



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI

DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI E AMBIENTALI

CORSO DI DOTTORATO IN SCIENZE DEL PATRIMONIO LETTERARIO,
ARTISTICO E AMBIENTALE
XXX CICLO

***Il convento di San Domenico a Cremona:
opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola***
L-ART/02

Tesi di dottorato di:
Adam FERRARI
Mat. R10834

Tutor: dott. Jacopo Cristiano Andrea STOPPA

Coordinatore: chiar.mo prof. Alberto Valerio CADIOLI

A.A. 2016/2017

Sommario

Introduzione	p. 1
1. La chiesa di San Domenico prima della visita di Carlo Borromeo (1575)	p. 9
1.1 Il pontile e gli altari della crociera sinistra (p. 11) – 1.2 Gli altari della navata sinistra (p. 16) – 1.3 Brocardo Persico e la pala di Antonio Campi (p. 19) – 1.4 Le cappelle affacciate sulla navata destra (p. 23) – 1.5 La <i>Pietà</i> del Sojaro. Correggio e Pordenone a confronto (p. 27) – 1.6 La crociera destra (p. 31) – 1.7 La sagrestia (p. 33)	
2. Il rinnovamento della chiesa (1590-1619) e l'egemonia del Malosso	p. 35
2.1 Gli altari ai lati del presbiterio (p. 39) – 2.2 Nuovi arredi per i sacelli della navata sinistra (p. 41) – 2.3 L'altare di San Giacinto (p. 44) – 2.4 La pala di Cristoforo Agosta per l'altare di Santa Caterina da Siena (p. 48) – 2.5 Le confraternite dei crocesignati e del Nome di Dio (p. 50) – 2.6 La conclusione dei lavori: la nuova area presbiteriale e il museo della pittura cremonese (p. 54) – 2.7 Il refettorio, la libreria e la sagrestia (p. 60)	
3. Una proposta di lettura per la cappella del Rosario	p. 65
3.1 La struttura della confraternita (p. 67) – 3.2 Gli affreschi e le pale d'altare (p. 67) – 3.3 Le tele di Panfilo Nuvolone e di Giulio Cesare Procaccini (p. 72) – 3.4 Due iconografie poco note: il <i>Trionfo del Rosario</i> di Alessandro Tiarini e <i>La battaglia di Muret</i> del Cerano (p. 74) – 3.5 L'intervento di Giuseppe Nuvolone e l'altare settecentesco (p. 80)	
4. Copie e derivazioni: Stefano Lambri, Giovanni Battista Tortiroli e Gabriele Zocchi	p. 84
4.1 Stefano Lambro e l'Ordine di San Domenico (p. 86) – 4.2 Le pale d'altare (p. 87) – 4.3 Copie, derivazioni e problemi attributivi (p. 91) – 4.4 La <i>Strage degli Innocenti</i> e il rinnovamento della sagrestia: padre Giovanni Battista Boselli da Sestola (p. 94) – 4.5 Problemi attributivi: Gabriele Zocchi (p. 98)	
5. Un secondo insediamento domenicano a Cremona: la chiesa dei Santi Vito e Modesto e il culto di Santa Rosalia	p. 101
5.1 L'origine del beneficio e la descrizione della chiesa (p. 102) – 5.2 Nobili siciliani di stanza a Cremona: l'introduzione del culto di Santa Rosalia (p. 107) – 5.3 L'altare di Santa Rosalia (p. 109)	
6. Tre protagonisti del rinnovamento	p. 113
6.1 Giulio Mercori (1607-1673), priore di San Domenico in Cremona e inquisitore (p. 114) – 6.1.1 L'ambasciata presso Filippo IV (1660-1661) (p. 116) – 6.1.2 Inquisitore generale dello Stato di Milano (p. 120) – 6.2 Cipriano Minuti (1620 circa – 1698) (p. 124) – 6.3 Alberto Solimano da Genova (1624-1704) (p. 127)	
7. La glorificazione dell'Ordine domenicano	p. 129

7.1 Munifici doni: arredi liturgici, strumenti scientifici, atlanti (p. 131) – 7.2 Le testate del transetto: due miracoli di San Domenico contro gli albighesi (p. 134) – 7.3 Il nuovo presbiterio: l'esaltazione dell'Eucarestia (p. 138) – 7.4 Il tabernacolo di Gaspare Aprile (p. 143) – 7.5 Padre Bergonzi e la decorazione della controfacciata: un'inedita collaborazione (p. 150) – 7.6 San Raimondo di Peñafort (p. 155) – 7.7 La cappella di San Tommaso d'Aquino (p. 156) – 7.8 San Pietro martire protettore di Cremona (p. 159) – 7.9 Robert La Longe per la cappella di San Domenico di Soriano (p. 161) – 7.10 Allo scadere del secolo: la decorazione della cappella Persico (p. 162) – 7.11 «un picciol quadretto assai vago»: *L'Amor sacro che calpesta l'Amor profano* del Montalto (p. 165)

8. La “Rosa peruana” e il beato Ghislieri: la penetrazione di modelli romani a Cremona

p. 169

8.1 La pala d'altare di Giuseppe Panfilo Nuvolone (p. 172) – 8.2 La copia della *Santa Rosa da Lima* di Lazzaro Baldi per San Vito (p. 175) – 8.3 Gli affreschi per la cappella di Santa Rosa in San Domenico (p. 177) – 8.4 La beatificazione di Pio V (p. 181)

9. Il Settecento

p. 184

9.1 Un'aggiunta al catalogo del Bertesi e la cappella di San Domenico di Soriano (p. 185) – 9.2 La solennizzazione della canonizzazione di Pio V (p. 187) – 9.3 Il priore Crotti e Filippo Sacchi lo Spagnolo (p. 193) – 9.4 La ristrutturazione degli altari: Giovan Battista Zaist (p. 195) – 9.5 La cappella di San Vincenzo Ferrer (p. 197) – 9.6 1738-1748: riparazioni e nuovi arredi (p. 202)

10. 1788-1871: la dispersione del patrimonio e l'abbattimento del tempio

p. 204

10.1 La sottrazione di dipinti: Tinet e Bonfichi (p. 206) – 10.2 Scambi attorno all'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi (p. 211) – 10.3 Una lenta agonia: la decisione di abbattere il complesso (p. 216) – 10.4 Un primo nucleo di opere per le collezioni civiche (p. 218) – 10.5 La restituzione dei dipinti ai Sommi Picenardi (p. 220) 10.6 La vendita di oggetti e dipinti da parte della Fabbriceria della cattedrale (p. 223) – 10.7 La proposta del Visioli e la demolizione (p. 224) – 10.8 La memoria di San Domenico (p. 228)

Apparato 1

p. 232

Apparato 2

p. 237

Abbreviazioni

p. 262

Manoscritti e documenti

p. 263

Bibliografia

p. 265

Sitografia

p. 282

Introduzione

Non è mai facile raccontare la storia di un edificio che non esiste più, specialmente quando si ha a che fare con oggetti tangibili quali sono i manufatti artistici (di ogni tipo) per cui erano stati commissionati, fortunatamente scampati (in gran parte) alla distruzione ma completamente decontestualizzati nella loro collocazione attuale.

L'abbattimento e la conseguente dispersione del patrimonio del grandioso complesso di San Domenico a Cremona – già ubicato nel cuore della città, nello spazio occupato ora da piazzale Roma – risultano essere, al giorno d'oggi, una delle pagine più buie della storia della città (a pochi anni dalla proclamazione del Regno d'Italia e alla vigilia della Presa di Roma), pervasa all'epoca da un forte sentimento anticlericale, alimentato dalla stampa locale e dal dibattito politico. A nulla valsero i tentativi di diversi personaggi illuminati per salvare il complesso, o almeno parti di esso, con l'obiettivo di dare loro nuova vita come sede di archivi o istituti scolastici.

La chiesa conventuale, dedicata al fondatore dell'Ordine dei predicatori, era di dimensioni analoghe alla vicina cattedrale: secondo i rilievi effettuati dall'architetto Carlo Visioli nel 1862, l'edificio misurava in lunghezza circa 85 metri, mentre 35 erano i metri di ampiezza del profondo transetto e 22 quelli delle tre navate. I pilastri che sostenevano le volte avevano un diametro di 1,75 e un'altezza di 7,75 metri. La torre campanaria, completata a cavallo tra Quattro e Cinquecento, era alta 62 metri e costituiva il secondo campanile cittadino, secondo solo al celebre Torrazzo.

La storia della perdita San Domenico, simile a quella di tanti altri complessi religiosi abbattuti nel corso dell'Ottocento, si è chiusa però con una nota positiva, che rende (probabilmente) meno amaro il finale: se l'intero edificio è scomparso man mano sotto i colpi dei picconi degli operai, per lasciare posto ai giardini pubblici di piazza Roma (e forse non è un caso che il luogo porti il nome della capitale conquistata solo l'anno prima del termine dei lavori demolizione, il 1871), gran parte delle opere che ornavano gli altari e le pareti della chiesa, come anticipato in apertura, sono sopravvissute. Ventitré dipinti, ceduti al municipio cremonese dal Ministero della Pubblica Istruzione hanno costituito il nucleo fondante delle collezioni civiche (inaugurate nel novembre 1888 con sede nel palazzo donato dal conte Sigismondo Ala Ponzzone), quattro invece arredano ora le pareti e un altare di tre chiese della diocesi (San Sebastiano a Cremona, San Nicolò ad Isola Dovarese e Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana), mentre altri ancora hanno preso la via del collezionismo privato, dopo essere stati ritirati dai marchesi Sommi Picenardi, che alienarono la loro preziosa e ricercatissima raccolta attorno al 1870: una pala del Boccaccino, in origine collocata sull'altare dello Spasimo, è ora alla National Gallery di Londra.

Perduti sono gli affreschi (se non per un piccolo frammento attribuito al Malosso e probabilmente appartenente alla volta della cappella del Rosario), l'apparato scultoreo ligneo e le lapidi sepolcrali, fatta eccezione per quella della famiglia Stradivari, ora nel Museo Civico «Ala Ponzzone» assieme al monumento funebre del vescovo di Cremona Ugolino di San Marco. Uno dei pezzi più pregiati

dell'intero arredo, lo sfarzoso tabernacolo commissionato da Giulio Mercori al luganese Gasparo Aprile nel 1669, già richiesto in seguito alla chiusura dell'edificio dal prevosto della chiesa di Sant'Agostino, fa ora mostra di sé nella parrocchiale dei Santi Marcellino e Pietro a Canneto Pavese, sulle colline dell'Oltrepò, mentre il grande organo dei fratelli Serassi, commissionato nel 1766, venne venduto alla chiesa di Santa Maria Annunciata in Viadana. Alcune parti del coro settecentesco intagliato dal Febbrari dovrebbero sopravvivere nella chiesa parrocchiale di Sermide, in provincia di Mantova, dopo essere transitate per il mercato antiquario milanese, per mezzo del quale – grazie alla mediazione dell'antiquario Giuseppe Baslini, fornite del conte Gian Giacomo Poldi Pezzoli – vennero vendute all'allora Patrio museo archeologico di Milano delle formelle in terracotta appartenenti all'arredo esterno del sacello dedicato a San Vincenzo dai Picenardi.

Le ragioni di una scelta

Il presente lavoro, intitolato *Il convento di San Domenico a Cremona: opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola* è il frutto di una modifica del primo progetto di ricerca presentato al concorso di ammissione al corso di dottorato in Scienze del Patrimonio Letterario, Artistico e Ambientale dell'Università degli Studi di Milano nella tarda estate del 2014. Da poco conclusa la Scuola di Specializzazione in Beni Storici Artistici con una tesi su due nuclei di opere a corredo di altrettanti altari a Codogno e a Mezzana Casati decisi, su consiglio del prof. Marco Tanzi (che voglio qui ringraziare per la pazienza, la disponibilità e i consigli datomi in questi tre anni), di stendere un progetto sull'autore di uno dei due cicli, quello della chiesa di San Pietro detta del Mezzano.

Le sei telette che lo compongono rappresentano le *Storie e i miracoli di San Carlo Borromeo* – derivate dalle stampe di Cesare Bonino –, furono eseguite da Stefano Lambri detto lo Stefanino (1595/96-1658). Figura tutt'altro che marginale nel panorama artistico cremonese tra la partenza del Malosso (1604) e l'arrivo del Genovesino a (1637), il pittore ebbe un grande successo nella Cremona spagnola di primo Seicento come copista, ritrattista, cantante e musicista: era solito esibirsi, secondo i biografi contemporanei, per gli appartenenti ai circoli culturali legati ai notai cremonesi ed era tenuto in gran considerazione dal governatore e castellano della città, don Álvaro de Quiñones.

Proprio le indagini preliminari relativi alla committenza di due dipinti (conservati nella Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone» di Cremona), eseguiti dal pittore per l'altare di San Guglielmo e quello di San Domenico di Soriano, accompagnate dal tentativo di compilare un primo catalogo delle copie inviate ad altre chiese dell'ordine mi hanno spinto – dopo aver iniziato a compulsare il materiale conservato presso il Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano –, a modificare il progetto originale, in accordo con il mio tutor, il dott. Jacopo Stoppa, ricercatore e docente del corso di Storia dell'Arte Moderna presso il Dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano, riservando così allo Stefanino “solamente” un capitolo all'interno della tesi, il quarto.

Le buste conservate nel Fondo di religione contengono testamenti, contratti, accordi, ricevute di pagamento, progetti di ristrutturazione, disegni presentati alla committenza per paliotti d'altare, inventari e piante del complesso. Ho deciso quindi di ricostruire, per la prima volta, la storia del convento o meglio la storia della committenza artistica e l'evoluzione del gusto nei quasi quattro

secoli di vita del cenobio.

Emerge dalle carte la volontà da parte della committenza laica di aggiornarsi sulle ultime novità in fatto artistico (soprattutto da parte della confraternita del Rosario) mentre la comunità domenicana era interessata a promuovere l'immagine e il ruolo dell'Ordine nella storia della Chiesa attraverso quelle figure carismatiche elevate all'onore degli altari, che ebbe il suo culmine nella seconda metà del Seicento, quando Clemente X Altieri (vicinissimo ai predicatori), canonizzò Rosa da Lima, patrona delle Americhe, e Ludovico Bertrando in una solenne cerimonia nella basilica di San Pietro, celebrata il 27 aprile 1671.

Saranno infatti i priori, i lettori, i sindaci del convento e i diversi inquisitori ad allogare, a partire dall'anno 1590, nuove opere d'arte in seguito alla ristrutturazione dell'edificio secondo le *Ordinazioni* fornite da Carlo Borromeo nella sua visita apostolica compiuta nel giugno del 1575, uno dei numerosi documenti inediti rintracciati e trascritti per una corretta comprensione dell'evoluzione della decorazione interna della chiesa.

Il lavoro non si concentrerà però sull'analisi dei singoli dipinti e sulla loro vicenda critica (diversi pezzi hanno goduto di una notevole fortuna critica locale ma non solo), tranne che per tre casi, ossia il *Crocifisso tra i Santi Caterina d'Alessandria, Giovanni Battista e il conte Brocardo Persico* (conosciuto come pala Persico) di Antonio Campi, la *Pietà* di Bernardino Gatti detto il Sojaro e l'*Amor Sacro che calpesta l'Amor Profano* di Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto, la cui origine e destinazione sono state finalmente chiarite grazie all'incrocio dei dati documentari e delle testimonianze manoscritte lasciate da diversi padri che si avvicendarono all'interno del convento.

L'obiettivo è invece quello di analizzare e comprendere le scelte relative all'intitolazione degli altari e su chi ha commissionato le diverse opere per il loro arredo, in relazione alla storia dell'Ordine e alla storia ecclesiastica e civile della città di Cremona. Non è stata trascurata la coeva produzione letteraria e devozionale, prezioso ausilio per la ricostruzione della struttura delle tre confraternite che avevano sede nel convento: quella del Santo Rosario, la compagnia della Croce (o dei crocesignati o di San Pietro martire) e l'ancora poco nota confraternita del Santissimo Nome di Dio, responsabili del mantenimento e della cura dei sacelli a loro destinati, affacciati sulla navata destra della chiesa.

Uno degli aspetti più interessanti è sicuramente la commissione, per il tempio, di un gran numero di dipinti e oggetti liturgici da parte degli inquisitori, che vollero dotare il convento di origine o in cui ressero le fila del tribunale vicariale con dipinti volti a glorificare e a rilanciare il ruolo del Sant'Uffizio (che nel Seicento affrontò un periodo di forte crisi) e dell'Ordine domenicano, diffondendo così il linguaggio artistico cremonese nei conventi di San Domenico a Taggia, Santa Maria di Castello a Genova e Santa Croce di Bosco Marengo.

Inoltre i predicatori vollero fare della loro chiesa un "museo" della pittura cremonese, dando grande risalto alle opere licenziate da Giulio e Bernardino Campi e da Camillo Boccaccino, collocate in posizione privilegiata sulle pareti di testata del transetto, inquadrare da altari identici nella loro struttura, come se fossero delle cornici a corredo dei preziosi dipinti.¹ Saranno il Malosso – che esercitò una sorta di egemonia all'interno dei cantieri della chiesa, sino alla partenza per Parma nel

¹ GUAZZONI 2006, pp. 402-404.

1604 – e il Chiaveghino a continuare ad arricchire la chiesa di opere legate alla splendida stagione cinquecentesca e, una volta scomparsi, i padri si rivolgeranno al Lambri e a Gabriele Zocchi, sino alla svolta voluta dall'inquisitore Giulio Mercori (1607-1673).

Sarà quest'ultimo, personaggio chiave (ma poco conosciuto) nello svolgersi delle vicende di metà Seicento relative al Sant'Uffizio e all'inquisizione, a portare un vero e proprio cambiamento grazie alla chiamata di artisti che rivoluzionarono completamente l'aspetto dell'area presbiteriale della chiesa. Durante gli anni in cui ricoprì il ruolo di inquisitore generale dello Stato di Milano (1665-1673), allogò diverse commesse ai protagonisti della scena artistica meneghina del tempo: Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto e Agostino Santagostino (quest'ultimo non particolarmente apprezzato dai domenicani e da padre Barbò), già responsabili dei lavori di allestimento della Sala dei Senatori all'interno del Palazzo Ducale di Milano e della decorazione del palazzo del potentissimo conte Bartolomeo Arese a Cesano Maderno. La scelta di pittori attivi sulla piazza milanese costrinse in qualche modo i padri di Cremona, anche dopo la morte dell'inquisitore, a rivolgersi ad altri artisti noti e richiestissimi nella Milano di fine Seicento, come Federico Bianchi e Carlo Preda, per cercare di mantenere allo stesso livello gli standard qualitativi delle nuove commesse.

Fondamentale si è rivelato essere il rapporto di scambio con il convento di Santa Maria delle Grazie, vero e proprio laboratorio ove gli altari ed altri arredi liturgici commissionati dal Mercori venivano realizzati e successivamente spediti a Cremona. Ed è stata proprio l'analisi di documenti relativi alla chiesa delle Grazie, il cui studio è limitato alla storia quattro-cinquecentesca (dove a farla da padrone è il binomio Leonardo - Ludovico il Moro), a dare conferma di come i domenicani avevano a cuore le opere d'arte eseguite per gli altari delle loro chiese, riconoscendone il pregio e il valore: Enrico Valentino, già avvocato e successivamente sagrestano del convento milanese, si espose energicamente nel 1652 contro la possibilità che il governatore in carica potesse acquistare dal Luogo Pio di Santa Corona la celebre *Incoronazione di spine* di Tiziano per inviarla a Filippo IV, che desiderava ardentemente l'opera per incrementare la ricchissima e splendida raccolta di opere del cadorino iniziata dal bisnonno Carlo V.

Nel Settecento invece le commesse vireranno verso Bologna con la richiesta di copie dei dipinti conservati nella basilica madre di San Domenico. Tale cambiamento fu probabilmente dovuto al ruolo del pittore Donato Creti (nato a Cremona) nella fondazione (1709) e nella direzione dell'Accademia Clementina e alla provenienza dalla città papale di inquisitori e priori chiamati a dirigere il tribunale e il cenobio cremonese. Gli eventi sicuramente più importanti del secolo, sino almeno alla soppressione dell'Ordine, furono la canonizzazione di Pio V (avvenuta nel 1712 e celebrata solennemente nel 1714 dalla comunità) e la costruzione della cappella dedicata a San Vincenzo Ferrer, divenuto uno dei patroni della città grazie al rilancio del suo culto come taumaturgo nella prima metà del secolo.

Le fonti

Per quanto riguarda il materiale documentario citato e utilizzato per il lavoro, si daranno qui di seguito

alcune indicazioni in merito, utili per evitare continue ripetizioni o richiami all'interno dei capitoli: l'elenco completo delle opere più frequentemente utilizzate per la stesura del lavoro è contenuto nella sezione Manoscritti.

Il documento essenziale per la storia del cenobio, della chiesa e delle opere d'arte dalla fondazione sino al 1642 risulta essere l'opera manoscritta del domenicano Pietro Maria Passerini (1597-1677). Nativo di Sestola (Modena) e nipote di padre Giovanni Battista Boselli, entrò nel convento di Cremona nel 1612. Distintosi come studioso, teologo e predicatore, divenne una figura vicina al cardinale Pietro Campori, che lo volle come accompagnatore in numerosi viaggi apostolici. Ricoprì la carica di priore tra il 1640 e il 1642 e quella di inquisitore a Bologna tra il 1650 e il 1651. Venne trasferito, nello stesso anno, presso il convento di Santa Maria sopra Minerva a Roma e qui gli venne affidato l'insegnamento di teologia alla Sapienza, incarico che mantenne sino all'anno precedente la sua morte.²

Il manoscritto citato è intitolato *Della fabrica del Convento* ed è conservato nella busta 4284 del Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano, indicato in nota come PASSERINI e seguito dal numero che indica il paragrafo, secondo un'organizzazione dell'opera pensata dallo stesso autore. Il manoscritto risulta essere la prima stesura di un'opera più ampia e intitolata *Historia del Convento di S. Domenico di Cremona descritta dal Padre Maestro Pietro Maria da Sestola*, suddivisa in nove libri e conservata nella sezione Registri del Fondo di religione (busta 284) come materiale proveniente dalla cattedrale di Cremona, a causa della gestione della chiesa domenicana concessa alla Fabbriceria del duomo a partire dal 1805. Il manoscritto risultava già conosciuto dagli studiosi ed eruditi locali perché ne era stata tratta una trascrizione, nel corso del XIX secolo, dall'arciprete Carlo Lombardini. L'*Historia del Convento di S. Domenico* (indicata in nota come *Historia*, seguita dal numero della carta secondo una numerazione a matita già presente), rimasta incompleta in seguito al trasferimento del Passerini, era stata pensata da quest'ultimo con l'intento di darla alle stampe, progetto che non venne mai portato a compimento. Seppur identiche le due versioni del secondo libro relativo alla decorazione della chiesa, si è utilizzato anche questo secondo e prezioso manoscritto, contenente la descrizione della parrocchiale dei Santi Vito e Modesto (affidata ai domenicani nel 1567), perché (almeno) due padri continuarono a registrare gli eventi occorsi all'interno del convento.

Uno degli autori delle preziose e dettagliate aggiunte fu Pietro Maria Barbò, allievo del Passerini, lettore e priore del convento (1674-1676) che aggiornò il secondo libro sino all'anno 1685 (è la data più tarda che appare all'interno delle pagine, riferita alla morte di padre Giacinto Bigoni nel luglio di quell'anno). Il padre, che curò personalmente la realizzazione di alcuni lavori, si è dimostrato prodigo nel fornire informazioni dettagliate sul costo di ogni singolo intervento e sulla sua buona riuscita o meno.

Parte delle carte scritte dal Barbò, mai fascicolate all'interno del volume, sono state in un momento non precisato inserite nella busta 4285 del Fondo di religione con il titolo *Memoria delle fabbriche* (si è preferito mantenere distinte le due unità e, in nota, queste pagine sono indicate come BARBÒ, seguite dal numero della carta).

² Sulla figura del Passerini cfr. la recente voce di LAVENIA 2014, pp. 649-651.

Vi è un altro manoscritto utile per aiutarci a comprendere le vicende successive al 1685. Trattasi dell'opera del padre lettore Marcello Preglia, che entro il 1706 compilò un *Memoriale Historico della Chiesa insigne Monistero di S. Domenico di Cremona* (conservato nel fondo Albertoni della Libreria Civica di Cremona, inventariato con il numero 107). Proveniente da Bene Vaneggia (Mondovì), il Preglia studiò nel convento di Bologna e insegnò negli studi dei cenobi di San Domenico in Genova e in quello di Cremona sino al 1710, quando venne convocato a Roma dal Maestro generale Antonino Cloche. Nel 1714 invece ricevette la nomina a Maestro degli studi presso il convento di Bologna e nel 1719 lo stesso Cloche lo nominò reggente dello Studio bolognese ricoprendo poi, nel 1722-1724, la carica di priore del cenobio cremonese.³

Basato essenzialmente sul manoscritto del Passerini, l'opera risulta utile per la comprensione delle vicende occorse tra il 1685 e il 1706 e, inoltre, contiene gli utilissimi elenchi dei priori del convento, degli inquisitori che si sono succeduti alla guida del tribunale cremonese e dei domenicani resi responsabili della cura della chiesa parrocchiale dei Santi Vito e Modesto. Anche in quest'opera ho potuto osservare come siano state inserite delle aggiunte, fino all'anno 1733, dovute al padre priore Vincenzo Crotti, importante committente di opere per la chiesa di San Domenico tra il 1714 e il 1733. Il manoscritto è indicato in nota in come PREGLIA ed è seguito dal numero della carta.

Ai manoscritti dei domenicani che vissero nel convento va aggiunta la seconda parte dell'*Historia ecclesiastica* di Giuseppe Bresciani (indicata come BRESCIANI 4, cui segue il numero della carta), contenente diversi dettagli e precisazioni non fornite dalle opere citate. Il Bresciani visitò il tempio entro la metà degli anni Sessanta del Seicento: le notizie poi vennero aggiornate perché vi si trovano delle annotazioni relative ai lavori compiuti dall'inquisitore Mercori tra il 1668 e il 1669.

Per quanto riguarda invece la demolizione e la spoliazione dell'edificio, sono stati utilizzati diversi inventari. Il primo è datato al 1798, ed è stato stilato dopo la soppressione (*Inventario 1798a*) – assieme ad un secondo elenco, più dettagliato (*Inventario 1798b*) –, da Giuseppe Bonfichi, l'ultimo priore e primo parroco della chiesa. Quello datato al 1812 invece è stato steso per conto della cattedrale da parte del fabbricere Ignazio Pedratti (*Inventario 1812*) ed è risultato utile per comprendere quali opere erano già state sottratte all'arredo. Fanno seguito l'elenco delle opere richieste dagli eredi Sommi Picenardi, provenienti da altari di loro patronato (*Distinta 1864*) e l'inventario stilato il 10 giugno del 1864, all'atto della chiusura della chiesa e della consegna delle chiavi alla Regia Prefettura. Le informazioni sono state incrociate con i due elenchi in cui sono stati trascritti i titoli delle opere consegnate alla municipalità di Cremona (*Oggetti ceduti 1865*) e alla famiglia Picenardi (*Distinta 1864*).

La struttura della tesi

Il primo capitolo, intitolato *La Chiesa di San Domenico prima della visita di Carlo Borromeo (1575)* contiene la descrizione della chiesa e della sua decorazione dalla fine del Quattrocento sino alla visita

³ Notizie sul domenicano si trovano all'interno del manoscritto dello stesso, grazie a delle aggiunte di una seconda mano al capitolo XX: PREGLIA c. 150.

apostolica compiuta dal cardinale Borromeo nell'estate 1575. Trattasti di una premessa fondamentale per comprendere i successivi lavori di ristrutturazione e i cambi di intitolazione degli altari.

Il secondo illustra gli avvenimenti occorsi tra il 1575 e il 1619 ed è intitolato *Il rinnovamento della chiesa (1590-1619) e l'egemonia del Malosso*, ove si fornisce anche la motivazione relativa al favore accordato al pittore, che si è scoperto essere iscritto alla confraternita dei crocesignati e dotato del privilegio ambitissimo del porto d'armi, concesso ad alcuni iscritti alla compagnia dall'inquisitore ligure Pietro Martire Visconti.

Il terzo capitolo, come suggerisce il titolo, *Una proposta di lettura per la cappella del Rosario*, vuole offrire un'analisi complessiva del programma iconografico del sacello ispirato in parte alle agiografie relative alla figura di San Domenico e alle opere del beato Alano della Rupe. L'arredo pittorico si è fortunatamente conservato ed è diviso tra la Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona (dove sono conservate le quattro grandi tele per le pareti laterali) e la parrocchiale di Isola Dovarese, dove si trova la pala d'altare di Camillo Procaccini.

Copie e derivazioni: Stefano Lambri, Giovanni Battista Tortiroli e Gabriele Zocchi è invece il titolo del capitolo successivo, incentrato sulla figura dello Stefanino (già protagonista della primitiva versione del progetto di ricerca) e sulle opere eseguite per altri conventi dell'Ordine, assieme ad una breve disamina del problema relativo alle copie, richiestissime dalla committenza cremonese. Contiene inoltre, in chiusura, l'elenco delle opere commissionate da Giovanni Battista Boselli da Sestola, zio del Passerini, che a partire dal 1638 fece riallestire completamente la sagrestia della chiesa.

Il capitolo 5, *Un secondo insediamento domenicano a Cremona: la chiesa dei Santi Vito e Modesto e il culto di Santa Rosalia* descrive le vicende legate all'edificio sacro che sorgeva nelle vicinanze di San Domenico, oltre il braccio est del convento. Sono inoltre contenute informazioni relative alle cause che portarono la diffusione della venerazione nei confronti della vergine palermitana a Cremona, negli anni in cui infuriava la peste magistralmente descritta dal Manzoni.

Il sesto è invece dedicato alle biografie dei padri Giulio Mercori, Cipriano Minuti e Alberto Solimano, che promossero e finanziarono l'avvio di lavori atti a rinnovare completamente l'aspetto della chiesa, del tribunale dell'inquisizione e l'introduzione del culto di Santa Rosa e di San Pietro martire.

La glorificazione dell'Ordine domenicano, corposo capitolo numero 7, contiene la descrizione dei lavori commissionati da padre Mercori, gli oggetti da lui donati al convento e l'elenco di tutti i lavori di ristrutturazione promossi dal capitolo dei padri tra il 1664 e il 1695, i quali donarono all'edificio un aspetto pienamente "barocco", con affreschi e teleri inquadrati da stucchi dorati che invasero anche le pareti d'accesso alle cappelle, uniformando così le varie parti dell'edificio e la struttura trecentesca sottostante.

Parte dei lavori promossi nel periodo indicato sono stati però descritti nel capitolo seguente, *La "Rosa peruana" e il beato Ghislieri: la penetrazione di modelli romani a Cremona* che descrive le vicende decorative dei due sacelli, con protagonista ancora una volta Giuseppe Nuvolone, che si ispirò a modelli di provenienza romana mentre il capitolo 9, *Il Settecento*, conclude l'analisi degli interventi promossi dai padri prima della loro soppressione.

Il capitolo relativo alla demolizione *1788-1871: la dispersione del patrimonio e l'abbattimento del tempio* tratta un tema già affrontato dagli studi a livello locale, inserito in questo caso nel contesto storico e culturale della Cremona della seconda metà dell'Ottocento, ove forte erano le istanze anticlericali e la classe dirigente stava promuovendo la formazione di una nuova identità civica utilizzando, tra l'altro, la figura di Antonio Stradivari, il cui sepolcro venne ritrovato proprio durante i lavori di abbattimento della cappella del Rosario. Vivo era anche il dibattito, grazie agli scritti dell'architetto Carlo Visioli (che propose diverse alternative alla distruzione della chiesa e del convento), relativo alla conservazione e al restauro dei monumenti appartenenti ad epoche precedenti, da conciliare con le impellenti esigenze di creare nuovi spazi e servizi urbani. È merito del Visioli infatti se, almeno in pochissima misura, alcuni frammenti delle decorazioni esterne in terracotta si sono conservati, divisi ora tra il Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona e il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano.

Si è deciso di chiudere il lavoro con degli apparati a corredo del testo. Il primo contiene l'elenco dei priori e degli inquisitori che si sono avvicinati alla guida del cenobio e del tribunale cremonese, stilati grazie alla consultazione del manoscritto di padre Preglia e all'opere del domenicano Pietro Maria Domaneschi, intitolata *De rebus coenobii Cremonensis*, stampata a Cremona nel 1767. Per completezza è stato inserito anche l'elenco dei predicatori che si sono avvicinati come amministratori del beneficio ecclesiastico di San Vito.

Il secondo invece raccoglie diversi documenti trascritti e già citati nella precedente sezione, conservati presso il Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano, l'Archivio della Fabbriceria della Cattedrale di Cremona (in deposito presso l'Archivio Storico Diocesano) e l'Archivio di Stato di Cremona. Trattasi delle *Ordinazioni* del cardinale Carlo Borromeo (1575); seguite dagli inventari già citati nel paragrafo relativo alle fonti: l'*Inventario e stima de' Mobili ed Arredi Sacri* del 1798; l'*Inventario generale di quanto esiste nella Chiesa di S. Domenico di questa città di Cremona* stilato il 21 aprile del 1812 e l'inventario stilato il 10 giugno del 1864.

Si è deciso di inserire inoltre l'elenco dei dipinti restaurati nel 1858-1859 dal pittore Luigi Guelfi per conto della Fabbriceria, utile per comprendere le attribuzioni all'epoca dei pezzi e il loro stato conservativo all'epoca. Gli ultimi due documenti trascritti nella loro interezza sono relativi alla consegna dei venticinque dipinti ritirati dalla chiesa e donati alla municipalità (già pubblicato, nella versione stilata per l'Archivio Comunale, da Elia Santoro nel 1968) e l'elenco delle opere restituite ai marchesi Sommi Picenardi nel dicembre 1865.

1. La chiesa di San Domenico prima della visita di Carlo Borromeo (1575)

L'aspetto esterno del tempio domenicano, ubicato nel cuore della città (nella piazza antistante la basilica era collocato il sepolcro della famiglia Mariani, che segnava il punto esatto in cui si trovava il centro di Cremona)¹ non subì mai grandi trasformazioni – se non per alcuni interventi strutturali volti a consolidare la tenuta della facciata e l'apertura dei due ingressi laterali a fianco del portale maggiore nel 1619 –, come testimoniato da due dipinti. Il primo è attribuito dubitativamente a Gian Giacomo Pasini ed è conosciuto come *La tutela celeste di Cremona* (Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1913, che risulta essere anche la prima testimonianza visiva della facciata del tempio domenicano, tavv. 1.1-1.2) mentre il secondo, opera di Omobono Longhi, rappresenta *La piazza San Domenico di Cremona* (Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 442, tav. 1.3).² Le due tele citate confermano quanto riportato dalle fonti manoscritte sei e settecentesche, soprattutto se confrontate con i rilievi architettonici di Carlo Visioli commissionati durante le diverse perizie svolte nel corso degli anni Sessanta dell'Ottocento (e poi apparsi a stampa all'interno di un articolo edito sulla rivista il «Politecnico» nel 1878) e le lastre fotografiche di Aurelio Betri, che hanno immortalato l'esterno della chiesa prima e durante la demolizione, avvenuta tra il 1869 e il 1871 (tavv. 1.4-1.6).³

L'interno invece, nel corso dei secoli, venne più volte modificato sia per esigenze legate al culto – dopo il concilio di Trento, che aveva profondamente rimodellato la liturgia cattolica – sia per adeguare le cappelle affacciate sulle navate e gli altari al gusto imperante, nonché per celebrare solennemente il culto di nuovi Santi e beati appartenenti all'Ordine fondato da Domenico di Guzman.

La chiesa, secondo la pianta disegnata dall'architetto Carlo Visioli, era stata progettata con un impianto a pianta croce latina, con la navata centrale (lunga circa 85m nella sua interezza, comprendendo anche il presbiterio e il coro) suddivisa in sei campate rettangolari affiancata da due navi laterali. La zona dell'altare, affiancata da due profondi ambienti per parte, era preceduta da un ampio transetto diviso in tre campate di formato quadrangolare, secondo uno schema adottato dall'Ordine dei predicatori e derivante dall'architettura cistercense.

