinascimentale. In tale esuberanza

Statua lignea di S. Rocco

decorativa, che esemplifica la ricchezza tipologica della produzione in serie che usciva dalle fornaci cremonesi, motivi squisitamente gotici, come gli archetti e le colonnine, si alternano ad altri orientati verso un gusto più umanistico. Si vedano, infatti, le testine barbute -filosofi o profeti- che richiamano come genere, ma in tono minore, le teste clipeate che ornano le facciate dei palazzi patrizi, oppure le formelle con i fregi naturalistici che li sovrastano, recanti ciascuna due rametti arcuati e contrapposti, dal cui apice pende un grappolo di tre pigne e dal cui tralcio spunta un germoglio. All'interno le persistenze tardo-gotiche si intrecciano con novità timidamente rinascimentali. La pianta, infatti, si dilata in larghezza negli sfondati delle cappelle, tendendo ad equilibrare in tal modo l'altezza delle volte, che in origine era più accentuata nelle cappelle di quanto appaia oggi (l'altezza originaria è stata ripristinata nelle prime due, ma si deve ricordare che anche il pavimento è stato rialzato all'inizio del Seicento). Anche l'utilizzo della navata ad aula con cappelle laterali introduce un elemento che avrà ampio sviluppo nell'architettura rinascimentale, ma le grandi crociere a costoloni che delimitano le campate appartengono ancora alla tradizione romanico-gotica. Di ispirazione squisitamente cortese è il corpo absidale, articolato in forma poligonale sottolineata da esili colonnine - che in qualche caso conservano ancora traccia dell'originaria coloritura e della doratura dei capitelli - e coperto da un'elegante volta ad ombrello, espressione del primo rinascimento lombardo ancora carico di nostalgie goticheggianti. La concezione dell'architettura nel suo insieme è sostanzialmente pittorica, e fondamentale in tal senso è il rapporto con la decorazione, che accompagna e sottolinea la struttura in un connubio inscindibile, creando sulla superficie quella vibrazione chiaroscurale che in facciata è ottenuta mediante il rilievo delle formelle in cotto, che sottolineano i profili della costruzione. Tale è l'effetto prodotto dalla decorazione a fiori e foglie stilizzate che accompagna le nervature delle volte, convergendo al centro nel monogramma di Cristo inscritto in un gran sole con raggi serpentinati da cui occhieggiano testine di cherubini.

LE CAPPELLE DI DESTRA

Si può iniziare la visita delle cappelle dalla prima a destra dell'ingresso, dove è conservata una statua lignea di **S. Rocco**. La statua appartiene al tipo, piuttosto diffuso, di rappresentazione in chiave devozionale di questo santo, uno dei più venerati e dei più raffigurati in quanto considerato protettore dalle epidemie di peste. Egli pertanto indossa gli abiti tipici del pellegrino, a ricordo del fatto che aveva viaggiato attraverso tutta l'Europa per curare gli appestati, ossia una corta veste alla quale è sovrapposto un mantello col "sanrocchino", la tipica mantelletta di tela cerata con appuntata la conchiglia, che distingueva lo stato di pellegrino e che prendeva nome proprio da questo santo. Completano l'abbigliamento i calzari di foggia popolare, sui quali ricadono le calze, arrotolate per mettere in evidenza il bubbone sulla coscia.

Se i colori attuali rispettano la cromia originaria, è evidente che, pur nella loro semplicità, le vesti non rinunciano a qualche preziosismo. Infatti una bordura dorata profila orli e polsini, orna il tascapane portato a tracolla ed il bordone dal pomolo lavorato con una certa ricercatezza. A completare la classica iconografia manca solo il cagnolino, unico compagno di san Rocco nel periodo in cui fu colpito dalla peste, che è stato asportato con la rottura del basamento sul quale la statua appoggia.

La figura si presenta solida e compatta, anche se il gesto di sollevare la veste per mostrare il bubbone determina un leggero sbilanciamento del corpo. Altrettanto controllata, quasi ieratica, è la compostezza emotiva del volto che si offre sereno, senza tradire né dolore né turbamento, in modo da infondere fiducia nel fedele sofferente. È, questa, una linea compositiva che ricorre frequentemente nell'iconografia di san Rocco, ma che trova, in questo caso, riscontro stilistico diretto nelle semplificazioni formali operate dai tardi maloseschi nei primi decenni del Seicento, che danno origine a forme composte e popolari al tempo stesso, con le quali viene data risposta semplice e piana all'esigenza di conforto e sicurezza di coloro che cercavano rifugio nella fede. La nicchia è inserita all'interno di un'inquadratura architettoni-

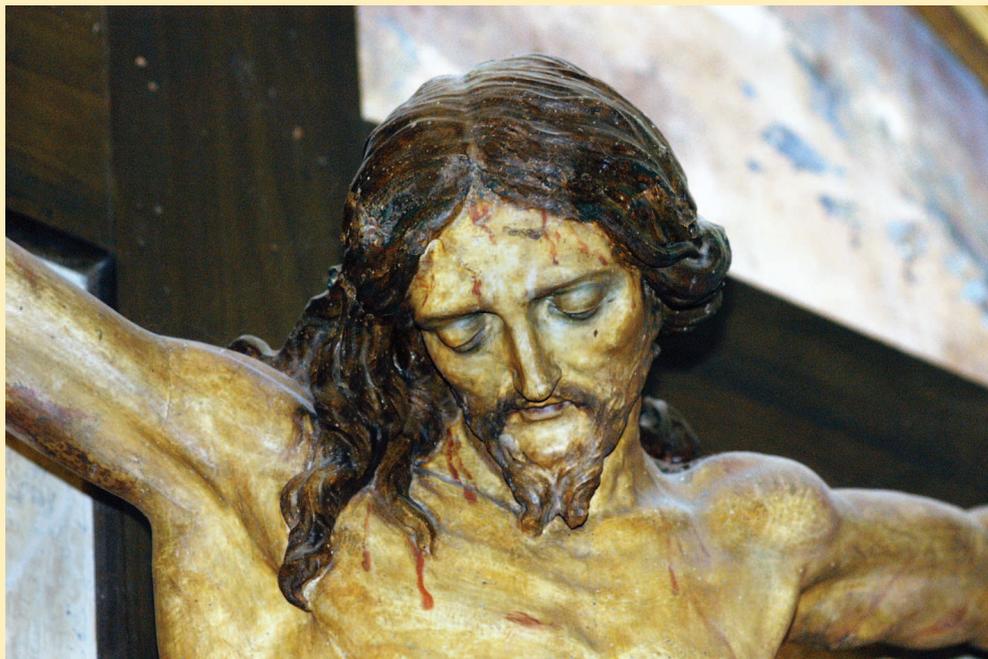
ca ottocentesca, completata sul fianco della cappella da decori fitomorfi della stessa epoca.

La cappella successiva, che presenta decorazioni a monocromo del primo Ottocento, conserva un grande **Crocifisso** ligneo. L'opera proviene dalla soppressa chiesa di S. Leonardo, come testimonia una nota apposta dal parroco di S. Imerio in calce alla descrizione di S. Maria Maddalena redatta nel 1827 in occasione della visita pastorale del vescovo Offredi.⁶⁹ Lo spostamento dalla sede originaria alla nuova determinò la necessità di intervenire sul manufatto, che venne "restaurato da un benefattore", come ricorda ancora la nota del parroco. Questo spiega il fatto per cui, com'è stato riscontrato in occasione del restauro, l'attuale policromia del **Crocifisso** risale al XIX secolo.⁷⁰

L'opera venne eseguita nel 1714, come ricorda una memoria del parroco di S. Leonardo, nella quale viene registrato

che in tale anno fu levato "dall'altare del Crocifisso la statua del medesimo mal fatta e vi si pose la presente, si fece pitturare dentro la nicchia dal signor Angelo Massarotti e si fece indorare come sta". Il tutto a spese di don Primitio Gabella, del marchese canonico Rota, di Francesco Carlo Ali e di un "divoto" che preferì restare anonimo.⁷¹ Il complesso originario era dunque assai più ricco ed articolato dell'attuale, in quanto il Crocifisso faceva parte di una sorta di sacra rappresentazione policroma e polimaterica: infatti era inserito in una grande nicchia scavata nel muro, sulla cui parete il Massarotti aveva dipinto le immagini della Madonna, di san Giovanni Evangelista e della Maddalena. A inquadrare l'insieme come in un proscenio e ad accentuare la tridimensionalità della scena era una grande ancona lignea dorata sorretta da due colonne tortili.⁷²

Nel **Crocifisso** Cristo è raffigurato morto. Pertanto il corpo pende inerte dalla croce, l'estrema sofferenza stira i muscoli e scava profondi solchi nel volto, le forme sono allungate, una sottile vibrazione del modellato percorre torace e addome. Nel viso il naso è affilato, la bocca piccola, la fronte ancora percorsa da uno spasimo, tutto ciò lo pone fuori dagli schemi del "genere" per accostarlo ad una verità intensamente ritrattistica. Il patetismo barocco si è dunque qui stemperato in un sentimento intimo e meditativo. A sinistra del Crocifisso un frammento di affresco mostra parte della figura di un *San Giovanni Battista*, che è riferibile all'originaria decorazione della cappella, il cui altare, già esistente nel 1480, era appunto dedicato al precursore di Cristo. La figura presenta i lineamenti del viso dominati dai grandi occhi e forti ombreggiature che definiscono l'anatomia del collo e delle clavi-



Crocifisso ligneo (1714)

cole, in una ricerca di volume che suggerisce di collocare cronologicamente l'opera all'inizio del XVI secolo.