La prima fase di trasformazione dell'edificio avvenne a partire dal 1484, quando vennero innalzate quattro cappelle laterali aperte sulla parete esterna destra della chiesa (affacciate su quella che era

¹ Il sacello venne abbattuto nel 1787 per poter permettere la pavimentazione, con delle lastre di marmo, della piazza e delle vie limitrofe: MANINI 1820, p. 63; BONETTI 1934, p. 92. Al suo interno era contenuta l'unica opera pittorica di Antonio Maria Viani documentata dalle fonti, una *Madonna col Bambino* firmata e datata al 1582. Se ZAIST 1774 p. 68 affermò che l'originale venne trasportato nelle camere priorali per essere sostituito da una copia, un anonimo cronista, il cui manoscritto è stato studiato da GIULIANI 1997, p. 79, fu più preciso nel racconto degli eventi: un predicatore abitante nel convento, in occasione dell'innalzamento di una statua di San Domenico al di sopra del sacello (non è dato sapere in che data), fece eseguire la copia da un pittore fiorentino e tenne per sé l'originale.

² Sul dipinto cfr. Marubbi in *La Pinacoteca* 2007, pp. 64-66, n.49; Toninelli in *La Pinacoteca* 2008, pp. 162-163, n. 175.

³ VISIOLI 1878, pp. 22-35. Le lastre fotografiche, raccolte col nome di "Lastre Betri" sono conservate nel Fondo Fotografico Antico della Biblioteca Statale di Cremona e sono state restaurate in occasione della loro esposizione nella primavera del 2017: *Immagini* 2017, pp. 33-37.

chiamata contrada San Domenico), mentre tre anni dopo si avviò la ristrutturazione della zona presbiteriale, separata dal resto della chiesa da un pontile corredato da una cantoria.

La ricerca condotta durante il corso di dottorato, come già anticipato, è stata indirizzata verso lo studio e l'analisi della decorazione del tempio, con particolare riferimento alla committenza religiosa dell'Ordine (che aveva sede nell'adiacente e ampio convento) e agli inquisitori che ressero le sorti del tribunale cittadino, istituito nel 1550.

L'anno 1575 è quello indicato come punto di partenza per il lavoro: la scelta di tale data non è stata assolutamente casuale, ma si riferisce ad un momento preciso e fondamentale per la storia della comunità religiosa cremonese, ma non solo. Nel giugno di quell'anno l'arcivescovo di Milano, il cardinale di Santa Prassede Carlo Borromeo, compì una visita apostolica nella seconda città del ducato, dove l'azione pastorale del vescovo Nicolò Sfondrati (1560-1590), il futuro Gregorio XIV, veniva continuamente e fortemente osteggiata dal clero locale, restio a riconoscere l'autorità del presule.⁴

Anche San Domenico – nonostante le chiese degli ordini religiosi godessero del privilegio di non rispondere direttamente all'ordinario diocesano – venne visitata dal cardinale e presso l'Archivio di Stato di Milano e l'Archivio Storico Diocesano di Cremona sono conservate due copie del medesimo documento, contenente l'elenco dei lavori ordinati dal porporato per adeguare l'edificio alle norme contenute nei decreti approvati dai delegati a Trento dieci anni prima, durante l'ultima sessione del concilio. Tali indicazioni vennero applicate con zelo dal successore di Ambrogio in seguito all'emanazione dei *Decreta* stilati durante il primo sinodo provinciale, convocato poco tempo dopo il suo arrivo in diocesi (10 ottobre - 3 novembre 1565), ove il Borromeo volle affermare in maniera decisiva e chiara il ruolo di guida della diocesi ambrosiana sulle altre “minori” facenti parte della regione ecclesiastica della Lombardia.

Oltre alle direttive del porporato milanese, in quell'anno erano stati finalmente avviati i lavori di completamento della struttura conventuale – grazie all'impulso dell'inquisitore cremonese Giulio Ferrari –,⁵ con la costruzione della libreria al primo piano del corpo di fabbrica che separava i due chiostri, la ristrutturazione del braccio nord (destinato ad accogliere il noviziato) e del braccio ovest, che accolse il nuovo e ampio refettorio e parte dei locali destinati al tribunale dell'inquisizione, concessi dal capitolo dei padri.⁶

Il 1575 costituisce quindi un punto di svolta per la storia decorativa – e non solo – della chiesa e del cenobio: se nel corso del Quattrocento e del Cinquecento le più importanti famiglie cremonesi ottennero il patronato di tutti gli altari presenti nella chiesa (ad eccezione di quello dedicato all'arcivescovo domenicano Antonino Pierozzi, officiato dalla comunità in onore di Pio V che favorì in modo particolare l'ordine cui apparteneva) innalzando cappelle per farne il proprio sepolcro

⁴ MARCOCCHI 1998, pp. 169-172.

⁵ Sull'inquisitore e i lavori promossi per la ristrutturazione del refettorio e la costruzione della libreria del convento, all'inizio degli anni Settanta, cfr. il capitolo successivo, paragrafo 7.

⁶ PASSERINI nn. 100-103.

gentilizio,⁷ già dal 1590 – in occasione di lavori compiuti per uniformare l’aspetto interno del tempio, a partire dalla navata sinistra –, furono invece i priori, i sindaci, i sacrestani, gli speziali, i lettori e gli inquisitori che transitarono per il convento a donare un nuovo aspetto alla chiesa, modificando l’intitolazione di diversi altari, in accordo con le famiglie detentrici del patronato, per dedicarli al culto di nuovi Santi e beati appartenenti all’Ordine. I religiosi donarono anche preziose suppellettili per le celebrazioni eucaristiche, paramenti liturgici, reliquiari e denaro per incrementare il patrimonio librario della biblioteca conventuale indicata, dal generale dell’ordine Serafino Secchi (1615), come sede dello Studio formale delle Scienze, con l’insegnamento di sei discipline: in seguito alla frequenza di corsi di studio triennali vi era la possibilità di poter ottenere il dottorato presso lo Studio di Bologna. È doveroso, per una corretta comprensione degli eventi e dei cambiamenti avvenuti nel corso degli anni, aprire il presente lavoro con un capitolo che vuole fare chiarezza riguardo alla primitiva decorazione del tempio e alla corretta identificazione delle cappelle e dei loro patronati – finora studiate solo in relazione alle opere licenziate dalla bottega dei Campi –, con una particolare attenzione per due opere già citate nell’introduzione.

Grazie alle fruttuose ricerche nei diversi archivi citati è stato possibile ricostruire la genesi di due dipinti appartenenti all’arredo mobile della chiesa, oggetto dell’interesse della storiografia artistica (non solo locale) già nel XIX secolo. Trattasi della *Pietà* di Bernardino Gatti detto il Sojaro, sottratta dal Jacques Pierre Tinet nel giugno 1796 e spedita a Parigi assieme ad altri cinque dipinti cremonesi (ora nei depositi del Louvre, inv. 160) e del *Crocifisso tra i Santi Caterina d’Alessandria, Giovanni Battista e il conte Brocardo Persico*, venduto nel 1870 alla basilica di San Michele in Vetere di Cremona dagli eredi Sommi Picenardi ed eseguito da Antonio Campi. Se la tela del Gatti è da assegnare definitivamente al biennio 1528-1529, la grande ancona dipinta dal Campi risulta essere l’unico dipinto citato dal Borromeo nelle *Ordinazioni* emanate in seguito alla sua visita, nonostante non fosse ancora stato issato sull’altare della cappella dei Persico alla data 1575: tale indicazione esclude la possibilità che sia stata eseguita da Giulio Campi (morto due anni prima), attribuzione però accettata in maniera quasi unanime dalla critica contemporanea, fatta eccezione per Marco Tanzi.

La descrizione dell’edificio presentata segue quella fornita da Pietro Maria Passerini nel suo manoscritto *Della fabrica del Convento*, datato al 1640-1642: partendo dall’altare maggiore e dal coro, la descrizione proseguirà recandosi a destra dell’altare (transetto sinistro) procedendo poi in senso antiorario passando per la navata sinistra, la controfacciata, la navata destra e terminerà con la disamina della struttura architettonica e degli arredi delle cappelle del transetto destro.

1.1 Il pontile e gli altari della crociera sinistra

Il Passerini aveva una conoscenza approfondita della storia del convento dove visse per più di trent’anni (a parte una breve parentesi dovuta al trasferimento presso il convento di Bologna ove conseguì il grado di Maestro, per poi tornarvi come inquisitore anni dopo) perché, come lavoro

⁷ È sufficiente scorrere le pagine dedicate alle iscrizioni e alle lapidi sepolcrali conservate all’interno della basilica o nel chiostro dei morti trascritte dall’erudito domenicano Tommaso Agostino Vairani – che nel 1767 diede alle stampe la sua *Inscriptiones Cremonenses universae pars I* – per avere un’idea di quante famiglie scelsero la chiesa domenicana come sepolcro.

preliminare alla stesura della sua opera, destinata ad una ipotetica pubblicazione, aveva compulsato con attenzione l'archivio del cenobio, trascrivendo parecchi documenti ivi conservati e affidandosi anche ai ricordi di persone presenti all'epoca dei fatti, garantendo la veridicità delle loro dichiarazioni.⁸

Egli compilò la descrizione con il pretesto di fornire un modello ideale utile per la costruzione di nuovi cenobi, citando anche Vitruvio:

Quando io scrivessi a quelli, che non hanno visto, e non sono per vedersi la religiosa magnificenza di questo Convento, sarebbe mio debito, più d'ogni altra cosa il descriverlo, sendo egli nell'ordine delle sue parti con tanta proporzione disposto, che può servir di modello a chiunque habbia occasione di fabricar nuovi monasteri. Se per insegnamento dil Maistro dell'Architettura Vetrivio le fabbriche al hora sono secondo le leggi dell'antico perfette, quando la bellezza, e l'utilità, la vaghezza delle parti, et la commodità loro coincindevolmente s'incontrano sendochè la bellezza d'un edificio, è più bella, mentre che non toglie, ma adorna la commodità dell'habitatione di quello. Nel nostro Convento il bello e il buono, il argo, el comomodo sono così congiunti che hove la partitura di lui con ordine bellissimo comporta formano alla mente una proportionatissima consonanza, altre si in se medesima apportano a frati una salute, et allegra habitazione. Sonovi nella nostra provincia alcuni Conventi da quali questo di Cremona è nella gradenza, et ampiezza, et nella magnificinza, et ricchezza, et nella vaghezza, e gratia d'una, o d'un altra parte è superato; ma egli vince nell'ordine bellissimo delle parti, et nella proportione di qualsivoglia di loro in riguardo di se medeme, come in risposta al tutto havendo in se medemo una maistà che ha del grande [...].⁹

Secondo padre Marcello Preglia, che nel 1706 concluse la stesura del suo *Memoriale Historico*, basato sull'opera dell'inquisitore, il Passerini aveva intenzione di pubblicare il lavoro come omaggio all'Ordine dei predicatori (che nel Seicento vissero una delle stagioni più felici della loro storia plurisecolare), ma il padre non ebbe mai tempo di completare l'opera. Trova quindi giustificazione l'apertura del manoscritto con una grande elogio al convento, ai suoi ambienti e ai suoi possedimenti: sempre secondo padre Preglia il Passerini aveva fatto dipingere quattro grandi quadri rappresentanti tutte le proprietà del cenobio, appesi nelle camere priorali.¹⁰

Come abbiamo già accennato, la descrizione della chiesa parte con l'analisi della profonda zona presbiteriale, rimodernata a partire dal 1487, quando venne inviato a Cremona frate Sebastiano Maffi o Maggi da Brescia, uomo di fiducia di Ludovico il Moro e strenuo sostenitore dell'opera di riforma voluta da parte dell'Ordine e appoggiata dal vescovo di Cremona Giacomo Antonio della Torre.¹¹

⁸ Durante il lavoro di ricerca ho rintracciato, all'interno delle numerose buste relative al convento conservate presso l'Archivio di Stato nel Fondo di religione, diverse trascrizioni di documenti e rubriche databili dalla fine del Quattrocento all'inizio del secolo successivo, contrassegnate da un segno grafico riscontrabile a fianco di alcuni passi della primitiva versione del manoscritto del Passerini, conservata nella busta 4284 del Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano.

⁹ PASSERINI n. 1.

¹⁰ PREGLIA c. 107.

¹¹ DOMANESCHI 1767, pp. 31-34, 427; BOSIO 1998, p. 147. Il legame dello Sforza con l'Ordine e il cenobio cremonese è dimostrato dalla registrazione di diverse elemosine versate dal duca e dalla duchessa, Beatrice d'Este, per delle messe in suffragio dei congiunti (in particolare di Bianca Maria Visconti, madre del Moro): cfr. *Giornale* cc. 2r, 3r-v, 5r-v.

La cappella maggiore venne ampliata utilizzando il materiale recuperato in seguito all'abbattimenti di diverse botteghe sulla contrada delle Beccherie vecchie e addossate alla zona presbiteriale della basilica, di proprietà del convento. Francesco Pampurino gettò le fondamenta per i quattro pilastri di sostegno e le opere in muratura vennero concluse nel 1498 sotto la direzione di Lazzaro dal Pozzo (che lavorò anche in seguito, come vedremo, per il convento) grazie al finanziamento del Collegio dei Notati e del marchese Rolando Pallavicino.

La nuova area presbiteriale, che riceveva luce da delle finestre su cui erano state applicate vetrate colorate, era così in grado di accogliere i settanta scranni lignei allogati a Paolo Sacca dal priore Marco da Blancate nel marzo 1498 e consegnati solo nel 1505 (costati la somma di trecentoventi ducati d'oro), i quali precedevano l'altare maggiore, addossato alla parete di fondo, cui si accedeva tramite i sedili superiori del coro, commissionato nel 1498 al tagliapietre Francesco da Milano. Il Sacca disegnò anche il pontile sorretto da colonne di marmo nero con la base e i capitelli in marmo bianco di botticino, dotato di una cantoria (sempre in marmo bianco) ed eseguito da Bernardino de Lera nel 1499, per separare il nuovo coro dal resto dell'edificio basilicale.¹²

Furono anche commissionati degli affreschi, nel 1496, al figlio di Francesco Pampurino, Alessandro, mentre Filippo Mazzola, Paolo e Tommaso Sacca consegnarono una grande macchina d'altare su tre piani, assegnata nel 1498 da Nicolò Ferrari e completata nel 1502 per essere poi addossata alla parete di fondo. L'ancona era costituita da (almeno) tredici pannelli raffiguranti Santi a cui erano intitolati gli altari del tempio e corredata da una scritta dedicatoria, alla base, a ricordo della commissione da parte del Ferrari (tav. 1.7).¹³

Il pontile, concluso entro il 1504, si estendeva in lunghezza fino a lambire l'ingresso delle due profonde cappelle laterali costruite accanto al presbiterio. La struttura era decorata, probabilmente sul lato interno, da una pittura rappresentante il *Miracolo del pozzo di San Guglielmo*, a ricordo del leggendario incontro tra San Domenico e San Francesco alle porte della città di Cremona.¹⁴

¹² Sui lavori cfr. GRITTI 2006 pp. 94-110; VISIOLI 2008, pp. 288-289. Il Passerini registrò anche la commissione, a partire dal 1491, di codici miniati e corali, alluminati dalla bottega condotta da Giacomo Fodri e da suo figlio Gianpaolo, con la collaborazione di un maestro Matteo. I volumi furono in seguito miniati a Milano da un certo Mastro Baldasar: cfr. PASSERINI n. 16. Il Fodri eseguì, in collaborazione con lo sconosciuto maestro Mathero, un antifonale per la chiesa di San Sigismondo, pagato nel 1506: SACCHI 1872, p. 326.

¹³ Su questa prima fase decorativa si rimanda al saggio di MISCHIATI 1991, pp. 109-121; GUAZZONI 1997, pp. 55-63. Parte della documentazione è già stata indicata nel saggio di MALAGUZZI VALERI 1902, pp. 187-188, che compulsò parzialmente gli archivi. Mina Gregori ha identificato due scomparti del polittico: una tavola con i *Santi Pietro e Domenico* in collezione privata e già dei marchesi Cavalcabò mentre la tavola centrale con la *Madonna col Bambino tra le Sante Caterina d'Alessandria e da Siena*, si trova ora nei depositi dello Staatliche Museen di Berlino (inv. 1109): GREGORI 1991, pp. 95-97.

All'epoca in cui il Passerini stese il suo manoscritto, gli affreschi erano gravemente danneggiati e sopravvivevano solo in minima parte: «Ma hora la pittura è scassata, et è la capella tutta bianca, solo nel frontispizio sopra l'arcone vi è un'immagine di N. Signore che sotto il manto azzurino ha i frati et le suore dell'ordine»: PASSERINI n. 13.

Nicolò Ferrari venne sepolto nell'area del presbiterio e una lapide ricordava quanto donato alla chiesa: «NICOLAO FER. PATRICIO | HVJVS TESTVDINIS ET ICONE CVM ARA | DOTE ORNATA | FVNDATORI SACRVM | AN. SAL. M. D. V. DIE XXIII. MAIL.»: VAIRANI 1796, p. CXXXVIII, n. 989.

¹⁴ AGOP, XIV, Lib. O P. I, *Discorso sopra il Pozzo. Datto di S. Guglielmo vicino a Cremona benedetto dal Patriarca S. Domenico in virticosa contesa col Patriarca S. Francesco*, c. 1 r. Secondo la leggenda nel 1221 si sarebbero incontrati, presso la chiesa di San Guglielmo, San Francesco e San Domenico. L'episodio venne descritto per la prima volta, secondo le parole di padre Ermenegildo Todeschini, da Giovanni Antonio Flaminio da Imola nelle sue *Vitae Patrum* (1529).

All'esterno, negli spazi di risulta tra le colonne che reggevano la cantoria, in piccoli ambienti voltati, furono collocati quattro altari (due per lato) che inquadravano l'ingresso centrale, sottolineato da cornici di marmo nero e bianco alternate, ove trovarono collocazione altrettante pale negli anni immediatamente successivi all'innalzamento della struttura. Ai lati della porta d'ingresso erano poste, in maniera speculare in modo da far convergere lo sguardo dello spettatore verso il centro del pontile, la *Madonna col Bambino fra San Cristoforo e Santa Caterina da Siena* per l'altare di San Cristoforo (a sinistra, tav. 1.8) di patronato Mainardi mentre, a destra, sull'altare di Sant'Antonio Abate era collocata la *Madonna adorante il Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate* (entrambe ora nella Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona, inv. nn. 157 e 159, tav. 1.9) eseguite, secondo la storiografia, da Galeazzo Campi e da Tommaso Aleni detto il Fadino mentre Marco Tanzi attribuisce convincentemente all'Aleni entrambe le opere, il quale firmò la tavola di Sant'Antonio nel 1515.¹⁵

I due altari esterni accoglievano invece opere di Boccaccio Boccaccino, la perduta *Madonna col Bambino* per l'altare della Natività della Vergine (destra),¹⁶ in uso ad Antonio Affaitati, e l'*Andata al Calvario* (1497, ora alla National Gallery di Londra, inv. n.806, tav. 1.10) per l'altare dello Spasimo (a sinistra), patrocinato da Francesco Ponzone che, prima di approdare nel Regno Unito, venne frequentemente riutilizzata per l'arredo di diverse parti della chiesa o del convento.¹⁷

Seguendo la descrizione del Passerini (compiendo così un giro della chiesa in senso antiorario, come già indicato), uscendo dal profondo presbiterio, dando le spalle al pontile, si trovava, a destra, la prima cappella, dedicata ai Dottori della Chiesa e fondata nel 1314 (secondo i documenti ritrovati e trascritti dal Passerini nell'archivio del convento) dal domenicano Giacomo Stavoli, dove campeggiava «un S. Gregorio scolpito nel centro del volto dilla medesima».¹⁸ Trasferito qui l'obbligo di erigere un altare dedicato a San Paolo secondo il testamento di Baldassarre Piazza (1511),¹⁹ il sacello era decorato, secondo una proposta avanzata da Valerio Guazzoni, con la pala ora allo Städel Museum di Francoforte, dipinta dal Moretto e rappresentante la *Madonna col Bambino e i quattro Dottori della Chiesa* (inv. 916, tav. 1.11) che, una volta tolta dall'altare e sostituita da un dipinto del Malosso con il *Martirio di San Pietro da Verona*, entrò nella collezione del cardinale Desiderio Scaglia (1568-1639), domenicano e inquisitore presso il cenobio cremonese tra il 1609 e il 1616, dopo avervi svolto l'incarico di professore di teologia.²⁰

¹⁵ Sulle due opere cfr. Guazzoni in *La Pinacoteca* 2003, pp. 30-34, nn. 14-15; TANZI 2004b, pp. 118,119, 121. L'altare di San Cristoforo, collocato pressappoco di fronte al pilastro che divideva il presbiterio dall'adiacente sacello dedicata ai Dottori della Chiesa era già stato dedicato, in precedenza, all'Annunciata e, dal 1488, alla Vergine delle Grazie. Ospitava inoltre il sepolcro della famiglia Carboni.

¹⁶ Trattasi con tutta probabilità del dipinto visto da Federico Sacchi nelle collezioni dei marchesi Sommi Picenardi e venduto ad un antiquario inglese nel 1870: SACCHI 1872, p. 42.

¹⁷ PASSERINI n. 19.

¹⁸ PASSERINI n. 24. Il testo della lapide dedicatoria venne trascritto da BRESCIANI 24 c. 115: «[...] Capellam fecit fieri frater Jacobus de Stavolis Ordinis Predicatorum in honorem Beati Gregorij Papis, et aliorum [...] doctorum Ecclesiae, Ambrosij, Augustini, et Hieronijmi MCCCXIII».

¹⁹ *Giornale* c. 26v; ASMi, Fondo di religione, b. 4315, *Epilogus alfabeticus scripturarum* [...], c. 68v. Secondo l'anonimo compilatore del registro il figlio di Baldassarre, Andrea, era stato decapitato durante il breve dominio di Francesco II Sforza sul ducato di Milano.

²⁰ GUAZZONI 1988, pp. 265-266. Sulla figura del cardinale cfr. TEDESCHI 2010, pp. 1390-1391; sulla sua collezione il recente volume di RANGONI GAL 2008. Presso il convento di Santa Croce di Bosco Marengo è conservata una copia secentesca del

La cappella conteneva inoltre il monumento funebre a piramide, ora incassato nella facciata della chiesa di Sant’Ambrogio a Torre de’ Picenardi, attribuito a Francesco Dattaro ed eseguito nel 1577 da Giovanni Battista Bombarda per conto di Valerio III e Sforza II Picenardi a venerata memoria del nonno Sebastiano, lo zio e capitano Giovanni Battista Picenardi e il padre Sforza, marito di Ippolita Persico.²¹

Addossato al pilastro che divideva la cappella dal vano adiacente era collocato, dal 1574, l’altare della *Natività*, voluto dal capitano Picenardi (nonostante la casata usasse come proprio sepolcro la cappella di San Vincenzo, nell’opposta crociera) che andò a sostituire la precedente dedicazione alla Trinità, con l’obbligo di celebrarvi una messa quotidiana,²² allestito da Valerio III e Sforza II con la pala dell’*Adorazione dei pastori* commissionata a Bernardino Campi (Cremona, collezione privata, tav. 1.12), che la datò e la firmò nello stesso anno, racchiusa in una cornice lignea dorata eseguita su disegno di Pietro Martine Pesenti detto il Sabbioneta e lodata dal biografo Alessandro Lamo perché «mostra Bernardino d’esser tanto compitamente dotto, et intelligente delle sottili osservazioni, e regole della prospettiva, quanto della pittura [...]».²³

Seguiva, nel vano successivo, la cappella dedicata agli Apostoli fondata, secondo il Passerini, nel 1473: nel 1490 erano state utilizzate le sue fondamenta per la costruzione della torre campanaria, conclusa nel 1506 da Lazzaro dal Pozzo e seconda in altezza solo al Torrazzo.²⁴ Patrocinata dalla

dipinto, forse voluta dal nipote del cardinale, Deodato Scaglia, presule di Alessandria dal 1644 al 1659, secondo un’ipotesi avanzata da Carlaenrica Spantigati: *Santa Croce* 2002, p. 153. Sull’opera cfr. il capitolo 4, paragrafo 3. Sulla presenza dello Scaglia in San Domenico, in riferimento alle reliquie conservate nella cappella dedicata al Nome di Dio, cfr. il capitolo successivo, paragrafo 5.

²¹ L’attribuzione del progetto al Dattaro è dovuta Luigi Luchini e confermata da NOVA 1985, p. 424, che ha visto nel monumento una ripresa del modello piramidale usato dallo stesso Dattaro per il sepolcro del cardinale Francesco Sfondrati, eseguito in collaborazione con il Viani. Quest’ultimo approntò il modello ligneo e fu Sebastiano Nani ad occuparsi della traduzione in marmo e della posa del monumento, collocato nella cattedrale cremonese: GIULIANI 1997, p. 76. Nella parte bassa dell’obelisco sono presenti segni di scalpello che hanno cancellato lo stemma della famiglia Picenardi, ancora visibili nell’incisione di BRAMATI 1822, pp. 265-268, tav. XXXIV. Per l’esecuzione del pezzo da parte del Bombarda cfr. POLLARD 1974, p. 142.

²² Per il sacello e i sepolcri dei Picenardi cfr. il paragrafo successivo. Secondo il compilatore dell’*Indice degli annali*, padre Clemente Giglioli, l’altare della Trinità, addossato al pilastro, venne eretto perché già presente nell’antica chiesa di San Martino per volere di Fedregghino Persichello, l’anno 1396. La scelta del capitano Picenardi non fu quindi casuale: Ippolita Persico, cognata di Giovanni Battista, sposò in seconde nozze Tommaso Persichello, che non ebbe quindi difficoltà a concedere il vano alla famiglia dei figliastri. Cfr. *Indice degli annali*, p.7; *Copia delle obbligazioni* c. 3r.

²³ LAMO 1584, p. 95. Sulla discendenza di Sebastiano Picenardi cfr. TIRABOSCHI 1815, pp. 155-165. I documenti relativi all’allogazione della pala, ora in una collezione privata cremonese, sono stati pubblicati per la prima volta in SACCHI 1872, pp. 247-249, 304-305. Sul dipinto, finora poco considerato dalla critica ma lodatissimo in passato, cfr. Bora in *Pittura a Cremona* 1990, pp. 161, 274, tav. 91.

Esistono – almeno – due derivazioni dell’opera: la prima è conservata presso il convento domenicano di Santa Croce in Bosco Marengo, probabilmente eseguita da Stefano Lambri detto lo Stefanino mentre la seconda venne dipinta da Francesco Boccaccino per conto della stessa famiglia. Sulle due opere cfr. il capitolo 4, paragrafo 3 e il capitolo 10, paragrafo 2. Stando a quanto affermato da Guido Sommi Picenardi, Bernardino Campi era già in rapporti con la famiglia da tempo: nella descrizione della villa di famiglia a Torre de’ Picenardi, il nobiluomo affermò che «Il ponte levatojo, pel quale attualmente si entra nel cortile nobile, non era in antico dove ora si vede, ma bensì al piede d’una torre che trovavasi nell’angolo sud ovest [...]». Su questa, superiormente al ponte, vedevasi dipinta a fresco e in proporzioni gigantesche da Bernardino Campi la figura del Cavaliere Sforza Picenardi; ma i fratelli Picenardi [Ottavio Luigi e Giuseppe], mal tollerando, secondo le idee del loro tempo, quel ponte in un angolo e fuori di simmetria, lo trasportarono dove ora si trova, demolendo quella torre o, almeno, alterandone l’aspetto; e così distrussero l’immagine d’un illustre antenato e un’opera d’arte»: SOMMI PICENARDI 1909, p. 53.

²⁴ PASSERINI nn. 28, 92; ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 22 maggio 1506, *Patti fra Lazzaro dal Pozzo e padre Gerolamo Mainoldi priore*. Per le elemosine e le famiglie che concorsero alla costruzione della torre, tra cui gli Argenta e gli Oldoini, cfr. ASMi, Fondo di religione, b. 4284, 24 luglio 1490, *Ricevuto per la fabrica del Campanile*.

famiglia Artezaghi o Archidiaconi con l'obbligo della celebrazione di sei messe annue, accoglieva le spoglie del casato almeno dal 1378.²⁵ L'unica notizia riguardo all'apparato decorativo è fornita dal continuatore del manoscritto del Passerini, il lettore Pietro Maria Barbò, priore tra il 1674-1676,²⁶ che registrò la presenza di un tavolo che catturò l'attenzione di Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, il quale stava lavorando nella cappella accanto per eseguire una pala con la *Visione di Pio V* (1672), in occasione della beatificazione del pontefice: «Era in questo altare [...] tra una finestra, e l'altra, e se bene era pittura su l'asse a secco, tuttavolta era molto stimata, et ho veduto il Panfilo [Nuvolone], estatico, a rimirla, massime la faccia di S. Pietro [...]». L'informazione venne ripresa anche Giuseppe Bresciani nella sua *Historia ecclesiastica*.²⁷

Sulla parete di testata del transetto sinistro, adiacente alla porta che conduceva alla sagrestia, era posto l'altare dedicato a San Guglielmo d'Aquitania, eretto in memoria della primitiva sede dell'Ordine dei predicatori in Cremona e collocata fuori dalle mura cittadine, di patronato della famiglia di Ludovico Ferrari, che ne fece il sepolcro di famiglia.²⁸

1.2 Gli altari della navata sinistra

Seguendo l'ideale percorso con cui il Passerini volle guidare il lettore, entrando nella navata sinistra della chiesa (dando così le spalle al presbiterio), si incontravano, rivolgendo lo sguardo a destra, sette altari addossati alla parete della chiesa e dotati dalle più importanti famiglie cremonesi: in diversi casi non è stato possibile ricostruire il primitivo arredo pittorico o scultoreo perché l'intera nave, in occasione dei lavori imposti alla comunità dal Borromeo, venne ristrutturata a partire dall'anno 1590 per uniformarne l'aspetto con la commissione, da parte delle famiglie Pesci, Cambiaghi e del capitolo dei padri, di nuovi dipinti eseguiti dal Malosso e dall'allievo e collaboratore Cristoforo Agosta.

Il primo altare che si poteva incontrare era quello dedicato a Sant'Agnese dotato, dal 1461, dalla famiglia Zucchi:²⁹ l'intitolazione era legata, ancora una volta, all'origine del cenobio. Nel 1283 il vescovo di Cremona Cacciaconte da Somma aveva infatti concesso ai domenicani la piccola chiesa di Sant'Agnese, ubicata nel cuore della città e poi inglobata nella struttura conventuale e divenuta (1570), sede del capitolo degli studenti, dopo i lavori commissionati a Francesco Capra, incaricato

²⁵ VAIRANI 1796, p. CXXII, nn. 830-831.

²⁶ Su padre Barbò e sui lavori da lui intrapresi cfr. il capitolo 7, paragrafo 7.

²⁷ BARBÒ c. 2v. Il manoscritto (e il passo) sono stati resi noti per la prima volta in TANZI 2012, p. 15.

²⁸ I predicatori si installarono nella chiesa al di fuori della cinta muraria della città (distrutta poi da Cabrin Fondulo attorno al 1420 perché troppo vicina alle fortificazioni), per volere di Gregorio IX che concesse loro l'edificio e le sue pertinenze nel 1228, durante il suo primo anno di pontificato.

²⁹ PASSERINI n. 32; *Copia delle obbligazioni* cc. 1r, 3r.

della ristrutturazione del braccio nord.³⁰ Ai piedi dell'altare era posto il sepolcro della stessa famiglia Zucchi e, le anonime pitture che adornavano il sacello, alla data 1575, risultavano guaste.³¹ Immediatamente di fronte, addossato al pilastro che divide la navata laterale da quella centrale, era collocato l'altare voluto da Gianfredino Roncaroli, corredato da un sepolcro,³² con la celebre pala dipinta da Giulio Campi e consegnata entro i primi mesi del 1545, con la *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe, Francesco d'Assisi e Domenico* (tav. 1.13), sequestrata dai francesi nel 1796 e rintracciata da Marco Tanzi nel 1997 nelle sale dell'Ambasciata Francese presso Palazzo Farnese a Roma³³ considerata, dal Passerini, come uno dei capolavori custoditi all'interno della chiesa:

tanto è più bella la pitura in cui si rapresenta una imagine di Nostra Signora a sedersi col figliorino in grembo et S. Francesco in ginocchio che l'adora, et S. Gioseffo, e S. Domenico che stanno in piedi et questo senza fallo una delle più pretiose gioie di Cremona essendo una delle più belle opere che rimanessi al penelligiar di Giulio Campi [...].³⁴

I successivi due altari erano dedicati alla decollazione di San Giovanni Battista, patronato della famiglia Pesci dal 1461, e alla Vergine di Loreto, voluto da Nicolò Cambiaghi nel 1478 e decorato con affreschi (fortemente compromessi all'epoca della visita del Borromeo) che inquadravano lo stemma della famiglia al centro della volta, mentre le due finestre aperte sulla parete ricevevano luce dal chiostro retrostante.³⁵

Seguiva il sacello dedicato ai Santi Fabiano e Sebastiano, voluto da Bardalone o Bardolino Mariani negli stessi anni in cui il Cambiaghi fece erigere il suo altare e sepolcro, che provvide anche a sistemare la volta soprastante il vano, su cui aveva fatto apporre lo stemma della famiglia, presente anche tra le due finestre sopra l'altare.³⁶

Il Passerini, in questo punto, inserì una breve digressione su una cappella fondata e dotata da un altro membro della famiglia Mariani, Bartolomeo:

Non può qui lasciarsi di menzionare una suplicata data dai Padri Predicatori ad Alessandro Sesto nella quale s'esprime che un Bartolomeo Mariani ordinò che in chiesa nostra fosse da

³⁰ PREGLIA c. 9; ASMi, Fondo di religione, b. 4285, *Spese della Fabrica del Capitolo de studenti*: «il Capitolo predetto ivi era il corpo della detta giesia [di Sant'Agnese] et chi lo voglia vedere faccia cavare sotto terra braccia 4 ivi trovavassi il paviminto di detta giesia fatto a mosaicho ch'ha cosa bella da vedere et [...]. Poi dove ha l'andito della porta per entrare nell'orto sotto a ditto andito e vi il luoco dove era il sentuario di detta giesia et piacque al Reverendo Padre Priore pro tempore ch'era il Reverendo Padre fra' Vincetio d'Alba [1570-1571] et a tutti gli padri del Convento di erigere in quel luogo quale era tutto diforme e brutto e rovinato il Capitolo de studenti a laude d'iddio et della sua Madre e della gloriosa Vergine Santa Agnese [...]».

³¹ VAIRANI 1796, p. CXLI, n.1014. Maddalena Piazza dotò l'altare con una rendita e fornì il tessuto necessario alla confezione di due pianete e anche un calice d'argento: *Giornale* c. 29r; *Ordinazioni* c. 1v.

³² «SEP. D. [...] RONCAROLI | PATRITIJ CVM NOB. DD. | JO. ET ZUFFREDINO | EJVS FILIIS AN. MDXLIV»VAIRANI 1796, p. CXLIV, n. 1044.

³³ TANZI - BELLINGERI 1997, pp. 49-58. In occasione della mostra *I segni dell'arte* Giulio Bora ha reso noto il bellissimo disegno preparatorio dell'opera, conservato presso il Moravské Muzeum v Brne di Brno (inv. B 920). Cfr. Bora in *I segni* 1997, pp. 238-239, n. 70.

³⁴ PASSERINI n. 30.

³⁵ PASSERINI nn. 33-34.

³⁶ Gian Francesco Mariani donò al sacello, per disposizione del fratello Raffaele (1498), di cui era erede, un calice d'argento e una pianeta di velluto alessandrino con una croce di panno d'oro per la celebrazione delle messe in suo suffragio: *Giornale* c. 24r.

suoi heredi fabricata una capella nell'arcone della quale si spendessero libbre 2000 et per dorarla libbre 1000 con obbligo d'una messa continua, essendo che fa gli heredi fu fatta fare un'ancona in cui erano scolpite alcune immagini di ligno all'antica, nella quale si spesero totalmente libbre 700, et gli heredi di Bartolomeo per la povertà loro non potranno spendere intorno alla detta capella il residuo delle due milla lire, che era di libbre 1300, et che non si sarebbe mancato chi avesse preso detta capella, et l'avesse ornata convenivolmente per lo che supplicarono Sua Santità a concederli di poter dare detta capella ad alcun altro [...].³⁷

Il Passerini dunque non riuscì a rintracciare quale fosse il vano voluto da Bartolomeo Mariani ma, inconsapevolmente, ha fornito una preziosa informazione relativamente all'arredo dello stesso, ossia la presenza «un'ancona in cui erano scolpite alcune immagini di ligno all'antica» che, secondo un'ipotesi di Francesca Tasso, potrebbe essere parzialmente rintracciata in un rilievo ora nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano con *San Domenico risuscita Napoleone Orsini caduto da cavallo* (inv. 63), eseguito da Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati attorno al 1495.³⁸

Tra quest'altare e il successivo, addossato al pilastro, era collocato l'altare detto del Cristo perché corredato da un'immagine che lo rappresentava, di patronato di Luchino Stanga.³⁹

Il penultimo sacello fu fondato nel 1429 da Maffeo Morri, conte di Farfengo e seguace del Fondulo, con una dedicazione a Caterina d'Alessandria, una delle due patronne dell'Ordine, assieme alla Maddalena: in seguito alla canonizzazione, da parte di Pio II, dell'omonima domenicana senese (1461) l'altare venne intitolato, almeno dal 1495, a quest'ultima e dotato di una pala d'altare (perduta), con un episodio raccontato dal biografo Raimondo da Capua nella seconda parte della *Legenda maior*, ossia *Santa Caterina sceglie la corona di spine*, trasferita dopo il 1597 nella chiesa dei Santi Vito e Modesto.⁴⁰

L'ultimo altare, in corrispondenza della prima campata, era dedicato alla Pietà ma, nel 1566, venne intitolato all'Assunta da Camillo e Panfilo Golfirami, che commissionarono a Bernardino Campi la pala con *l'Assunzione della Vergine* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone», inv. 126, tav. 1.14) firmata e datata al 1568, probabilmente eseguita in gran parte dalla prolifica bottega

³⁷ PASSERINI n. 36.

³⁸ TASSO 2011, pp.231-278. Il pezzo venne acquistato dal Museo patrio archeologico grazie alla mediazione di Giuseppe Bertini assieme ad altri arredi provenienti dalla chiesa. Sull'episodio miracoloso compiuto da San Domenico cfr. il capitolo 7, paragrafo 5, in relazione al grande telerò di Giuseppe Nuvolone detto Panfilo eseguito per la controfacciata della chiesa nel 1671.

³⁹ PASSERINI n. 38.

⁴⁰ PREGLIA c. 22; PASSERINI n. 37; sul Morri e sulla cappella cfr. CERUTI 1834, pp. 244-245; GALANTINO 1869, p. 175. L'opera è stata citata dal Passerini nel capitolo relativo alla chiesa dei Santi Vito e Modesto: «li Ancona dilla quale è di maniera antica, et assai bella, et è quella, che era già all'Altare di S. Caterina da Siena in S. Domenico»: *Historia* II c. 38r. La descrizione dell'opera è però fornita da BRESCIANI 4 c. 346: «Il terzo altare è quello a Santa Cattarina da Siena sopra il quale evissi (?) il quadro di pittura antico dove Nostro Signore sedente avanti dal quale sta genuflessa la santa che da Christo viene incoronata d'una Corona di spine con esservi presenti S. Giovanni Battista, e Santo Francesco che la stanno mirando». La scena, non una delle più diffuse dell'iconografia della senese e ricavata dalla *Legenda maior*, non include i due Santi che assistono alla scena nel perduto quadro cremonese, probabilmente inseriti per volontà della committenza. Il racconto della *Legenda* sarà ripreso per il dipinto che lo sostituirà, con le *Nozze mistiche di santa Caterina da Siena* ed eseguito tra il 1596 e il 1597 da Cristoforo Agosta.

del pittore.⁴¹ L'opera ebbe comunque una vasta eco nella Cremona del tempo, secondo la testimonianza di padre Passerini: «fu fatta far l'ancona; che è veramente bella, et è di mano di Bernardino Campi»⁴² e del padre lettore Marcello Preglia: «l'Ancona che veramente è eccellente [...], in cui raffigurasi nostra Signora in atto di essere Assunta in Cielo, [...] e ve ne sono estrate più copie in questa Città da principali Sig.ri [...]».⁴³

Una seconda versione, in cui è evidente il maggior contributo del capo bottega nell'esecuzione, è stata datata e firmata nello stesso anno e approntata per Vespasiano Gonzaga, duca di Sabbioneta, come dono per i Cappuccini di Vigoreto (ora nel Museo d'Arte Sacra «Passo d'Uomo» di Sabbioneta).⁴⁴

Si chiude quindi con il sacello dei Golfirami la serie degli altari collocati nella navata sinistra della chiesa conventuale. Sulla parete della controfacciata, proprio accanto all'altare dell'Assunta e in corrispondenza dell'ingresso aperto nel 1619, vi era una semplice ara dedicata a Sant'Andrea, di patronato della famiglia Tinti (1506),⁴⁵ ornato con una immagine, forse del titolare, dipinta sul muro, con l'obbligo della celebrazione di una messa quotidiana.⁴⁶

1.3 Brocardo Persico e la pala di Antonio Campi

Proseguendo in senso antiorario, costeggiando idealmente la parete della controfacciata, dopo aver superato il portone centrale, in corrispondenza simmetrica con l'altare di Sant'Andrea, era collocato l'altare di San Giuseppe, eretto per legato testamentario di Giacomo Persico (1496) accanto al vano

⁴¹ Secondo le parole del biografo Lamo, Bernardino tornò a Cremona proprio nel 1568 e nei mesi successivi vennero commissionate al pittore diverse opere, che lo costrinsero ad affidarsi alla bottega: LAMO 1584, p. 85.

⁴² PASSERINI n. 39.

⁴³ PASSERINI n. 23; PREGLIA c. 22.

⁴⁴ Miller in *La Pinacoteca* 2003, pp. 112, 114-115, n. 77. La versione di Sabbioneta probabilmente vide un intervento maggiore da parte del maestro: l'impostazione delle figure pare essere meno rigida e i colori, seppur smaltati e brillanti, sono stati stesi in maniera più morbida. L'unica differenza con la versione per l'altare dei Golfirami è costituita dal panneggio che avvolge le carni dei due angeli intenti a sollevare la nuvola: trasparente per quello di sinistra e verde per quello di destra, fissato mediante un nodo sul braccio destro. Una variante è conservata presso il palazzo vescovile di Cremona mentre una seconda derivazione più tarda, con aggiunte, è ora ricoverata presso la chiesa di San Giacomo a Soncino, concessa all'Osservanza domenicana nel 1460 e venne eseguita, a parere di chi scrive, da Stefano Lambri detto lo Stefanino, di cui si discuterà nel capitolo 4 al paragrafo 3. Secondo il Lamo, Bernardino eseguì per la chiesa di San Giacomo, su commissione di Ermete Stampa marchese di Soncino, una perduta *Deposizione tra i Santi Giacomo e Domenico* tra il 1552 e il 1557. Sulla tela di Soncino cfr. Marubbi in *Soncino* 1990, p. 162, n. 6.10; mentre sulla perduta *Deposizione*: SACCHI 2005, pp. 506-507.

Un'altra derivazione dell'opera venne commissionata due secoli più tardi, nel 1848, dal notaio Stefano Gariboldi al pittore Luigi Cipelli per arredare il presbiterio della chiesa di Santa Maria Assunta in Pozzo Baronzio, frazione di Torre de Picenardi, dove tutt'ora si trova: ASDCr, AFC, b. 113, n. 1531, 5 agosto 1849. Sconosciuta è la figura del Cipelli: l'unica notizia che lo riguarda lo identifica come proveniente da San Daniele Po e che vendette, tra il 1867 e il 1878 la *Madonna in gloria col Bambino e i Santi Antonio di Padova, Francesco d'Assisi e due suore clarisse* del Chiaveghino al parroco della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Stagno Lombardo: GUAZZONI 2004, pp. 102, 106.

⁴⁵ Un membro della famiglia, Filippo, lasciò ai predicatori, nel suo testamento datato 22 luglio 1498, i beni posseduti nel borgo di Azzanello, con l'obbligo di erigere in tempi certi un convento ed una chiesa dedicati alla Vergine, ove dovevano dimorare almeno otto frati con l'obbligo di celebrare perpetuamente delle messe in suo suffragio. Una piccola comunità di quattro religiosi vi si insediò effettivamente nel 1521 ma, in seguito alla soppressione dei conventi con meno di sei confratelli, in conseguenza della bolla promulgata da Innocenzo X del 1653, i domenicani abbandonarono il piccolo cenobio su cui sorse l'attuale cascina Convento: ASMi, Fondo di religione, b. 4302, *Tutti li obblighi Del Convento di S. Domenico di Cremona Dalla Riduzione 1559 in qua estratti da me F. Clemente Zillioli Archivista l'anno 1738*, c. 3; APORTI 1837, p. 137.

⁴⁶ PASSERINI n. 41; *Copia delle obbligazioni* c. 1v.

del congiunto, il conte Alfonso, decorato con un'immagine del titolare (dipinta sul muro) e con un crocifisso, probabilmente ligneo.⁴⁷

Seguiva quindi, affacciata sulla prima campata della navata destra, la cappella dedicata a Santa Caterina d'Alessandria e a Sant'Omobono, patrono della città e della diocesi di Cremona, assegnato alla famiglia Maldeberti. Impossibilitato a mantenere il sacello, il casato vi rinunciò nel 1472 con una donazione a favore dei padri del convento. Venne quindi concesso al conte Michele Persico (figlio o fratello di Alfonso), che promosse e ne finanziò l'ampliamento nominando suo procuratore il dottore e decurione Giovanni Aimi (1478), una delle più importanti figure della Cremona di fine Quattrocento, che ricoprì il ruolo di consultore presso i duchi Francesco e Giovanni Galeazzo Sforza.⁴⁸

I lavori iniziarono con l'abbattimento della parete di fondo, per permettere l'erezione di un vano più ampio a pianta rettangolare, progettato da Cristoforo Noli de' Berteri nel 1477,⁴⁹ sormontato da un tiburio ottagonale coronato da un lanternino composto da colonne di marmo e concluso da una profonda abside poligonale sostenuta, all'esterno, da colonne angolari scanalate in terracotta. Queste erano terminanti con capitelli composti su doppio ordine di foglie di acanto a sostegno di una fascia decorativa in terracotta, proprio al di sotto della copertura, corredata da altri motivi vegetali: la descrizione può essere così precisa perché l'ambiente venne immortalato da uno scatto di Aurelio Betri e, inoltre, una delle colonne e parte del fregio sono conservati all'interno del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona.⁵⁰

A partire dal 1503, il cantiere fu diretto da Bernardino de Lera – già responsabile di quello della cappella della famiglia Pallavicino – e la costruzione terminò solamente nel 1518, grazie al denaro versato da Giorgio e Filippo Persico, eredi di Michele, chiamati in causa dai padri del convento per il continuo dilatarsi della durata dei lavori.⁵¹

Il 20 marzo 1568 il conte Brocardo Persico (1520-1571),⁵² figlio di Filippo, dotò la cappella, che volle dedicare anche a Giovanni il Battista – in quanto iscritto all'Ordine dei Cavalieri di San Giovanni dal novembre 1561 – con duemila lire per la celebrazione di una messa e per avviare la decorazione interna del vano.⁵³ L'allestimento del vano non era ancora completo nel 1571, anno della morte del

⁴⁷ PASSERINI n. 42; *Copia delle obligationi* c. 2r; *Giornale* c. 22r.

⁴⁸ L'Aimi divenne, negli anni 1455, 1462 e 1465 podestà di Alessandria: LANCETTI 1819, p. 115; VALLE 1833, p. 89.

⁴⁹ Il nome dell'architetto è riportato da SIGNORI 1881, pp. 13-15, tavv. 4-5, con riferimento ad alcuni documenti da me non rintracciati.

⁵⁰ La parziale ricostruzione della colonna citata è stata inserita nel percorso espositivo (inv.185): PUERARI 1976, pp. 45, 222, figg. 196-197. Nei depositi del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco si conservano le già citate quattro formelle rettangolari acquistate dal Museo patrio d'archeologia il 20 dicembre 1870 dall'antiquario milanese Giuseppe Baslini: si tratta di parti del fregio che correva al di sotto della copertura: A. BARBIERI – P. BOSIO 2013, pp. 215-220. Cfr. il capitolo 10 per la spartizione degli arredi e delle decorazioni superstiti appartenenti alla chiesa.

⁵¹ PASSERINI n. 44; GRITTI 2006, p. 101. Nel *Memoriale Historico* sono invece contenuti i nomi dei due membri della famiglia che finanziarono il completamento del sacello, che furono invece Filippo e Ferdinando (cavaliere gerosolimitano), correttamente identificati come figli di Brocardo *seniore*: PREGLIA c. 33, 107. Parte dell'arredo esterno della chiesa è conservato nelle raccolte del Museo Ala Ponzone di Cremona.

⁵² Per un profilo cfr. PEYRONEL 1972, pp. 393-394; SACCHI 1994, pp. 352-354.

⁵³ Nello stesso anno ottenne il ruolo di recettore e commendatario della chiesa di San Giovanni Gerosolimitano (o Vecchio) in Cremona: SOMMI PICENARDI 1888, pp. 12-13; GIGLIOLI c.110.

conte, indicato nella scritta dedicatoria collocata al di sotto della pala d'altare, trascritta da Bresciani e dal Vairani, a ricordo dell'intitolazione ai due Santi.⁵⁴

Brocardo, morto nell'aprile di quell'anno, volle essere seppellito all'interno del sacello e la cassa contenente il feretro venne appesa o addossata a una delle pareti e fissata mediante catene, come in uso per le sepolture di condottieri e soldati di rango del tempo. Solo dopo il 1575 verrà collocata sopra l'altare la pala voluta dal Persico e all'epoca in via di completamento presso il capitano Tommaso Persichello (tav. 1.15), genero del Persico e secondo marito di Ippolita (unica figlia del conte), secondo gli ordini impartiti dal Borromeo: «All'Altare di Santa Chaterina Martire si levi il deposito che è dentro della Capella e il Capitano Persichello faccia venire quanto prima l'Ancona dell'Altare et accomodarla come è obbligato».⁵⁵

Il sepolcro venne quindi smantellato e i resti del conte tumulati sotto il pavimento ai piedi dell'altare mentre la pala, con il *Crocifisso tra i Santi Caterina da Siena, Giovanni Battista e il conte Brocardo Persico* trovò posto sopra l'altare solo dopo l'estate del 1575. L'opera venne assegnata dubitativamente a Giulio Campi dal Passerini, che infatti scrisse «La pittura è di mano di Giulio Campi, per quanto mi vien riferito da un vecchio» perché tra le carte conservate nell'archivio del convento non vi era traccia del nome del pittore.⁵⁶ Anche nel manoscritto settecentesco di padre Preglia è attribuita a Giulio (probabilmente l'informazione dal Passerini è stata ripresa senza alcun tentativo di aggiornare le ricerche documentarie)⁵⁷ mentre Anton Maria Panni (1762) attribuì l'opera al Malosso.⁵⁸ Fu Giovan Battista Zaist il primo a fare il nome di Antonio Campi, datando l'opera al 1571, attribuzione che verrà ripresa dal Lancetti, dal Signori e da Giuseppe Picenardi. A mio parere la storiografia datò l'esecuzione del pezzo a tale anno a causa della presenza della scritta dedicatoria sull'ancona lignea che lo custodiva. Ludovico Grasselli e successivamente Federico Sacchi – in occasione dello spostamento del quadro nella basilica di San Michele – rilevarono la presenza di una firma di Antonio, con la data 1571.⁵⁹

Un documento da me rintracciato all'interno dell'archivio della famiglia Sommi Picenardi (depositato parzialmente presso l'Archivio di Stato di Cremona), steso in occasione della causa intentata dal marchese Girolamo tra il 1864 e il 1865 per ottenere la restituzione dei dipinti collocati sugli altari delle cappelle di patronato delle famiglie che confluirono successivamente nella casata, attribuisce il

⁵⁴ «SACELLVM D. JO. BAPT. ET | CATHERINAE MARTYRIBVS | BROCARDI PERSICI COMITIS | ET EQVITIS HIEROSOLYMITANI | RELIGIONE DICATVM | MDLXXI»: VAIRANI 1796, p. CXXV, n.849.

⁵⁵ *Ordinazioni* c. 2r. Isabella sposò nel 1563 Sforza Picenardi di San Vito, da cui ebbe Valerio III e Sforza II, esecutori delle volontà testamentarie dello zio Sebastiano, il quale volle innalzare l'altare della Natività nel braccio sinistro della crociera. Nel 1569 Isabella si unì con Tommaso Persichello, castellano di Casalmorano, da cui ebbe Brocardo e Alfonso: TIRABOSCHI 1815, p. 159; GUAZZONI 1983, p. 115; SACCHI 1994, pp. 354, 359.

⁵⁶ PASSERINI n. 28.

⁵⁷ Il manoscritto di PREGLIA c. 107 riporta la notizia riguardo alla commissione della pala da parte dei conti Filippo e Ferdinando, identificati come figli del capitano, che in realtà ebbe solo Ippolita. Il domenicano vide nella figura del cavaliere inginocchiato Ferdinando, e non il conte Brocardo.

⁵⁸ AGLIO 1794, p. 47.

⁵⁹ ZAIST 1774, p. 168; GRASSELLI 1818, p. 53; PICENARDI 1820, p. 100; SACCHI 1872, p. 62. La firma non è stata rintracciata nel corso dei due interventi subiti dal quadro: il primo, datato al 1985, venne eseguito in occasione della mostra sui Campi mentre il secondo, del 2005, era volto a consolidare la pellicola pittorica. A favore dell'affermazione del Sacchi vi è la certezza della decurtazione subita dalla pala per poter essere adattata all'altare della chiesa di San Michele, a cui venne destinata.

pezzo ad Antonio, datandolo alla data 1579 (vicino quindi alla datazione fornita dal Robolotti, che lesse invece 1578).⁶⁰ Doveva quindi essere presente una firma dell'artista (scomparsa probabilmente quando il quadro venne restaurato e decurtato per essere collocato in San Michele) la cui lettura risultava però difficoltosa. La stessa attribuzione ad Antonio Campi è contenuta anche in un altro documento coevo, stilato il 13 febbraio 1865, contenente l'elenco dei dipinti che il Regio Demanio, rappresentato dal Prefetto di Cremona, consegnò al municipio di Cremona.⁶¹

Marco Tanzi (1979), accettando la datazione proposta dal Sacchi, ricostruì la vicenda critica del dipinto assegnandolo correttamente ad Antonio, confrontando il *Crocifisso* con altre opere dell'artista eseguite per la chiesa di San Sigismondo e la Cattedrale:

Guardando infatti la Santa Caterina del quadro in San Michele ci si accorge della sua stretta parentela con la Salomè della Cappella di San Giovanni a San Sigismondo, o con il San Giacomo della *Madonna della colomba* in San Pietro al Pietro, di cui è una singolare trasposizione [...]. La figura del committente, nell'atto di devozione privo di enfasi – segno di una religiosità tranquilla e severa – prefigura soluzioni poi attuate, per esempio, nel *Centurione* del Duomo cremonese (1582).⁶²

Tanzi sottolineò anche la cura con cui Antonio eseguì l'opera, dopo un attento studio delle fonti di luce che illuminavano il sacello, dosando sapientemente le ombre all'interno della composizione, ambientata nel momento culminante della crocifissione, quando il cielo si oscurò, secondo il racconto evangelico.

Nonostante la lettura convincente del pezzo proposta da Tanzi, nello stesso anno Godi e Cirillo pubblicarono un disegno di collezione privata bergamasca che faticosamente attribuirono a Giulio: si tratta di un'idea o di un appunto visivo per l'esecuzione dell'armatura del Persico, già in precedenza assegnato dagli stessi ad Antonio. Anche la scheda del quadro stesa da Bora per il catalogo della mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* del 1985 riprese l'attribuzione a Giulio, negandogli però la paternità del disegno.⁶³

La lettura del passo contenuto nelle *Ordinazioni* stilate al tempo della visita del Borromeo e degli elenchi redatti nel biennio 1864-1865, in combinazione con l'analisi del dipinto fornita da Tanzi, costituiscono la prova dell'esecuzione della pala da parte di Antonio: Giulio, morto nel marzo del 1573, non poté quindi aver materialmente eseguito l'opera, non ancora completa due anni più tardi. La *Distinta* datata al 1864 (contenente l'indicazione relativa all'esecuzione del pezzo nel 1579), sposterebbe inoltre la cronologia dell'opera nella seconda parte degli anni Settanta del Cinquecento.⁶⁴

⁶⁰ *Distinta* 1864 c. 1r: «Quadro dipinto sulla tela rappresentante il Crocifisso, S. Caterina e S. Giovanni Battista, ed un divoto da un lato il quale si è il comitante dipinto da Antonio Campi nell'anno 1579»; ROBOLOTTI 1858, p. 490.

⁶¹ *Oggetti ceduti* c.1v.

⁶² TANZI 1979, p. 96.

⁶³ GODI – CIRILLO 1978, pp. 59-61, fig. 57; Bora in *I Campi* 1985, pp. 143-144, n. 1.12.13.

⁶⁴ *Distinta* 1864 c. 1 r.

1.4 Le cappelle affacciate sulla navata destra

Immediatamente dopo la cappella di Brocardo Persico era collocato, alla base del pilastro, l'altare dedicato a San Rocco, patrocinato da Antonio Persico dall'anno 1500. Il figlio di quest'ultimo, Giulio, vi rinunciò a favore di Margherita Panevini o Panvinio che ne fece il sepolcro di famiglia.⁶⁵

Seguiva il vano dedicato a San Pietro martire, completato entro il 1513 occupando il sito di una bottega addossata alla parete laterale della chiesa, acquistata da Bartolomeo Guarna Salerno dal convento nel 1460 e dedicata all'inquisitore veronese.⁶⁶ il padre di quest'ultimo, Giacomaccio Guarna da Salerno, capitano di ventura al servizio di Francesco I Sforza, lasciò un legato per la celebrazione di messe in suo suffragio.⁶⁷ Il vano, di forma rettangolare, terminava con un'abside semicircolare: le pareti non accoglievano nessun tipo di decorazione, solo le spoglie mortali dei membri della famiglia, ricordati con due lapidi poste dal pronipote di Giacomaccio, Ludovico, autore di rime in lingua volgare menzionato da Francesco Arisi nella sua *Cremona literata*.⁶⁸

Accanto al sacello dei Guarna Salerno era collocata la cappella voluta da Francesco Allegri nel 1495 e costruita dalle due figlie, Margherita e Antonia, costrette a spendere parte della loro eredità per edificarla e mille ducati vennero accantonati per la sua decorazione. Occupava il sito di un ambiente precedentemente dedicato a Sant'Orsola da Stefano Manara.⁶⁹ Venne intitolata alla Vergine del Rosario, costituendo così uno dei primi ambienti dedicati al culto della preghiera mariana diffusasi nelle chiese dell'Osservanza domenicana, dopo l'erezione della nota confraternita veneziana nel 1480, di quella in San Marco a Firenze (1481) e in Santa Maria sopra Minerva, a Roma (1483).⁷⁰ Non possediamo sufficienti elementi per proporre un'ipotesi ricostruttiva dell'intero apparato decorativo, almeno fino al gennaio 1577, quando divenne sede ufficiale della confraternita del Rosario grazie al patrocinio dal priore del convento, padre Severino da San Severino: è noto solo che venne sostituita la pala d'altare e che la cappella era in completo stato d'abbandono.⁷¹

Carlo Bonetti nel suo articolo *La chiesa di S. Domenico e la sua agonia* (1934), pubblicato sul «Bollettino Storico Cremonese», citò un documento secondo cui Costantino de Fasanotis, notaio ed economo dell'arcidiaconato della cattedrale, incaricò il pittore Giovanni Antonio de Casellanis de Platina di dipingere, nella volta della cappella del Rosario, i quattro evangelisti e i Dottori della Chiesa su uno sfondo azzurro accompagnati da stelle dorate.⁷² Sull'altare era invece collocata un'ancona

⁶⁵ PASSERINI n. 43; VAIRANI 1796, p. CXXIV, n. 845.

⁶⁶ PASSERINI n. 43.

⁶⁷ STORTI 2003, pp. 394-396. Giacomaccio lasciò, nel suo testamento rogato il 22 novembre 1452, una somma di denaro per la celebrazione di messe in suo suffragio al Consorzio del Corpo di Cristo: *Giornale* cc. 5v, 8v. Dopo l'acquisto da parte del convento della bottega su cui sorse la cappella, Bartolomeo Guarna decise di dedicare alla memoria del genitore un intero sacello intitolato al martire di Verona.

⁶⁸ ARISI 1706, p. 333.

⁶⁹ GIGLIOLI c. 9.

⁷⁰ MEERSSEMAN 1977b, pp. 1170, 1185-1189. Già nell'antica sede presso la chiesa di San Guglielmo aveva sede una Congregazione della Vergine, la cui fondazione era dovuta a San Pietro martire. Un documento steso dal vicario del vescovo di Cremona Cacciaconte da Somma concesse ai prelati di passaggio in città per recarsi al concilio di Lione (1275), la possibilità di distribuire indulgenze alla Congregazione: MEERSSEMAN 1977a, pp. 939, 1039.

⁷¹ WARD NEILSON 1987, p. 75.

⁷² PASSERINI n. 46; BONETTI 1934, p. 88. Marco Tanzi ha identificato il pittore con il padre di Francesco Casella e con quell'Antonio da Piadena chiamato a Milano, nel 1490, per partecipare alle campagne decorative all'interno del castello di Porta Giovia intraprese in occasione delle nozze del Moro con Beatrice d'Este: TANZI 1991a, p. 51 n. 3; TANZI 2004a, pp. 8, 10. Sull'articolo del Bonetti cfr. il capitolo 10, paragrafo 3.

ligna di Paolo Sacca, che venne pagato tra il luglio del 1505 e l'aprile del 1507 secondo un autografo da me rintracciato all'interno della documentazione relativa alle commissioni di dipinti e affreschi allogati attorno al 1670.⁷³

La quarta cappella era dedicata a San Giovanni Evangelista, di patronato della famiglia Sfondrati e fondata nel 1394 da Emilio.⁷⁴ Si presentava come un semplice vano di forma rettangolare, senza alcun tipo di decorazione e con tutta probabilità non mantenuto in ordine dai patroni, dopo il lascito di cento scudi voluto da Federico Sfondrati nel 1480. L'ambiente era dotato di un finestrino che serviva da confessionario, fatto murare dal Borromeo che impose anche ai patroni di decorare l'ambiente, evidentemente trascurato.⁷⁵

L'ultimo sacello affacciata sulla navata destra, che occupava in realtà lo spazio di due campate, era stato dedicato dai Pallavicino a San Martino: stando alla pianta disegnata da Antonio Campi e pubblicata a corredo della sua *Cremona fidelissima*, era di forma quadrangolare ed ebbe una lunga gestazione a causa della reticenza dei debitori, eredi del marchese Rolando e di suo figlio Carlo Pallavicino, nel versare quanto pattuito per il completamento dell'ambiente.

La dedicazione al vescovo di Tours era legata, ancora una volta, ai primi anni della storia della comunità dei predicatori in Cremona: nel 1287 Nicolò IV concesse ai domenicani, da poco insediatisi nel cuore della città, di abbattere la piccola chiesa e il convento di San Martino, soggetta direttamente all'autorità pontificia e non all'ordinario diocesano, per poter proseguire con i lavori di costruzione della nuova chiesa conventuale.⁷⁶ Secondo la tradizione, l'antica chiesa di San Martino era collocata nello stesso luogo dove venne eretto il sacello voluto dal marchese Rolando, detto il Magnifico che, nel suo testamento (1457) decise di fondare un vano dedicato al presule. I lavori iniziarono solamente nel 1490 con la commissione a Pietro Cerveri delle opere in muratura: il maestro abbandonò (non sappiamo per quale motivo) l'incarico l'anno successivo e il suo posto venne preso da Bernardino de Lera.⁷⁷ Vi concorsero, per la costruzione, quattro dei figli maschi di Rolando: Gian Ludovico, Pallavicino, Gian Francesco e Carlo, vescovo di Lodi che nel suo testamento lasciò un'ulteriore somma di cento ducati annui per velocizzare il completamento della struttura.⁷⁸ I lavori subirono un nuovo arresto in seguito alla morte di Carlo e solo nel 1510 Galeazzo, marchese di Busseto e Governatore di Cremona per conto di Luigi XII di Francia, ottenne la somma pattuita (un debito pari a 1450 ducati) tramite una lettera inviata ai propri fratelli e cugini.⁷⁹ Nel 1514 frate Andrea Biondi,

⁷³ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 4 dicembre 1506. Il frate che versò la prima parte del compenso all'intagliatore fu padre Giovanni da Pavia, priore del convento tra il 1504 e il 1506 mentre i due pagamenti successivi furono effettuati da padre Floriano da Cremona.

⁷⁴ La famiglia scelse la chiesa come sepolcro già nella prima metà del Trecento con il seppellimento, nel 1327 e nel 1333, dei due fratelli Nicolò e Corrado mentre nel 1377 vennero qui collocate le spoglie mortali di Guglielmo: VAIRANI 1796, pp. CXXII, CXXXIX, nn. 829, 1002.

⁷⁵ *Ordinazioni*, c. 2v.

⁷⁶ Martino IV impose però ai domenicani di ricostruire il luogo di culto ma il suo successore, Benedetto XI, tramite il delegato Bernardo Maggi, "Principe" e vescovo di Brescia, concesse (il 7 aprile 1305) ai predicatori gli edifici, i beni e le prebende legate alla chiesa in modo da evitare di dover finanziare un nuovo complesso in un'altra zona della città: MERULA 1627, pp. 203-204; PREGLIA, n. 9; ARCHETTI 1994, pp. 469-471.

⁷⁷ GRITTI 2006, p. 98.

⁷⁸ PASSERINI n. 48; ARCANGELI 2009, p. 41.

⁷⁹ PASSERINI nn. 49-50. Sulla figura di Galeazzo cfr. ARCANGELI 2003, pp. 83-90.

sindaco del convento, stipulò un nuovo contratto con il de Lera per il completamento del sacello, cui mancava ancora la copertura e l'apertura di alcuni punti luce. In un documento datato all'8 dicembre dello stesso anno, padre Biondi ordinò di abbattere la parete divisoria tra lo spazio appena ultimata e il vano a fianco per rendere simile l'ambiente alla cappella della Madonna delle Grazie, nucleo originale della chiesa conventuale milanese di Santa Maria delle Grazie, nonostante i due vani presentassero altezze differenti.⁸⁰

I due sacelli mantennero però la loro indipendenza: il vano dedicato alla Vergine di Loreto, l'ultima ad affacciarsi sulla navata destra era, dal 1478, senza patronato. Vennero spostati anche i due altari, con tutta probabilità addossati alle pareti laterali sinistra e destra per ottenere una perfetta simmetria.⁸¹

Nell'agosto del 1516 il Biondi stipulò un contratto con il pittore Gian Maria de Cilis per la decorazione dell'ambiente. Non abbiamo notizia dell'esistenza o meno di una pala d'altare approntata per i Pallavicino ma sappiamo che l'altare collocato sulla parete sinistra, orientato ad est, venne dedicato a Sant'Antonino Pierozzi, vescovo domenicano di Firenze canonizzato da Adriano VII nel 1523 e usato dai padri per celebrarvi messe in favore di Pio V, che aveva concesso ai frati il beneficio della piccola chiesa dei Santi Vito e Modesto, ubicata nelle adiacenze del convento (oltre il braccio est del cenobio), mentre all'esterno venne collocato un dipinto raffigurante *San Martino e il povero* a ricordo dell'antica intitolazione.⁸²

La pala issata sull'altare dedicato al presule fiorentino è ora conservata presso i Musei Civici di Como, qui arrivata dopo essere stata per qualche tempo collocata nella chiesa domenicana di San Giovanni Pedemonte. Vi è raffigurata la *Madonna di Loreto tra i Santi Antonino e Pietro da Verona con un donatore* (inv. P282, tav. 1.16). L'opera, in passato attribuita da Marco Tanzi al catalogo del giovane Malosso (ancora collaboratore nella bottega del Campi),⁸³ deriva dal prototipo campesco eseguito per la chiesa di San Francesco, firmato e datato da Bernardino al 1572 (ora nelle collezioni dell'Accademia Tadini di Lovere).⁸⁴

Raffigura una sacra conversazione con la Vergine di Loreto – già titolare dell'altare fino alla metà degli anni Settanta del Quattrocento, come ricordato – con Sant'Antonino in atto di presentare un uomo in preghiera alla Vergine, affiancato da San Pietro da Verona: in realtà l'uomo in ginocchio non è altri che il pontefice Pio V, i cui abiti e paramenti pontificali sono stati coperti con un pigmento scuro e anche i capelli e la barba sono stati scuriti mentre l'arcivescovo fiorentino sostituì la figura del fondatore dei predicatori, Domenico.

⁸⁰ BONETTI 1934, p. 90. Sulla cappella delle Grazie e la sua storia cfr. GATTICO 2004, pp. 26-34.

⁸¹ PASSERINI n. 24; GRITTI 2006, pp. 98-99. Ringrazio Jessica Gritti per aver chiarito alcuni dubbi relativi ai lavori eseguiti tra il 1514 e il 1516. In occasione della visita compiuta da monsignor Giacomo Stabili (morto nel 1486), arcidiacono di Fermo e vicario vescovile di Giacomo della Torre, venne imposto che il titolo dell'altare di Loreto fosse trasferito a quello dei Dottori della Chiesa. Il titolo lauretano era stato fondato nel 1445 da Nicola o Nicolò de Sancto Bassiano o Bassiano mentre il vano era stato innalzato solamente nel 1469: *Indice delli annali* c. 8. Su Galeazzo Pallavicino cfr. ARCANGELI 2008, pp. 41-43, 60-63.

⁸² PASSERINI n. 53; *Copia delle obligationi* c. 3v; *Memoria* 1820, p. 7.

⁸³ TANZI 1991b, pp. 67-68.

⁸⁴ PAGLIOLI 2013, pp. 115-1129.

Testimonianza della presenza del pezzo sull'altare dell'arcivescovo fiorentino, da datare attorno al 1572, è fornita da Giuseppe Bresciani nella seconda parte della sua (ancora manoscritta) *Historia Ecclesiastica*, proprio nel capitolo dedicato alla chiesa domenicana:

Il Settimo Altare e nella sudetta Capella per scontro al sudetto dedicato ad Antonino Arcivescovo di Fiorenza cui sopra un quadro di pittura dove vedesi la B. V. Maria sedente sopra la Santa Casa di Loreto a piedi il Santo Arcivescovo e S.to Pietro Martire et Pontefice Pio V.⁸⁵

Il goffo tentativo di trasformare San Domenico in Sant'Antonino fu commissionato quindi entro il 1665 circa (anno in cui si suppone il Bresciani abbia visitato la chiesa) mentre la trasformazione del pontefice in un anonimo donatore avvenne entro il 1740, in seguito al trasferimento del pezzo nel capitolo del convento, ove avevano sede le riunioni dei crocesignati, luogo concesso loro nel 1597.⁸⁶ Di fronte alla cappella, tra i due pilastri che delimitavano lo spazio tra le due navate, era collocato l'organo commissionato nel 1499 all'emiliano Ambrogio dell'Alpa, che lo installò nel 1501 dopo che Alessandro Pampurino ne aveva dipinto le ante.⁸⁷

Al di sotto della struttura che sorreggeva l'organo, in fronte all'altare dei Roncaroli e quindi collocato tra due colonne, vi era l'altare di San Gerolamo fondato da Giacomo della Cella la cui erezione venne finanziata dalla moglie, Paola Piazza. Il Passerini elogiò la pala d'altare, perduta, assegnata al pannello del Sojaro:

⁸⁵ Un secondo manoscritto del Bresciani, intitolato *Libro de gli epitafij, inscriptions e memorie sì antiche come moderne ch'erano e sono di presente nelle chiese della città di Cremona [...]* (datato dall'autore al 1683) contiene la registrazione di un'iscrizione collocata nelle adiacenze dell'altare di Sant'Antonino, la quale ricordava la concessione dell'indulgenza in caso di celebrazioni officiate presso l'altare, datata al 1570: BRESCIANI 4 c. 138; BRESCIANI 24 c. 114.

⁸⁶ *Interessi 1597-1775* c. 2r; TANZI 1991b, pp. 67-68. Il restauro eseguito da Giovanni Rossi nel 1981 ha evidenziato la presenza di ridipinture atte a trasformare la figura di Domenico in quella di Antonino, ma non quelle che modificarono la figura ingnocchiata, la cui veste nera dovrebbe nascondere i paramenti pontificali di Pio V: Bora in *Collezioni Civiche* 1980, pp. 60-61, n. 19; Rizzini in *Il Seicento a Como* 1989, pp. 96-97, n. 1.

È probabile che l'opera sia stata venduta o trasportata nel complesso domenicano di Como, assieme alla pala del Coronaro (cfr. il capitolo successivo, paragrafo 2) in seguito alla soppressione delle confraternite dei crocesignati (1775) oppure prima del 1798, quando i locali del convento vennero destinati ad ospitare una caserma: i due dipinti infatti non compaiono in alcun inventario stilato successivamente. I dipinti rimasero nella chiesa e nei locali del convento domenicano dedicato ai Santi Giovanni Battista ed Evangelista, conosciuto semplicemente come San Giovanni Pedemonte sino al 1810.