La cappella seguente si distingue da tutte le altre sia per le forme architettoniche, sia, soprattutto, per la ricca decorazione settecentesca. Si tratta della cappella costruita nel 1608 al posto dell'antica dedicata a S. Maria Maddalena, per la nobile famiglia **Bonfio**, il cui stemma campeggia ancora sopra l'ingresso.⁷³ Per realizzarla venne sfruttata l'area della cappella dedicata a S. Maria Maddalena. Qui era stata sistemata l'antica statua proveniente dall'oratorio di porta Ognissanti, oggetto di spiccata devozione popolare, cui la collocazione proprio di fronte alla porta d'ingresso laterale -la più usata per entrare in chiesa- conferiva un particolare risalto a conferma della particolare importanza che veniva attribuita a questo culto. Scarsissime sono le notizie sulla sistemazione originaria di questa cappella, che probabilmente comprendeva solo l'altare e la statua vestita della santa, ma che poteva contare su una ricca ornamentazione pittorica, parzialmente conservata nell'intercapedine tra la volta quattrocentesca, più alta, e la volta della cappella seicentesca. In essa la volta reca un motivo a meandri racchiudente specchiature rettangolari con un elegante rosone plissé al centro, la lunetta conserva invece una complessa decorazione naturalistica: da un vaso centrale prendono origine foglie e tralci fioriti che disegnano simmetricamente eleganti arabeschi, fra i quali trovano posto uccelli, pesci, lepri. Si tratta di un complesso decorativo raffinato, sia nel disegno, sia nella scelta cromatica, che costituisce un esempio, oggi raro a Cremona, di pittura ornamentale parietale tardo quattrocentesca e che richiama nella scelta iconografica e tecnica i grandi fregi floreali dei coevi codici miniati. Nella lunetta, in particolare, il tratto calligrafico e nervoso anima ogni dettaglio della composizione e argina il fluido distendersi dei colori, che hanno conservato vivacità e brillantezza, grazie alla situazione ambientale in cui il supporto murario è venuto a trovarsi, favorendone la conservazione.

La cappella di S. Maria Maddalena nel corso del Cinquecento subì un lento processo di decadenza, tanto che nel 1583 non vi si celebrava neanche più, poiché l'altare

risultava "male ornatum" e privo sia di croce, che di candelabri, che di un pallio decente. Fu forse per questo che nel 1608 l'area fu ceduta alla famiglia Bonfio e l'altare di S. Maria Maddalena fu trasportato nella cappella successiva. Una volta realizzata la nuova cappella, il prestigio del casato Bonfio si esprime anche nell'apparato decorativo della stessa, che fu più volte rinnovato. Oggi si presenta con la decorazione allestita nella seconda metà del Settecento: un altare in marmi policromi, del tipo ad urna, con la corrispondente ancona, le cui linee garbatamente addolcite sono amplificate dalla decorazione pittorica, che finge colonne tortili reggenti un fastigio mistilineo, grazie alle quali l'altare si lega all'ambiente circostante. Sulle pareti la decorazione mira a dilatare lo spazio mediante finte architetture che delineano spazi al di là delle pareti esistenti. Le fonti tacciono il nome dell'autore di queste pitture, ma i caratteri formali consentono di attribuirle a Giovanni Manfredini. La decorazione infatti dimostra di muovere dal gusto rococò, nella modalità di creare vani spaziali illusori mediante colonne e balconate sulle quali sono collocati vasi colmi di fiori, ma il concetto di spazio che vi si vede applicato non è più quello del rococò di ascendenza bibienesca, con elementi architettonici che si sormontano fra loro suggerendo fughe prospettive multidirezionali. Vi subentra, infatti, un'intenzione normalizzatrice, di sapore ormai neoclassico. Perciò sulle pareti laterali, al di là delle finte balaustre, si aprono spazi scanditi simmetricamente; l'espansione è contenuta all'interno di un'area semicircolare, come se al di là delle pareti laterali si aprissero delle esedre e solo un leggero scarto dall'asse di simmetria mantiene loro un residuo di dinamismo. Il barocchetto, che aveva trovato espressione a Cremona nelle opere di Giovanni Battista Zaist sta qui trasformando in decorazione neoclassica. Questo processo venne portato a compimento, a Cremona, da Giovanni Manfredini nel corso degli anni ottanta del Settecento, e la decorazione della cappella Bonfio è un riflesso di quelle ricerche. Neoclassici sono anche gli elementi decorativi minori, come le cornici a festoni degli ovali collocati all'imposta della cupola e sopra la porta, dove inquadrano ariosi paesaggi.

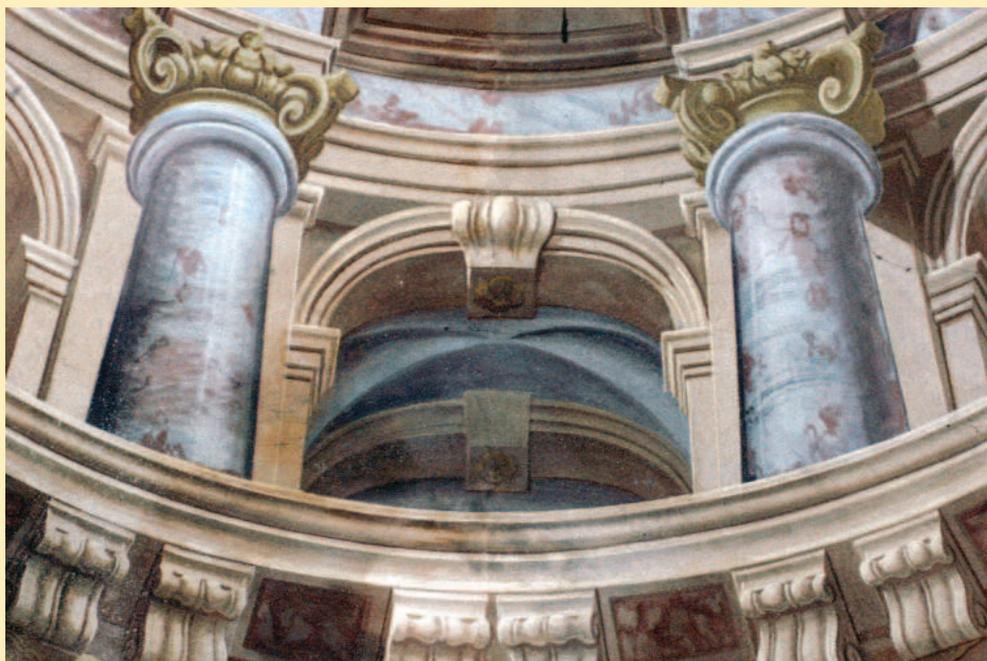
L'ambiente però, nonostante queste considerazioni formali, conserva un'atmosfera leggiadra, legata al gusto del rococò: a crearla contribuisce la luminosità diffusa, i morbidi toni pastello delle architetture e gli inserti naturalistici che, sotto l'apparenza puramente esornativa, nascondono allusioni simboliche che rimandano al culto mariano. I fiori raccolti nei vasi sono infatti le rose e i gigli cari alla tradizione mariana ed allusivi alla presenza della Vergine, che per la sua natura immacolata viene chiamata "rosa senza spine"; ancora di rose, nella varietà rampicante, sono i tralci che si avvitano intorno alle colonne tortili che inquadrano l'ancona dell'altare e che ricordano la pratica mariana della recita del rosario. I quattro alberi chiusi entro ovali alla base della finta cupola, il melo, la palma, il cedro del Libano ed il cipresso, sono invece metafore tratte dal Cantico dei Cantici ed entrate anche nell'uso popolare, perché inserite nelle litanie della Madonna, ed alludono a Maria stessa. Ambivalente è in-

ce il significato della figura allegorica femminile presentata come se fosse una statua inserita nella finta architettura della parete destra. Lo specchio ed il serpente che tiene fra le mani la identificano, infatti, per la virtù della Prudenza, che può senza dubbio essere ancora riferita alla "Virgo prudentissima" delle litanie mariane. Però, poiché le immagini delle Virtù sono spesso connesse con i monumenti sepolcrali, la sua presenza può anche essere riferita al fatto che questa era la cappella funebre della famiglia Bonfio dei cui membri si vuole richiamare, in questo modo, proprio il comportamento saggio ed oculato.