Il pezzo venne successivamente venduto a un tale Giovan Battista Bonola, il cui nome compariva sul vecchio telaio e poi alla Fabbriceria della chiesa di Sant'Agostino, che lo cedette al Museo Civico nel 1896. Il passaggio del dipinto presso la chiesa comasca fa supporre che anche l'opera del Coronaro, tutt'ora nella chiesa, compì lo stesso percorso: RIZZINI 1989, pp. 81-90; *Como* 1994, pp. 292-296.

Una visita presso la Pinacoteca dei Musei Civici di Como, dove si è potuto osservare da vicino il pezzo, ha permesso di identificare correttamente la firma del restauratore che probabilmente ha riscritto o comunque falsificato la firma del Campi ma la data, 1572, dovrebbe essere effettivamente quella di esecuzione. È quindi probabile che il pezzo sia stato commissionato alla bottega di Bernardino attorno a tale anno. La grafia del restauratore, Giovanni Battista Paleari, compare anche in un'altra tela presente nella stessa sala, eseguito da Giovan Pietro Gnocchi con la *Madonna col Bambino tra i santi Margherita, Domenico, Liberata, Faustina e un Santo vescovo* (inv. 391, Rossini in *Il Seicento a Como* 1989, p. 97, n. 2), proveniente dal monastero benedettino di Santa Margherita e che transitò per un certo periodo presso la chiesa di San Giovanni Pedemonte: è probabile quindi che i dipinti siano stati fatti restaurare prima della definitiva chiusura del convento nel 1810. I dipinti provenienti da altre chiese vennero con tutta probabilità ricoverati nel refettorio del convento dove si contavano «23 quadri di diversa grandezza»: ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1578, 10 maggio 1810, *Inventario, e Stima delli Mobili, ed altri effetti esistenti nel Convento de P.P. Domenicani di S. Giovanni Battista ed Evangelista fuori e presso questa Città di Como [...]*, c. 1r, n. 15.

⁸⁷ PASSERINI n. 65; GREGORI 1990, p. 18. Cfr. il capitolo successivo, paragrafo 2, per le vicende legate all'organo.

Non v'è di riguardevole se non la pitura, che è di maniera antica, ma billa veramente. Alcuni vechii stimano, che sia opera di Bernardino Gatto detto il Soiaro, ma a gl'intendenti dell'arte pare che sia di maniera più antica, se bine essi rispondono, che il Soiaro chiamato dalla fama d'Antonio da Correggio si partì da Cremona, et andò a trovarlo, e stesse con lui un tempo, et imparò la sua maniera, et mutò perciò l'antico stile del suo dipingere, pure è veramente difficile il credere che la maniera di questa pitura non sia più antica del Soiaro.⁸⁸

Il priore, ancora una volta, sembrò avere dubbi riguardo all'identificazione del vero autore dell'opera perché, come nel caso della pala Persico, non aveva probabilmente a disposizione documentazione sufficiente per poter attribuire con certezza il pezzo.

La testimonianza del Passerini comunque ribadisce un'ipotesi già formulata dal Lamo e dal Lomazzo: l'esistenza di un legame diretto tra il Sojarò e il Correggio, testimoniato dall'affresco con *Madonna col Bambino fra i Santi Sebastiano e Rocco*, già nella chiesa di San Giovanni Nuovo e ora presso la Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone» (inv. 178, in deposito dagli Istituti Educativi), attribuito al Gatti dalla Perotti e letto da Marco Tanzi come il risultato del fascino subito dal pittore in seguito alla visione del perduto affresco con l'*Incoronazione della Vergine* in San Giovanni Evangelista.⁸⁹ L'influenza della pittura di Correggio nel percorso del Sojarò attorno al 1525 è una delle possibili chiavi di lettura per il dipinto più celebre del Gatti, la *Pietà* ora al Louvre, ma collocata, in origine, a pochi metri di distanza dall'altare di San Gerolamo.

1.5 La *Pietà* del Sojarò. Correggio e Pordenone a confronto

Citata per la prima volta da Pellegrino Merula nel suo *Santuario di Cremona* (1627), con la corretta attribuzione al pittore pavese e ricordata dallo Scaramuccia come un'opera pregevole,⁹⁰ la tela (tav. 1.17) venne eseguita – a parere di chi scrive –,⁹¹ come opera a corredo del monumento funebre di Giovanni Francesco Valvassori dell'Argenta (1479-1528), sepolto nel transetto destro della chiesa domenicana, dove i membri della famiglia godevano del privilegio di essere tumulati almeno da due generazioni, dopo che i Picenardi avevano ottenuto – con l'approvazione del duca Gian Galeazzo Sforza – la possibilità di spostare alcune sepolture per poter costruire la propria cappella dedicata a San Vincenzo a fianco del transetto destro.

Le spoglie degli Argenta vennero così traslate accanto all'altare di San Michele e contro la parete che divideva la crociera destra dal sacello di Loreto e poi di Sant'Antonino.⁹²

Giovanni Francesco era figlio di Bartolomeo, risiedeva nella contrada di Porta Pertusio a Cremona e si laureò in legge (fu anche autore di tre opere a carattere giuridico), ricoprì la carica di patrizio

⁸⁸ PASSERINI n. 54.

⁸⁹ Tanzi in *Devozione e carità* 2001, pp.215-218, n. 12; Bora in *La Pinacoteca* 2003, pp. 80-81, n. 48.

⁹⁰ MERULA 1627, p. 206, SCARAMUCCIA 1674, p. 124.

⁹¹ L'ipotesi che l'opera sia parte di un monumento funebre è stata avanzata anche da Silvia Cibolini, in un articolo che riguarda gli esordi del pittore: CIBOLINI 2013-2014, pp. 43-66.

⁹² «SEP. D. MNFREDINI DE VALVASORIBVS | DE ARGENTA ET HAER. EJUS 1471». Il testo della lapide, perduta, è trascritta da VAIRANI 1796, p. CXL, n. 1008, che la vide collocata in uno dei chiostri del cenobio. Sulla traslazione dei sepolcri cfr. ASMi, Fondo di religione, b. 4287, *Sepolcri vari tra quali quelli della famiglia Argenta o Valvassori, da rimoversi dal sito in cui si fabbrica da Giacomo Picenardi una Cappella.*

collegiato (1505)⁹³ e venne in seguito eletto come membro del Consiglio dei Dieci Presidenti. Tra il 1515 e il 1517 ricoprì la carica di ambasciatore presso la corte milanese durante l'effimera restaurazione sforzesca del ducato sotto il primogenito di Ludovico il Moro, Massimiliano I Sforza, mantenendo l'incarico anche dopo la riconquista da parte del Lautrec. Nel 1519 venne scelto, assieme a Giovanni Galeazzo Mainardi e Giovanni Francesco Zucchi per assumere il ruolo di massaro della Fabbrica della cattedrale di Cremona, entrando in carica il primo giorno dell'anno 1520. Nell'agosto dello stesso anno, i tre stracciarono il contratto con il Romanino (nonostante i tentativi fatti dai predecessori per rendere vincolante la loro scelta) e incaricarono il Pordenone, allora a Mantova, di completare il ciclo del *Nuovo Testamento* sulle pareti della navata centrale del duomo, con le scene finali della Passione di Cristo, culminanti nella drammatica *Crocifissione* affrescata dal friulano sulla controfacciata del tempio.⁹⁴ L'Argenta morì nel settembre del 1528, poco prima di compiere quarantanove anni.

Le prime informazioni sulla sua sepoltura nella chiesa dei predicatori sono contenute nel manoscritto del Passerini: il quadro era appeso al pilastro angolare che immetteva nel transetto destro della chiesa, proprio di fronte all'altare di Sant'Antonio Abate, al di sopra di una pila per l'acqua santa.⁹⁵

La *Pietà* era posto al di sopra di una targa accompagnata da due putti dipinti reggenti lo stemma della famiglia che, secondo il Passerini furono eseguiti anch'essi dal Sojaro:

Nell'uscir di questa nave della Chiesa a man destra si vede sospesa nel muro una Pietà, cioè un'immagine di Cristo Signore Nostro disteso et appoggiato dal mezzo in su ad una colonna, con l'immagine della Vergine in piedi ma in atto di adolorata, sotto di cui v'è una memoria del Dottore Giovanni Francesco Valvassori, e dell'Argenta in mezzo a due putini che tingono in mano l'arma di questa famiglia questa pitura è hoggi di famosa per l'Italia, et vi sono per ogni parte state portate le copie. Ne volle anche copia il Cardinale Scaglia grand'intendente di quest'arte. Et anche nella Spagna sono arivate gl'ideati da questo billissimo esemplare. Fu questa dipinta da Birnardo Gatto detto il Soiaro l'anno 1528.⁹⁶

Il Passerini non riportò il testo della lapide, registrato però in precedenza da Antonio Campi nella sua *Cremona fidelissima* (1585), dove sono rintracciabili le prime informazioni utili sulla vita dell'Argenta:

D.O.M. | IO. FRANCISCO VALVASSORI ARGENT. I. C. IUSTITIA | fide, pietate,
caterisq; animi virtutibus clarissimo. Regnavit in Iudiciis, Patriam à Gallis | Servavit, Domi
omnibus muneribus, foris legationibus ad Reges egregie functus | est, difficilibus Reip.

⁹³ ARISI 1706, p. 86.

⁹⁴ VENTURELLI 2003, pp. 7-23. Il documento di allogazione è pubblicato nella sua interezza per la prima volta in SACCHI 1872, pp. 273-275, dopo essere stato parzialmente trascritto da GRASSELLI 1818, pp. 31-34.

⁹⁵ PASSERINI n. 19.

⁹⁶ PASSERINI n. 55. Sulle copie e derivazioni del dipinto cfr. CIBOLINI 2013-2014, pp. 54-55. Oltre alla copia presente nella chiesa di Sant'Agata a Cremona, è stata recentemente restaurata una seconda derivazione, non di elevata qualità, conservata presso la chiesa di Santa Maria Nascente a Castelnuovo Bocca d'Adda, già feudo degli Stanga (dal 1555), collocata nella cappella del Crocifisso: ARENSI 2011, p. 54. Non sono ancora emersi documenti utili a fare luce sulla provenienza della derivazione, non citata da alcuna visita pastorale. La chiesa conserva altre due *Deposizioni*: una delle due tele presenta palesi richiami alla pittura del Malosso.

temporibus intempestive decessit. Io. Galea | tius Frater Opt. atq. B. M. Pos. | Vix. Ann. XLVIII M. XI. Obiit. VII. Id. Septemb. M.D.VIII.⁹⁷

Il monumento funebre, probabilmente commissionato dal fratello Giovanni Galeazzo, autore del testo della lapide, rimase completo fino al 1671, quando il priore Giovanni Domenico Bertucci da Cingoli fece spostare il quadro (che si trovava in una «cassa rozza») nelle adiacenze dell'altare di Santa Lucia, attorniato da delle finte prospettive dipinte dal quadraturista Giovanni Mariani.⁹⁸

Francesco Arisi, nel secondo tomo della sua *Cremona literata* (1706), dedicò un paragrafo alle tre opere scritte dall'Argenta e trascrisse, ancora una volta, la lapide che era stata collocata, in seguito allo spostamento del dipinto, nel primo chiostro del cenobio, ove la vide anche padre Vairani (1796):

D.O.M. | IO. FRANCISCO VALVASORI ARGENTAE I. C. | IUSTITIA FIDE PIETATE
CAETERISQ | ANIMI VIRTUTIBUS CLARISSIMO | REGNAVIT IN IUDEIS PATRIAM | A
GALLIS SERVAVIT | DOMI OMNIBUS MUNERIBUS | FORIS LEGATIONIBUS | AD
REGEM EGREGIE FUNCTUS EST | DIFICILIBUS REIPUB. TEMPORIBUS |
INTEMPESTIVE DECESSIT. | IO. GALEAT. FRATRI OPT. ET B. M. | M. P. | VIX. ANN.
XLVIII MENS. XI. | OBIIT VIII. ID. SEPTEMBER. MDXXXVIII.⁹⁹

Ulteriore prova che la parete destra del transetto era stata destinata ad accogliere le spoglie mortali degli eredi Valvassori, è confermata dalla volontà di Giovanni Francesco Valvassori dell'Argenta, nipote omonimo e decurione nell'anno 1582, di innalzare un altare dedicato a San Francesco (luglio 1590) completato dalla figlia Elena, moglie di Girolamo Galeazzo III Pallavicino, ultimo marchese di Busseto,¹⁰⁰ proprio accanto al pilastro ove era collocata la tela del Sojaro, la cui decorazione venne commissionata dal capitolo dei padri al Chiaveghino, come illustrato nel prossimo capitolo.

La *Pietà*, requisita in seguito alla Campagna d'Italia – a causa delle lodi tessute dall'incisore Charles Nicolas Cochin – venne inviata a Parigi assieme ad altri cinque dipinti cremonesi (1796) ed esposta nella Galerie du Musée Napoleon con un'attribuzione alla scuola del Parmigianino.¹⁰¹

⁹⁷ CAMPI 1585, III, p. lxx. Il testo della lapide trascritto dal Campi è riportato anche nel manoscritto di Giuseppe BRESCIANI 24 c. 117 e nell'opera del carmelitano DELLA CROCE 1698, p. 659, che si affidò all'opera di Antonio per ricavare notizie su Giovanni Francesco. Nonostante il testo indichi chiaramente che il sepolcro venne approntato per Giovanni Francesco (riassumendo in poche parole la carriera del collegiato) Silvia Cibolini ha proposto un secondo nome, quello di Tarsia de' Valvassori, seconda moglie di Rolando Gatti, padre del pittore Sojaro (ipotizzando una parentela con la nobile famiglia, difficile da sostenere) che però, secondo la documentazione rintracciata dalla studiosa, morì entro il 15 gennaio 1528, e non il 7 settembre dello stesso anno, come riportato dalla lapide: CIBOLINI 2013-2014, p. 54.

⁹⁸ *Historia* II c. 32v. Sui Mariani cfr. VENTURELLI 1989, pp. 213-215. Prima dello spostamento la vide anche Giuseppe BRESCIANI ed. 1976, p. 23: «opera che per la sua bontà è stata da molti pittori ricopiata per trasferirla in diverse parti d'Italia».

Citando la nuova sede del pezzo, il Barbò riportò anche la notizia che una copia del quadro era presente nelle collezioni di Filippo IV, come testimoniato dal frate Giovanni Domenico, che accompagnò il Mercori nella sua ambascieria in Spagna nel 1660 come segretario. Tuttavia non sono ancora emerse, dagli inventari, tracce della presenza di una derivazione del dipinto: cfr. il capitolo 6, paragrafo 1.2.

⁹⁹ ARISI 1706, p. 86; VAIRANI 1796, p. CXLI, n. 1016. Sullo spostamento del pezzo cfr. il capitolo 7, paragrafo 5.

¹⁰⁰ Giovanni Francesco era figlio di Sebastiano, capitano durante la battaglia di Marciano (2 agosto 1554); CAMPI 1584, p. 179; SANSOVINO 1670, p. 443; LANCETTI 1819, p. 301; SELETTI 1883, pp. 118-119. Sulla cappella di San Francesco, detta di Santa Lucia per la presenza nella pala dipinta dal Chiaveghino della vergine siracusana, cfr. il capitolo successivo, paragrafo 6.

¹⁰¹ SACCHI 1872, p. 124. Non è un caso che l'opera sia stata sequestrata assieme alla *Circoncisione* del Malosso (Parigi, Saint Nicolas des Champs), le due infatti furono le sole opere appartenenti all'arredo della chiesa cremonese di San

Per gli *Annales* del Landon (1805) la tela fu, per la prima volta, tradotta in incisione da Theresa Eléonore Lingèè. La critica pose l'accento sul corpo esanime del Cristo, reso senza alcun tentativo di idealizzazione da parte dell'autore ma, anzi, pare sia stato modellato grazie all'osservazione diretta di un cadavere.¹⁰²

L'attribuzione a Bernardino Campi, accettata dalla critica e riproposta nei cataloghi del museo parigino, venne sostenuta sino all'edizione a cura di Hauteceur, stampata nel 1926, dove la *Pietà* finì nel catalogo di Antonio Campi, su proposta di Roberto Longhi.¹⁰³

Solo tre anni più tardi lo studioso, nei suoi *Quesiti caravaggeschi: i precedenti*, pubblicati sul numero 5-6 della rivista «Pinacotheca», ascrisse il dipinto al Sojaro datandolo tra il 1540 e il 1545, quando il pittore era però assente da Cremona perché chiamato a completare un ciclo già avviato dal Pordenone, le *Storie della Vergine* nel tamburo della cupola del Santuario di Santa Maria di Campagna a Piacenza. Longhi assegnò al pittore pavese un ruolo non marginale per la memoria visiva del giovane Caravaggio, come aveva già affermato il Roucher nel suo volume sul Merisi (1920): «non par dubbio che qui si respiri già quell'atmosfera di gravità veristica che dominerà nella *Deposizione* del Caravaggio».¹⁰⁴

Citata nel catalogo della grande mostra del 1985 *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, l'opera è schedata nel volume relativo alla pittura cremonese edito nel 1990 a cura di Mina Gregori per la serie dedicata dalla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde alla produzione artistica lombarda.¹⁰⁵

Il 29 gennaio 2013, la Swann Auction Gallery di New York ha messo all'asta, con il lotto n. 59, un inedito disegno preparatorio per le gambe del Cristo, eseguito a gesso rosso e tempera bianca (196x110 mm), attribuito al Gatti da Aidan Weston-Lewis e Hugo Chapman (tav. 1.18).¹⁰⁶

Il *verso* del foglio presenta uno studio sempre a gesso rosso, per la figura di San Sebastiano (tav. 1.19), avvicinata da Giulio Bora alla versione rifinita del Gabinetto dei disegni e delle stampe degli

Domenico citate dall'incisore, durante la sua visita in città tra il 15 e il 17 luglio del 1751, accompagnato dall'architetto Soufflot, Jean-Bernard, abbé Le Blanc e il marchese di Vandière, fratello della marchesa di Pompadour. Questi ultimi due avevano avuto un incarico ufficiale nel Bâtiments du Roi: cfr. il capitolo 10, paragrafo 1, per la vicenda relativa al sequestro dei dipinti. La *Pietà* venne infatti assegnata alla scuola del Parmigianino: *Catalogo de' capi 1799*, p. V.

Non fu in ogni caso la sola opera del Gatti ad essere stata trafugata: subirono la stessa sorte l'*Adorazione dei pastori con San Pietro e l'abate Colombino Rapari*, pala dell'altare maggiore in San Pietro al Po al Cremona (successivamente restituita, TANZI 2015a, pp. 48-49), e un'altra *Pietà*, dipinta dall'artista per la chiesa della Maddalena di Parma (1560), di cui si persero le tracce dopo il 1811, dopo essere stata inviata al Museo di Bruxelles. Il Sacchi affermò che l'opera venne restituita alla città di Parma dopo la pace del 1815: SACCHI 1872, p. 123; CIRILLO - GODI, 1985, pp. 33-34. Sulla dispersione del patrimonio artistico cremonese cfr. l'introduzione al capitolo 10.

¹⁰² LANDON 1805, pp. 70-71, tav. 32. Nove anni dopo la *Pietà* venne nuovamente incisa da François Villain per una tavola contenuta nel quarto volume della monumentale opera edita da FILHOL 1814, pp. 3-5, tav. 231. Presso il British Museum, Department of Prints & Drawings, è conservata una copia della pagina riprodotte l'incisione (1856, 0308.701): un appunto a matita indica come autore Vincenzo Campi mentre, in basso a destra, compare la corretta attribuzione al Sojaro dovuta a Roberto Longhi.

¹⁰³ *Notice des tableaux* 1816, pp. 147-148, n. 766; VILLOT 1849, p. 33, n. 89; *Guide* 1856, p. 44, n. 112; DE TAUZIA 1878, p. 78, n. 104; LAFENESTRE - E. RICHTENBERGER 1902, p. 12, n. 1202; DE RICCI 1913, p. 34 (nelle note a corredo del testo è contenuta l'informazione relativa a una riproduzione fotografica dell'opera, eseguita da Adolphe Braun, fotografo ufficiale del Louvre); HAUTECOEUR 1926, p. 44, n. 1202.

¹⁰⁴ LONGHI 1929, p. 124, ripresa da PUERARI 1951, p. 96.

¹⁰⁵ VOLTINI 1985, p. 146; Zambrano in *Pittura a Cremona* 1990, pp. 267-268, tav. 77; MOZZETTI 1999, p. 560.

¹⁰⁶ *Old Master* 2013, n. 59.

Uffizi (inv. 2097 F).¹⁰⁷ A parere di chi scrive, lo studio sul foglio newyorkese è invece da confrontare con un dipinto che raffigura il martire, di dimensioni simili alla *Pietà* (162x100cm, tav. 1.20), transitato in Francia e pubblicato per la prima volta da Marco Tanzi nel 1999: identica è la posa incrociata ed elegante delle braccia e delle gambe tornite, l'accento alla muscolatura esibita sul torace e gli addominali, le pieghe del perizoma (anche se nel disegno il peso del panno scopre maggiormente l'inguine e la stoffa scivola tra le gambe del Santo), l'inclinazione del capo e l'espressione di dolore abbozzata con pochi e semplici tratti.¹⁰⁸

Risulta quindi convincente l'ipotesi di Silvia Cibolini di avvicinare il *San Sebastiano* di collezione privata alla *Pietà*: vi sono delle somiglianze stilistiche innegabili, come ad esempio la resa del volto addolorato della Vergine racchiuso dal velo bianco, pressoché identico a quello del martire, così come la direzione della luce che mette in evidenza le pieghe del mento e la muscolatura del collo in tensione. Anche il corpo esanime del Cristo, seppur mollemente adagiato contro una colonna, presenta delle affinità con la muscolatura prepotentemente esibita e in tensione del soldato martirizzato.

La presenza, sul *verso* del foglio su cui il Sojaro ha definito la posizione delle gambe del Cristo, dell'idea preparatoria per il quadro già Finarte, risulta essere prova della vicinanza di esecuzione dei due quadri e anche verso quale direzione stava virando lo stile del pittore stimolato, oltre che dal Correggio, dalla drammaticità degli affreschi dispiegati sulle pareti della navata centrale della cattedrale cremonese dal Pordenone.

L'influenza correggesca, nella *Pietà*, è innegabile: risulta essere una delle opere licenziate dall'Allegri per la chiesa di San Giovanni evangelista il modello o quantomeno l'ispirazione per l'impostazione del dipinto già in San Domenico, ossia il drammatico *Compianto sul Cristo morto*, eseguito attorno al 1524 per la cappella di Placido Del Bono (Parma, Galleria Nazionale, inv. 352).

Il Sojaro conferì però una drammaticità diversa all'evento, isolando le figure di Cristo e della Vergine, oramai sola a piangere sul corpo del figlio mentre, in ginocchio, rivolge lo sguardo verso l'alto.

Anche la *Deposizione* eseguita dal Pordenone attorno al 1520-1521 sulla controfacciata del duomo ha sicuramente ispirato il pittore: la figura del Cristo, fortemente scorciata, è stata studiata in modo da conferire profondità alla parete, creando l'illusione di un palcoscenico su cui si accalcano le figure. Sarà affidato proprio al Gatti, nell'agosto del 1529 (quindi in parallelo o comunque qualche mese dopo l'esecuzione della pala per San Domenico) il compito di completare il ciclo dedicato al Nuovo Testamento con una *Resurrezione*, ove forte fu in questo caso l'influenza dell'opera di Giulio Romano intento, in quegli anni, ad allestire le sale di palazzo Te nella vicina Mantova.¹⁰⁹

1.6 La crociera destra

Ritornando all'ideale percorso pensato dal Passerini per la descrizione degli altari della basilica, all'interno del transetto destro si trovava, proprio addossato alla parete di testata, l'altare della

¹⁰⁷ Sul disegno, a cui è stato affiancato un altro studio sempre proveniente dalle collezioni fiorentine ma in passato attribuito al nipote, Gervasio Gatti, cfr. TANZI 1999b, nn. 41-42, pp. 84-86.

¹⁰⁸ TANZI 1991c, pp. 40, 42.

¹⁰⁹ Il contratto venne stipulato coi Massari Ascanio Botta, Ponzino Ponzoni e Nicolò Reggio: GRASSELLI, 1818, p. 32; Bora in *I Campi*, 1985, p. 292.

famiglia Oldoini, dedicato a San Michele e sepolcro della famiglia, decorato con una pala «veramente bellissima et una dille più pretiose»¹¹⁰ secondo le parole dello stesso e consegnata da Camillo Boccaccino entro la primavera del 1544. Il pittore, che progettò anche l'ancona lignea, dipinse la *Madonna col Bambino, San Michele e San Vincenzo Ferrer* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 97, tav. 1.21)¹¹¹ commissionatagli da Giovanni Giacomo Oldoini per adempiere ad un legato del congiunto Giulio il quale, nel suo testamento (1518), espresse la volontà di utilizzare parte del lascito per la realizzazione di un'arca marmorea da addossare alla parete, atta ad indicare il sepolcro di famiglia, collocato al di sotto del pavimento della crociera: invece di una struttura in marmo, venne apposta una targa marmorea e allogata la pala al Boccaccino.¹¹²

Osservando la pianta dell'edificio ricavata dai rilievi del Visioli si può notare come alla parete destra del transetto siano stati addossati dei corpi di fabbrica (già presenti all'epoca in cui Antonio Campi disegnò la sua pianta della città) che si estendevano in lunghezza sino alla terminazione dell'abside poligonale.

Si trattava di due cappelle costruite alla fine del Quattrocento: la prima, che sorgeva accanto alla cappella di San Tommaso, era dedicata a San Vincenzo Ferrer. Voluto da Giacomo Picenardi nel 1491 per accogliere le spoglie mortali della casata, qui collocate a partire dal 1380, il vano venne dotato dalla moglie Caterina e dalla vedova di Giovanni Giorgio nel 1502¹¹³ e, per consentire la costruzione della struttura, erano state spostate alcune sepolture, tra cui quelle (già citate) della famiglia Valvassori dell'Argenta, ivi sepolti almeno dagli anni Settanta del Quattrocento, e l'arca della famiglia Gadio.¹¹⁴ Affacciato sull'andito che conduceva alla porta laterale della chiesa e progettato da Bernardino de Lera e Francesco Pampurino,¹¹⁵ il sacello era composto da due ambienti a pianta quadrata (il secondo sormontato da una cupola coperta da un tiburio) posti in successione, conclusi con un'abside semicircolare.

Sull'altare era collocata una piccola pala dedicata al valenziano mentre l'esterno era decorato con capitelli corinzi, armi e trofei militari modellati nella terracotta mentre, nei fregi che correivano al di sotto delle pareti e del tamburo erano collocate formelle con volti di cherubini tra cornucopie.¹¹⁶ Giuseppe Sommi Picenardi, a cui è attribuito l'opuscolo *Memoria di un fabbricere della cattedrale per servire di correzione alle Memorie storie della città di Cremona raccolte e compendiate da Lorenzo Manini*, stampato nel 1820, affermò che all'interno del vano, erroneamente indicato dalla

¹¹⁰ PASSERINI n. 60.

¹¹¹ Marubbi in *La Pinacoteca* 2003, pp. 90-91, n. 55.

¹¹² Sull'opera e sul contratto di commissione cfr. MILLER 1997, pp. 35-47. Diversi membri della famiglia vennero sepolti in San Domenico: cfr. VAIRANI 1796, pp. CXXXVIII, n. 990, CXLI, n. 1015, CXLIV, n. 1032.

¹¹³ Giovanni Giacomo Picenardi, conosciuto come Gian Giacomo, attese alla costruzione delle fortificazioni della città a partire dal 1506: TIRABOSCHI 1815, pp. 127-128.

¹¹⁴ VAIRANI 1796, p. CXL, n.1008; BONETTI 1934, p. 87.

¹¹⁵ GRITTI 2006, pp. 100-101.

¹¹⁶ PASSERINI n. 58; VAIRANI 1796, pp. CXXXVIII-CXXXIX, nn. 993-997; TIRABOSCHI 1815, pp. 48-49, 55, 160, 166. Tredici di queste formelle sono conservate presso i depositi del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco e furono acquistate, come i reperti provenienti dal sacello dei Persico, dal Museo patrio d'archeologia, nel dicembre 1870 dall'antiquario Giuseppe Baslini: BARBIERI – BOSIO 2013, pp. 216-220.

tradizione come l'antica chiesa di San Martino, era presente un affresco votivo, attribuito dal Grasselli a Camillo Boccaccino, che avrebbe eseguito anche quelli della volta.¹¹⁷

L'altro sacello affacciato sull'andito, composto anch'esso da due ambienti posti in sequenza terminanti con un'abside poligonale e voltati, era dedicato all'apostolo Giacomo. Il costruttore, Lazzaro dal Pozzo, si accordò direttamente con il giureconsulto Francesco Brumano e il figlio Giuseppe,¹¹⁸ che acquisirono così i diritti sulla cappella di Santo Stefano. L'accordo, senza data, prevedeva di uniformare l'ambiente a quello voluto da Giacomo Picenardi, che all'epoca quindi era già stato completato.¹¹⁹ Il Passerini completò la descrizione dell'ambiente citando l'ancona, «di maniera antica, non molto grande, ma la pittura che raprisenta un S. Giacomo in piedi a me piace assai, e mostra d'essere fatta da maestro sicuro et assai perfetto in quest'arte».¹²⁰

Accanto all'altare maggiore e quindi a fianco del pontile, erano presenti due altre profonde cappelle, simmetriche rispetto a quelle dedicate ai Dottori della Chiesa e agli Apostoli. A fianco del vano di San Vincenzo vi era quello intitolato a Tommaso d'Aquino, patrocinato dalla famiglia Sommi dal 1398, ammodernato alla fine del Cinquecento ma non vi è traccia o citazione di decorazioni precedenti all'intervento del Malosso, incaricato di eseguire la pala d'altare.¹²¹

L'ultimo vano, accanto al presbiterio, era dedicato alla Maddalena, patrona dell'Ordine. L'ambiente era con tutta probabilità spoglio, perché il Borromeo, nella sua visita, impose l'immediato avviamento di una campagna decorativa.¹²² Le uniche notizie sulla cappella sono fornite dal Passerini che citò come data di fondazione l'anno 1444 e la famiglia soncinate dei conti Covo (o Covi) come detentori del patronato, informazione confermata da un documento rogato dal notaio Antonio Gandini.¹²³

1.7 La sagrestia

La vita comune dei domenicani si svolgeva negli spazi del grande cenobio collocato a sinistra della chiesa, isolato rispetto agli edifici che lo circondavano grazie alle mura che correvano sui lati est, nord e sud, determinando così l'ampiezza del complesso che venne costruito, riadattando costruzioni preesistenti, dal 1283 sino al 1578, quando venne completato il grande ambiente destinato ad ospitare la libreria del convento.

Grazie alla pianta pubblicata da Antonio Campi nella sua *Cremona fidelissima* possiamo avere un'idea di come fosse la struttura attorno al 1580, quando oramai il convento aveva raggiunto

¹¹⁷ *Memoria* 1820, p. 7: «Avvi in detto luogo un Dipinto a fresco sopra di un pilastro rappresentante un Benefattore genuflesso a piedi di S. Domenico, il qual Santo tiene la destra alzata ed indica col dito il Redentore fra le nubi, quasi per assicurarlo, che Iddio lo remunererà de' benefici usati verso il suo Ordine. Questa pittura, piuttosto di buon pennello, è marcata colla data 1520 ADI 10 LV». GRASSELLI 1827, p. 55, aggiunse altri particolari: «Per avere però un'idea del grandioso stile di Camillo [Boccaccino], basta osservare il S. Giovanni in piedi colla vita inarcata in atto come di stupore, dipinto a fresco nella volta [...]».

¹¹⁸ PASSERINI n. 99; ARISI 1702, p. 302; MAZZUCHELLI 1763, p. 2157.

¹¹⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, *Modulo di contratto per la costruzione di una capella ordinata dal Dott.e Francesco Brumano, nella chiesa dei PP. di S. Domenico di Cremona [...]*.

¹²⁰ PASSERINI n. 57.

¹²¹ PASSERINI nn. 61-62.

¹²² *Ordinazioni* c. 2v.

¹²³ Il 20 agosto del 1441 il priore Leonardo da Lodi concesse al conte Francesco Covi la cappella della Maddalena, permettendo loro di collocarvi il sepolcro di famiglia.

l'aspetto che mantenne sino alla demolizione. I corpi di fabbrica ospitavano locali al pianterreno e al primo piano – tranne il braccio ovest, edificato dopo il 1476, dove i piani erano due – mentre le diverse parti erano collegate, oltre che da percorsi e scale interne, da loggiati (sia al pian terreno che al primo piano) che, oltre alla pratica funzione di passaggio coperto, avevano il compito di armonizzare l'aspetto delle strutture erette in tempi diversi.¹²⁴

Il primo chiostro, detto della spezieria, era racchiuso tra dieci colonne con basamenti e capitelli in marmo rosso di Verona (a richiamo del colore delle pareti, mentre il fusto era in marmo botticino) atte a sorreggere le arcate del loggiato su cui si affacciavano, a sud, l'andito che permetteva l'accesso al convento dalla piazza antistante la chiesa; a est erano invece collocati la sagrestia, il capitolo e la camera del fuoco sormontate dal dormitorio vecchio con le camere priorali (questi ambienti vennero con ogni probabilità costruiti riadattando le preesistenti strutture del convento dei minori osservanti collegato alla chiesa di San Martino); a nord l'ingresso vero e proprio del convento, affiancato dal corpo di fabbrica occupato, al piano terra, dalla spezieria mentre il piano superiore era occupato dalla libreria; a ovest trovò collocazione il tribunale dell'inquisizione, comunicante con il convento.¹²⁵

La sagrestia era stata costruita assieme alla chiesa e l'accesso era collocato nella parete di testata del transetto sinistro, come già anticipato. Occupava una porzione rettangolare del corpo di fabbrica che correva verso nord, accanto al capitolo. Si trattava probabilmente di un unico grande ambiente voltato con archi a sesto acuto, separato da una parete atta a creare due differenti spazi: il soffitto del capitolo era sostenuto da due colonne mentre una serviva per reggere il peso della copertura della sagrestia.¹²⁶ Nel 1478 la parete di fondo dell'ambiente era stata abbattuta per l'erezione di una cappella, dedicata ai Santi Martiri Innocenti e commissionata da Benedino e Giovanni Maria Granelli, eredi del conte Francesco, che ne finanziarono la costruzione dopo aver ottenuto l'approvazione di papa Sisto IV. L'ambiente venne quindi ampliato, assumendo una forma quadrangolare e concluso da una piccola abside semicircolare.¹²⁷

Per sostenere il peso del prolungamento venne innalzata una seconda colonna mentre, nello spazio destinato al sacello e al sepolcro dei Granelli, gli eredi fecero posar un pavimento in mattoni, in modo da differenziarsi dalla calcina e dalla ghiaia che costituivano il piano di calpestio della sagrestia, sostituita solo nel 1646 quando padre Giovanni Battista Boselli, zio del Passerini, volle rinnovare completamente l'ambiente.¹²⁸

La cappella venne decorata con le armi dei Granelli, collocate sulla volta, mentre «l'anconeta dill'altare era di pittura ordinaria et antica, et di pochissimo prizzo».¹²⁹

¹²⁴ PREGLIA c. 10.

¹²⁵ PREGLIA cc. 57-58.

¹²⁶ I due ambienti sono stati descritti come «voltati alla gotica», secondo le parole di PREGLIA, cc. 42, 58.

¹²⁷ Gli eredi si appellarono al pontefice perché l'eredità era stata consegnata al padre vicario della congregazione di Lombardia. Francesco Granelli mise inoltre a disposizione il suo palazzo nelle vicinanze della distrutta chiesa di Santa Maria in Betlem: PASSERINI n. 70. Sull'attività del Granelli cfr. BARBISOTTI 2008, pp. 229-230.

¹²⁸ Per il dettagliato elenco degli interventi promossi dal Boselli cfr. il capitolo 4, paragrafo 4.

¹²⁹ PASSERINI n. 70. La dedicazione venne ricordata anche con una lapide: «MCCCCLXXIX DIE V. MENS. MADII | HANC CAPELLAM SEV SACRISTIAM | CONSTRVI FECERVNT | JO. MARIA ET BENEDICTVS FRATRES | DE GRANELLIS | CIVES CREMONENSES | AD FORMAM LITERARVM APOSTOLICARVM.»: VAIRANI 1796, p. CXXXVII, n. 982; ARISI 1702, p. 294.

2. Il rinnovamento della chiesa (1590-1619) e l'egemonia del Malosso

Solo quindici anni dopo la visita del cardinale Borromeo il capitolo dei padri decise di intraprendere importanti lavori di ristrutturazione, volti non solo ad applicare le disposizioni emanate in seguito alla visita apostolica del giugno 1575, ma anche per adeguare l'edificio, costruito quasi due secoli prima secondo le modalità tipiche degli edifici di culto lombardi eretti a cavallo tra Due e Trecento, al gusto del tempo.

Dapprima gli interventi riguardarono le cappelle affacciate sulla navata sinistra, di cui vennero uniformate le parti architettoniche per poi estendersi, alla fine del secolo, alle altre parti costituenti l'edificio, grazie al denaro lasciato da un padre converso di nome Cristoforo (che aveva esercitato il ruolo di speziale del convento) e alla volontà dei padri Domenico Mariani di San Martino dell'Argine e dell'inquisitore Giovanni Paolo Nazari (1556-1641),¹ priori del convento che si alternarono alla guida delle comunità cremonese tra il 1595 e il 1599.

Il Nazari fece rivestire dall'architetto Orazio Capra (a cui la confraternita del Rosario aveva allogato i lavori di ristrutturazione del proprio sacello negli anni immediatamente precedenti)² i pilastri circolari trasformandoli in strutture portanti a base quadrata terminanti con un capitello corinzio, sormontato da triglifi in grado di sostenere il peso di un cornicione a doppia fascia, che correva sia sulle pareti della navata centrale che su quelle delle navi laterali, ancora visibile in una delle fotografie scattate da Aurelio Betri nel 1869 durante la campagna che immortalò alcune fasi dell'abbattimento della chiesa.

Padre Passerini, nel suo racconto sulla storia della chiesa, affermò come

Era la Chiesa nostra nera, et le colonne ritonde all'antica. Hor dil 1598 essindo Priore il Padre maestro Giovanni Paulo Nazario fu determinato dai Padri Predicatori di far il cornicione intorno alla Chiesa, et di squadrare le colonne, e ridurle alla Corinta, sicome si cominciò a

¹ Giovanni Paolo Nazari divenne alunno del convento a partire dal 1574 e successivamente insegnante di filosofia aristotelica e di teologia tomistica, dopo aver completato il proprio percorso formativo presso lo Studio generale di Bologna. Fu in seguito protagonista di una brillante carriera come inquisitore e divenne consigliere del duca Guglielmo Gonzaga e teologo nella nunziatura presso la corte di Praga, come accompagnatore del vescovo di Cremona, Cesare Speciano. Inoltre venne scelto come ambasciatore presso la corte di Filippo III di Spagna (1619), per rappresentare la città di Milano: FORESTA 2013, pp. 61-63. Per un elenco delle opere composte e date alle stampe cfr. ARISI 1706, pp. 152-154.

Giuseppe Bresciani nella sua *Corona d'huomini, e donne cremonesi* raccontò di come Filippo III avesse gradito il dono fattogli dal domenicano, un volume contenente opere di San Tommaso e alcuni suoi scritti (BRESCIANI 1625, p. 193). Come ringraziamento il confessore del re cercò di ottenere per il Nazari una cattedra vescovile in seguito al suo ritorno in Italia, sempre rifiutata dal predicatore. Scrisse diverse opere relativamente alla dottrina di Tommaso conservate, secondo il Bresciani, nella libreria del cenobio. La notizia è confermata dall'inventario steso dall'ultimo priore e primo parroco della chiesa, Giuseppe Bonfichi, di cui si discuterà ampiamente nel capitolo 10, paragrafo 1: *Inventario di Libri* c. 28r, 44v.

² Cfr. il capitolo 3, paragrafo 1. Le notizie sull'architetto si devono a BIFFI ed. 1988, pp. 3-4. La scelta relativa ad Orazio Capra, che venne nominato architetto della cattedrale nel 1623 su indicazione dei fabbricieri, fu probabilmente dovuta alla sua capacità di rinnovare costruzioni antiche come la chiesa (ora distrutta) di San Vittore e del Santo Sepolcro, assieme all'enorme complesso dei minori di San Francesco. Lavorò anche alla costruzione di alcuni ambienti conventuali, come il secondo chiostro, un non ben definito portico e la stalla: ASMi, Fondo di religione, b. 4285, *Notta della spesa fatta per mi Oracio Capra dietro alla fabbrica di S.to Dominic.*

fare con architettura molto proportionata, questa fabrica fu fatta di limosine, vi concorsero le compagnie tra l'altre vi furono spese libbre 264 delle libbre 4479 che lasciò fra Cristoforo Speciale per la loro parte, et altre pie persone, et i Padri Predicatori ancora».³

Il Nazari inoltre fece imbiancare l'intera superficie muraria del convento, all'epoca dipinto di rosso, per la cifra di ottantacinque ducati mentre, nel 1609, venne posato un nuovo pavimento in lastre di pietra quadrate, sempre ad opera di Orazio Capra.⁴

Se dalla fine del Quattrocento erano state le più importanti famiglie protagoniste della storia cittadina ad arricchire di opere d'arte il tempio domenicano grazie all'elevazione di cappelle funebri e di altari, a partire dalla riforma voluta dal Borromeo i padri stessi iniziarono ad occuparsi della ristrutturazione e della commissione di nuove cappelle, dipinti ed affreschi, indirizzati a glorificare i nuovi Santi e beati dell'Ordine.⁵

Coloro che si occuparono della commissione di opere furono, in modo particolare, i priori, gli speciali e soprattutto gli inquisitori chiamati a guidare il tribunale cittadino, istituito nel 1550 con la nomina di Giovanni Battista Chiarini (che fu anche priore tra il 1551 e il 1553), grazie alla disponibilità finanziaria personale oppure tramite denaro ottenuto attraverso legati, testamentati e depositi.⁶ Alcuni di essi sono stati protagonisti della storia della Chiesa posttridentina e dell'Ordine dei predicatori: basti citare gli stessi Nazari, Mercori, Pietro Maria Passerini e Desiderio Scaglia.

Questo secondo capitolo vuole quindi offrire una panoramica completa riguardo ai lavori compiuti all'interno della chiesa tra il 1590 e il 1619 che, nel 1602, era stata consacrata solennemente dal vescovo Cesare Speciano.⁷ Ci si soffermerà in modo particolare sui sacelli dedicati ai Santi Giacinto e Caterina da Siena collocati nella navata sinistra e sulle cappelle dotate delle confraternite dei crocesignati e del Santissimo Nome di Dio, affacciate sulla navata destra della chiesa conventuale.

Se nel primo capitolo è stata seguita la descrizione di padre Passerini contenuta nel suo manoscritto *Della fabrica del Convento*, in questa seconda parte si tenderà a seguire il più possibile un ordine cronologico, partendo dai lavori commissionati per la navata sinistra concludendosi con la

³ PASSERINI n. 63. La medesima notizia venne registrata all'interno della *Platea della Storia dell'Archivio della V^a Compagnia del S^{mo} Rosario*: «Ritornando da qui nel camino per poco interrotto non è da tralaciarsi il dire che dell'anno 1598 avendo risoluto questi P. P. di San Domenico per il maggiore decoro della Chiesa d'abellirla con un cornisone nella nave di mezzo, e suoi laterali, e che di già avanzatisi nell'opera, pregarono li Signori Priori ed Officiali della Compagnia a volere in sussidio a far fare a loro spese quel tratto di cornisone framezzante l'una e l'altra delle due colonne che restano di rimpetto alla Capella del Santissimo Rosario alla di cui richiesta accondescendendo detti Signori diedero nel tempo stesso la commissione dell'opera ad Orazio Capra sotto la patuita mercede di cinquanta ducatonì che terminate l'opera allo stesso pagati furono da questa veneranda Compagnia»: WARD NELSON 1987, pp. 76-77.

⁴ «Era il Convento tutto rosso, ma per l'antichità era smarito il colore, ma l'anno 1597 dal P. M. Nazzario Priore fu fatto biancheggiare, per lo che al Magistro si diedero Ducatonì 85»: PASSERINI n. 149; DOMANESCHI 1767, p. 59-60.

⁵ Per la canonizzazione dei cosiddetti "Santi Clementini", avvenuta nell'aprile del 1671, cfr. il capitolo 7, paragrafo 4 e l'introduzione al capitolo 8.

⁶ Sul complicato aspetto della gestione delle entrate del tribunale inquisitoriale e le differenze tra la disponibilità personale dell'inquisitore e il denaro utilizzabile per la normale amministrazione del tribunale, cfr. MAIFREDA 2014, in particolare alle pp. 49-84. Sul denaro lasciato dal Chiarini: BARBISOTTI 2003, pp. 72-73.

⁷ L'iscrizione, riportata da VAIRANI 1796, p. CXXII, n. 835, ricordava il 13 ottobre come giorno della consacrazione, come indicato da MERULA 1627, p. 205. L'anno indicato nella trascrizione, il 1612, è probabilmente frutto di un errore di compilazione o di stampa. Nel sinodo diocesano celebrato l'anno successivo alla consacrazione, il 1603, la chiesa dell'Ordine dei predicatori venne indicata come una delle sedi in cui si doveva tenere la predicazione straordinaria durante i periodi dell'avvento e della quaresima: MARCOCCHI 1998, p. 186.

ristrutturazione della zona presbiteriale e la descrizione degli arredi della zona del coro.

Essendosi esaurita la felice e feconda stagione che aveva visto protagonisti i fratelli Campi, il compito di adornare gli altari riformati venne affidato a Giovan Battista Trotti detto il Malosso, erede della bottega di Bernardino Campi in seguito alla sua morte (1591), dopo averne sposato la nipote.

Dotato di uno spiccato senso imprenditoriale e autore di numerosi disegni preparatori utilizzati dai collaboratori che reimpiegarono i diversi cartoni, l'artista dipinse per il tempio domenicano ben sette pale d'altare tra il 1590 e il 1600, decennio che lo vide impegnato in altri prestigiosi cantieri cittadini.⁸ Cinque finora sono quelle finora rintracciate, mentre mancano all'appello quella eseguita per l'altare della Maddalena, venduta già nel Seicento, e quella per l'altare di San Tommaso dei Sommi, presente all'interno della chiesa almeno sino al 1706 (verosimilmente entrambe sono andate perdute). Il Trotti eseguì anche una tela issata al di sopra dell'ingresso della libreria del convento, erroneamente ritenuta dalla critica la pala d'altare del vano dedicato dell'aquinate, per via di uno scambio avvenuto nel corso degli anni Settanta del Seicento. Inoltre lui e i suoi collaboratori furono responsabili sia dell'ideazione del programma decorativo della cappella del Rosario (la cui lettura verrà proposta nel capitolo successivo) sia della progettazione del sacello intitolato al Santissimo Nome di Dio.

La preferenza accordata all'artista, che si ritrovò sino alla partenza per la corte farnesiana di Parma (1604) ad esercitare una sorta di egemonia sulle commesse disponibili era dovuta molto probabilmente – oltre che alla sua grande prolificità e al linguaggio di successo elaborato nel corso degli anni –, alla sua indiscussa posizione sociale in città, raggiunta durante gli anni in cui era inquisitore a Cremona (1588-1598) l'energico Pietro Martire Visconti (morto nel 1614). Proveniente da una nobile famiglia di Taggia l'inquisitore, venerato dai confratelli del convento di Santa Maria di Castello a Genova, ove morì, creò un corpo di polizia armato che rispondeva direttamente al tribunale inquisitoriale cittadino, di cui facevano parte gli iscritti alla confraternita della Croce o dei crocesignati, antica istituzione laica fondata nella memoria di San Pietro da Verona.⁹

Il nome del pittore infatti è presente nelle due famose liste – che generarono una situazione di conflitto tra l'inquisitore e il podestà di Cremona, che interpellò il governatore del ducato Velasco – stilate il 23 ottobre 1593 e il 15 luglio 1594 contenenti i nomi dei patentati e dei famigliari del Sant'Uffizio, ossia coloro che erano stati autorizzati a portare con sé qualsiasi tipo di arma, anche gli archibugi a ruota, proibiti in tutto il *milanesado*: nella seconda lista il pittore è addirittura indicato come iscritto alla potentissima confraternita dei crocesignati, che aveva sede proprio nel convento cremonese, officiando la cappella dedicata a Pietro martire per cui aveva in precedenza eseguito una pala e che,

⁸ TANZI 1991b, p. 68; GUAZZONI 2006, pp. 405-406.

⁹ Figlio di Michele e Battistina Taggia, vestì l'abito domenicano nel 1561 e divenne Maestro degli studi a Bologna e successivamente investito del titolo di baccelliere. Una volta lasciata la città di Cremona, divenne il primo inquisitore di Reggio Emilia, incarico che ricoprì tra il 1598 e il 1601 dopo che il tribunale si staccò da quello di Ferrara. Fu anche priore del convento veronese di Sant'Anastasia dei domenicani e di Santa Caterina a Formiello a Napoli. Il Novaro venne citato da PICCINELLI 1670, p. 469, per il suo valore nello studio e nelle scienze e per aver dato alle stampe il trattato *Quaestio theologica, sive de complice revelando vel ne, in confessione sacramentale* nel 1589, cfr. VIGNA 1886, pp. 49-51, 121, 240, 387-388; CALVINI 1982, p. 105, D'AMATO 1988b, pp. 397, 398, 444.

a partire dal 1597, utilizzerà la sala capitolare per le proprie riunioni.¹⁰

La vicinanza del pittore all'inquisizione cittadina è testimoniata dalla commissione, da parte dello stesso Visconti, di una pala d'altare per la cappella di famiglia ubicata nella chiesa conventuale di San Domenico a Taggia, con il soggetto dell'*Adorazione dei pastori* alla presenza di San Pietro martire e firmata dal Malosso nel 1599 (tav. 2.1), modellata sulla tela, ora in esposizione nella sale dalla Pinacoteca dei Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano, con l'*Adorazione dei pastori* (inv. 921), correttamente identificata da Federico Cavalieri come parte dell'arredo pittorico della chiesa delle monache di Santa Margherita a Lodi, licenziata dal Trotti nel 1589.¹¹

Nonostante i dieci anni che separano l'esecuzione delle due opere, forte è ancora, nella pala ligure, l'influenza della *Notte* di Correggio e delle sperimentazioni luministiche di Antonio Campi contenute nelle opere eseguite per le angeliche di San Paolo Converso e i minori di Sant'Angelo a Milano nel secondo quarto del Cinquecento, a dimostrazione del frequente reimpiego, da parte del Malosso e del suo entourage, di modelli e disegni presenti in bottega. La storiografia locale ha affermato come all'interno della pala ligure, la figura del martire di Verona con le mani giunte e il coltellaccio sul capo, in atteggiamento orante mentre colloquia con San Giuseppe, sia un ritratto dell'omonimo Visconti che, oltre a portarne il nome, svolse appunto il ruolo di inquisitore.¹²

Le altre pale per la chiesa di San Domenico, ad eccezione di quella per l'altare di Sant'Agnese, allogata al nipote del Sojaro, Gervasio Gatti (1549-1631), furono eseguite da artisti formati nella bottega del Trotti, ove operarono anche come suoi collaboratori: Giulio Calvi detto il Coronano eseguì l'ancona per l'altare di San Guglielmo; il dotatissimo e rimpianto Cristoforo Agosta quella per la cappella di Santa Caterina da Siena; Andrea Mainardi detto il Chiaveghino eseguì le immagini dei

¹⁰ ASMi, Atti di Governo, Culto p.a., b. 2104, 27 settembre 1593, *Lista dilli privilegiati dil S.to Ufficio di portar ogni sorte d'armi et archobugi da rota*, c. 1v: «Li sudetti hano licenza di tener et portar ogni sorte d'arme et anco di tener archobugi da rota et portarli fuori della città et per la città per pasagio et quando fosse necessità [...]». Nella seconda lista appare, tra coloro che avevano il diritto di portare delle armi (ma non i famigerati e pericolosissimi archibugi), al numero 76, Pietro Maria Trotti Malosso, probabile congiunto del pittore: ASMi, Atti di Governo, Culto p.a., b. 2104, 14 luglio 1594, *Notta de i sig.ri Crocesignati Famliari, Consultori, Officiali et Ministri del S.to Off.o di Cremona che hano licenza di portar ogni sorte d'arme et anco li arcobugi da rota*, c. 2v.

Per lo svolgimento della vicenda che vide l'inquisitore contrapporsi al podestà di Cremona, con la congregazione del Sant'Uffizio e il pontefice Clemente VIII apertamente schierati a favore del Visconti che – provocatoriamente –, stilò una seconda lista con centoquattordici nomi, dieci in più di quella datata al 1593, cfr. PEYRONEL RAMBALDI 1995, pp. 586-598. Non si conosce però la data di istituzione della confraternita cremonese: probabilmente la cappella venne loro assegnata dall'inquisitore cremonese Giulio Ferrari. Nel febbraio del 1597 inoltre la confraternita ottenne il privilegio, per le sue adunanze, la sala capitolare del convento, collocata accanto alla sagrestia, assieme alla possibilità di usare la torre campanaria come ripostiglio: *Raccolta di documenti*, 26 settembre 1771, Tomaso Antonio Ricci inquisitore al S. Ufficio di Roma; *Interessi 1597-1775*.

L'obbedienza dovuta dagli iscritti all'inquisitore era assoluta: «Ciascuno della Compagnia debbe haver ferma, et deliberata intentione confermata co'l voto, di porre la robba, et la vita per difesa della Santa Fede, ad ogn'istanza del R. P. Inquisitore, o del suo Vicario. Et chi non osserva questo in effetto, oltre che pecca per violazione del voto, perde anco li sudetti privilegi. Perché si come non bastava a ricever la Croce per andare in Terra Santa, ma bisognava andarvi, o dargli in fatto soccorso, così non basta far il voto, ma bisogna osservarlo, altrimenti non si conseguiscono le sudette gratie, et Indulgenze»: *Istrottion* 1693, p. 16. Durante le solenni processioni gli iscritti dovevano indossare un mantello nero su cui spiccava la croce rossa sul petto e, secondo BRESCIANI 4 c. 144, godevano di ricchissime prebende.

Sulla confraternita e i problemi legati all'ordine pubblico, in rapporto al potere laico cfr. il primo e fondamentale studio di FUMI 1910, pp. 152-153; PEYRONEL RAMBALDI 1995, pp. 579-617; BRAMBILLA 2003, pp. 75-77, 90, 99.

¹¹ Sulla pala cfr. BERTOLETTI 1993, pp. 36-38, fig. 23; TANZI 1999a, p. 21. Sulla pala lodigiana cfr. Colombo in *Museo d'Arte* 1998, pp. 104-108, n. 320; CAVALIERI 2010, pp. 33-34, 104, tav. XXII.

¹² CALVINI 1982, p. 105.

due beati fondatori della comunità cremonese, Rolando e Moneta, per le portine del coro e il dipinto per l'altare di Elena Valvassori dell'Argenta – Pallavicino.

Oltre alla volontà di arricchire la chiesa e il convento con nuove opere d'arte i domenicani idearono, nel momento in cui decisero di ristrutturare l'edificio, una sorta di “museo” della pittura cremonese, allestito nell'area del presbiterio e della crociera, collocandovi i migliori dipinti prodotti nel corso del Cinquecento, durante la felice e irripetibile stagione campesca, uniformando anche gli altari e le cornici che li contenevano, in seguito all'abbattimento del pontile, avvenuto nel 1601 durante il priorato di padre Michele da Brescia.¹³

2.1 Gli altari ai lati del presbiterio

Il primo sacello a sinistra dell'altare maggiore, già dedicata ai Dottori della Chiesa e a San Paolo per volere di Baldassare Piazza, era stato dotato dell'obbligo di celebrare una messa durante i giorni feriali – mentre due dovevano essere quelle dei giorni festivi – da Gerolamo Polizzi, membro dell'ordine, priore del convento cremonese nei bienni 1547-1549 e 1553-1556 e vicario inquisitoriale presso il tribunale milanese tra il 1558 e il 1560.¹⁴

Un suo congiunto, Teodoro, lasciò alla stessa cappella un legato e l'obbligo, per gli eredi, di far eseguire una pala d'altare (1588), allogata poi al Malosso, con il *Martirio di San Pietro da Verona*, ora nelle sale della Pinacoteca del Museo «Ala Ponzzone» di Cremona (inv. 120, tav. 2.2). La commissione del pezzo, a mio parere, potrebbe essere legata alle volontà testamentarie del Polizzi (non ancora rintracciate), e lo suggeriscono due elementi: il soggetto della pala, ossia l'uccisione del primo inquisitore, omaggio al ruolo di cui era investito il domenicano e la presenza, accanto alla Vergine, di San Gerolamo, omonimo dello stesso. La disposizione e il numero delle figure sono meticolosamente indicati nel dettagliatissimo contratto di esecuzione, stipulato dal notaio Giovanni Battista Torresini il 4 gennaio 1591 tra gli eredi del Polizzi e il Malosso, che si impegnò anche per fornire la coperta del dipinto, decorata con la figura di San Gerolamo all'interno della grotta.¹⁵

Sono evidenti, all'interno dell'opera, influssi della celebre pala dipinta da Tiziano con lo stesso soggetto per la chiesa domenicana dei Santi Giovanni e Paolo tra il 1528 e il 1530 (distrutta da un incendio nel 1867)¹⁶ mentre echi della produzione di Bernardino Campi sono presenti nella figura di Gerolamo, che si estranea dalla brutale scena leggendo un passo delle scritture mentre la Vergine, a

¹³ Pio 1607, col. 391.

¹⁴ *Copia delle obbligazioni* cc. 1r, 3r. Padre Marcello PREGLIA c. 110, informò il lettore che il domenicano non doveva essere confuso con l'omonimo predicatore vicinissimo al cardinale Carlo Borromeo e allo zio Pio IV de' Medici, inviato come delegato per compiere la visita pastorale del 1566 nelle zone ai confini con la diocesi di Bergamo: MARCORA 1966, pp. 143-153.

¹⁵ «sia tenuto depinger l'effigie over ritratto di S. Pietro Martire col suo compagno e il manigoldo che gli assaliti tutti duoi col coltelazzo in mano et habbia [...] a depinger una madonna quale in nuvole sia [...] da angeli un S. Girolamo acanto et tutte le sopradette figure siano fatte in oglio de fini coloiri e di buon disegno. [...] Che detto s. Gio. Battista sia tenuto ancora dipinger la tela over coperta di detta ancona [...]»: ASCr, Notarile, b. 2196, 4 gennaio 1590 (1591).

¹⁶ Sul grande complesso cfr. il recente volume *La Basilica* 2013 dove, oltre all'analisi delle opere d'arte prodotte per la chiesa, è indagato il rapporto dell'Ordine con la Serenissima.

cui rivolge lo sguardo Pietro, mostra l'influenza dell'opera del Correggio.¹⁷

Il vano seguente, già dedicato agli Apostoli, ospitava la torre campanaria, costruita sopra il vano dalla famiglia Artezaghi o Archidiaconi. L'accesso era garantito da una scala a chiocciola che permetteva di ascendere sino in cima. Il Borromeo volle che venisse eretta una parete atta a separare il sacello vero e proprio dalla zona in cui erano collocate le corde delle campane, consentendo l'accesso mediante un'apertura ricavata nella zona retrostante la torre, che già consentiva di arrivare direttamente dalla sagrestia al coro senza passare per il presbiterio.¹⁸

Tra le due cappelle venne addossato, sul pilastro divisorio, il monumento funebre a piramide dedicato a Sebastiano, Giovanni Battista e Sforza Picenardi, già collocato all'interno del sacello dei Dottori della Chiesa e descritto nel capitolo precedente.

L'opposta crociera presentava la stessa organizzazione spaziale: ai lati della cappella maggiore vi erano due sacelli, dedicati alla Maddalena e a San Vincenzo Ferrer.

Quello dedicata alla Santa (di patronato della famiglia Covi) era rimasto, almeno sino alla visita apostolica, senza alcun tipo di decorazione.¹⁹ L'altare verrà poi corredato da una piccola pala eseguita dal Malosso raffigurante l'*Estasi di Santa Maria Maddalena*, venduta dopo la sua sostituzione con una copia, di dimensioni maggiori, attorno all'anno 1636.²⁰

Il pittore firmò anche la pala per la cappella di San Tommaso d'Aquino di patronato dei Sommi. Si ritiene, come già anticipato nell'introduzione, che il dipinto eseguito dal Malosso per l'altare fosse la pala ora in Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana, collocata al di sopra della portale centrale, con *San Tommaso d'Aquino ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*. In realtà il pezzo in questione venne eseguito dal Trotti per la parete di fondo della libreria in seguito al completamento dei lavori di costruzione, di cui si parlerà al termine del capitolo.

Per il sacello Sommi invece il pittore eseguì, in una data imprecisata, un altro dipinto con la figura di *San Tommaso in ginocchio davanti al Crocifisso* che, a mio parere, potrebbe essere il modello per l'opera, dal medesimo soggetto, conservata presso la chiesa domenicana di San Giacomo a Soncino (attribuito a Bartolomeo Bersani detto il Manzino), come confermano le parole del Bresciani che vide la tela prima dello spostamento nella crociera sinistra della chiesa, avvenuto attorno al 1675: «sopra l'Altare sta un quadro di pittura di detto santo [Tommaso] genuflesso avanti il S.to Crocifisso» accompagnato dall'iscrizione «BENE SCRIPSISTI DE ME TOMA».²¹

L'opera, contenuta in un casamento ligneo dorato che occupava l'intera ampiezza della parete di

¹⁷ Sull'opera cfr. Vanzetto in *I Campi* 1985, pp. 245-246, n. 1.29.7 e la scheda (seppur con alcune cautele riguardo al confronto con alcuni disegni preparatori) di Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 180-183, n. 140.

¹⁸ ASMi, Fondo di religione, b. 4284, PASSERINI n. 92; *Ordinazioni*, c.1v.

¹⁹ «Si ornì l'Altare della Maddalena secondo la forma prescritta»: *Ordinazioni*, c.1v.

²⁰ PASSERINI n. 62. Cfr. il capitolo 4, paragrafo 2.

²¹ BRESCIANI 4, cc. 137-138. L'iscrizione riportata dal Passerini è tratta dal celebre miracolo narrato nella vita del Santo, il quale sentì queste parole pronunciate dal Crocifisso: «Bene scripsisti, Thoma, de me quam ergo mercedem accipies?». Il dipinto del Manzino, collocato ora nella cappella di Sant'Anna della chiesa soncinate, presenta fortissime tangenze con la produzione del Malosso pur non avendone la stessa qualità, sia compositiva che esecutiva. La posa del Santo ricorda sia il quadro collocato all'interno della libreria del convento (conosciuto tramite descrizioni) sia quella della *Visione di San Giacinto* dipinta per San Giovanni in Canale a Piacenza, a cui rimanda sia per l'ara che per la colonna con il drappo verse sullo sfondo: Teschi in *Soncino* 1990, pp. 160-161, n. 6.9.

fondo era affiancata da delle telette, probabilmente raffiguranti episodi della vita o dei miracoli compiuti dall'aquinate.²²

L'equivoco nacque a causa dello spostamento voluto dal lettore Pietro Maria Campi, che tolse la pala e l'ancona lignea che lo conteneva e venne trasferito qui, nel 1676, il dipinto della libreria.²³

2.2 Nuovi arredi per i sacelli della navata sinistra

I lavori nella navata iniziarono attorno al 1590, durante il priorato di Girolamo Maria Capalla da Saluzzo:²⁴ vi era la volontà, da parte dei padri, di uniformare completamente l'aspetto delle cinque cappelle che si affacciavano sulla navata sinistra. Venne quindi utilizzato del materiale a imitazione del marmo (dipinto di rosso con venature bianche) per ricoprire le colonne, gli architravi e le cornici.²⁵

Il primo altare della navata sinistra, dando le spalle all'area presbiteriale, era dedicato a Sant'Agnese. Attorno al 1590 venne qui spostato l'altare di San Guglielmo e arredato con una pala dipinta da Giulio Calvi detto il Coronaro – che la firmò e la datò al 1590 – con la *Madonna col Bambino tra i Santi Guglielmo e Lorenzo* (tav. 2.3) pagata, secondo il Passerini, dai discendenti di Ludovico Ferrari (che aveva in precedenza dotato il sacello e ne aveva fatto il sepolcro di famiglia), oggi conservata presso la chiesa di Sant'Agostino a Como.²⁶

Venne scambiata dal Passerini, in una prima stesura della sua opera, per una tela del Chiaveghino e pare, sempre secondo la sua descrizione, che il pittore emiliano Ludovico Lana abbia lodato la figura del protomartire che in realtà non è Stefano, come da lui indicato, ma Lorenzo perché, appoggiata al basamento del pilastro di destra che accoglie il trono della Vergine, vi è la graticola, simbolo del suo martirio.²⁷

L'opera è chiaramente derivata da disegni e idee elaborate nella bottega del Malosso (con cui il pittore collaborò dopo la comune formazione avvenuta nella bottega di Bernardino Campi), soprattutto per quanto riguarda la figura della Vergine con Bambino e il Santo guerriero che richiama la figura di Ezzelino da Romano nella pala firmata nel 1589 per la chiesa francescana di Lodi con l'*Incontro di*

²² *Historia* II c.32 r.

²³ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 8 luglio 1675. Cfr. capitolo 7, paragrafo 7 per l'intera vicenda: Il quadro con San Tommaso trovò quindi collocazione al di sopra della porta che conduceva al chiostro, in fronte al vano che ospitava il campanile, nel transetto sinistro della chiesa.

²⁴ Il religioso non terminò il suo mandato come priore: già l'anno successivo venne sostituito da Giacomo Tinti, cremonese. Non sono noti i motivi per cui il suo compito terminò prima del previsto. In seguito resse, tra il 1598 e il 1600, il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano per poi divenire inquisitore a Saluzzo tra il 1604 e il 1612. Fu autore di diversi *Motetti a due cori per la solennità del Santissimo Rosario nella domenica prima d'ottobre*, stampati a Tortona nell'anno 1604: DEROSI 1790, p. 77; GATTICO 2004, p. 159. Era nipote di Giovanni Maria Capalla, anch'egli domenicano e inquisitore a Cremona tra il 1580 e il 1582, dopo aver trascorso diversi anni presso il convento di Sant'Andrea in vines (l'attuale San Domenico) a Ferrara.

²⁵ PREGLIA c. 22.

²⁶ Magnifico in *I Campi* 1985, p. 249. Sullo spostamento della pala cfr. il capitolo precedente, paragrafo 4 e il capitolo 10, paragrafo 1.

²⁷ PASSERINI n. 31. Non si hanno notizie relative ad una o più commissioni nel territorio cremonese per il pittore, nato probabilmente a Ferrara. La lode per il dipinto del Coronaro doveva essere dovuta ad un suo viaggio di formazione o comunque legato alla benevolenza accordatagli dai predicatori che, a Modena, gli avevano affidato la decorazione di parte della cappella del Rosario in San Domenico mentre per il sacello della famiglia Ingoni dipinse una *Natività della Vergine* (oggi a Cento, Pinacoteca Civica): BARUFFALDI 1846, pp. 201-202; FONTANA 2004, pp. 288-291.

Ezzelino da Romano con Sant'Antonio da Padova, eseguita su commissione di Antonio Fissiraga.²⁸

Il Biffi, nella sua lode contenuta nelle *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, identificò il guerriero di sinistra con Fermo invece che con Guglielmo, generando un fraintendimento in tutta la critica successiva, che si basò essenzialmente su quanto riportato dallo storiografo.

La decorazione esterna del vano, in pietra, venne finanziata dal priore Michele da Brescia quasi dieci anni più tardi con il denaro custodito dall'inquisitore Giulio Ferrari (che incontreremo più avanti per i lavori promossi nel refettorio), ricevuto in eredità dal frate speciale Cristoforo.²⁹

Di fronte all'altare di San Guglielmo, proprio sotto la cantoria dell'organo e nel posto già occupato dall'altare Roncaroli, venne spostato, attorno al 1590, l'altare di Sant'Agnese, dotato di una nuova pala d'altare dipinta da Gervasio Gatti, nipote del Sojaro, e addossato al primo pilastro. Il pittore aveva già avuto rapporti con l'Ordine: a metà degli anni Ottanta è datata una piccola tela di forma ovale con la *Circoncisione* per la chiesa di San Giovanni in Canale a Piacenza, firmata dall'artista sull'alzata del gradino in basso al centro.³⁰

L'opera per l'altare della martire è ora conservata nella chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana (ove ha trovato posto anche il dipinto del Malosso con *San Tommaso d'Aquino ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*), sul secondo altare di destra, qui collocata da monsignor Antonio Parazzi, che le acquistò (tav. 2.4).³¹ Presenta la giovane martire in ginocchio, assorta nella preghiera e adagiata su delle soffici nuvole. Tre angeli l'accompagnano, reggendo gli attributi iconografici legati alla sua leggenda. La composizione, da collocare negli anni Novanta del Cinquecento, richiama le opere eseguite dal pittore per la chiesa di San Pietro al Po (1600 circa), ossia il *Martirio di Santa Lucia* e il *Martirio di Santa Cecilia*, a causa della vicinanza nell'esecuzione dei volti delle due giovani martiri.

Per l'altare in San Domenico l'artista non rappresentò i cruenti supplizi inferti alla vergine, ma il momento in cui ascese al cielo tra gli angeli che mostrano i simboli della sua passione i quali richiamano, soprattutto per quello in basso al centro, la pala eseguita dallo zio Bernardino per l'altare maggiore della chiesa conventuale di San Pietro al Po, allogatagli dall'abate Colombino Rapari. Sullo sfondo, come accadde per le altre opere in cui si doveva rappresentare la manifestazione dell'intervento divino, sono presenti schiere di cherubini che assistono alla scena.³² La pala, in seguito all'acquisto da parte dell'arciprete Parazzi, subì una manomissione per poter essere riadattata alla nuova collocazione, il secondo altare della navata destra della chiesa viadanese. È evidente, anche ad occhio nudo, l'aggiunta della lunetta nella parte alta, con l'occhio di Dio iscritto in un sole irradiato su di uno sfondo che da dorato passa ad una sfumatura rosata per tramutarsi infine nell'azzurro delle nuvole: si tratta con tutta probabilità di una ridipintura dello sfondo con delle tonalità pastello care

²⁸ Cavalieri 2010, pp. 34-35, 105, tav. XXII.

²⁹ PASSERINI n. 31.

³⁰ SACCHI 1872, p. 129; ARISI 2000, pp. 422-423.

³¹ Cfr. il capitolo 10, paragrafo 4. Sulle opere acquistate dall'arciprete Parazzi cfr. CAVAZZOLI 1999, pp. 79-85.

³² Si riportano, a titolo esemplificativo, il *Cristo risorto tra la Vergine e San Giovanni* della cattedrale di Vigevano, la celebre *Assunta* della cattedrale cremonese, l'*Annunciazione* (1580, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone», inv. 133), il *Battesimo di Paolina* (1604, Cremona, chiesa dei Santi Marcellino e Pietro).

alla produzione sacra della seconda metà dell'Ottocento, totalmente estranee al *modus operandi* del Gatti che era solito collocare le schiere angeliche su di un cielo immerso nella luce dorata accompagnato da nuvole cineree.

L'altare era sovrastato, come anticipato, dalla cantoria dell'organo che, secondo le parole del Passerini, venne costruito tra il 1499 e il 1501 per un compenso di settecento libbre, collocato sul pilastro di fronte da Ambrogio dell'Alpa (1451-1508). Trasferitosi a Cremona nel 1495 ed esponente di una celebre dinastia di organari a cavallo tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, l'organaro lavorò per diverse chiese domenicane a partire dalla fine degli anni Trenta del secolo quindicesimo.³³

La struttura venne trasportata sul pilastro in fronte tra il 1601 e il 1602 e dotata di un casamento di ordine corinto. Tale trasferimento venne parecchio contestato perché, nello spazio lasciato libero nella parte alta del pilastro della navata destra, il capitolo fece collocare una cantoria riccamente intagliata

con senso contrario di molti, onde il Cardinal d'Ascoli ne scrisse lamentandosi al Priore, come che in questo egli avesse deviato dall'antica osservanza della Provincia, che non ammetteva musiche nelle nostre Chiese se non con molta parcità, e riserva.³⁴

La decisione presa dal priore Michele da Brescia non piacque al cardinale Bernerio che lamentò la mancata osservanza, per un convento legato all'Osservanza domenicana, della regola che ammetteva lo svolgimento in maniera limitata di cerimonie accompagnate dalla musica e dal canto.