Segue la cappella dedicata a **S. Geroldo** dove, il 9 ottobre 1808, vennero traslate le reliquie del santo fino ad allora venerate nella chiesa di S. Vitale, che era stata da poco sconsecrata. Geroldo nacque a Colonia nel 1201 da famiglia nobile. Partito come pellegrino per visitare Roma, arrivò a Cremona e qui, il 7 ottobre 1241 trovò la morte. Infatti

fuori porta Mosa, lungo la riva del Po, vide due uomini che litigavano e si fermò per dividerli, ma i due, credendolo ricco, lo derubarono e lo uccisero, poi nascosero il corpo. A questo punto, sul nucleo verosimile del racconto, si innestano elementi fantastici, ricorrenti in molte agiografie di santi. Si narra, infatti, che le campane si misero a suonare da sole, che un insolito bagliore attraversò il cielo buio e che una soave fragranza si diffuse tutto intorno.

Dei pescatori trovarono il corpo avvolto in un alone di luce e lo portarono in città, dove il vescovo decise di dargli degna sepoltura. Durante i solenni funerali si verificarono miracolose guarigioni ed altri prodigi: il corpo, fattosi pesante, si lasciò sollevare solo dai pescatori, che riuscirono a deporlo solo nella



Sopra: cappella Bonfio, dettaglio della cupola affrescata
A destra: il 'picciol quadro bislongo' di V. Pesenti (1568)

chiesa di S. Vitale.⁷⁴ La scena del ritrovamento del corpo di san Geroldo è raffigurata sulla tavola posta sull'altare realizzata nel 1568 da Vincenzo Pesenti. Il racconto è costruito su una trama di interessanti connotazioni ambientali, che indicano esattamente il luogo dove Geroldo, disteso al centro della scena, è stato ucciso. Il pittore infatti descrive le rive del Po subito fuori dalle mura della città, con le boschine, i casolari rustici, i pescatori che trovano il corpo del santo, i quali, come in una sequenza narrativa, approdano con la barca poi, ancora con gli strumenti della pesca in mano, corrono a dare l'avviso in città. Intanto una folla di persone di ogni

condizione sociale sta uscendo dalla porta che si apre nelle mura (porta Mosa) per accorrere sul luogo del ritrovamento. Ad eccezione di alcuni elementi fantastici, come il castello su un'altura, per il resto la descrizione della città, di cui si riconoscono il Torrazzo, il Battistero, le torri campanarie, e delle rive del Po è realistica ed il dipinto costituisce anche un interessante documento per la storia urbanistica della città. La tavola, con la soprastante urna contenente le reliquie, è inserita in un'ancona lignea barocca. La circonda una decorazione a pitture monocrome di gusto neoclassico, risalente ai primi dell'Ottocento.





IL PRESBITERIO

Si entra nel presbiterio varcando la bella balaustra seicentesca di marmo e ci si trova in un ambiente di gusto squisitamente cortese: il corpo absidale è articolato in forma poligonale sottolineata da esili colonnine sormontate da piccoli capitelli e coperto da un'elegante volta ad ombrello, una struttura che è espressione tipica del primo rinascimento lombardo ancora carico di nostalgie goticeggianti. Anche qui, come nella navata, le nervature policrome delle volte sono accompagnate da un fregio fitomorfo, composto da foglie verdi con fiori rossi e gialli simili all'ibisco, contornato da un profilo nero tracciato a pennello libero, che dà alla volta ad ombrello l'aspetto di un aereo pergolato retto dalle esili e coloratissime colonnine, che salgono lungo le pareti per ricongiungersi alle nervature della volta. Le lunette d'imposta, invece, hanno il bordo accompagnato da un motivo ad archetti intrecciati. Il tono è quello tipico dello spirito cortese di cui ancora era intrisa, sul finire del Quattrocento, la cultura lombarda, ma il grande sole raggiato con le teste di cherubini verso cui convergono i tralci fioriti del pergolato e che simboleggia lo Spirito Santo, riporta l'insieme ad un senso di raffinata sacralità consona all'edificio. L'aereo e luminoso padiglione teso sopra il presbiterio era destinato ad

accogliere e a proteggere una piccola corte celeste, i cui protagonisti ancora conservati sono i dodici apostoli ed i profeti che assistono alla scena dell'Annunciazione. La loro presenza condensa in poche battute la storia della Salvezza. Infatti l'Angelo e la Vergine posti nelle prime due unghie all'ingresso del presbiterio ricordano il mistero dell'Incarnazione, come atto primo e fondamentale che diede il via a tutto il processo salvifico. Lo spiegano chiaramente i Profeti collocati nelle lunette sottostanti entro encarpi con nastri rossi svolazzanti, che tengono in mano cartigli con versetti biblici inneggianti alla profezia messianica del parto virgineo di Maria (Isaia, 7,14) e della discendenza di Cristo dalla stirpe di Jesse (Isaia,11,1). Davanti a loro, in coppie, sono disposti i dodici Apostoli, ciascuno individuato dal proprio attributo e dal nome scritto in caratteri gotici. Al centro, in posizione preminente ma oggi poco visibile perché non ancora del tutto liberato dallo scialbo e seminascosto dall'ancona, è dipinto Cristo, indicato secondo la consueta tachigrafia greca con l'iscrizione "Yhs Xps". Al suo fianco è parzialmente visibile un santo coronato da triregno, in cui è probabilmente da riconoscere San Clemente papa, al quale la chiesa era intitolata in origine.

L'insieme corale di queste figure è l'unica testimonianza finora nota rimasta in sito a Cremona di una tipologia decorativa che doveva essere presente in altre chiese, come testimoniano gli affreschi strappati dalla sagrestia della scomparsa chiesa di S. Silvestro conservati ora in Museo civico, che raffigurano santi collocati entro lo stesso tipo di encarpo con nastri in cui qui sono racchiusi i Profeti ed altri disposti invece a coppie. L'anonimo pittore che ha lavorato in S. Maria Maddalena dimostra ascendenza bembesca

nelle fisionomie minute degli apostoli e dei profeti e nel profilo falcato dei mantelli, che però è ormai superata dal modo più moderno di far cadere i panneggi in pieghe dense e pesanti e dalla varietà di gesti ed espressioni. Altro esempio del momento di passaggio dalla ormai esaurita tradizione bembesca verso forme rinascimentali sono le due figure che compongono l'Annunciazione. Particolarmente l'Angelo, costruito mediante piani inclinati, con le grandi ali spiegate ed il mantello svolazzante, pare anticipare, seppure in maniera più corsiva, quello che di lì a poco avrebbe dipinto Pampurino in una delle ante d'organo di S. Michele. Secondo Mario Marubbi questo pittore, a tutt'oggi anonimo, potrebbe forse essere identificato con Paolo Antonio Scazoli.⁷⁵ Altri affreschi sono presenti sulla parete sinistra del presbiterio. Per essi non è stato possibile recuperare nessuna notizia documentaria. Entrambi raffigurano la Madonna col Bambino e santi e, in entrambi i casi uno di essi è san Genesio, riconoscibile per lo strumento musicale che reca in mano. Si tratta di una presenza piuttosto particolare di cui oggi ci sfugge l'esatta valenza, visto che il santo, protet-