La doratura della nuova cantoria e del casamento dell'organo vennero affidati nel 1606 a Giuseppe Pesenti detto il Sabbioneta, per un compenso di seicento ducatonì da riscattarsi presso gli affittuari di undici botteghe appartenenti al convento.³⁵

Proseguendo verso la controfacciata della chiesa, seguiva l'altare dedicato alla decollazione del Battista «che è il più bello assolutamente che si trovi in questa parte», secondo il Passerini,³⁶ di patronato Pesci, ornato per volontà di Marco Antonio e Francesco, come ricordava una lapide collocata sull'architrave della cappella con la data 1596, anno della conclusione dei lavori.³⁷

Il Malosso e i suoi collaboratori idearono una decorazione per il vano composta dalla pala (Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 121) con la *Decollazione del Battista* (firmata e datata al 1590, sul secondo gradino della scalinata sullo sfondo a sinistra, tav. 2.5) contenuta in un'ancona lignea che ospitava, ai lati, quattro "quadretti" con le storie del Precursore, così definiti dal Passerini. La decorazione era poi completata da delle pitture murali ai lati dell'altare con delle figure angeliche eseguite da Cristoforo Agosta mentre il maestro eseguì gli affreschi della volta circondati da stucchi,

³³ Al 1438 risale il primo contratto per la chiesa di San Pietro martire a Parma, stilato da Giacomo; Guglielmo costruì quelli per Sant'Agostino a Padova (1443) e per Sant'Eustorgio a Milano (1447). Assieme a Bartolomeo eseguì quelli per San Giovanni Battista in Canale a Piacenza (1453). Quest'ultimo successivamente firmò un contratto per San Domenico a Modena (1470): RODOLFI 2011, pp. 28-34, 232-235.

³⁴ PASSERINI n. 65; KRIZMAN 2012b, p. 90.

³⁵ KRIZMAN 2012b, pp. 85-86.

³⁶ PASSERINI n. 33.

³⁷ VAIRANI 1796, p. CXXVIII, n. 863.

di cui non conosciamo però il soggetto. Le quattro tavolette erano già state sostituite, già nel corso del Seicento, da delle copie: secondo il Panni, che fornì una descrizione entusiastica della decorazione del vano, rappresentavano la *Nascita del Battista*, il *San Giovanni Battista nel deserto*, la *Predicazione del Battista* e il *Battesimo di Cristo nel Giordano*.³⁸

La pala – per la cui lettura si rimanda alla scheda di Cristina Vanzetto nel catalogo della mostra cremonese sui Campi del 1985 –³⁹ è una delle opere più celebri del pittore e chiaramente eseguita dopo un attento studio dell'opera di Antonio Campi, in particolare della drammatica *Decollazione del Battista* firmata nel 1571 per l'omonimo altare in San Paolo Converso a Milano.⁴⁰

L'altare seguente, già dedicato da Nicolò Cambiaghi alla Vergine di Loreto, ma conosciuto anche come altare della Natività del Battista o di San Imerio⁴¹ venne decorato attorno alla metà degli anni Novanta e dotato di una pala eseguita dal Malosso, con la *Madonna in gloria con i Santi Domenico, Giovanni Battista e Imereo* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 116, tav. 2.6) commissionata, secondo le parole del Passerini, da Gabriele Cambiaghi, decurione e podestà di Cremona nel biennio 1582-1583,⁴² assieme ai congiunti Carlo e Pietro Antonio, «come si fa menzione in un marmo finto nella istessa pittura», collocato in basso a destra.⁴³

Non è chiaro il motivo per cui i Santi scelti per essere rappresentati all'interno del dipinto siano i tre già citati. L'opera, dall'impianto compositivo piramidale, tanto caro all'artista, riprende lo schema già adottato per la pala dei Cappuccini a Regona, ora in San Siro a Soresina ed eseguita nel 1591.⁴⁴

2.3 L'altare di San Giacinto

Le due pale dipinte per le cappelle successive, dedicate a San Giacinto e a Santa Caterina da Siena, entrambi appartenenti all'Ordine dei predicatori, vennero commissionate al Malosso e all'Agosta dalla comunità dei padri facendo ricorso, per il pagamento, alle elemosine lasciate dai fedeli e ai propri depositi personali.

Il culto di San Giacinto era stato promosso, all'interno dell'Ordine, dal cardinale d'Ascoli, ossia l'inquisitore frate Gerolamo Bernerio, già vescovo di Ascoli Piceno, creato cardinale nel 1586 da

³⁸ PANNI 1762, pp. 78-79; Vanzetto in *I Campi* 1985, p. 247, n. 1.29.8. Presso il Metropolitan Museum di New York è conservato un disegno, donato nel 1975 (inv. 1975.131.65), a penna e inchiostro marrone, attribuito al Malosso e che raffigura la *Predica del Battista a un gruppo di soldati*. Il formato ottagonale – se non frutto di un intervento successivo volto a rendere il pezzo più appetibile per il mercante antiquario –, suggerirebbe la possibilità che si tratti di un bozzetto per una delle tavolette ai lati dell'ancona. Un secondo disegno, eseguito con la medesima tecnica e dello stesso formato (orizzontale) illustra invece *San Giovanni Battista in prigione invia i suoi discepoli a Gesù* (donato da Cornelius Vanderbilt, inv. 80.3.195). Entrato nelle collezioni del Metropolitan nel 1880, il pezzo è attribuito a Ermenegildo Lodi: il soggetto, la forma e le dimensioni suggeriscono – a mio parere – che si tratti di un altro disegno preparatorio per una delle tele o per gli affreschi della cappella.

³⁹ Vanzetto in *I Campi* 1985, p. 247, n. 1.29.8.

⁴⁰ L'impostazione della figura del martire in atto di guardare la figura angelica che gli porge la palma venne riutilizzata dalla bottega dell'artista per l'esecuzione di una tavoletta dei *Misteri con l'Orazione nell'orto* ora conservata presso la chiesa di Santa Maria del Sole, a corredo della tela citata da ALPINI 1991, pp. 30, 38-39 come pala d'altare.

⁴¹ BRESCIANI 4 c. 140; GIGLIOLI c. 9.

⁴² POLITI 1975, p. 258, n. 43.

⁴³ PASSERINI n. 34. La cappella accolse le spoglie mortali di Gabriele, della moglie Costanza Visconti e della nipotina Costanza Trecchi, come ricorda la lapide trascritta da VAIRANI 1796, p. CXXX, n. 869. Secondo LANCETTI 1819, pp. 89-90, due membri della famiglia Cambiaghi, entrambi di nome Giulio, vestirono l'abito domenicano nel cenobio cremonese.

⁴⁴ Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 183-184, n. 141.

Sisto V e menzionato in precedenza per la questione relativa allo spostamento dell'organo.⁴⁵

La cappella già di patronato dei Mariani e donata poi al convento, venne ridedicata a San Giacinto – canonizzato il 17 aprile 1594 da Clemente VIII Aldobrandini – e rimodernata a somiglianza delle due cappelle precedenti. Venne inoltre apposta un'iscrizione a ricordo della precedente intitolazione.⁴⁶ Le vicende relative all'allestimento dell'altare sono legate alla famiglia dei Cambiagli e alla comunità dei fedeli di Cremona.

La pala rappresentante un *Miracolo di San Giacinto* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 115, tav. 2.7) e licenziata dal Malosso, venne pagata da Costanza Visconti (moglie di Gabriele Cambiagli) e dalla congiunta Ippolita Lupi, consorte del fisico collegiato Guglielmo, uno dei dodici soci dell'Accademia degli Animosi rifondata nel dicembre del 1606.⁴⁷ La tela, firmata dal Trotti nel 1596, era stata probabilmente allogata dalla Cambiagli a causa della particolare venerazione verso il Santo da parte della madre Costanza Tinti Visconti, che lasciò un legato di centocinquanta lire annue per la celebrazione di una messa all'altare stesso.⁴⁸ L'ancona lignea invece, atta a contenere il dipinto, venne pagata e realizzata nel 1597 con le elemosine versate dai fedeli. Per la doratura del manufatto, la cifra di cento lire era stata anticipata dal priore del convento, frate Domenico Mariani di San Martino dell'Argine grazie al denaro consegnatogli dall'inquisitore Giulio Ferrari, che a sua volta gestiva il denaro del frate speciale Cristoforo.⁴⁹

Il miracolo scelto non fu certamente il più famoso tra quelli contenuti nelle agiografie sul Santo polacco le cui immagini, diffuse quasi esclusivamente nelle chiese dell'Ordine,⁵⁰ lo vedono rappresentato in ginocchio di fronte ad un altare, mentre riceve la visione della Madonna col Bambino nella chiesa domenicana di Cracovia, episodio illustrato dallo stesso Malosso in un quadro coevo per la cappella del conte Paolo Emilio Scotti nella chiesa conventuale di San Giovanni in Canale a

⁴⁵ Il cardinale dedicò al Santo polacco un sacello all'interno della chiesa di San Domenico in Ascoli Piceno e un secondo all'interno della basilica di Santa Sabina all'Aventino, commissionando a Lavinia Fontana una pala con la *Visione di San Giacinto*, datata e firmata al 1599: Ferriani in *Lavinia Fontana* 1994, pp. 200-201, n. 65.

⁴⁶ «D.O.M. | DD. HIJACINTO, FABIANTO, ET SEBASTIANO [...] | MUNIFICENTIA MDXCVI»: BRESCIANI 24 c. 115. Il culto era stato approvato da Clemente VII nel 1527 ma, a causa dello smarrimento degli atti in seguito al terribile Sacco di Roma dello stesso anno, il processo di canonizzazione riprese solo nel 1580, grazie all'insistenza del re di Polonia, Sigismondo III: KOUDELKA 1965, col. 330.

⁴⁷ «COSTANTIA CAMBIAG, ET HIPPOLITA LUPA ICONAM DE | PINGENDUM CURARUNT JOANNES BAPTISTA | SIVE MALOSSO CREM.SI ANNO MDXCVI». Costanza Visconti Cambiagli era parente di Ippolita Lupi (non conosciamo il cognome della sua famiglia d'origine) per mezzo del marito Gabriele, procuratore e parente di Giacomo Maria Lupi, notaio e causidico del collegio dei decurioni, ove siederà dal 1561. Giacomo Maria sposò Valeria Nazari, congiunta del priore e inquisitore Giovanni Paolo, da cui ebbe Guglielmo (1544-1644). Questi, dopo aver studiato a Padova (a partire dal 1571), era stato ammesso nel prestigioso collegio dei fisici cremonesi nel 1580, sostituì il padre nel collegio dei decurioni e sposò Ippolita. Medico del convento di San Domenico, fu uno dei dodici soci fondatori della nuova Accademia degli Animosi con l'appellativo di «Il Ravivato»: PASSERINI n. 35; LANCETTI 1819, pp. 20-29, 108; POLITI 1975, pp. 243-258, 315-368; BARBISOTTI 2004, pp. 114-115.

⁴⁸ *Historia* II c. 21v.

⁴⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 1597, *Ricevuto dal Molto Reverendo Padre Maestro Giulio Ferrari gli infrascritti danari [...]*.

⁵⁰ KOUDELKA 1965, col. 330, elencò il dipinto di Ottavio Leoni per la Minerva (1598), gli affreschi di Lavinia Fontana per la chiesa di Santa Sabina all'Aventino (1600) e quelli di Ventura Salimbene per la chiesa dello Spirito Santo a Siena (1600 circa) a corredo della pala dipinta dal fratello Francesco Vanni nel 1596.

Piacenza (1597).⁵¹ Tale episodio sarà però ricordato nella cappella in San Domenico con una scultura lignea, descritta da Giuseppe Bresciani.⁵²

La scelta di questo evento prodigioso può essere legata alla volontà di paragonare il polacco al fondatore dell'Ordine, Domenico, che conobbe a Roma. Scorrendo le pagine relative alla vita del Guzman contenute nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze, si incontra la narrazione di un miracolo compiuto dopo la morte da parte del patriarca:

Un giovane, servo di una nobildonna, mentre stava a pescare lungo un fiume, scivolò in acqua e affogò. Molto tempo dopo trassero il suo corpo dal fondo del fiume. La sua padrona pregò San Domenico di farlo resuscitare, facendo voto di andare sino alle sue reliquie a piedi nudi, e di donare la libertà al suo servo. Il giovane morto, sotto gli occhi di tutti, si rialzò, tornato a vita, e la sua padrona mantenne il voto.⁵³

Giacinto, già onorato in vita come taumaturgo, compì due miracoli simili. Il primo è quello illustrato dal dipinto del Malosso, basato sulla *Vita del glorioso P. S. Giacinto dell'Ordine dei predicatori*, stampata a Parma nel 1594 dal domenicano Teofilo Ferrari, definito dal Bresciani «Padre dottissimo»:⁵⁴

Nel 1221 andando il santo ad honorar la solennità della traslazione di S. Stanislao, e varcato il fiume Istula [Vistola] per nave, trovò presso la ripa del fiume gran moltitudine di gente, che piangevano sopra il cadavero d'un certo Pietro di Villa nobile, che nel passar a cavallo il fiume, v'era caduto dentro, et affogato, Falislava madre del defunto veduta di lontano il Padre, lo andò ad incontrare tutta piena di lachrime, si gettò a piedi suoi pregandolo ad haver compassione alla sua calamità; si commosse S. Giacinto, et ritrovatosi dalla frequenza delli huomini, fece oratione a Dio, poi tornato al cadavero, disse alla donna. Falislava quanto è, che si sommerse il tuo figlio? Rispose lei. Hei nell'ora di vespero, ma solo per hoggi habbiamo trovato, il suo corpo. Prese all'ora il Santo di Dio la mano del defonto e disse. Pietro il Signor nostro Giesù Christo, la cui gloria predico, per intercessione della Beata V.

⁵¹ Il pezzo più famoso è sicuramente quello eseguito da Ludovico Carracci, ora al Louvre (inv. 186), datato al 1594 ed eseguito per la cappella Turini in San Domenico a Bologna. Secondo la leggenda, la Madonna ringraziò Giacinto per la devozione promettendogli di intercedere presso il figlio: FERRARI 1594, p. 8v; KOUDELKA 1965, col. 330; MÅLE 1984, pp. 411-412.

L'opera per la chiesa domenicana piacentina era collocata in un'ancona che ospitava, quasi come se fosse una sorta di biografia del Santo, quattordici telette con episodi della sua vita eseguite dal Fiammenghino (che firmerà quella relativa alla resurrezione del giovane annegato), Paolo Farinati, Sante Creara e il Brusasorci (ARISI 2000, pp. 420, 431; Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 185-187, n. 142). Il Trotti, per la pala piacentina, dovette studiare una composizione attenta all'architettura della cappella, poco profonda perché ricavata nello spessore del muro: la scena, impostata diagonalmente, venne ambientata all'interno della chiesa conventuale e, nella parte alta, la Vergine col Bambino appare su di una nube. I due angeli che accompagnano l'evento, con lo sguardo rivolto verso il basso mostrando le natiche, sono derivati dallo stesso cartone o disegno utilizzato per la costruzione della pala Pesci con la *Decollazione* e per quella della libreria con *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*. Anche in questo caso l'artista usa l'espedito delle nuvole che si squarciano mostrando raggi di luce, simbolo dell'intervento divino.

⁵² Secondo il Bresciani il dipinto rappresenterebbe una guarigione di un paralitico, e non la resurrezione di un annegato. Purtroppo non fornisce informazioni più dettagliate riguardo alla collocazione della statua: BRESCIANI 4 c. 140.

⁵³ VARAZZE 1995, p. 602.

⁵⁴ BRESCIANI 1625, p. 187.

Maria ti restituisca in vita, et subito (o gran cosa) suscitò il Giovine.⁵⁵

Il secondo invece, avvenuto dopo la sua morte, vide protagonista sempre un servo, ma non di una nobildonna, bensì di un sacerdote di Cracovia. La narrazione del prodigio, contenuta anche in questo caso nell'agiografia del Ferrari ricalca quello compiuto dal Guzman e contenuto nella *Legenda aurea*:

S'era nell'istesso anno anegato nell'Istula [Vistola] un servo d'un Sacerdote Cracoviense, et per molto spatio di tempo cacciato sotto l'acque, pur concorrendo moltitudine di gente, fu pescato, et tutto gonfio tratto alla ripa; v'accorse il padrone, et veduto il servo estinto, lo pianse; poi si rivolse alli astanti, e gli pregò, che seco insieme volessero pregar il Signor si degnasse perdonar al servo i suoi peccati, ne quali [...] per la violenza del fiume quelli era morto, così pregarono tutti Dio. Poi crescendo la speranza al sacerdote, si rivolse a S. Giacinto, supplicandolo per la vita del servo, almen sin tanto far potesse penitenza de suoi falli [...]. Apena haveva finito le parole, che il servo alla presenza de tutti si levò vivo, et sano, come non havesse patito ne ingiuria d'acque, ne di morte [...].⁵⁶

Non va dimenticato che il polacco ricevette l'abito – secondo la tradizione – da Domenico in persona (presso la basilica di Santa Sabina), dopo aver assistito alla resurrezione di Napoleone Orsini, nipote del cardinale di Fossanova.⁵⁷

È chiara quindi la volontà dei padri di Cremona di aver voluto associare il nuovo Santo dell'Ordine alla memoria del fondatore, di cui fu contemporaneo e in qualche modo emulo.

La composizione, affollata di figure, vede la rappresentazione del miracolo nella parte destra dell'opera: il giovane annegato infatti è nella parte bassa della tela, mentre la figura di Giacinto, nell'atto di invocare l'intervento divino (il raggio di luce che proviene dall'alto), è leggermente spostata a sinistra. Tutt'attorno sono presenti diversi personaggi e possiamo riconoscere, nella figura in basso a sinistra, la madre del giovane, la cui posizione era stata pensata in maniera differente nel disegno preparatorio dell'opera (Londra, British Museum, inv. 2013,7017.6, tav. 2.8). L'unica figura assente all'interno della composizione preparatoria, è quella del frate domenicano proprio accanto a Giacinto, che pare estraniarsi dalla situazione per rivolgere la sua attenzione allo spettatore. Potrebbe trattarsi di uno dei compagni di Giacinto oppure di un ritratto di uno dei padri che parteciparono alle spese per l'allestimento del vano.

⁵⁵ FERRARI 1594, p. 7v. Teofilo Ferrari, proveniente dal convento cremonese ricopri, all'inizio degli anni Ottanta, la carica di notaio del Sant'Uffizio presso il vicariato di Modena, che dipendeva da Ferrara, sino alla devoluzione del ducato estense, avvenuta nel 1598 in seguito alla morte di Alfonso II d'Este: PEYRONEL RAMBALDI 1991, p. 214. Dopo un periodo trascorso a Parma, tornò successivamente a Cremona. Da non confondersi con l'omonimo autore di commenti all'opera di Aristotele e a quella di San Tommaso d'Aquino, scrisse anche una *Vita di S. Raimondo dell'Ordine de' Predicatori, raccolta da diversi auctori* stampata a Parma nel 1601 e una *Vita del B. e Glorioso P. F. Giacomo da Venetiza, dell'Ordine de' Predicatori*, edita a Cremona nel 1623. Secondo Giuseppe BRESCIANI 1625, p. 187, le sue agiografie su Ambrogio da Siena e Giacinto da Venezia, entrambi domenicani e beatificati da Gregorio XV, convinsero il pontefice a concedere ai predicatori di celebrare, a favore dei nuovi beati, l'ufficio divino. Cfr. anche il capitolo 4, paragrafo 3.

⁵⁶ FERRARI 1594, p. 16v.

⁵⁷ Cfr. capitolo 7, paragrafo 5.

2.4 La pala di Cristoforo Agosta per l'altare di Santa Caterina da Siena

Seguiva l'altare di Santa Caterina da Siena, dedicatole a partire dal 1495. Concesso dalla famiglia Morri a Melchiorre Sozzi, l'erede di questi, Battista, vi rinunciò a favore del convento, nell'anno 1593.⁵⁸

La comunità, durante il proseguo dei lavori relativi al riallestimento dell'altare di San Giacinto commissionò a Cristoforo Agosta, il 24 marzo 1596, una nuova pala d'altare, con lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» inv. 210, tav. 2.9), da consegnare entro la festa dell'Assunzione dell'anno successivo. Il dipinto avrebbe così sostituito il precedente *Cristo che offre una corona di spine a Santa Caterina*, trasferito all'omonimo altare nella chiesa dei Santi Vito e Modesto, di cui i domenicani ottennero il beneficio nel 1567 per volontà di Pio V Ghislieri.⁵⁹

La cifra promessa all'artista, sessantasei ducaton (che diventeranno sessantotto all'atto del saldo, avvenuto il 16 giugno 1597), era stata messa insieme grazie alle offerte dei fedeli raccolte durante una predica domenicale e alle donazioni di Costanza Cambiaghi, Letizia Lodi e del priore Domenico Mariani, che versò cinque ducaton. Il contratto era stato sottoscritto dal pittore, da frate Andrea da Azzanello sacrestano e da padre Francesco da Cremona, sindaco del convento. Il denaro dello speziale Cristoforo conservato dall'inquisitore Giulio Ferrari venne utilizzato anche per questa cappella, cui vennero destinati cinquantasette ducaton per l'intaglio dell'ancona, dieci per pagare l'Agosta e una cifra imprecisata per la costruzione del gradino avanti all'altare.⁶⁰

Cristoforo Agosta s'impegnò a dipingere uno sposalizio mistico secondo il racconto contenuto nella biografia della domenicana, la *Legenda maior* composta da frate Raimondo da Capua nel 1393, la cui *editio princeps* era stata stampata a Colonia nel 1553. Il pittore però non inserì la figura dell'apostolo Paolo, presente invece alle nozze celesti avvenute alla fine del carnevale del 1367 e raccontate nel capitolo dodicesimo della prima parte. Così è descritta la pala all'interno dell'accordo:

Con il presente scritto si chiarisce et manifesta come all di sopra scritto si è fatto acordio di far una ancona ad Altare di Santa Cattarina da Siena nilla chiesa di Santo Domenico di Cremona con le figure cioè da una parte Gesù Christo Nostro Signore la Vergine Maria e Santo Giovanni Evangelista et da l'altra parte Santa Chatirina Santo Domenico e David Re, e di sopra un choro d'Angeli che cantino et sonano, con quella miglior firma et bellizza che sia possibile a dipinger qual pitura et anchona sia fatta per mano del sig.r Christoforo Agosta pittore et l'acordio et prezzo è fatto di ducaton 66 sessantasei et che ditta ancona promette

⁵⁸ GIGLIOLI c. 7. Due membri del casato, Lorenzo e Giovanni Pietro erano stati sepolti all'interno della vicina chiesa dei Santi Vito e Modesto nel 1542: BRESCIANI 24, c. 266; VAIRANI 1797, p. CCLXXXVI, n. 20.

⁵⁹ Nelle schede di Fezzi in *I Campi* 1985, p.254, n. 1.31.2 e Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 192-193, n. 147, l'opera è erroneamente indicata come commissionata dalla famiglia Sommi Picenardi, a cui era stata assegnata (temporaneamente) in seguito alla decisione di abbattere la chiesa. Era stata infatti scambiata con la pala d'altare della cappella di Santa Rosa da Lima, la cui iconografia è tuttavia molto simile a causa della volontà della terziaria domenicana peruviana di emulare la senese, decisione ampiamente enfatizzata nella produzione letteraria e agiografica edita in seguito alla sua canonizzazione. Cfr. il capitolo 8, dedicato alla Santa peruviana.

⁶⁰ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 1597, *Ricevuto dal Molto Reverendo Padre Maestro Giulio Ferrari gli infrascritti danari [...]*; ASMi, Fondo di religione, b. 4286, *Nota delli danari havuti da più persone per ellemosina Per far l'ancona al altare di Santa Catherina da Siena [...]*.

il sottoscritto signor Christoforo darla fatta et finita alla festa dilla Assonta della Madonna d'agosto prossimo che viene dal prisinte ano 1596.⁶¹

La tela, firmata sul gradino su cui è inginocchiata la terziaria, venne in realtà consegnata con un aspetto diverso da quello indicato nell'accordo: a sinistra sono posti il profeta David nelle vesti di suonatore d'arpa, dietro di lui Giovanni Evangelista (con l'attributo del calice avvelenato) dialogante con San Domenico, che poggia il braccio destro recante il mazzo di gigli su di una nuvola.⁶² I tre accompagnano Cristo, che scende elegantemente dalla nuvola per infilare l'anello sull'anulare sinistro di Caterina devotamente inginocchiata e presentata al figlio dalla Vergine, che sta dietro di lei. La prova che il pittore ebbe sottomano una traduzione della *Legenda* (o quantomeno uno dei padri gli suggerì il particolare) è data dalla cura con cui il pittore eseguì l'anello decorato con un grosso diamante e quattro perle che Cristo sta porgendo alla domenicana, che è esattamente quello descritto nel testo (tav. 2.10): «Quod Dei unigenitus gratantissime annues, anulum protulit aureum habentem in suo circolo quattuor margaritas ac adamantinam gemmam superpulcrum in summitate inclusam».⁶³ L'anello, secondo la leggenda, risultava però invisibile a chiunque, perché frutto della comunione spirituale della terziaria domenicana e del suo sposo.

Nella parte alta dell'opera – che tradisce la formazione del pittore avvenuta sotto l'egida del Malosso –, schiere angeliche osservano la scena suonando strumenti musicali. I frati si rivolsero al migliore dei discepoli del Trotti, purtroppo scomparso prematuramente, la cui pittura era ricca di riferimenti alla morbidezza del Correggio e alla sincera religiosità espressa nelle opere di Federico Barocci.

Già Pellegrino Merula nel suo *Santuario di Cremona* aveva lodato la capacità del pittore, rimarcandone la precoce dipartita. Lo stesso pensiero fu espresso dal Passerini, che già descrivendo le pitture dell'altare dei Pesci lo definì «condiscipolo del Malosso ma suo emulo, et che forse l'havrebbe vantaggiato se fosse vissuto».⁶⁴

L'apprezzamento dei domenicani fu forse la causa dell'allogazione al pittore, qualche giorno dopo aver ricevuto l'ultimo saldo per il pagamento dell'opera (15 aprile 1957), degli affreschi per la cupola della cappella del Rosario, mai terminati a causa della morte.⁶⁵

Nel 1614 i padri di San Domenico, in data 22 novembre, concessero nuovamente il vano a un membro della famiglia Sozzi, Baldassarre, a patto che pagasse i due terzi delle spese necessarie al rinnovamento: il nobile fece porre l'arma della sua casata nel febbraio successivo e commissionò il

⁶¹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 24 marzo 1596.

⁶² Marco Tanzi ha assegnato dubitativamente al catalogo dell'Agosta un disegno con il *Matrimonio mistico di Santa Caterina* conservato nel Gabinetto dei disegni e delle stampe degli Uffizi (inv. 13251 F), che mostra la probabile idea iniziale per l'opera. Impostato orizzontalmente, mostra il re David ripreso di spalle intento a colloquiare con San Giovanni, che lo invita invece a contemplare la scena, mentre la Vergine è intenta a contemplare il gesto del figlio, nell'atto di accompagnare la giovane Rosa: TANZI 1999b, p. 156-158. Già DI GIAMPAOLO 1975, pp. 51-52 aveva messo in relazione con il quadro un disegno in collezione privata, passato in asta l'anno precedente, che mostra la versione definitiva per la figura del David, che però appare più anziano rispetto alla resa del volto nel dipinto.

⁶³ DA CAPUA 2013, p. 198. Sul tema delle nozze mistiche della domenicana senese cfr. BÈRIOU 1992, pp. 101-120; HODNE 2007, pp. 171-178.

⁶⁴ MERULA 1627, p. 206, PASSERINI nn. 33-37; PREGLIA cc. 21-22.

⁶⁵ Cfr. capitolo 3, paragrafo 2.

rinnovamento dell'ancona con delle aggiunte ad opera del Sabbioneta.⁶⁶

2.5 Le confraternite dei crocesignati e del Nome di Dio

Il secondo sacello affacciato sulla navata destra, immediatamente successivo a quella dei Persico e già di patronato della famiglia Guarna Salerno, era stato oggetto delle attenzioni del Borromeo che, nelle sue *Ordinazioni* datate al 1575 scrisse che «Il Patrone dell'Altare di Santo Pietro martire lo faccia ornare, et accomodare secondo la forma prescritta fra sei mesi altrimenti si dia ad altri che lo voglia».⁶⁷ Il Passerini affermò però che il Borromeo non era a conoscenza del fatto che la cappella era già patrocinata dalla potente confraternita dei crocesignati.

La struttura della compagnia era molto simile a quella del Rosario: vi era un protettore (l'inquisitore), e un vice protettore (il vicario del Sant'Uffizio). Ogni anno, nel giorno in cui cadeva la memoria liturgica del ritrovamento della Croce (3 maggio), venivano distribuite le altre cariche tra gli iscritti. Era infatti necessario nominare un priore, un sottopriore, due consiglieri, quattro assistenti, un cancelliere, un tesoriere e due infermieri. Ogni terza domenica del mese i confratelli erano soliti riunirsi per partecipare ad una processione che si snodava all'interno della chiesa conventuale. Naturalmente le altre occasioni in cui gli iscritti dovevano presenziare a delle celebrazioni erano legate alle due feste dedicate all'Esaltazione della Croce.⁶⁸

Non conoscendo la data di istituzione della confraternita possiamo quindi ipotizzare, grazie alle parole del Passerini, che il vano sia stato loro assegnato dalla famiglia Guarna Salerno⁶⁹ attorno alla metà del settimo decennio del XVI secolo (mantenendone comunque il patronato) e prima della visita del porporato milanese, quando era inquisitore a Cremona Giulio Ferrari (1565-1579, di cui si forniranno notizie nel paragrafo relativo alla costruzione della libreria e del refettorio del convento). Il vano venne probabilmente scelto a causa dell'intitolazione al martire di Verona.

La pala d'altare che ornava il sacello è opera del giovane Malosso, che dipinse un *Cristo crocifisso tra San Pietro martire e Sant'Elena* (Cremona, collezione privata, tav. 2.11), datata da Marco Tanzi attorno al 1585-1590, quando il pittore era ancora fortemente attratto dalla produzione di Antonio e Bernardino Campi, cui sembrò guardare per la costruzione della figura della madre di Costantino mentre – a mio parere –, per il Cristo crocifisso e il cielo solcato da nubi minacciose il pittore potrebbe essersi ispirato alla pala di Antonio dipinta per l'adiacente cappella Persico.⁷⁰

Non sono emersi, durante il lavoro di ricerca, documenti riguardanti la commissione dell'opera ma, la presenza di Pietro martire e di Sant'Elena, che con la mano destra indica la base della croce, mi porta a pensare che il dipinto sia stato realizzato a spese della confraternita che qui ebbe la sua sede:

⁶⁶ PASSERINI n. 38, GIGLIOLI c. 159; KRIZMAN 2012b, p. 89. Venne anche posta una scritta dedicatoria all'interno dell'ancona lignea «HANC | AVITAM ARAM | BALTHASSAR SVCCIVS | EXORNAVIT 1615»: BRESCIANI 24, c. 115; VAIRANI 1796, p. CXXII, n. 836.

⁶⁷ *Ordinazioni*, c. 2v.

⁶⁸ L'elezione delle cariche avveniva sotto la supervisione dell'inquisitore e del vicario, per «non nominare persone inette a tali offitii». Il priore aveva l'obbligo «d'haver l'occhio all'ornamento dell'Altare, et della Capella di S. Pietro Martire facendoli ornare più, et meno secondo i tempi, et le solennità che occoreranno»: *Istrottione* 1693, pp. 17-20.

⁶⁹ TIRABOSCHI 1817, pp. 126-137.

⁷⁰ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 26-33, n. 2.

inoltre, come già ricordato, gli iscritti si riunivano solennemente in occasione delle due feste che ricordavano il ritrovamento del prezioso legno che avvenne grazie alla tenacia, secondo la leggenda, della madre di Costantino.

Alla cappella della Croce seguiva quella del Rosario mentre la successiva era dedicata a San Giovanni Evangelista, fondata da Camillo Sfondrati e dotata da Federico nel 1480 con cento ducati. In completo stato di abbandono durante gli anni successivi, venne ristrutturata nel 1586 e dotata di una pala d'altare in seguito alle istruzioni impartite dal Borromeo che, secondo il Passerini «è di maniera moderna, ma di non molta eccellenza, et hora ancora è senza alcun ornamento. Si rapresenta in quilla S. Giovanni posto nella caldaia d'olio».⁷¹ Trattasi dunque della pala ora in Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi, con il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, eseguito e firmato da Galeazzo Ghidoni nel 1599 (tav. 2.12), come testimoniato anche dalle parole del Bresciani: «l'ottavo altare è collocato nella cappella seguente a Santo Giovanni Evangelista dedicato da nobili della famiglia Sfondrati con sopra un quadro dipinto il Santo entro una caldaia d'oleo bollente con gli oculi rivolti al cielo et li mani giunte ma senza ornamento alcuno».⁷²

Il quadro è stato pubblicato per la prima volta da Rodella nel 2001 sulle pagine del quotidiano cremonese «La Provincia», come il *Martirio di San Vito* a causa di un'errata interpretazione di Giuseppe Aglio, che la vide sull'altare maggiore dell'omonima chiesa concessa ai domenicani da Pio V nel 1567, dove effettivamente l'opera venne collocata dopo l'anno 1706.⁷³ La pala, ora decurtata nella parte alta, venne ivi trasferita in seguito ai lavori di ristrutturazione del vano per l'imminente dedicazione a Santa Rosa da Lima, avvenuta nel 1671, e lì si trovava all'atto della soppressione degli ordini religiosi e alla conseguente vendita della chiesa dei Santi Vito e Modesto alla famiglia Picenardi, avvenuta nel febbraio 1800.⁷⁴ È stato quindi interpretato come il martirio del soldato Vito, immerso in un calderone di pece bollente, da cui uscì illeso. Ad un'attenta osservazione del pezzo però, emergono dettagli che inequivocabilmente collegano l'opera al tentativo di uccidere l'oramai anziano Giovanni: l'età senile in cui si tentò di eliminarlo e, in secondo piano (sulla destra), vi è un'altra rappresentazione del Santo, più giovane, nell'atto di scrivere l'Apocalisse in seguito alla visione avuta durante il periodo trascorso sull'isola di Patmos.⁷⁵ Probabilmente nella parte decurtata,

⁷¹ «All'Altare di Santo Gioanni evangelista si provedda da patrone di esso delli ornamenti. Si rimedii alla fissura dell'muro della Capella. Si muri il fenestrino che serveva per confessionario»: *Ordinazioni*, c. 2v; PASSERINI n. 47. I promotori della ristrutturazione del sacello furono i fratelli Giovanni Battista e Federico, figli del cavaliere Lorenzo Sfondrati, cugino del cardinale Francesco (padre del futuro pontefice): «ANNO MDLXXXVI | SEP. HOC | SFONDRATAE GENTIS QVAM | VETVSTISSIM. TRIPLEX | RESTITVIT FAMILIA | JO. BAPT. FEDER. FIL. | LAVRENTIVS ALEX. ET | CAESAR J. C. FRATRES | SIBI ET AERED.»: VAIRANI 1796, p. CXXVII, n. 859.

⁷² BRESCIANI 4 cc. 138-139. Serena Benelli nella sua tesi di laurea sulla collezione Sommi Picenardi ha avvicinato correttamente all'opera del Ghidoni il *Martirio di Santa Cecilia* dipinto da Gervasio Gatti per la chiesa di San Pietro al Po a Cremona, eseguito due anni dopo la pala per San Domenico: BENELLI 2014-2015, p. 34.

⁷³ «All'Altar maggiore vi ha un Quadro con sopra S. Vito posto ignudo in una caldaja d'acqua bollente, con colle mani giunte rivolte al Cielo soffre costantemente il martirio alla presenza del Tiranno, ed altri astanti, coi Manigoldi, che sotto alla caldaja fanno fuoco»: AGLIO 1794, p. 123.

⁷⁴ *Inventario 1798a*, c. 6v; *Inventario 1798b*, c. 13r; Rodella in *Devozione e carità* 2001, pp. 227-231, n. 17. Sulla vendita della chiesa cfr. l'introduzione al capitolo 5.

⁷⁵ Sull'iconografia di San Vito, che si è sviluppata in maniera differente in area germanica e italiana, cfr. CELLETTI 1969, coll. 1246-1248.

assieme all'angelo recante un ramo di palma, era presente anche l'aquila, principale attributo iconografico dell'Evangelista.

L'opera viene così a costituire il terzo dipinto noto del catalogo dell'artista, dopo *La predicazione di San Giovanni Battista nel deserto* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 229) e *l'Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea* (Castelponzone, chiesa dei Santi Faustino e Giovita), cresciuto nella bottega di Antonio Campi ma che subì il fascino della preziosa pittura manierista fiorentina, in modo particolare del linguaggio elaborato dall'equipe di Giorgio Vasari, che conobbe a Firenze in seguito all'immatricolazione presso l'Accademia del Disegno nel 1595, avvenuta quindi quattro anni prima dell'esecuzione della pala per l'altare cremonese.⁷⁶

Non sarebbe un caso quindi l'affidamento dell'esecuzione della pala da parte dei congiunti del pontefice Sfondrati al Ghidoni che, in un documento autografo, si firmò come pittore di palazzo durante il brevissimo pontificato di Gregorio XIV, asceso al soglio pontificio il 5 dicembre del 1590 e deceduto il 16 ottobre 1591 (dopo che ebbe retto la diocesi di Cremona per trent'anni), di cui campeggiava l'arma in stucco al centro della volta della cappella, unico tipo di ornamento presente al suo interno, oltre alla citata pala.⁷⁷

L'ultimo sacello, che come ricordo era il risultato dell'unione dei vani dedicati a San Martino di Tours e a Sant'Antonino Pierozzi, era officiato dai domenicani in onore di Pio V.