A sinistra: il tronetto (conservato altrove)
Sopra: gli angeli musici nella tavola centrale del polittico

tore di musicisti ed attori, non ricorre frequentemente nell'iconografia cremonese e qui si trova ripetuto in entrambi i dipinti. La *Madonna col Bambino in trono tra i santi Genesio, Sebastiano, Rocco e un santo domenicano* (forse san Pietro martire) è il più antico ed ha i tratti del dipinto votivo, cui la presenza dei due santi taumaturghi Rocco e Sebastiano dà il valore di invocazione a protezione di qualche pestilenza. I tratti della composizione sono arcaici, infatti le figure sono affiancate l'una all'altra come in un polittico medievale e l'insieme è racchiuso entro fasce d'appoggio ottico colorate che hanno la funzione di cornice. Il dipinto è databile verso la fine del Quattrocento. L'altro affresco, che mostra la *Madonna col Bambino in trono tra san Francesco e san Genesio* è più tardo rispetto al precedente, cui comunque non si discosta cronologicamente di molto, come dimostra la figura di san Genesio abbigliata in entrambi i casi con giornea e calzebrache di foggia quattrocentesca, e mostra i segni di un'avvenuta evoluzione culturale. Il pittore che l'ha eseguita ha infatti assimilato la cultura classicheggiante d'ispirazione mantegnesca, come dimostra la testa fortemente volumetrica di san Francesco e l'inserimento della scena all'interno di una cornice architettonica, che definisce in profondità lo spazio in cui è contenuta. Anche la struttura della composizione ha subito un'evoluzione e le figure, anziché essere giustapposte come nel dipinto precedente, sono disposte a piramide, con la Vergine innalzata su un alto trono, secondo lo schema diffusosi nell'ultimo quarto del Quattrocento a



partire dall'area veneta. Secondo l'opinione di Marubbi il dipinto può essere assegnato al secondo decennio del Cinquecento e potrebbe collocarsi dal punto di vista stilistico "in parte a Lorenzo de' Beci, il cui san Sebastiano di Binanuova dal volto ossuto sembra essere un riferimento per le teste dei santi laterali, e in parte ad Altobello Melone, cui rimanda l'espressione intensa del volto della Vergine".⁷⁶ Anche in questo caso, comunque il dipinto ha un'origine votiva, testimoniata dalla presenza, ai piedi del trono della Vergine, di un brano di paesaggio, che allo stato attuale è di difficile lettura, ma in cui sembra di poter individuare la presenza di una chiesa, simile alla stessa di S. Maria Maddalena, innalzata sopra un rilievo, verso la quale si dirigono persone in processione. Altre tracce di decorazione, ma scarsamente leggibili, sono inoltre presenti sulla parete destra del presbiterio.

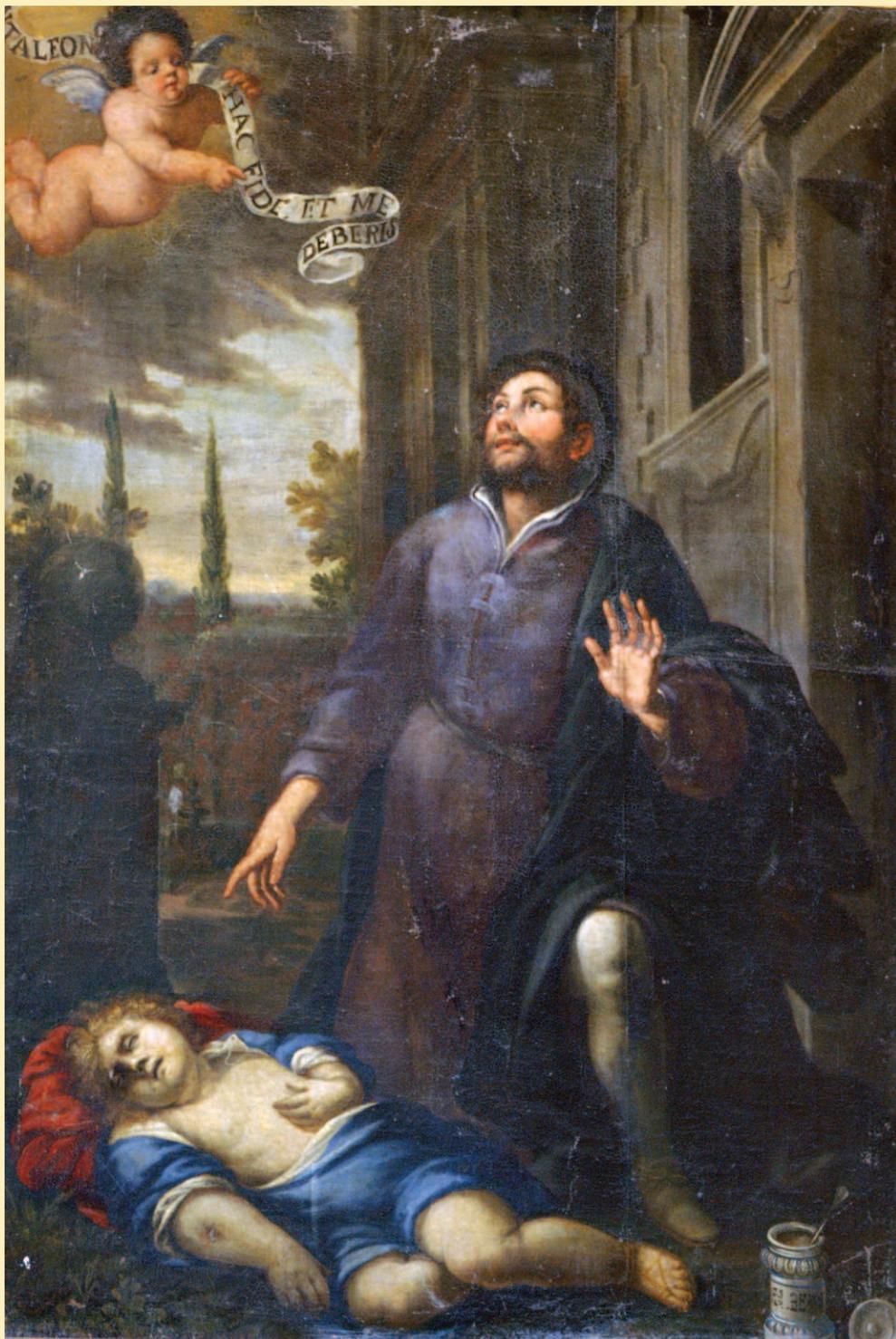
Al centro dell'area presbiteriale campeggia l'altar maggiore, costruito nel 1743 per volontà della Società del SS. Sacramento (si veda l'iscrizione commemorativa sul retro della struttura) su progetto di Giovanni Battista Zaist.

Realizzato con marmi preziosi, ha un impianto "alla romana" con un ampio dossale a due gradini destinati ad accogliere l'esposizione di candelabri e reliquiari ed eleganti forme rococò.⁷⁷ Alle sue spalle, in fondo al presbiterio, cam-

peggia il grande polittico di Tommaso Aleni dedicato ai santi titolari della chiesa, inserito nella monumentale ancona lignea con raffinati intagli commissionata al cremasco Giovanni Agostino de' Marchi nel 1503. La tavola principale, che occupa in altezza i primi due ordini del polittico, raffigura la *Natività con angeli musicisti*. La affiancano i *Santi Clemente e Maria Maddalena*, nel registro inferiore, e gli *Apostoli Pietro e Paolo* nelle due tavole quadrate del secondo registro. Nella cimasa sono le figure di *Cristo risorto* ed i santi protettori della Chiesa cremonese, i *Santi Imerio e Omobono*. Nella predella sono narrati quattro episodi della *Vita di santa Maria Maddalena*. Affiancano il grande polittico sei tele, in gran parte giunte qui nel corso dell'Ottocento da chiese che erano state soppresse. Fa eccezione il primo dipinto da destra, che raffigura *San Francesco sorretto da un angelo riceve le stigmate* che era stato eseguito per l'altare dedicato a questo santo in S. Maria Maddalena, dove risultava già collocato nel 1623.⁷⁸ Come s'è detto nella prima parte di questo volume, il dipinto non restò a lungo sull'altare di S. Francesco, infatti nel

A sinistra: il tronetto d'altare (conservato altrove)

A destra: S. Pantaleone resuscita un fanciullo cupola affrescata





1674 esso risultava aver cambiato intitolazione e di conseguenza anche immagine sacra.⁷⁹ Il soggetto, all'interno dell'iconografia relativa alle scene della vita del santo fu molto frequente nel corso del Seicento, per la sua forza pietistica e devozionale, tanto che se ne conoscono diversi esemplari anche nelle chiese del Cremonese. Qui viene declinato con modi che ricordano lo stile degli epigoni del Malosso, da un disegno del quale, oggi conservato a Venezia presso le Gallerie dell'Accademia, è desunto il gruppo con l'angelo che sorregge san Francesco.⁸⁰

Il dipinto con *San Pantalone resuscita un bambino* proviene dalla chiesa di S. Geroldo alla quale era giunto nel Settecento dalla chiesa di S. Pantaleone soppressa nel 1774. L'Aglio, che fornisce la notizia di questo trasferimento, la definisce "opera ben espressa" e la attribuisce al Malosso.⁸¹ In realtà pare più opportuno ascrivere il dipinto, che vanta una buona impostazione, sia nello scorcio del santo sia nel rapporto spaziale fra primo piano e la bella apertura sul giardino di fondo, a qualche collaboratore del Malosso, che potrebbe aver usato un disegno preparatorio

A sinistra:
Assunta con sant'Anna e sant'Orsola
A destra: *Miracolo della Madonna*
che riattacca la mano
a S. Giovanni Damasceno

del maestro. Questo modo di agire costituiva una prassi consolidata nella bottega del pittore, che assumeva molti incarichi e che si faceva affiancare da una nutrita schiera di aiuti per eseguirli, limitandosi a volte a fornire il disegno preparatorio, il che spiega certi cedimenti di stile come, in questo dipinto, nella figura del bambino e in quella dell'angioletto. Se, come pare di poter affermare, il dipinto si può collocare in stretto rapporto col lavoro del Malosso, deve essere collocato cronologicamente fra il 1600, anno dopo il quale venne realizzato l'altare su cui si trovava questo dipinto, ed il 1619, anno della morte del pittore.⁸² Il soggetto raffigura uno dei miracoli di san Pantaleone di Nicomedia, venerato come patrono dei medici per le sue capacità taumaturgiche, che resuscita un bambino morso da una vipera nel giardino dell'imperatore romano Massimiano Galerio.

Segue l'*Assunta con sant'Orsola e sant'Anna* di Vincenzo Campi, firmato e datato 1577, che proviene dalla soppressa chiesa di S. Vitale. In questo dipinto il pittore, aderendo alle richieste della Controriforma in fatto di immagini sacre, adotta una composizione semplificata e un ridotto numero di personaggi. Al raffinato abbigliamento regale di sant'Orsola si contrappone il realismo della figura di sant'Anna, cui l'artista ha





dato abiti contemporanei e le fattezze di sant' Angela Merici, fondatrice nel 1535 a Brescia della prima Compagnia di S. Orsola per vergini e vedove, in quanto l'altare su cui il dipinto si trovava in S. Vitale era di pertinenza dell' emanazione cremonese di questa Compagnia.⁸³ La calda luce dorata, d'ascendenza bresciano-veneta, si riversa dal cielo sopra ogni personaggio e intride ogni colore armonizzando la composizione.

Alla sinistra del politico di Tommaso Aleni si trova la sola altra tela di questa serie realizzata appositamente per la chiesa di S. Maria Maddalena. Fu commissionata a Luigi Miradori detto il Genovesino per l'altare di S. Giovanni Damasceno, eretto grazie ad un lascito di Giovanni Scaglia, che, col testamento redatto nel 1626, aveva espresso la volontà di erigere un altare dedicato a questo santo e di ornarlo con una bella pala. Come ricordato nella prima parte di questo volume, i lavori furono portati a termine solo nel 1653, ma nel frattempo il Genovesino nel 1648 aveva terminato e firmato il dipinto, uno dei più belli della sua carriera. Il soggetto racconta il *Miracolo della Madonna che riattacca la mano a san Giovanni Damasceno*, cui era stata tagliata per ordine dell'imperatore durante il periodo iconoclasta perché dipingeva immagini sacre, come quella

che compare alle spalle della Madonna. Il soggetto ebbe grande fortuna durante la Controriforma, perché allude per analogia all'iconoclastia protestante che stava dilagando in Europa. Le reminiscenze caravaggesche, che fanno del Genovesino il rinnovatore della pittura cremonese dopo la stagione degli epigoni del manierismo campesco, emergono prepotentemente in questo quadro nella figura realistica del vecchio santo, che domina la scena con i suoi tratti popolari, i piedi callosi, il pesante mantello di lana che lo veste, e nella costruzione della scena ottenuta mediante l'alternarsi di quinte di luce e di ombra. La dolcissima Madonna dimostra, però, che il pittore guardava anche a ciò che era avvenuto in pittura coniugando Caravaggio col classicismo toscano: la figura infatti ha un precedente illustre nella *Madonna col Bambino e santa Francesca romana* di Orazio Gentileschi, di cui riprende puntualmente la levigata eleganza messa in risalto dalla luce radente ed il gesto di tendere il Bambino verso il santo.

Segue la *Madonna di Loreto con i santi Luigi di Tolosa e Francesco*, di cui si ignora la provenienza, ma che è arrivato in chiesa, come gli altri, nella prima metà dell'Ottocento. Alcuni anni fa era stato attribuito a Vincenzo Campi, per l'alta qualità di alcuni dettagli, quali la raffinata esecuzione della veste di san Luigi che richiama quella della sant'Orsola del quadro di Vincenzo che gli sta accanto, ma la pesantezza di altri dettagli, quali i volti dei personaggi sacri, fanno escludere questa attribuzione. Piuttosto il dipinto può essere ricondotto all'attività di Alessandro Maganza (1556?-1632), pittore vicentino molto attivo soprattutto in Veneto, che si esprimeva con un linguaggio sobrio,

chiaro, rispettoso dei precetti della poetica artistica postri-dentina.⁸⁴ Significativa, in tal senso, è la somiglianza di questo dipinto con la sua *Madonna e i quattro Evangelisti* del santuario di Monte Berico (Vicenza): identica è l'impostazione della scena, con la Madonna al centro e le altre figure disposte ordinatamente intorno a lei, identica è la tipologia stessa della Madonna e quella dei santi cremonesi, che ricalcano anche nelle pose, oltre che nelle fisionomie, gli evangelisti vicentini. Alessandro Maganza lavorò molto per confraternite e ordini religiosi, forse la provenienza del dipinto va ricercata a Cremona presso una di queste istituzioni.

L'ultima tela raffigura la scena in cui *S. Vincenzo Ferreri fa riconoscere al padre il figlio legittimo*. Proviene dalla chiesa di S. Domenico, e a detta di Giuseppe Aglio, che la vide ancora in loco, sarebbe una copia tratta da un dipinto bolognese di Francesco Monti, l'artista che nel 1743 affrescò la cappella di S. Vincenzo Ferreri in S. Domenico.⁸⁵



A sinistra: *S. Vincenzo Ferreri fa riconoscere al padre il figlio illegittimo*
Sopra: *Decollazione di S. Giovanni Battista*



LE CAPPELLE DI SINISTRA

Il primo altare fuori dal presbiterio sul lato sinistro della chiesa, entro una cappella con decori ottocenteschi, è dedicato a **S. Maria Maddalena**. Il quadro che funge da pala rappresenta la santa in penitenza.⁸⁶

In esso la stesura un po' greve è riscattata dal realismo con cui sono descritti alcuni particolari, quali le pagine sgualcite del grande libro aperto a terra e la fitta trama della stuoia di vimini su cui la santa siede, e dalla grazia settecentesca con cui sono atteggiati gli angeli e la stessa Maddalena, assorta in meditazione in una posa languida sottolineata dalla delicatezza dei colori pastello.

Segue l'altare dedicato a **S. Anna** col gruppo ligneo raffigurante la santa con Maria Bambina.

Qui all'inizio dell'Ottocento erano state poste le statue vestite di S. Anna con Maria Bambina provenienti dalla soppressa chiesa di S. Salvatore, che restarono sull'altare almeno fino al 1907, quando le descrisse il de Vecchi, per essere poi sostituite dal gruppo attuale.⁸⁷

È, questa, un'opera semplice, probabilmente prodotta da una bottega specializzata in questo genere di soggetti religiosi, che pure, nell'allungamento delle esili figure, nella loro garbata caratterizzazione, nel gesto solenne ed insieme autorevole di Maria, presenta un'impronta di piacevole prerafaellismo.

Di fianco all'ancona che contiene la statua sono visibili ampi brani di una decorazione settecentesca composta da architetture, che sfondano allusivamente la parete, e tralci di fiori.