Il Passerini scrisse che attorno al 1594 l'ampio vano venne concesso alla confraternita del Santissimo Nome di Dio, che intraprese diverse lavori per adeguarlo alle proprie esigenze di culto. Purtroppo non sono emersi, durante la ricerca, documenti relativi alla confraternita cremonese, fondata in seguito al successo ottenuto della prima di esse, voluta dal domenicano frate Diego di Vittoria di Burgos, che ottenne l'approvazione degli statuti da parte di Pio IV nel 1564.

Presso la Biblioteca Statale di Cremona è conservata però una copia de la *Breve istruzione delle cose spettanti alla venerabile Compagnia del Santissimo Nome di Dio*, stampata a Cremona nel 1615 e steso da frate Lattanzio Cerioli da Cremona, Maestro di teologia sacra e priore del convento di Bosco Marengo all'inizio del secolo XVII.⁷⁸

Come sintetizzato efficacemente da Pellegrino Merula: «ebbe per fine di tor via per mezzo di essi Fratelli l'abuso delle bestemmie. [...] Celebra la sua principal Festa ne giorno della Circoncisione».⁷⁹

Questa è invece la descrizione fornita dal Passerini:

Hor questo altare è poi stato concesso alla Confraternita dil Santissimo Nome di Dio circa l'anno 1594 et intorno a lui si sono fatte alcune spese, e novità. Perché primieramente s'è

⁷⁶ Non sono concorde nell'indicare come modello per il dipinto già in San Domenico quello eseguito da Francesco Morandini nel 1585 per la Badia di San Fedele a Poppi, che presenta un impianto compositivo diverso, frutto della collazione di diverse stampe di derivazione. Cfr. Rodella in *La Pinacoteca* 2003, pp. 140-142, n. 103.

⁷⁷ CICCIONI 2000, pp. 709-710. Il primo a citare una partecipazione del pittore ai cantieri aperti in Vaticano fu il Sandrart, che lo menzionò come uno dei pittori al lavoro sui ponteggi della cappella Sistina mentre i documenti rintracciati da Antonino Bertolotti (1885) lo videro attivo nei palazzi vaticani e in Castel Sant'Angelo: BIFFI ed. 1988, p. 217.

⁷⁸ DOMANESCHI 1767, pp. 231-235. In BRESCIANI 1625, pp. 177-178 è indicato il 1622 come anno in cui il Cerioli venne eletto provinciale di Lombardia. Alla data della stampa dell'opera, il 1625, il domenicano svolgeva il ruolo di priore in un convento milanese, probabilmente quello di Sant'Eustorgio.

⁷⁹ MERULA 1627, pp. 205-206.

ritirato indietro l'altare et s'è gettato giù tutto il volto dell'antica capella di S. Martino che era più basso assai del volto che hora pur è rimasto dipinto, et risponde all'altare di Sant'Antonino et fu alzata la capella per questa parte, et ridotta all'istessa altezza del rimanente. Così s'è fatta di novo la pittura che è del Cavaglier Malosso, insieme con l'ornamento di quello, che molto magnifico, e grande, et fu fatto da Maestro Andria Guerini per prezzo di Ducatoni 120. Del 1595 a 14 di novembre furono dati ducatonni cento a Giovanni Francisco Casello Thisoriere della Compagnia per spenderli in ornamento di questa capella. Poi trovasi in questo collocate molte Sante reliquie, nel che s'ha d'avvertirsi che in quella non s'ha parte la confraternita, perché esse sono del Convento et la spesa fatta nel collocarle colà è stata fatta dal Convento. [...] Come che però le reliquie siano del Convento il sacristano solo tien la chiave della porta per intrarvi, et ove due anni sono si concisse alla Confraternita il potir far una porta da questa parte dell'altare, che entrando in una sacristia la loro che è dietro all'altare si concisse con questo che ad ogni modo la chiave della porta delle reliquie fosse tenuta dal sacristano.⁸⁰

La confraternita intraprese lavori di ristrutturazione atti a uniformare l'aspetto dei due ambienti che lo costituivano, che presentavano ancora altezze diverse e i cui affreschi, oramai consunti, presentavano le armi dei Pallavicino inquadrata da motivi decorativi.

Il Malosso venne chiamato a progettare una fastosa macchina d'altare (nel 1604, prima di lasciare Cremona, progetterà anche quella per la cappella del Rosario), intagliata da Andrea Guerini. Nella parte alta della struttura trovava collocazione il dipinto, ora nella chiesa parigina di Saint Nicholas des Champes, con la *Circoncisione di Gesù* (tav. 2.13) e sequestrato dal Tinetti nel 1796.

Il soggetto scelto per la pala era legato all'imposizione del nome di Gesù durante la cerimonia della Purificazione della Vergine, la cui memoria liturgica (2 febbraio) era solennemente celebrata dalla confraternita. L'opera venne presumibilmente eseguita alla metà degli anni Novanta del Cinquecento, quando il pittore stava attendendo alle commissioni per l'altare di San Giacinto, di cui la tela riprende il medesimo impianto compositivo, con la collocazione dell'evento principale, la circoncisione del piccolo Gesù, a destra.

La narrazione di padre Marcello Preglia, all'interno del suo *Memoriale Historico*, si dimostra più precisa nella descrizione della grandiosa macchina lignea costata alla compagnia ben centoventi ducatonni:

et essendo per questo Altare concesso alla confraternita del Santissimo nome di Dio, si fecero altre spese; primieramente si ritirò più indietro l'Altare, e gettassi a terra tutto il volto vecchio, e fu allargata la capella assai più di quello era prima, e si fece una nova palla dal Cavaliere Malosso con un casamento di legno tutto dorato molto magnifico, et grande, che costò alla compagnia 120 ducatonni: sotto di questa Ancona che è in sitto assai alto, vi resta come un casamento d'un Altro Altare dorato della medesima grandezza, ma vacuo con un sfondo assai grande fatto a semicircolo entro del muro che serve per custodia delle Reliquie possedute dal Convento, che ha anche fatte tutte le spese e tiene il Sacristano la Chiave senza alcuna dipendenza dalla Compagnia.⁸¹

⁸⁰ PASSERINI n. 51.

⁸¹ PREGLIA c. 31.

Il domenicano stilò anche l'elenco delle reliquie contenute nelle diverse teche protette da cristallo. Il primo nucleo si formò tra il 28 febbraio 1572 quando Pio V – con un *motu proprio* – donò al convento un braccio di uno dei diecimila soldati del tribuno Zenone (martirizzati, secondo la leggenda, per volere di Diocleziano) e il 2 maggio 1582, quando il vescovo Sfondrati autenticò le reliquie degli apostoli e di Santo Stefano, donate al convento da padre Marco Locatelli, suo confessore:

Le sudette reliquie sono tutte poste con Ordine, sopra di una Scantia semicircolare designata dal Maloso, havendo chiascheduna il suo Telermacchina a proportionione indorato, con suoi cristalli, et una ferrata avanti indorata, con sua Tella, che si scopre nelle feste principali, e si vedono tutte le reliquie con il suo Ordine, et in mezzo a questo vi è il legno Santissimo della Croce. Dirimpetto a questo Altare vi era un altro eretto di S. Antonino di Firenze, ma perché era opposto immediatamente all'altro del nome di Gesù fu demolito l'anno 1602 lasciandosi la sola palla per ornamento della Capella.⁸²

L'importanza data alla venerazione delle reliquie si inserì nel programma di rilancio del cattolicesimo tridentino, in un'ottica che vide la promozione del culto dei Santi (soprattutto dei mariti) come modello a cui ispirarsi e come baluardo contro le eresie che avevano lacerato la cristianità. Quelle conservate in San Domenico erano state oggetto, nello stesso 1594, di un sermone pronunciato del futuro inquisitore e cardinale Desiderio Scaglia, stampato a Cremona l'anno successivo con una dedica allo Speciano. Anche quest'opera contiene un elenco delle reliquie all'epoca appartenenti al convento: i pezzi più preziosi – cui era dovuta una speciale venerazione – erano il frammento della vera Croce e una ciocca di capelli della Vergine.⁸³

2.6 La conclusione dei lavori: la nuova area presbiteriale e il museo della pittura cremonese

Così è descritta da padre Passerini la ristrutturazione del presbiterio nel suo *Della fabrica del Convento*:

Gettato però giù il pontile per cambiare di luogo alle sedie dil choro, et trasportato l'altar maggiore che era appoggiato al muro nel fin del choro, più in giù assai verso la crociera della Chiesa e fuori dil choro stesso, le sedie furono poste dietro all'altare, e dentro al choro, onde poi fu fatto sopra l'altare il tabernacolo, che veramente è grande non tanto per quantità geometrica, quanto per bellissima harchitetura. Quisto fu fatto circa l'anno 1602 et vi si

⁸² SCAGLIA 1595 pp. 30-33, PREGLIA c. 33. La reliquia di San Zenone era stata inviata a Cremona accompagnata da una nota del potente inquisitore Uberto Locati, confessore di Pio V dal 1568: RAGAGLI 2005, p. 377.

⁸³ «Vi è fra l'altre non puoco del vittorioso legno della santissima Croce, nella quale la salute anzi la vita nostra fu morendo appesa. Questa sacratissima Reliquia sovra l'altre il più degno loco tiene, e da voi anco deve con maggior honore, e riverenza essere adorata [...]. Non tralasciero d'annoverare, e di giugnere alle predette questa ancora, (et la vostra Signore Ascoltatrici) de' capelli, de' crini della Vergine Madre di Dio, cosa che deve esser particolarmente a voi Donne, cara e preziosa, sendo della vostra Signora»: SCAGLIA 1595, pp. 22-23. L'elenco contenuto nel sermone dello Scaglia differisce da quello del Preglia solo per la mancanza dei frammenti di tessuto del mantello di Ludovico Bertrando (beatificato nel 1608, cfr. capitolo 4, paragrafo 2) e del corporale della fiorentina Caterina de Ricci (morta nel 1590 ma beatificata solo nel 1732, DI AGRESTI 1963, col. 1045) inseriti nella macchina lignea solo nel 1656, quando subì un intervento di restauro: PREGLIA c. 32.

spese nilla sola fabrica del ligno ducatonì 200, et nelle portiere ducatonì 70. Fu fatto dal maestro Andrea Guerini. l'indoratura costò Ducatonì 500 et fu finita l'anno 1606 et per la quale si fece spesa dal Padre Priore della Chiesa.

Fu poi anche comissa la ferrata, che anch'essa è molto bella, et è posta ove prima era il pontile, questa non fu fatta a posta ma fu comprata dalla [...] di Fianco, l'anno 1605 del mese di dicembre et perché non giungeva alla grandezza necessaria vi fu fatta un'aggiunta, che costò in tutto libbre 188 [...] et libbre 43 furono dati a colui che l'imbruni tutta ma la ferrata comprata valse libbre 670.⁸⁴

Vennero quindi rispettate le prescrizioni del Borromeo lasciate ai frati nel giugno 1575:

Quando li Padri habbino il modo riportino li stalii del choro sino in capo della Capella maggiore abbasando quelli gradi per li quali hora s'assende all'altra magg.re

Apprino dinanzi l'ingresso del detto choro levando quella muraglia colone Altari et ornamenti che vi sono dove faccio tre scalini alla forma incima de quali si mette una ferrata bassa over balaustri alla forma egualiando poi tutto il pavimento del choro a questo piano delli tre scalini sudetti

L'Altare maggiore si porti inanzi piantandolo lontano dalla sodetta ferrata per brazza quindeci [...] facendolo tanto alto che adesso si assenda per tre altri scalini computato quello che fa la bradella in che s'avvertisca di ponere in modo l'Altare che non entri dentro niente nel dritto dal Principio del choro ma anziche resti un'pocho di spacio tra il principio delle sedie et L'Altare.⁸⁵

Conseguentemente all'abbattimento del pontile in marmo i quattro altari sottostanti vennero smantellati, il piano di calpestio rialzato e gli stalli del coro, riadattati, furono addossati alla parete di fondo del presbiterio. L'altare maggiore fu trasportato in avanti a quindici braccia di distanza dalla ferrata che ne doveva limitare l'acceso e affiancato da due portine in legno, che permettevano l'accesso dei padri al coro retrostante. Sopra la mensa i domenicani vollero collocare un nuovo tabernacolo ligneo, eseguito dall'intagliatore Andrea Guerini attorno al 1602 ma indorato solo nel 1606, grazie ai cinquecento ducatonì sborsati dal priore Giacomo Ferrari di Rovigo. Ulteriori notizie sull'aspetto del manufatto sono state fornite da Giuseppe Bresciani nella sua *Historia ecclesiastica*, sei anni prima dell'arrivo del nuovo tabernacolo in marmo e pietre preziose commissionato dall'inquisitore Giulio Mercori al luganese Gasparo Aprile:

Vedesi un nobilissimo tabernacolo con cupole ornato di figure de santi di quella religione tutto posto a oro nel mezzo del quale sta un altro tabernacolo picciolo isolato nel quale vi si conserva il Santissimo Sacramento. Ha dalle parti le sue portine ornate d'altri santi della Religione, et Angeli posti tutti ad oro.⁸⁶

La struttura lignea quindi era stata realizzata per enfatizzare la custodia del Santissimo Sacramento,

⁸⁴ PASSERINI n. 22.

⁸⁵ *Ordinazioni* c. 1r-v.

⁸⁶ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, p. 39, n. 3. Il tabernacolo descritto dal Bresciani venne venduto ad una chiesa di un borgo denominato "Castelnuovo": cfr. il capitolo 7, paragrafo 4.

sottolineata, ai lati, dalla presenza delle due tele collocate al di sopra dei due accessi laterali che immettevano nel coro – rintracciate in una collezione privata da Marco Tanzi –, che ritraevano i *Beati Rolando e Moneta da Cremona*, eseguite dal Chiaveghino nello stesso giro d'anni, probabilmente dopo il 1604, quando oramai il Malosso era partito per la corte farnesiana di Parma (tavv. 2.14-2.15). Il pittore dovette anche elaborare l'iconografia dei due predicatori, fondatori e prime guide della comunità domenicana cremonese, i cui atteggiamenti sono (o meglio erano, in quanto oramai decontestualizzati rispetto alla collocazione originaria) atti ad invitare lo sguardo del fedele a posarsi al centro dell'altare grazie ai gesti compiuti dalle loro mani.⁸⁷ La collocazione dei due in uno spazio indefinito ma delimitato, alle loro spalle, da una pesante tenda di tessuto serico dai riflessi cangianti, potrebbe essere stato ideato dal pittore per creare una sorta di continuità con le cortine appese alle portine per occultare l'ingresso al coro.

La grande macchina lignea del Sacca contenente le tavole dipinte dal Mazzola, addossata alla parete di fondo, venne spostata all'ingresso del coro e riadattata alla nuova sede con l'inserimento di un Crocifisso dipinto al centro e le tavole superstiti rimontate ai lati.⁸⁸ Gli affreschi del Pampurino, seppur datati e pesantemente danneggiati, rimasero *in situ* sino alla nuova campagna decorativa intrapresa dal Mercori nel 1668.

I padri decisero di sistemare anche i quattro profondi vani che affiancavano il presbiterio⁸⁹ mentre, addossati alle pareti di testata del profondo transetto, trovarono collocazione due altari per parte.

La testata sinistra venne arredata con due piccoli altari gemelli volti ad inquadrare l'ingresso alla sagrestia: a destra quello dedicato alla Natività (che andò a sostituire l'altare dedicato a San Guglielmo) e a sinistra quello intitolato San Francesco, già menzionati in quanto arredati con le pale di Bernardino e Giulio Campi. La scelta venne fatta dai padri nonostante il Borromeo avesse ordinato che gli obblighi collegati ai due altari fossero accorpati ad altri.⁹⁰ I predicatori curarono in maniera particolarmente il loro allestimento, collocando le due preziose pale di Bernardino (*l'Adorazione dei pastori*) e Giulio Campi (*la Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe, Francesco d'Assisi e Domenico*) in una struttura lignea con due colonne nere ai lati reggenti il frontone. Quelle dell'altare dedicato al Serafico, in marmo, provenivano dal distrutto pontile, mentre quelle dell'altare della Natività erano state eseguite con un materiale che ne imitava l'aspetto.⁹¹

Se il Passerini spese solo poche parole per la pala di Bernardino (celebrata invece dalla critica),

⁸⁷ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. pp. 36-41, n. 3. La notizia è riportata per la prima volta da BARBÒ c.1r: «Nelle Portine del Choro soprannominate vi erano li BB. Rolando e Moneta da Cremona quali se gl'ha appropriati il P. L. Bergonzo».

⁸⁸ BRESCIANI 4 c. 137: «Nel frontispicio d'esso sta una bellissima ancora adorata nel mezzo della quale [...] un quadro dipinto Nostro Signore in Croce dalla parte destra et dalla sinistra con altri quadri piccioli di pittura di buona mano [...]».

⁸⁹ La cappella di San Vincenzo, sepolcro della famiglia Picenardi e addossata al sacello dedicato a San Tommaso, venne invece arredata con la perduta pala commissionata da Antonio Affaitati a Boccaccio Boccaccino, già collocata sull'altare della Natività e posizionato sotto l'arcata all'estrema destra del pontile. Inoltre dovette anche essere dotato delle suppellettili necessarie per le celebrazioni, come indicato dal Borromeo a conclusione della sua visita: «All'Altare di santo Vincentio detto delli Picenardi si metta la sua Croce dinanzi secondo la forma prescritta et se gli provvegga di Croce, et de candiglieri di ottone et de altri ornamenti necessarii dalli patroni fra sei mesi»: *Ordinazioni* c. 2v.

⁹⁰ «L'Altare della Natività et di Santo Giulielmo si levino affatto et si riportino nella Capella dil Campanile [...] Si demolisca l'Altare di Santo Francesco et si satisfacia al suo obbligo all'Altare sopradetto di S.ta Agnese»: *Ordinazioni* c.1v.

⁹¹ PASSERINI nn. 29-30; PREGLIA cc. 17-18.

definendola «fra l'opere di questo pittore molto cilibrato non è delle inferiori», è stato padre Preglia a fornire il motivo per cui i domenicani la vollero collocare in una posizione così prestigiosa: «la pala dell'Ancona [...] opera giudicata da più esperti nella professione per una delle più insigni che habbia dato alla luce il pennello di Bernardino Campi concorrendovi di sovente Pittori per ricavarne le copie». L'autore del *Memoriale Historico* istituì anche un confronto con la vicina tavola di Giulio, affermando che l'accostamento delle due opere rendeva giustizia ad entrambe. Il padre era convinto del fatto che i due pittori fossero fratelli: «corrisponde un Altro Altare simile a quello della Natività, [...] e niente inferiore nella pittura dell'ancona [...] opera di Giulio Campi, Fratello di Bernardino nominato di sopra, stimatissima tra tutte le opere di questo Pitore».⁹²

L'arredo della testata venne completato con la collocazione, al di sopra dell'accesso alla sagrestia, della tavola del Fadino, già sull'altare di Sant'Antonio Abate, con la *Madonna adorante il Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*. Un'altra pala proveniente da uno degli altari demoliti ed eseguita da Boccaccio Boccaccino per Francesco Ponzone, con l'*Andata al Calvario* (ora alla National Gallery di Londra), trovò collocazione al di sopra della porta che dalla chiesa immetteva nel chiostro, sulla parete di fronte alla ex cappella degli Apostoli.⁹³

Per quanto riguarda la testata destra della crociera, vennero intrapresi dei lavori che permisero lo spostamento dell'andito che permetteva l'accesso laterale al tempio per collocato al centro della parete (in perfetta simmetria quindi con l'uscio che conduceva alla sagrestia), distruggendo quindi il sacello dedicato all'apostolo Giacomo da Francesco e Stefano Brumano, il cui arredo pittorico, ossia la pala con *San Giacomo* lodata dal Passerini, venne collocata all'ingresso del dormitorio degli ospiti in quanto «l'ornamento è di maniera antica, non molto grande, ma la pitura rapresenta un S. Giacomo in piedi a me piace assai, e mostra d'esser fatta da maestro sicuro et assai perfetto in quest'arte».⁹⁴

Dopo aver regolato la posizione dell'ingresso, i frati decisero di spostare qui i due altari della famiglia Oldoini e quello voluto da Giovanni Francesco Valvassori dell'Argenta.

A sinistra, e quindi di fronte all'*Adorazione dei pastori* di Bernardino, i frati collocarono l'ara di San Michele con la pala di Camillo Boccaccino utilizzando, come sostegno per la trabeazione posta sopra la tela, una delle colonne in marmo nero del pontile. In questo modo su tre dei quattro altari della crociera trovarono posto tre capolavori della felicissima e irripetibile stagione cinquecentesca, che aveva lasciato preziose testimonianze all'interno della chiesa. In particolar modo le pale di Giulio e Camillo erano già state protagoniste di un confronto, all'atto della loro esecuzione: Bono Bodoli incaricò Francesco Pesenti detto il Sabbioneta di eseguire un'ancona riguardante il tema dell'Immacolata Concezione per la chiesa di San Leonardo (10 novembre 1544), tradotto in pittura con l'*Incontro di Gioacchino e Anna alla Porta Aurea* (Siena, Collezione MPS), comparabile con una ancona «fatta in Santo Domenico per Camillo Bocacino a l'altare di Santo Michaelae overo di quella che fa de presenti il ditto m.ro Julio alli heredi de Ms. Zuffredino Roncharolo per mettere in

⁹² PASSERINI nn. 17-18, 29.

⁹³ PASSERINI n. 21.

⁹⁴ PASSERINI n. 57.

Santo Domenico».⁹⁵

L'altare collocata a destra, che occupava la posizione lasciata libera da quello degli Oldoini, venne istituito con un legato (già citato nel capitolo precedente) del 26 luglio del 1590 da Giovanni Francesco Valvassori dell'Argenta, figlio del capitano Sebastiano e nipote omonimo di quel Giovanni Francesco per cui era stata commissionata la pala del Sojaro con la *Pietà*. Con un documento rogato presso il notaio Giovanni Battista de Bernardi, l'Argenta volle obbligare i padri del convento ad innalzare un secondo sacello sotto il titolo di San Francesco, con l'obbligo della celebrazione di una messa perpetua presso lo stesso, ove un "eccellente pittore" avrebbe dovuto approntare una pala in cui dovevano essere inserite le figure della Vergine, di San Giuseppe e di San Francesco.⁹⁶

I frati, all'atto dell'adempimento dell'obbligo, non poterono più rivolgersi al Malosso, oramai trasferitosi a Parma. Scelsero quindi il Chiaveghino, già autore delle due immagini dei *Beato Rolando e Moneta da Cremona* per le portine del presbiterio. Il pittore firmò, nel 1609, la *Madonna con Gesù fanciullo, San Giuseppe, San Francesco e Santa Lucia* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 216, tav. 2.16) il quale, secondo una corretta intuizione di Valerio Guazzoni, sentì la «necessità di misurarsi con gli autorevoli traguardi del Cinquecento cremonese raccolti in San Domenico [...]»⁹⁷ proprio a causa della sua destinazione, dove la sua opera avrebbe dovuto reggere il confronto qualitativo con le opere del Boccaccino e di Giulio e Bernardino Campi. Una volta completata, l'opera venne inserita in una cornice intagliata e dorata, con una struttura architettonica identica a quella dell'adiacente altare di San Michele.⁹⁸

⁹⁵ Il documento è stato pubblicato da MISCHIATI 1991, pp. 103-104, 132-133, n. 13. Secondo Bora, Giulio Campi eseguì la pala Roncaroli confrontandosi con quella licenziata da Camillo Boccaccino elaborando un linguaggio raffinato, arricchito con uno studio attento della distribuzione delle luci e delle ombre (riscontrabile anche nel disegno preparatorio conservato a Brno) e un particolare utilizzo del colore: cfr. capitolo 2, paragrafo 6; GUAZZONI 2006, p. 403. Oltre alla versione approntata per il Bodoli, Francesco Pesenti ne eseguì una seconda ora presso la chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana: cfr. NOLLI in *I Campi* 1985, p. 153, n. 1. 14. 1 e TANZI 2016b, p. 46 (che mi ha gentilmente indicato la corretta identificazione del pezzo).

⁹⁶ ASMi, Fondo di religione, b. 4303, 26 luglio 1590, *Legati Gio. Francesco Valvassori dell'Argenta per fare l'altare di San Francesco e celebrare messa quotidiana*. Il fascicolo raccoglie copie del testamento e gli atti relativi alla causa legale intentata dai frati nei confronti degli eredi: il 23 ottobre 1605 Elena, figlia del Valvassori e moglie del Marchese Galeazzo Pallavicino, legò a detto obbligo un censo fondato presso la località di Monistirolo, con la cifra di 40 ducati annui da versare al monastero. La somma era stata puntualmente corrisposta sino al 1642, quando gli eredi decisero di non pagare più quanto pattuito. I frati comunque continuarono a celebrare all'altare e, nel 1667, ristrutturarono il casamento dell'ancona: cfr. SELETTI 1883, pp. 118-119 e il capitolo 7, paragrafo 2.

⁹⁷ Guazzoni in *La Pinacoteca* 2003, p. 173, n. 133. Lo studioso, nella scheda stesa per il catalogo della pinacoteca civica cremonese, ha affermato come l'opera sia stata eseguita in realtà in occasione di un legato congiunto degli eredi Valvassori Argenta e di quelli di Giovanni Francesco Tiga, che il 17 ottobre 1600 lasciò un legato al convento per l'erezione di un altare dedicato a San Francesco. L'errata interpretazione è dovuta ad alcuni documenti, conservati in ASMi, Fondo di religione, b.4286: il primo datato al 6 agosto 1601, in cui Andrea Guerini ricevette dal Pavanello 30 ducati per il progetto dell'ancona lignea; il secondo, citato sempre da Guazzoni e datato al 10 ottobre 1605, contiene un preventivo sottoscritto dal Guarini, dal Chiaveghino e da Giuseppe Pesenti Sabbioneta relativo all'esecuzione di una pala e le cifre da loro richieste. In realtà il Tiga immaginò il suo altare collocato nella cappella del Nome di Dio, dove avrebbe dovuto essere anche celebrata una messa quotidiana. L'esecutore di tale volontà era un tale Alessandro Pavanello, che aveva avuto la possibilità di vendere i beni del Tiga per adempiere al legato e che quindi diede al Guerini i primi ducati nel 1601. Insorse la sorella, Camilla Tiga, trascinando la questione davanti al Senato milanese l'anno successivo, per rivendicare diritti sull'eredità fraterna. La questione, provvisoriamente risolta a favore del convento (e quindi da qui la necessità di procedere con il secondo preventivo firmato dai tre), dopo diverse sentenze emesse nel corso degli anni, si concluse nel dicembre 1610, dopo la morte della Tiga. Gli eredi di quest'ultima, in accordo con la comunità dei predicatori, pagarono le spese legali e, come risarcimento, versarono 45 ducati all'intagliatore che aveva ricevuto la commessa dell'ancona lignea. Cfr. *Historia*, II c. 21r-22v.

⁹⁸ BRESCIANI 4 c. 138.

Il dipinto testimonia la volontà del pittore di adeguare il suo linguaggio devoto e attento alle istanze controriformistiche, ma è comunque ricco di spunti “popolari” e quotidiani (come il putto con la corona di fiori che sta per consegnare a San Giuseppe gli strumenti del suo lavoro), attraverso la rilettura del colore di Antonio e l’organizzazione spaziale di Giulio Campi. La tela subì una manomissione attorno al 1624 quando, secondo il racconto del Passerini, un converso semplice «parindole che l’immagine di S. Lucia fosse troppo vistosa, la fece scassare, et egli ne fece dipingere un’altra dà un pittore di boccali, et la guastò circa l’anno 1624». La figura della martire siracusana risulta fuori scala, sproporzionata e praticamente estranea alla composizione, rivolgendo lo sguardo verso il cielo e dando le spalle al baldacchino.⁹⁹

Si può ipotizzare una chiusura ideale di questa lunga fase di lavori iniziata nel 1590 nell’anno 1619. Dopo la realizzazione dell’altare dei Valvassori Argenta infatti, si decise di intraprendere altri due interventi volti a modificare l’aspetto della chiesa.

Nel 1610 padre Pietro Martire Festa da Orzi (vestì l’abito nel 1565 e morì nel 1622), inquisitore e padre provinciale di Lombardia (1601-1604), già priore a Cremona tra il 1588 e il 1590 e del convento milanese delle Grazie tra il 1596 e il 1598,¹⁰⁰ commissionò dei banchi in noce per la sagrestia, mentre l’anno successivo fece intagliare le diciotto spalliere da fissare ai piedistalli delle colonne della navata maggiore, per porvi i «19 quadri, ne quali sono dipinti i nostri santi, per porre sopra i piedistalli delle colonne, nella pittura de quali si spese un ducato e mezzo per ciascheduno, et libbre 2 per incornisarli, sendo voluti in tutto libbre 294».¹⁰¹

Purtroppo il Passerini non indicò il nome dell’autore delle effigi e nemmeno chi siano stati i domenicani ritratti ma, ancora una volta, fu chiaro l’intento di celebrare la storia dell’Ordine. I dipinti venivano probabilmente appesi, nelle occasioni più solenni, alle diciotto spalliere lignee che

⁹⁹ PASSERINI n. 50; Guazzoni in *La Pinacoteca* 2003, p. 173, n. 133.

¹⁰⁰ PREGLIA c. 113. Nativo di una delle più importanti famiglie di Orzi, venne accettato come studente a Bologna e durante il priorato a Cremona ricoprì anche la carica di Maestro degli studi. Oltre al convento di Cremona e quello delle Grazie, resse quello di Bologna (ove poi venne inviato come inquisitore), Napoli, Ferrara e Venezia e fu membro, con il soprannome di “il Consigliato”, dell’Accademia degli Occulti a Brescia. Diede alle stampe nel 1600 una *Instructio brevis et accurata de modo procedendi in causis Sancti Officii* ristampata, nel 1604, col titolo *Breue informatione del modo di trattare le cause del Santo Officio, per li molto rr. vicarij della S. Inquisitione, instituiti nella diocesi di Bologna. Così ristretta dal m.p.f. Pietro Martire Festa inquisitore di Bologna, dell’Ordine de Predicatori*: DOMANESCHI 1767, pp. 215-220; QUÉTIF – ECHARD 1961, pp. 382-383; D’AMATO 1988b, p. 397. Padre Girolamo Gattico, nella sua *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie*, così definì il priore «dottissimo e d’intelletto elevato, che perciò fu litteratissimo maestro, compose molte cose [...], in governare era d’inesplicabile destrezza, che perciò ebbe molti governi [...]» GATTICO 2004, pp. 155-156.

Il padre fu anche autore delle prime due cronache (perdute) che registrarono gli eventi occorsi nel convento cremonese: «La più antica è un libriciuolo in 4 piccolo di fogli 90, la quale viene citata da posteriori Raccoglitori di memorie sotto il titolo di *Memoriale del Convento di S. Domenico di Cremona*: benché l’Autore di essa che fu il P. Maestro Pier Martire Festa dalli Orzi Nuovi [1550 circa - 1622] non le abbia posto nome alcuno. Contiene essa varie memorie per la maggior parte riguardanti i poderi del Convento: e fu scritta del MDLXXX, o in quel torvo. La seconda è un Libretto in f. di pag. 32, ed ha per titolo *Cronica del Convento di S. Domenico di Cremona dell’Ordine de Predicatori della Provincia di Lombardia raccolta per il P. M. f. Pietro Martire Festa Orceano figlio di esso Convento*. Questi, che fu l’autore del Memoriale sopradetto scrisse la sua Cronaca del MDCVII. Lo Scrittore dei due accennati Codici merita somma lode, per essere stato il primo, che abbia radunate memorie storiche di questo Convento, ed aperta alli altri la via di imitarlo con maggiore attenzione»: *Delle Memorie* c. 4r-v.

Secondo ARISI 1741, p. 209, che probabilmente ebbe accesso all’archivio del convento, il primo manoscritto era in realtà intitolato *Memoriale degli Uomini Illustri del Convento di S. Domenico di Cremona*.

¹⁰¹ PASSERINI n. 89; PREGLIA c. 113.

andavano appoggiate al basamento delle dodici colonne reggenti le volte della navata centrale e ai pilastri della zona della crociera: essendo in numero di diciannove uno di questi ritratti era probabilmente esposto al di sopra del portale centrale o nella sommità della cancellata che impediva l'accesso all'altare maggiore.

Nel 1619 invece, i lavori di restauro e ammodernamento dell'edificio basilicale terminarono con l'apertura delle due porte accanto al portale centrale, la cui creazione provocò gravi danni alla stabilità della facciata, ristrutturata nel 1637 dall'architetto Vigilante Pedardi e da Orazio Capra.¹⁰²

2.7 Il refettorio, la libreria e la sagrestia

Nonostante il presente studio si occupi della ricostruzione delle varie campagne decorative avviate nel corso dei secoli per gli altari della basilica conventuale, è necessario soffermarsi – brevemente – a descrivere altre parti dell'edificio, in modo particolare la libreria e il refettorio, terminati alla fine degli anni Settanta del Cinquecento.

Il nuovo refettorio venne commissionato dall'inquisitore Giulio Ferrari, figlio del convento (vestì l'abito nell'aprile 1537) e cinque volte priore del cenobio.¹⁰³ Durante gli anni in cui resse il tribunale cittadino come inquisitore (1565-1579), come già ricordato, elargì diverse somme di denaro per la decorazione della cappella di San Giacinto, per quella di Santa Caterina da Siena e donò un prezioso calice d'argento alla sacrestia del convento.¹⁰⁴

Il domenicano, figlio del notaio Pietro Giovanni,¹⁰⁵ fu elogiato da Giuseppe Bresciani nella sua *Corona d'huomini, e donne cremonesi*, ed eletto provinciale dell'Ordine nel capitolo celebrato a Bologna nel 1572. Intraprese inoltre un'energica azione volta ad affermare il potere e il controllo del tribunale inquisitoriale in seguito al suo trasferimento presso la sede di Milano (1579-1583) emanando un editto, datato al 15 dicembre 1592, atto a irrigidire i controlli per evitare la diffusione delle dottrine protestanti attraverso gli scambi commerciali con gli abitanti dei cantoni svizzeri, già ritenuti pericolosi per la possibile circolazione sotto banco di libri proibiti.¹⁰⁶

Il capitolo dei padri concesse all'inquisizione, nel 1576, la porzione di edificio denominata "torrazzone", collocata nel braccio ovest del cenobio, il cui ingresso era ubicato sulla piazza antistante

¹⁰² Vigilante Pedardi, definito dal Passerini «valinhuomo et di bona archititura», rinforzò i due pilastri interni appoggiati alla controfacciata. Il Capra invece ricoprì di piombo i due torrioni, risistemò le parti danneggiate e ridipinse le superfici murarie risarcite: PASSERINI n. 41.

¹⁰³ PREGLIA c. 110.

¹⁰⁴ Il domenicano resse, in seguito, il tribunale di Milano (1579-1583) e quello di Piacenza tra il 1583 e il 1585: PASSERINI n. 82; PREGLIA cc. 110-111.

¹⁰⁵ DOMANESCHI 1767, p. 199.

¹⁰⁶ BRESCIANI 1625, p. 167. L'editto emanato dal Ferrari scatenò ovviamente le proteste dei commercianti che si videro sequestrare, in diversi casi, la merce. La questione venne risolta a Roma grazie a un compromesso tra il cardinale di Santa Severina, presidente della Congregazione del Sant'Uffizio, e il duca di Sessa, ambasciatore spagnolo. Gli unici contatti permessi erano con i Grigioni e gli svizzeri mentre la merce proveniente dai diversi principati che componevano l'impero, se destinata al mercato del ducato, sarebbe stata sottoposta a controlli da parte del tribunale milanese: CANOSA 1998, pp. 71-76. L'inquisitore aveva in precedenza ingaggiato (1585), diverse spie infiltratesi a Ginevra come mercanti scoprendo un traffico illecito di armi che coinvolgeva anche commercianti italiani: FUMI 1910, p. 38.