Nell'ultima cappella, che è stata riportata all'altezza originaria

quattrocentesca come quella che la fronteggia, e che si presenta come un palinsesto di decorazioni, sono venuti alla luce affreschi che costituivano l'originaria decorazione della chiesa. Nella zona alta gli oculi conservano una parte della decorazione a tralcio vegetale, con foglie e fiori di ibisco, che costituisce il motivo ricorrente di tutta la chiesa; a destra la cappella è chiusa da una parasta con formelle dipinte a monocromo contenente motivi fantastici.

Al centro campeggia il grande affresco con la scena della *Natività*, racchiuso all'interno di una cornice architettonica chiusa in alto e in basso dal motivo classico degli ovoli. Al centro trova posto la scena principale con Maria e Giuseppe in adorazione del Bambino, posto direttamente a terra in una mangiatoia.

Dal suo corpo nudo, segno del suo essere vero uomo, si irraggia una mandorla di luce dorata, che ne sottolinea



Incontro di san Domenico con san Francesco (dettagli)

la natura divina. Davanti a Lui, in primo piano, sono disposti il pane e la coppa del vino, i simboli eucaristici che prefigurano la Passione, cui allude anche il triste raccoglimento della Madonna. In secondo piano trova posto un pastore col suo gregge e, sulla sfondo, si distende un ampio paesaggio. In alto corre un lungo cartiglio con un'iscrizione, probabilmente retto da un angelo di cui si intravede, allo stato attuale del dipinto, un frammento di panneggio rosato.

La cromia originaria, di cui sono conservate delle tracce, è molto preziosa: il mantello della Vergine in origine era azzurro, con stelle e bordure dorate, ed anche il cielo era ornato da stelle dorate. San Giuseppe indossa una veste gialla ed un mantello rosa con l'interno verde, un accostamento cromatico che ricorre frequentemente nelle opere cremonesi dei primi due decenni del XVI secolo, ad esempio in quelle di Boccaccio Boccaccino. La scena della natività è affiancata, a destra, dai santi Rocco e Sebastiano, a sinistra da un santo francescano e dai santi Cosma e Damiano realizzati in un momento successivo rispetto alla scena centrale.

Le condizioni conservative attuali rendono problematica l'individuazione dell'autore dell'affresco, comunque Mario Marubbi vi vede un collegamento con la tradizione bembesca, in particolare con una delle personalità attive nella cappella della rocca di Monticelli d'Ongina, in un momento un po' più maturo, e quindi più tardo rispetto a quella, che è collocabile nel sesto decennio del Quattrocento.⁸⁸ Oltre a questo affresco, che costituisce una delle testimonianze più estese della decorazione antica della chiesa, la cappella conserva anche traccia di interventi più tardi.

Nella parte bassa sono conservati frammenti di una decorazione a finto mosaico a quadratini gialli e marroni, che può essere fatta risalire al XVII secolo, quando la cappella venne dedicata a san Francesco ed ornata con un dipinto su tela inserito in una grande ancona lignea, decorazione che è presente, sempre in tracce frammentarie, anche in altre cappelle. Infine al centro

della parete di fondo è conservata l'inquadratura con due colonne in stile corinzio, che venne dipinta nel 1808, quando in essa venne collocata la *Decollazione del Battista* di Luca Cattapane.

Sulla parete sinistra della stessa cappella è dipinta una *Madonna col Bambino in mandorla sorretta dagli angeli* e un *san Francesco*. La delicata fisionomia della Madonna, le impalpabili ombreggiature del suo viso ed il biondo Bambino ricciuto consentono di avvicinare questa immagine a quella che si trova affrescata in una saletta dell'ammezzato del corpo settentrionale di palazzo Comunale.⁸⁹

Anche la facciata interna della chiesa è utilizzata per esporre dei dipinti. A destra della porta è appesa una grande tela raffigurante *l'Incontro di san Domenico con san Francesco*, evento che, secondo la tradizione, sarebbe avvenuto a Cremona.

Il dipinto è stato riconosciuto opera di Gervasio Gatti da Alfredo Puerari, che lo pone cronologicamente nel 1611, anche se una riduzione della tela ha fatto sparire sia firma che data.⁹⁰ L'impronta accademica della composizione, consona al gusto della Controriforma, è animata da dettagli realistici, come l'uomo appoggiato alla colonna e il fraticello che avanza nell'ombra. Appartiene alla dotazione della chiesa anche la *Decollazione di san Giovanni Battista* eseguita da Luca Cattapane nel 1597 per la chiesa di S. Donato e qui giunta dopo la soppressione di quella insieme alla cornice originaria. La sua ambientazione "in tempo di notte"⁹¹ è stato l'elemento che ha favorito la fortuna critica del dipinto, annoverato da Roberto Longhi fra i precedenti caravaggeschi.⁹²

Per la sua ambientazione nel carcere appena rischiarato dalla luce delle torce, che crea suggestivi gorghi di ombra, e per l'acuto realismo dei dettagli, esso costituisce uno degli esiti delle ricerche del naturalismo lombardo maturato, come sarebbe avvenuto nello stesso giro di anni per Caravaggio, sulla scia delle ricerche di Antonio e Vincenzo Campi.⁹³

LA SAGRESTIA

In sagrestia è conservato un grande *Crocifisso* ligneo assegnabile al XIV secolo,⁹⁴ che probabilmente costituisce l'unico arredo della chiesa precedente l'ampliamento del 1484.

Marcata è la caratterizzazione espressiva del volto dolente di Cristo, dai tratti fortemente plasmati.

La ricerca anatomica costruisce il corpo con una padronanza tecnica senza cedimenti, individua il morbido modellato del ventre, la tensione dei muscoli sul costato e sulle gambe contratte per consentire l'incrocio dei piedi.

La tipologia è quella del crocifisso destinato in origine ad essere sospeso ad una trave in corrispondenza dell'altar maggiore, come esplicito richiamo alla redenzione.

Dalla collocazione originaria, poi, questi crocifissi solitamente vennero spostati ad altari laterali con l'introduzione della norma liturgica relativa alla custodia del SS. Sacramento nel tabernacolo della mensa principale, e la prima menzione del Crocifisso di S. Maria Maddalena è proprio relativa alla sua collocazione su un altare laterale.

Infatti nel 1599 il vescovo Speciano, in visita pastorale, lo vide esposto nella prima cappella a sinistra dell'ingresso, che già dal suo predecessore, nel 1583, era stata ricordata con una antica intitolazione a Cristo.

Venne poi spostato nella prima cappella a destra, dove nel 1623 è ricordato dal vescovo Campori, che lo definisce "cruifixum magnum in crucem et devotum", facendo così pensare alla presenza di immagini, probabilmente dipinte sulla parete, ai lati della croce.

Lo stesso vescovo nel 1630 afferma poi che deve essere rinnovato, il che certifica la vetustà dell'oggetto e, di conseguenza la sua probabile appartenenza al primitivo corredo liturgico della chiesa.⁹⁵



Il grande Crocifisso ligneo (conservato in sagrestia)

¹ A. Foglia, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dagli inizi del XV secolo al 1523*, in "Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)", a cura di G. Chittolini, Bergamo 2008, p. 163.

² A. Foglia, *Origini e storia della chiesa di S. Clemente*, in "Santa Maria Maddalena. Chiesa in Cremona", Cremona 2003, pp. 13-16.

³ A. Foglia, *Ibidem*.

⁴ Archivio Storico Diocesano di Cremona (d'ora in poi ASDCr), Visita Sfondrati del 1565, vol. 6, cc. 155-156.

⁵ Archivio di Stato di Cremona (d'ora in poi ASCr), Notarile, notaio Giuliano Allia, f. 65, doc. in data 13 luglio 1484.

⁶ ASCr, Notarile, notaio Giuliano Allia, f. 65, doc. in data 13 luglio 1484.

⁷ Per un'analisi delle strutture si veda: P. Favole, *Cremona - SS. Maria Maddalena e Geroldo. Analisi per un restauro*, in "Provincia nuova", nn. 1-2, Cremona 1983, pp. 25-32.

⁸ ASCr, Notarile, notaio Bartolomeo Malossi, f. 111, doc. datato 25 gennaio 1480. La stessa situazione è confermata in una ricognizione della chiesa effettuata nel 1498 durante l'episcopato di Ascanio Sforza; ASCr, Notarile, notaio Gio Pietro Sfondrati, f. 403, doc. datato 1 novembre 1498.

⁹ La notizia è riportata in G. De Vecchi, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907, pp. 129 che riferisce la seguente iscrizione: "D. Bonardus Christophorus et Antonius Biemmi de Bonardis ex exhortatione Domini Alexandri Regazzi Rectoris E. F. hoc opus 1480".

¹⁰ Per un profilo documentario e biografico di Lazzaro Pozzali si rimanda a M. Morandi, *Lazzaro Pozzali, un architetto del Quattrocento*, in "S. Maria Maddalena. Chiesa in Cremona, Cremona 2003, pp. 41-46.

¹¹ La produzione di questi modelli fu molto lunga, tanto da consentire l'integrazione delle lacune che man mano si creavano con pezzi identici ai mancanti. La diversità si manifesta attraverso differenze cromatiche dovute a terre e cotture fra loro diverse, che non alterano l'effetto d'insieme.

¹² ASCr, Visita Settala del 1685, vol. 107, c. 143.

¹³ M. De Crecchio, *Il contesto urbanistico e sociale*, in "S. Maria Maddalena...", cit., p. 11.

¹⁴ ASDCr, Visita Campori del 1623, vol. 62, c. 24.

¹⁵ ASDCr, Visita Sfondrati, vol. 14, cc. 60-61.

¹⁶ ASDCr, Curia Vescovile, Visita Apostolica 3, c. 69.

¹⁷ ASCr, Notarile, notaio Bartolomeo Malossi, f. 111, doc. datato 25 gennaio 1480.

¹⁸ ASDCr, Visita Sfondrati del 1573, vol. 14, c. 57.

¹⁹ ASDCr, Visita Sfondrati del 1583, vol. 25, c. 369; Visita Speciano del 1599, vol. 41, c. 484 r; Visita Campori del 1630, vol. 62, c. 13; Visita Visconti del 1647, vol. 70, c. 239v. Il dipinto attualmente è conservato nella casa parrocchiale.

²⁰ G. de Vecchi, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907, p. 129. L'iscrizione riportata dal de Vecchi recitava: " D. Bonardus Christophorus et Antonius Biemmi de Bonardis ex exhortatione Domini Alexandri Regazzi Rectoris E.F. hoc opus 1480".

²¹ ASDCr, Visita Speciano, vol. 41, cc. 483 r, 488 v.

²² ASDCr, Visita Campori del 1623, c. 11.

²³ G. Bresciani, *Historia ecclesiastica di Cremona*, ms. sec. XVII conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona (ms. Bresciani 4), parte II, p. 106.

²⁴ ASDCr, Visita Campori, vol. 62, p. 12.

²⁵ ASDCr, Visita Campori del 1630, vol. 62, c. 21.

La cappella nel 1674 risulta essere già imbiancata, cfr. Visita Isimbardi del 1674, vol. 76, c. 526.

²⁶ ASDCr, Visita Sfondrati del 1565, vol. 6, c. 158; Visita Sfondrati del 1573, vol. 14, c. 55.

²⁷ ASDCr, Visita Sfondrati del 1583, vol. 25, c. 370.

²⁸ ASDCr, Visita Speciano del 1599, vol. 41, c. 483v: pro icona habet crucifixum decentem ornameto ligneo circumdatum".

²⁹ ASDCr, Visita Campori del 1623, vol. 62, c. 13.

³⁰ P. Merula, *Santuario di Cremona*, Cremona 1627, pp. 294-295.

³¹ M. Tanzi, *Rinascimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in "Bollettino d'Arte", 37-38, 1986, pp. 75-95.

³² ASCr, Notarile, notaio Pietro Martire Stanga, f. 370, doc. in data 30 gennaio 1502. Poiché la data è calcolata "ab Incarnazione" l'anno corrisponde al 1503.

³³ Marco Tanzi opta per una datazione attorno al 1505: M. Tanzi, scheda in *Omobono. La figura del santo nell'iconografia - secoli XIII-XIX*, Cremona 1999, p. 51. Mario Marubbi preferisce invece farla

slittare in un anno prossimo al 1515; M. A. Lazzari, M. Marubbi, *Il Politico dell'Aleni e alcune considerazioni sul disegno soggiacente*, in "Santa Maria Maddalena. Chiesa in Cremona", cit. pp. 59-62.

³⁴ ASDCr, Visita Novasconi, vol. 238, c. 805.

³⁵ P. Maisen, *Cremona illustrata*, Milano 1865, p. 172.

³⁶ G. Grasselli, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1827, p. 166.

³⁷ G. Bresciani, *Historia ecclesiastica di Cremona*, ms. sec. XVII conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona (ms. Bresciani 4), parte II, p. 105.

³⁸ L'iscrizione posta sulla lapide tombale

dell'Aliprandi è riportata da T. A. Vairani, *Iscritiones cremonenses universae*, I, Cremona 1796, p. 804.

³⁹ ASDCr, Visita Campori del 1623, c. 13.

⁴⁰ ASDCr, Visita Campori del 1623, cc. 9-15.

⁴¹ ASDCr, Visita Campori del 1630, c. 24.

⁴² Idem, c. 21.

⁴³ ASDCr, Visita Litta del 1723, vol. 145, c. 325r, 330r.

⁴⁴ ASDCr, Visita Visconti del 1647, c. 238v.

⁴⁵ ASDCr, Visita Isimbardi del 1674, v 76, p. 523.

⁴⁶ G. Bresciani, cit., c. 106.

⁴⁷ G. Aglio, cit., p. 145.

⁴⁸ ASDCr, Visita Isimbardi del 1674, v 76, p. 523.

⁴⁹ G. Aglio, cit., p. 146.

⁵⁰ ASDCr, Visita Litta del 1723, vol. 145, c. 328r.

⁵¹ ASCr, Istituto elemosiniere, corpi soppressi, b. 834, f. 3, doc. in data 1626: "...ad construi faciendum et errigendum in ecclesia divi Clementi Cremonae unum altare, ubi non inveniatur altari liberum, et de quo non fuerit dispositis in aliis personis, et hoc sub invocatione Beati Ioannis Damasceni expensis semper fructum hereditatis praedicta, et illud exornari facere pulcrum iconam cum imagine dicti divi Ioannis Damasceni...". Si veda anche l'atto di erezione del beneficio semplice all'altare di S. Giovanni Damasceno in f.7, doc. in data 2 agosto 1630.

⁵² ASDCr, Visita Visconti, vol. 70, c. 239 r.

⁵³ ASDCr, visita Litta, vol. 145, c. 327 r.

⁵⁴ La lapide sepolcrale di Giovanni Scaglia, rimossa dal suo posto, è ora utilizzata, insieme a frammenti di altre lastre tombali come rivestimento dei gradini dell'altare di S. Anna.

⁵⁵ ASDCr, Visita Offredi del 1827, vol. 198, p. 811; Visita Novasconi del 1857, p. 805.

⁵⁶ Il dipinto è conservato in casa parrocchiale.

⁵⁷ La data 1907 è quella in cui lo vide L. De Vecchi, cit. p. 127.

⁵⁸ ASDCr, Visita Offredi del 1827, vol. 198, pp. 807-811.

⁵⁹ ASDCr, Visita Novasconi del 1857, vol. 238, pp. 805-812.

⁶⁰ Interessanti descrizioni dello stato della chiesa dopo la riapertura nel 1808 si trovano nelle visite pastorali Offredi, vol. 198, p. 807 ss., Novasconi, vol. 238, p. 805 ss., Cazzani, vol. 245. Notizie sulla provenienza dei dipinti si trovano in L. Manini, cit., vol. II, p. 130; L. Corsi, cit., p. 160; G. De Vecchi, cit., p. 127-129; *Le chiese delle Mose*, cit. pp. 36-40.

⁶¹ G. Picenardi, *Guida storico sacra della Regia città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1818.

⁶² ASCr, Comune di Cremona, Congregazione municipale, b. 394, f. 1/1.

63 ASDCr, Visita Novasconi, vol. 238, cc. 805 ss.
64 La visita pastorale Novasconi nel 1857 annota: "la volta poi ed il santuario sonosi conservati di gotico stile con bell'intreccio di vaghi scompartimenti", cit., p. 805.
65 ASCr, Comune di Cremona, Giunta municipale, b. 194, f. 18.
66 P. Maisen, cit., p. 172.
67 Per un dettagliato resoconto tecnico sui lavori si veda: G. Perbellini, *I restauri di Santa Maria Maddalena*, in "La Provincia", 25 giugno 1968, p. 3; N. Concesa, *Restauri a Santa Maria Maddalena in San Clemente*, in "Strenna dell'Adafa per l'anno 1975", Cremona 1974, pp. 3-21.
68 Si veda, a tale proposito, la relazione di Gianni Perbellini pubblicata sul quotidiano "La Provincia" del 25 giugno 1968, p. 3, in cui si legge che nei pezzi ornamentali "vi era stato il riutilizzo di rilievi in laterizio similari provenienti da diverse fabbriche: S. Sigismondo, il Duomo ed il palazzo Comunale, i pezzi più tardi risalgono infatti all'Ottocento e probabilmente appartengono allo stesso materiale fatto approntare dal Voghera".
69 ASDCr, Visita Offredi, vol. 198, c. 807, 811.
70 L. Manara, E. Perni, *Il restauro del crocifisso ligneo*, in "Santa Maria Maddalena...", cit., pp. 93-96.
71 ASDCr, Archivio di S. Agostino, Parrocchia di S. Leonardo, busta miscellanea.
72 L'alta qualità dell'opera fece sì che essa venisse attribuita a Giacomo Bertesi, come riporta la relazione del parroco don Eugenio Provasi del 1857, secondo quel noto fenomeno per il quale la scarsa conoscenza del mondo artistico cremonese legato alla lavorazione del legno ha generato fino a tempi recenti la tendenza ad inserire nel catalogo di questo scultore qualsiasi opera lignea di discreto livello prodotta nel cremonese fra Sei e Settecento. In realtà, come ho già dimostrato anche in altra sede, questo crocifisso è opera di un artista diverso, anche se il complesso si configurava ancora come un prodotto dell'estetica barocca, simile nel concetto ad altri di cui si conosce l'esistenza anche se non sono giunti fino a noi, come quello realizzato dallo stesso Angelo Massarotti, ma questa volta in collaborazione con Giacomo Bertesi, nel 1683 nell'oratorio della Compagnia della Carità a S. Vincenzo. Anche lo stile segnala un cambiamento rispetto a quello elaborato dal Bertesi e dai suoi diretti discepoli come Giuseppe Chiari. Una certa affinità lega infatti questo *Crocifisso* al Cristo che compare nella scena della *Crocifissione*, uno degli otto rilievi con *Storie di Cristo* conservati presso il Museo Civico e attribuiti tradizio-

nalmente proprio al Bertesi. Come nota anche Isabella Bottoni, però, la scena della *Crocifissione* e quella della *Deposizione* presentano asprezze di taglio ed intensità gestuali tali da dover essere espunte dal gruppo di rilievi di più stretta osservanza bertesiana e da far pensare all'intervento di un allievo più giovane ma ormai tanto esperto da essere ammesso ad operare autonomamente in seno alla bottega del maestro. In entrambi i casi, infatti, la figura di Cristo appare più allungata di quelle del Bertesi, il modellato più asciutto ed incisivo. Si è quindi tentati di riconoscere in entrambe le opere la stessa mano e la fisionomia di un artista che, pur lavorando a stretto contatto e sotto la direzione del Bertesi, maestro indiscusso nella Cremona fra Sei e Settecento, riesce a mantenere e a portare avanti una propria linea compositiva autonoma. M. Morandi, *Il Crocifisso restaurato di S. Maria Maddalena*, in "Cremona produce", 2001, n. 3, pp. 32-34. M. Morandi, *Le statue lignee*, in "S. Maria Maddalena...", cit. pp. 78-80; I. Bottoni, *Giacomo Bertesi e i rilievi con "Storie di Cristo"*, in "Devozione e carità", Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona, vol. LIII, Cremona 2001, 141-154.
73 La famiglia Bonfio, una delle più cospicue della parrocchia, aveva il proprio palazzo all'inizio della contrada Gonzaga (ora al civico n.14). Qui aveva preso dimora, nel 1575, Francesco che, arricchitosi con la mercatura e nominato decurione, aveva acquistato la casa da Elena Picenardi, trasformandola poi in palazzo adeguato alla posizione sociale raggiunta, dove viveva coi fratelli. Per rappresentare altrettanto degnamente il casato, nel 1608 Giovanni Paolo Bonfio, divenuto capofamiglia dopo la morte del fratello Francesco, fece erigere in S. Maria Maddalena, sopra la propria tomba, la cappella dedicata alla Concezione della Beata Vergine. La costituzione di un legato, aumentato nel 1630 da Giulio Cesare Bonfio, consentì la celebrazione delle messe al relativo altare, che sarebbe poi stato sempre mantenuto nelle suppellettili e negli arredi, come la cappella stessa, dai discendenti della famiglia. A questo proposito si veda M. Morandi, *La cappella della Madonna del Rosario*, in "Santa Maria Maddalena...", cit., pp. 83-88.
74 A. Dordoni, *Geroldo di Colonia: la figura, il culto, l'iconografia*, in "Santa Maria Maddalena...", cit., pp. 17-26.
75 M. Marubbi, *I muri dipinti*, in "S. Maria Maddalena", cit. p. 55.
76 M. Marubbi, cit., p. 58.

77 A. Maccabelli, *L'altare maggiore e le acquasantiere*, in "Santa Maria Maddalena in Cremona...", cit., pp. 87-92.
78 ASCr, Visita Campori del 1623, c.13.
79 ASCr, Visiata Isimbardi del 1674, vol. 76, p.523.
80 F. Lazzari, *Venezia esalta Cremona*, in "Mondo Padano, 14-3-1983.
81 G. Aglio, cit, p. 149.
82 Per notizie relative alla chiesa di S. Pantalone e questo dipinto si veda: S. Tassini, *Le pale d'altare*, in "S. Maria Maddalena...", cit., pp. 71-72.
83 B. de Klerck, *I fratelli Campi. Immagini e devozione*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 191-211.
84 F. Paliaga, *Vincenzo Campi*, Soncino 1997, p.188.
85 G. Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794, p.50.
86 La sua presenza è ricordata per la prima volta in ASDCr, Visita Offredi del 1827, vol. 198, p.807.
87 G. De Vecchi, *Brevi cenni...*, cit., pp.127-129.
88 M. Marubbi, *I muri dipinti*, in "S. Maria Maddalena, chiesa in Cremona, Cremona, 2003, p. 56.
89 M. Morandi, *Le trasformazioni successive, dall'età sforzesca ai giorni nostri*, in "Il Palazzo Comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni", a cura di A. Foglia, Cremona 2006, pp. 176-179.
90 A. Puerari, *Mostra di antiche pitture del XIV al XIX secolo*, Cremona 1948, pp.55-56. In occasione della mostra il dipinto fu restaurato da Ernesto Piroli.
91 Giovan Battista Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, ms. sec. XVIII, edizione critica a cura di Maria Luisa Bandera Gregori, Cremona 1989, p. 133.
92 R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi II. I precedenti*, in "Pinacotheca", n. 5-6, 1929, ed. cons. in "Opere complete", Sansoni, Firenze, 1968, p. 131.
93 Il dipinto è stato restaurato nel 2009 presso la scuola di restauro CR.Forma di Cremona, per iniziativa dei Volontari per il Patrimonio Culturale del Touring Club Italiano. Per notizie storiche sul dipinto e sull'intervento di restauro si rimanda a: M. Bernardi, M. a. Lazzari, P. Mariani, C. Merlo, M. Morandi, G. Toninelli, *Il restauro di un dipinto restaurato: ricerche, indagini e soluzioni a confronto*, in "Lo Stato dell'Arte 7", Napoli 2009, pp. 741-750.
94 L. Bellingeri, *La scultura*, in "Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)", a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo 2007, pp. 432-433.
95 ASDCr, Visita Speciano del 1599, vo. 41, c. 483v; Visita Campori del 1623, vol. 62, p. 13; Visita Campori del 1630, vol. 62, p. 23.

Indice

Le vicende storiche

Le origini	7
La riforma seicentesca	19
Dall'Ottocento ad oggi	22

La visita alla chiesa

La chiesa	27
Le cappelle di destra	29
Il Presbiterio	34
Le cappelle di sinistra	43
La sagrestia	45

*Nessuna parte scritta o immagine
di questo volume può essere riprodotta e utilizzata,
in qualsiasi forma e/o con qualsiasi mezzo
(compresa la fotocopia, la registrazione e il trattamento digitale)
senza autorizzazione scritta dei rispettivi autori*

*Per i testi: Mariella Morandi
Per le fotografie: info@robertocaccialanza.com*

*Finito di stampare nel mese di novembre 2009
FANTIGRAFICA (Cremona)*

©2009 Camera di Commercio di Cremona