Sull'introduzione dell'Indice a Milano, per volere dell'inquisitore Giovanni Battista Chiarini, priore del convento di Cremona tra il 1551 e il 1553 e fortemente appoggiato nella sua azione come estirpatore dell'eresia dall'arcivescovo Carlo Borromeo, cfr. BENDISCOLI 1957, pp. 262-263; MAIFREDA 2014, pp. 36-37.

la basilica. Il nome derivava probabilmente dall'altezza del fabbricato, costruito su tre piani e il suo cambio di proprietà era dovuto alla necessità di ampliare i locali destinati ad ospitare il tribunale inquisitorio.¹⁰⁷ Il denaro versato al convento dal Ferrari (quattromila e cinquecento lire), che curò personalmente i lavori di costruzione degli ambienti destinati ad ospitare le stanze del tribunale e le carceri, venne immediatamente impiegato per la fabbrica del nuovo refettorio e della libreria, innalzati a partire dallo stesso anno.¹⁰⁸

Il refettorio, capace di contenere cento e più persone,¹⁰⁹ è stato descritto con parole di encomio da parte del Passerini, a causa dell'abilità tecnica dimostrata dall'anonimo architetto nella progettazione e costruzione della volta. I lavori terminarono nel 1578 grazie al concorso di diverse elemosine e donazioni, tra cui parte delle diecimila lire che lo stesso inquisitore ebbe come liquidazione da parte dei propri congiunti in cambio della rinuncia all'eredità paterna: la sua generosità venne ricordata con una lapide posta all'ingresso dell'ambiente, per cui erano stati riadattati gli arredi lignei (pulpito, banchi, tavoli) intagliati da Domenico Capra e dallo sconosciuto Gandolfo da Gandolfi nel 1568 per la vecchia struttura.¹¹⁰

Grazio Cossali dipinse per la parete di fondo la *Raccolta della manna* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1955, tav. 2.17, in deposito presso il Palazzo Comunale), commissionatogli nel 1583 e consegnato due anni dopo. Il telero venne pagato duecentoventi cinque scudi, cui concorsero, per la spesa, diversi padri del convento tra cui l'inquisitore Gerolamo Accetti da Orzi (che resse il tribunale cremonese tra il 1584 e il 1588), che versò la cifra di cinquanta ducati che andava a colmare, parzialmente, quella versata in precedenza dal Ferrari per i locali concessi al tribunale.¹¹¹

Il grande dipinto può avere un precedente nell'affresco commissionato al Sojaro per il refettorio del convento di San Pietro al Po a Cremona da parte di Colombino Rapari, raffigurante la *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, altro episodio biblico legato ad un intervento divino in grado di sfamare le folle. Luisa Bandera, nell'individuare l'influenza di Giulio Campi nella composizione del grande telero fece riferimento ad un appunto contenuto nel testo di padre Domaneschi, *De rebus coenobii cremonensis*, stampato nel 1767, il quale riprese le parole del manoscritto del Passerini:

¹⁰⁷ Il capitolo donò all'inquisizione anche il materiale da costruzione ricavato dalla demolizione, in modo da poterlo utilizzare per le nuove fabbriche: PREGLIA c. 111.

¹⁰⁸ PASSERINI n. 102; DOMANESCHI 1767, pp. 55-57.

¹⁰⁹ BRESCIANI 4 c. 144.

¹¹⁰ La lapide venne trascritta da PREGLIA c. 111 e da DOMANESCHI 1767, p. 203: «Incept. et Perfect. | Generali Reverendissimo P. Magistro | Caballo Brixiensi | Provinciali Reverendissimo P. F. Julio Ferrario | ore jubente, ac aere juvante».

BRESCIANI 4 cc. 140-142. Domenico Capra, citato dal Campi nella sua *Cremona fidelissima* per le sue qualità d'intagliatore esegui, assieme a Paolo Maltempo, la cornice per *l'Assunta* del Sojaro in Cattedrale e venne incaricato dai gerolamini dell'esecuzione del coro ligneo della chiesa di San Sigismondo (1590), terminato dal figlio Gabriele. Il prestigio delle commissioni allogatigli gli valsero la nomina a sindaco della corporazione dei "fabbrilignati" nell'anno 1591: cfr. GRASSELLI 1827, pp. 93-94; RODELLA 1998, pp. 48-50.

¹¹¹ Scarse sono le notizie sul domenicano, che morì a Roma nel 1590 o nel 1591, dove era stato chiamato nel 1589 come socio del Commissario generale del Sant'Uffizio e nominato vescovo di Fondi. Mentre ricopriva la carica di lettore di teologia sacra presso il convento di San Domenico a Mantova pubblicò, nel 1582, con una dedica al duca di Sabbioneta Vespasiano Gonzaga Colonna il trattato *De sacra triplice theologia. Simbolica, scolastica, mistica. Assertiones*, stampato a Cremona. Cfr. LANCETTI 1819, p. 38.

si dice per tradizione che il disegno sia di Giulio Campi. Bisognerebbe dire, che il Campi fosse stato molto vecchio, perché egli fioriva fino all'1544 quando fece il S. Francesco di Chiesa, egli era vivo nel 1559 di sicuro perché fino a quell'anno ci tenne ad affitto una bottega del Convento.¹¹²

Vi era quindi memoria della possibilità che l'opera fosse stata abbozzata o ideata da Giulio Campi. Padre Passerini però non era a conoscenza della data di morte di Giulio ma, riferendosi alla pala Roncaroli, ipotizzò che il pittore, deceduto nel 1573, all'epoca dell'eventuale commissione del telero, fosse molto vecchio ma comunque in rapporti con il convento, cui versava il canone d'affitto per una bottega di proprietà del capitolo cremonese.

Nonostante la data del decesso del Campi potrebbe far ipotizzare un'interruzione della lavorazione del telero, ripresa più di dieci anni dopo da Grazio Cossali, la certezza del fatto che l'opera sia stata pensata per il nuovo refettorio, non ancora progettato alla morte di Giulio, fa cadere ogni ipotesi riguardo ad un suo possibile coinvolgimento. Il riferimento alla produzione di Giulio e Antonio è stato individuato dalla Bandera grazie alla ripresa puntuale, da parte del Cossali, di alcune figure femminili affrescate da Giulio in San Sigismondo a Cremona. Marco Tanzi ha invece suggerito che per la monumentale composizione – un affastellamento di personaggio e scene scollegate tra loro –, il pittore abbia studiato la produzione più corsiva dei Campi.¹¹³

Il lavoro di Grazio Cossali era stato comunque apprezzato perché l'artista intrattenne, negli anni successivi, diversi rapporti di committenza con l'Ordine, lavorando per i conventi milanesi di Santa Maria alla Rosa e Santa Maria delle Grazie, Santa Croce di Bosco Marengo (per cui eseguì la *Madonna del Rosario* su commissione del cardinale Alessandrino, Michele Benelli, nipote di Pio V),¹¹⁴ San Tommaso a Pavia, San Giacomo a Soncino e Santa Maria delle Grazie nel suo borgo natale, Orzinuovi.¹¹⁵

La libreria era invece collocata al primo piano del corpo di fabbrica che separava i due chiostri, nella porzione di edificio collocata parallelamente alla chiesa. Al piano terreno aveva sede la famosa spezieria del convento, ove erano soliti rifornirsi i cittadini di Cremona bisognosi di medicinali. Assieme alla libreria venne costruita la loggia a due piani che si affacciava sul secondo chiostro.

Per i domenicani lo studio costituiva una parte imprescindibile del loro carisma concentrato sulla predicazione, i cui effetti erano ritenuti davvero positivi ed efficaci se preparata con cura attraverso la lettura.¹¹⁶

Il locale era stato costruito secondo la tipologia comune alle altre librerie dell'Ordine ed era stato innalzato immediatamente dopo il refettorio, tra il 1576 e il 1578, con il concorso del denaro nelle disponibilità dell'inquisitore Ferrari. I lavori di completamento e di decorazione subirono un'accelerazione nei primi anni Ottanta quando i congiunti dello stesso liquidarono il convento con

¹¹² BANDERA 1981, pp. 52-53; PASSERINI n. 143.

¹¹³ BANDERA 1981, pp. 52-53. TANZI 1981, pp. 48-49; Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 138-139, n. 100.

¹¹⁴ CERVINI 2002, pp. 116-117.

¹¹⁵ Per un elenco delle opere eseguite per le chiese milanesi cfr. BORA 1983, p. 175.

¹¹⁶ CINELLI 2016, pp. 279-280.

la cifra di mille lire per evitare che il capitolo dei padri avanzasse pretese sul patrimonio di famiglia:

è la libreria fatta ed architettura moderna, et divisa in tre navi, sendo le volte sostenute da colonne di marmo d'ordine dorico, ma radoppiate, onde ne rimangono dieci per parte, sopra le quali si sostentano sei Archi. È tutto dipinta con un bellissimo quadro in faccia ove è dipinto S. Thomaso ammaestrato da SS. Pietro et Paolo Apostoli: è questa delle più belle opere del Malosso.¹¹⁷

Il dipinto eseguito del Malosso è quello già citato in apertura del capitolo, ossia il *San Tommaso d'Aquino ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*, di cui si è discusso a causa dello scambio voluto nell'anno 1664 dal lettore Pietro Maria Campi. L'opera, collocata ora al di sopra del portale centrale all'interno della chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana, venne firmata e datata dal Malosso al 1594 ed era collocata sulla parete di fondo della libreria,¹¹⁸ opposta all'ingresso collocato sul grande atrio che dava accesso anche ai dormitori dove erano collocate le camere priorali (tav. 2.18).¹¹⁹

L'opera raffigura San Tommaso in ginocchio – secondo quanto narrato dal biografo Guglielmo da Tocco durante il processo di beatificazione –, il quale ebbe una visione notturna durante il primo soggiorno parigino (1252-1259): incapace di interpretare un passo di Isaia relativo alla Vergine mentre stava scrivendo un *Commento* al libro del profeta, gli sarebbero apparsi i due principi degli apostoli per guidarlo, come felicemente illustrato dal Trotti nella tela.¹²⁰

Il soggetto e il cartiglio dell'angelo in volo che riporta la scritta «ARCANA DEI MELIVS ORATIONE QVA[M] STVDIO», ispirato alla già citata biografia di Guglielmo da Tocco,¹²¹ hanno fatto ipotizzare a Chiara Vanzetto un collegamento con la figura del Ferrari che, oltre ad aver finanziato la costruzione della libreria, era stato insignito del ruolo di Maestro di teologia sacra. Non va dimenticata però la presenza nello stesso giro d'anni, all'interno del cenobio, del già citato padre Giovanni Paolo Nazari, raffinato teologo, commentatore e autore di opere sull'aquinate, donate a Filippo III di Spagna durante l'ambasciata di fine Cinquecento.¹²²

L'arredamento della libreria venne completato con dei banchi di legno la cui spesa, pari a trecento scudi, era stata coperta grazie alla vendita di alcuni appezzamenti di terreno che i frati avevano

¹¹⁷ PASSERINI nn. 100, 102; DOMANESCHI 1767, pp. 52-54.

¹¹⁸ Risulta quindi errata la data riportata nella scheda di Vanzetto in *I Campi* 1985, p. 244, che anticipò la nascita dell'aquinate al 1221 e legge il numero indicato come 396. Sommando le due cifre il risultato ottenuto sarebbe in questo caso 1617, una data assolutamente non avvicinabile all'opera, che sarebbe stata eseguita dall'artista a soli due anni dalla morte: «JO. BAPTISTA TROTTVS SIVE MALOSSVS FA. ANO A NATIVITATIS ANGELICI DOCTORIS 369».

¹¹⁹ PREGLIA c. 47.

¹²⁰ Il *Commento a Isaia (Expositio super Isaiam ad litteram)* è, secondo gli studiosi, la prima opera teologica composta da San Tommaso: WEISHEIPL 1994, p. 376. L'episodio narrato in TOCCO 2015, p. 168, gli venne riferito dal giurista Bartolomeo di Capua, che conobbe personalmente Tommaso e che compilò un primo catalogo delle opere in occasione del processo di beatificazione (1319): «Ora, questa notte, Dio ha avuto pietà di me, e mi ha inviato i beati Apostoli Pietro e Paolo che avevo invocato come intercessori presso di Lui e che mi hanno rivelato ogni cosa dettagliatamente».

¹²¹ «[...] perché l'uomo sappia quanto il suo intelletto è insufficiente di fronte alle realtà divine che con le sue sole forze nemmeno può sperare di raggiungere; e perché preghi che gli sia concessa quella intelligenza che sola può rivelare i misteri di Dio!»: TOCCO 2015, p. 168.

¹²² Vanzetto in *I Campi* 1985, p. 244. Per l'elenco delle opere di Tommaso d'Aquino conservate nelle scansie della libreria conventuale cfr. *Inventario di Libri* c. 44v.

ereditato da Girolamo Polizzi a Monte Santo Spirito a Roma mentre, per l'acquisto di alcuni volumi, i padri presero in prestito da un ebreo cento ducaton, creando così una delle biblioteche più fornite dell'Ordine.¹²³

La qualità degli studi e delle opere date alle stampe da diversi membri dell'Ordine che studiarono o vissero a Cremona, spinse il generale bolognese Serafino Secchi, nell'anno 1615, a istituire con un decreto lo Studio formale all'interno del convento, con l'insegnamento di sei discipline e la possibilità, per chi avesse frequentato un ciclo di studi di tre anni, di recarsi presso lo Studio bolognese per completare la propria formazione conseguendo il dottorato.¹²⁴

¹²³ PASSERINI n. 102: Il domenicano scrisse che in seguito alla morte del Nazari, avvenuta nel 1641 a Bologna, richiese personalmente ai confratelli del convento la restituzione dei preziosi volumi dell'inquisitore. Solo grazie all'intervento del generale dell'Ordine, il fiorentino Nicolò Rodolfi, i due conventi si spartirono la preziosa raccolta e parte di essa venne portata a Cremona dove, dopo la rilegatura, venne messa a disposizione dello Studio domenicano alla fine del mese di settembre del 1641. Cfr. ASMi, Fondo di religione, b.4317, *Cassa 1636-1641*, 29 settembre 1641.

La vicenda non fu certo la prima nella storia plurisecolare dell'Ordine: cfr. CINELLI 2016, pp. 288-289. Anche Giuseppe BRESCIANI 4 c. 144 loda la bellezza dell'architettura e il pregio dei volumi contenuti nella libreria.

¹²⁴ I lettori erano specializzati nelle seguenti discipline: teologia speculativa, teologia sacra, teologia morale, Sacra Scrittura, metafisica, filosofia, logica. Cfr. MERULA 1627, p. 207, BRESCIANI 4 c. 144.

3. Una proposta di lettura per la cappella del Rosario

Il sacello dedicato alla Vergine del Rosario, ossia il terzo vano affacciato sulla navata destra della distrutta chiesa conventuale – ubicato tra la cappella di San Pietro martire e quella dedicata dagli Sfondrati a San Giovanni Evangelista –, era stato fondato (come già anticipato) nel 1495 da Francesco Allegri e dotato dalle due figlie nubili Margherita e Antonia, andando così a sostituire un altro vano dedicato in precedenza a Sant’Orsola, patrocinato dalla famiglia Manna. Non si è in grado di stabilire con certezza il primitivo programma decorativo ideato per l’ambiente: pochi indizi portano ad ipotizzare la presenza, sulla volta, di pitture a buon fresco raffiguranti i quattro Evangelisti e i quattro Dottori della Chiesa, circondati da un cielo blu puntellato di stelle mentre l’ancona lignea dell’altare era stata intagliata da Paolo Sacca tra il 1504 e il 1507: il marangone aveva lavorato nella chiesa per la costruzione degli stalli del coro e per l’approntamento dell’ancona per l’altare maggiore contenente le tavole dipinte da Francesco Mazzola con diversi Santi legati all’Ordine.¹

La cappella, allo stato attuale degli studi, risulta essere una delle prime dedicate al culto mariano in Lombardia – dopo quella fondata nel convento di San Pietro martire a Milano e in San Domenico a Mantova –, eretta quindici anni dopo la costituzione del consorzio di San Bartolomeo a Rialto a Venezia per cui venne dipinta da Albrecht Dürer la celebre tavola con *Festa del Rosario* (Praga, Národní Galerie).

La confraternita cremonese del Rosario venne fondata ufficialmente il 13 gennaio dell’anno 1577 dal priore Severino da Sanseverino e, per le riunioni dei confratelli, i domenicani concessero agli iscritti l’uso del capitolo del convento, condiviso, a partire dal 1597, con gli affiliati alla confraternita dei crocesignati. Il 12 marzo del 1585 Gregorio XIII Boncompagni concesse agli iscritti consorzio che si fossero

[...] confessati, et communicati ogni prima Domenica del mese, et in ciascuna festività della Madonna indulgenza plenaria et remissione di tutti i peccati, visitando l’altare del S. Rosario, et pregando per la concordia de i Principi Christiani, estirpation dell’heresie, et per l’esaltatione della Santa Madre Chiesa.²

Chiari sono quindi gli scopi del pio esercizio, alla fine del secolo XVI: la recita delle corone avrebbe favorito la pace tra le nazioni cristiane e la lotta contro l’eresia, esaltando così la Chiesa Cattolica uscita trionfante dal Concilio di Trento, nonostante la lacerazione religiosa dell’Europa.

¹ Cfr. capitolo 1, paragrafo 1.

² *Ordini et indulgenze* 1585, p. 54. Del testo, stampato per la prima volta a Cremona presso Cristoforo Dragoni, esistono (almeno) altre due ristampe. La prima, del 1624, venne edita a Milano presso “La Stampa vicino la Rosa”, ossia la tipografia dei fratelli Camagni, ubicata nelle adiacenze del convento e della chiesa domenicana di Santa Maria alla Rosa, costruita a partire dal 1480 alle spalle della basilica del Santo Sepolcro dai padri di Santa Maria delle Grazie per avere una sede all’interno delle mura cittadine. Affidata agli oblati una volta soppressi gli ordini religiosi, è stata successivamente abbattuta per lasciare posto all’ampliamento della Biblioteca Ambrosiana (1804): Cavazzana in *Le Chiese* 1985, p. 64. La seconda ristampa invece uscì nel 1679 e venne stampata a Cremona presso Francesco Zanni.

Molto è stato scritto relativamente all'apparato iconografico ideato dai confratelli per la decorazione del vano, a partire dal saggio della studiosa statunitense Nancy Ward Neilson, apparso nel 1987 sulle pagine della rivista «Paragone», contenente la trascrizione di diversi documenti inediti riguardo alle opere d'arte ivi conservate e ai lavori che si susseguirono per adattare il sacello al gusto del tempo.³ Lo studio più recente è invece costituito dalle schede dei quattro grandi dipinti su tela entrati a far parte delle collezioni civiche del comune di Cremona in seguito alla chiusura della chiesa e alla sua consegna al Regio Demanio (1864), contenute nel catalogo della Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», curato da Mario Marubbi e dedicato al Seicento. Affidate a diversi studiosi, le schede non sono in grado di fornire una lettura complessiva dei vari pezzi e la cronologia degli stessi. Nel 1991 inoltre Marco Tanzi ha reso noto, sul «Bollettino d'arte», il fortuito ritrovamento della pala d'altare – che si credeva perduta –, dipinta da Camillo Procaccini nel 1606 e venduta in seguito al rinnovamento dell'altare a metà del XVIII secolo. Il pezzo è ora collocato sulla parete destra del presbiterio della chiesa parrocchiale di San Nicolò a Isola Dovarese.

Fortunatamente anche il secondo altare sopravvisse alla distruzione del tempio domenicano (l'ara venne venduta alla prepositurale di San Siro in Soresina) mentre sorte diversa toccò agli affreschi eseguiti dalla collaudata cordata di pittori composta dal Malosso, Andrea Mainardi detto il Chiaveghino e Luca Cattapane. Rimangono, a testimonianza delle pitture murali, due disegni preparatori (avvicinati alla decorazione della cappella da Valerio Guazzoni nel 1997) e un frammento di affresco: le opere, almeno quelle collocate sulla volta della campata esterna, risultavano già in cattivo stato a metà Seicento, perché la compagnia fece intervenire Giuseppe Nuvolone detto Panfilo – già al lavoro nel presbiterio della chiesa – per restaurare, o meglio integrare, gli affreschi.

Il presente capitolo non vuole essere una sorta di elenco degli avvenimenti accaduti nei quasi duecento anni di vita della confraternita (già analizzati nel breve studio della Ward Neilson) e nemmeno una disamina di ogni singolo dipinto (le quattro tele hanno goduto di una notevole fortuna critica, non solo locale), ma offre una lettura complessiva del programma iconografico dispiegato sulle pareti dell'ambiente, completato in un arco di tempo che durò più di trent'anni. Il problema non è mai stato affrontato dagli studi: se non per ambiti territoriali circoscritti, ancora oggi si attende uno studio – ad ampio raggio – riguardo all'iconografia della Madonna del Rosario in relazione anche alla produzione letteraria e devozionale ad essa collegata.

La volontà di esaltare il ruolo della preghiera mariana nella storia dell'umanità e il suo essere baluardo contro l'eresia e strumento di salvezza, emergono prepotentemente dalle superfici dipinte delle pareti e dalle tele, eseguite dai migliori artisti del tempo. La chiamata di pittori legati alla figura del Malosso, (attivissimo nei cantieri allestiti nelle navate laterali della chiesa), la scelta dei migliori pittori della Milano del tempo per le due grandi lunette – quando venne avviata la seconda campagna decorativa alla metà degli anni Dieci – e la volontà di alloggiare i due teleri al bolognese Alessandro Tiarini e al Cerano mostrano la capacità e l'intelligenza critica dei confratelli (appartenenti alle più importanti

³ WARD NEILSON 1987, pp. 69-84; TANZI 1991a, pp. 49-52; Ferro in *La Pinacoteca* 2007, pp. 29-30, n. 12; Geddo in *La Pinacoteca* 2007, pp. 69-72, n. 52; Giannini in *La Pinacoteca* 2007, pp. 73-74, n. 54; Marubbi in *La Pinacoteca* 2007, pp. 77-79, n. 57.

famiglie cremonesi del tempo) nel saper comprendere le novità e la qualità delle proposte figurative derivanti da altri centri, dopo che a Cremona si era creato un vuoto con la partenza del Malosso per Parma e la produzione artistica stagnava ancora sulla ripetizione di schemi, oramai stanchi e attardati, della splendida e irripetibile stagione cinquecentesca.

In chiusura, nell'ultimo paragrafo, verranno fornite notizie inedite riguardo ai lavori compiuti dopo la consegna dell'ultimo telero da parte del genero del Cerano, Melchiorre Gherardini, rintracciate nelle aggiunte scritte da padre Barbò alla *Historia* del Passerini e in una delle buste conservate presso il Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano, dove sono state rintracciate due ristampe degli ordini della Compagnia.

I lavori promossi dai confratelli a partire dalla seconda metà del Seicento, dovuti alla volontà di adeguare il sacello al gusto barocco e per uniformare l'aspetto esterno dello stesso a quelli adiacenti, modificarono il programma decorativo originario, così come era stato pensato all'inizio del secolo.

3.1 La struttura della confraternita

Grazie al ritrovamento, presso la Biblioteca Statale di Cremona, di una copia dei già citati *Ordini et indulgenze della compagnia del Santissimo Rosario, Posta nella Chiesa di San Domenico di Cremona* stampati nel 1585 (otto anni dopo la solenne erezione della compagnia), è possibile comprendere come era organizzata e strutturata la confraternita e quali incarichi venivano distribuiti ai più importanti cittadini cremonesi, assieme agli obblighi cui dovevano adempiere gli stessi iscritti.

Le cariche di protettore e vice protettore erano assegnate rispettivamente al vescovo che reggeva la diocesi e al priore del convento domenicano, eletto ogni due anni dal capitolo dei padri. I confratelli iscritti dovevano essere al massimo cinquanta (considerato il numero ideale) e si dovevano riunire, la seconda domenica di gennaio, nel capitolo del convento per la distribuzione delle cariche, che avveniva per via elettiva. Le figure previste erano quelle di un Priore, un Sottopriore, quattro Consiglieri, otto Assistenti (quattro in carica per sei mesi), un Cancelliere, un Tesoriere e quattro Infermieri.⁴

Gli iscritti erano tenuti a pregare una corona del Rosario almeno una volta alla settimana, visitare l'altare della chiesa versando un'offerta (secondo le proprie possibilità) nell'apposita bussola collocata all'interno dell'ambiente. Vi era inoltre l'obbligo di comunicarsi durante le principali festività dell'anno liturgico oltre alle quattro solennità dedicate alla Vergine: la festa del Rosario (7 ottobre), la Natività, l'Annunciazione, la Purificazione e, infine, l'Assunzione, giorni in cui si tenevano le solenni processioni con il simulacro ligneo della Madonna.⁵

3.2 Gli affreschi e la pala d'altare

In seguito all'istituzione della confraternita nel 1577 si decise di ingrandire il sacello, affidando gli

⁴ *Ordini et indulgenze* 1585, pp. 3r-4v: «Il Priore, et Sottopriore s'elleggeranno col meggio delle palle, et parimente il Thesoriere; Gli altri tutti si cavaranno a sorte, et d'ogni controversia che potesse nascere in queste elettioni, overo nominationi, sarà giudice il Reverendissimo Protettore, essendovi presente, et in sua assenza il R. Viceprotettore, e non essendovi lui, il Priore della Compagnia [...]».

⁵ *Ordini et indulgenze* 1585, pp. 11v-12r.

interventi in muratura all'architetto Orazio Capra, incaricato successivamente dai predicatori di diversi lavori volti al consolidamento della struttura della chiesa e della sua facciata, come descritto nel capitolo precedente.

L'architetto realizzò così un ampliamento della struttura verso la contrada San Domenico, costruendo un ambiente a pianta quadrata coperto da una cupola racchiusa da un tiburio ottagonale, concluso da un secondo alzata a pianta rettangolare sormontato da un catino absidale destinato ad accogliere l'altare, soprannominato "capeletta". Si creò così un più vasto ambiente volto ad ospitare una serie di affreschi accompagnati da decorazioni in stucco, eseguiti tra il 1597 e il 1601, grazie alla decisione del pontefice Clemente VIII Aldobrandini di destinare tutte le elemosine raccolte nelle bussole degli altari della chiesa al completamento della decorazione del vano. Inoltre non va dimenticato anche il generoso lascito ereditario di Gregorio XIV Sfondrati, che volle destinare cinquecento scudi romani alla confraternita.⁶

Luca Cattapane si occupò di eseguire quattro affreschi con le storie della Vergine sulla volta della campata che precedeva l'ingresso del sacello (di pertinenza del convento) e diverse decorazioni nel sottarco che separava il vano dalla capeletta.

Il Malosso, che stava in quel momento lavorando anche all'allestimento della cappella del Rosario da poco terminata nella chiesa conventuale di San Domenico a Lodi (ove lasciò due grandi tele con le storie della Vergine e probabilmente la pala d'altare),⁷ prese il posto di Cristoforo Agosta, uno dei suoi più promettenti allievi e collaboratori, morto – precocemente – nella primavera del 1598. Il pittore di Casalmaggiore era stato probabilmente ingaggiato dai confratelli in seguito all'accoglienza positiva riservata alla pala con *Le nozze mistiche di Santa Caterina da Siena* consegnata il 15 aprile 1597: il contratto con la confraternita mariana venne stipulato il 21 aprile 1597, sei giorni dopo la consegna dell'ancona.⁸

La decorazione della cupola venne commissionata quindi al Malosso dal priore Francesco Pesci (per

⁶ WARD NELSON 1987, pp. 70-71.

⁷ La decorazione del sacello adiacente all'area della crociera della chiesa conventuale lodigiana, (che gli studi locali attribuiscono ad un progetto di Pellegrino Tibaldi a causa dell'affermazione contenuta nel manoscritto di Defendente LODI c. 43), dall'impianto architettonico molto simile al vano del tempio cremonese, era stata avviata dal Trotti alla fine del Cinquecento. Il pittore dipinse per l'ambiente due enormi tele, ora collocate nella ex cappella Sommariva in Cattedrale, con il *Congedo di Cristo dalla madre* (firmato e datato al 1600) e l'*Apparizione di Cristo alla madre dopo la Resurrezione*. Le due opere erano collocate, secondo la testimonianza tutt'ora inedita del domenicano Giovanni Crisostomo Fagnani e contenuta nel suo libro di *Memorie* (vergato agli inizi del Settecento e conservato presso la Biblioteca Comunale Laudense di Lodi), nel secondo vano dell'ambiente, che ospitava l'altare: i due dipinti erano collocati sulle pareti laterali. Come ancona issata sull'altare Cesare Alpini ha proposto di identificarla con quella ora conservata presso la chiesa lodigiana di Santa Maria del Sole e conosciuta come *La Madonna e San Domenico intercedono per le anime dei defunti presso la Trinità*. L'opera, racchiusa da una cornice ottocentesca in cui sono disposti i quindici *Misteri del Rosario* è avvicicabile, per la complessità iconografica e compositiva, alla pala dipinta per l'altare dell'Immacolata Concezione in San Francesco a Piacenza.

La pala lodigiana non è però menzionata nel manoscritto del Fagnani come opera del Malosso: «Il secondo vaso poi ove si trova l'Altare e l'Ancona della Beatissima Vergine penso che fosse fatto molti anni prima atteso che in uno de quadroni laterali, che sono tutti del Malosso Cremonese, nodando il suo nome, e con il tempo che furon fatti vi pone l'anno 1600, che vuol dire anni ventinove avanti il stabilimento del primo vaso»: FAGNANI, c. 9r-v. Il resto della decorazione era stato poi completato entro il 1630 con gli affreschi eseguiti da Girolamo Quaresmi per la cupola del primo vano, ove dipinse la *Gloria del Paradiso*, mentre sulle pareti trovarono posto l'*Annunciazione* (Lodi, Palazzo Vescovile) della bottega di Camillo Procaccini e la *Madonna che intercede presso la Trinità per la vittoria nella battaglia di Lepanto* del lodigiano Giacinto Cavenaghi (Lodi, Cattedrale). Cfr. CAVALIERI 2010, pp. 35-41, 106-109, tav. XXIV-XXVII e COMINCINI 2010, pp. 145-153.

⁸ WARD NELSON 1987, p. 70.

il cui altare di famiglia il pittore aveva eseguito nel 1590 la *Decollazione del Battista*, ritenuta una delle opere migliori del suo catalogo) il 13 aprile del 1598, con la richiesta di affrescare l'Assunzione della Vergine, evento conclusivo della vita terrena di Maria, a cui assistevano degli angeli, da collocare nei pennacchi della cupola e reggenti cartigli con i titoli attribuiti alla Madonna accompagnati da degli stucchi dorati, descritti da Giuseppe Bresciani ne *La virtù ravivata de' cremonesi insigni*, opera datata al 1665.⁹

La cosiddetta capeletta era già stata affrescata dal Chiaveghino nella seconda parte del 1597 con quattro miracoli dalla Vergine (due per parte) posizionati sulle superfici murarie ai lati dell'ancona e incorniciati da stucchi dorati, secondo una soluzione compositiva simile a quella adottata dal pittore nelle cappelle laterali della chiesa abbaziale dei gerolomini in Ospedaletto Lodigiano, nel cui cantiere, aperto nello stesso giro d'anni, aveva collaborato proprio con il Cattapano. I due artisti erano stati scelti dal decurione Nicolò Borghi, priore della confraternita cremonese.¹⁰

Valerio Guazzoni ha correttamente messo in relazione un disegno conservato presso il Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona (inv. B. 764, tav. 3.1), raffigurante *La Vergine e San Domenico salvano un vescovo dall'annegamento*, con uno dei quattro miracoli affrescati sulla parete.¹¹ Tale ipotesi ben si sposa con il programma iconografico volto ad esaltare il potere salvifico della corona del Rosario (come strumento di lotta contro l'eresia) e il ruolo di San Domenico come intermediario e "inventore" della preghiera che ha cambiato, secondo la leggenda e la devozione popolare, la storia d'Europa.

Propongo di riconoscere nel disegno uno degli *Exemplis* composti dal bretone Alano della Rupe (1428-1475), frate domenicano autore di numerosi scritti sul tema del Rosario e responsabile della diffusione della modalità con cui la preghiera è recitata ancora oggi, venerato dal cattolicesimo come beato.¹² Trattasi in questo caso del denominato *De quodam Episcopo haeretico per Psalterium Mariae converso* ove un presule eretico, probabilmente albigese, è salvato (in sogno) dalla Vergine e San Domenico mediante una catena costruita con centocinquanta anelli d'oro intervallati da quindici pietre altrettanto dorate. È palese l'intento dei confratelli e del priore Borghi di esaltare il potere della preghiera mariana, sempre in relazione alla figura del fondatore dell'Ordine. L'evento miracoloso è stato anche inserito in un volumetto edito a Cremona nel 1622, ad uso dei confratelli della compagnia, intitolato *Istruzione per dire il Rosario*. L'opera contiene i diversi privilegi accordati alla confraternita, il modo di recitare la preghiera mariana, i diversi misteri e tutta una serie di miracoli

⁹ WARD NEILSON 1987, pp. 80-82; BRESCIANI ed. 1976, p. 41: «nella capella del Santissimo Rosario et nella tribuna a fresco vi fece [il Malosso] l'Incoronazione di Maria Vergine fatta dall'Eterno Padre e dal Figliuolo con moltitudine d'angeli in attitudine diverse, opere tutte di gran magistero».

Loda in *La Pinacoteca* 2003, pp. 189-190, n. 144, ha associato alla decorazione perduta della cupola un frammento di affresco, trasportato su tela, con un volto femminile rivolto al cielo, sicuramente assegnabile al Malosso, riprendendo quanto ipotizzato da PUERARI 1951, p. 99, n. 145. Dovrebbe trattarsi, secondo la sua proposta, del volto della Vergine.

¹⁰ WARD NEILSON 1987, pp. 78-80. Nicolò Borghi, notaio, si convertì al mestiere delle armi ottenendo, al suo ritorno, il titolo di decurione (1580): LANCETTI 1820, pp. 490-491.

¹¹ Guazzoni in *Disegni cremonesi* 1997, pp.31-32, nn. 23-24. Un secondo disegno (inv. B 547) con un modello di *Fregio per lesena con sette punti*, dovrebbe essere l'idea definitiva per una delle due lesene atte a separare la cappella vera e propria dalla zona dell'abside.

¹² ORLANDI 1965, pp. 39-56.

avvenuti grazie all'intercessione del Rosario, inseriti come monito e come esempio per gli iscritti.¹³

È quindi sicura la conoscenza, da parte della compagnia, degli scritti di Alano, stampati e tradotti già alla fine del Quattrocento e riediti a cura del domenicano Coppenstein nel 1619, a Colonia.¹⁴ È possibile quindi che gli altri tre riquadri contenessero altri esempi tratti dal testo di Alano: in seguito a quanto promulgato dai padri tridentini, il culto mariano venne rilanciato quale baluardo contro l'eresia protestante, come confermato anche dalla bolla *Consueverunt Romani Pontifices*, emanata da Pio V nel 1569 che definì la recita della preghiera del Rosario strumento utile per la lotta all'eresia.¹⁵ La pala d'altare venne invece eseguita nel 1606 dall'emiliano Camillo Procaccini (tav. 3.2), ed era stata issata al di sopra dell'altare disegnato dal Trotti prima del suo trasferimento a Parma come artista di corte di Ranuccio Farnese: il simulacro ligneo della Vergine, solennemente condotto in processione, era stato collocato all'ingresso della cappella per la venerazione dei fedeli ed era protetto da una cancellata, sino a quando venne creata una nicchia nella parete di fondo, dietro l'ancona, per preservarlo e custodirlo più dignitosamente.

Per il dipinto che ornava l'altare era quindi stato scelto un pittore emiliano che oramai risiedeva stabilmente a Milano (dal 1587), il cui linguaggio figurativo, devoto e piano, era particolarmente apprezzato dal cardinale Federico Borromeo e si diffuse velocemente in Italia settentrionale grazie alla bottega che lavorava alacremente su disegni del maestro per la consegna di copie e derivazioni. L'artista inoltre aveva già lavorato per i domenicani di Sant'Eustorgio licenziando la pala con la *Madonna col Bambino, San Pietro martire ed i Santi Giacinto e Raimondo*, per il vano dedicato a questi due ultimi, canonizzati nel 1594 e nel 1601, probabile modello per la pala cremonese. Nello stesso anno in cui venne commissionata la pala, il 1606, Camillo Procaccini stava attendendo coi suoi collaboratori alla decorazione del sacello dell'Immacolata nella chiesa conventuale di San Francesco a Lodi.¹⁶

¹³ «L'altra visione fu questa: essendo molto travagliato da suoi nemici, gli pareva di esser in un grandissimo fango, dal quale non poteva uscire, et alzando gl'occhi, vidde la gloriosa Vergine, et S. Domenico, che gli stava vicino, il quale mandò a basso una catena di 150 anelli, che n'haveva 14 d'oro più grandi, et appigliatosi a quella, fu liberato dal fango. Volendoli significare, che la divotione del Santissimo Rosario, saria liberato da suoi nemici, per le quali visioni restò devotissimo del Santissimo Rosario [...]»: *Istruzione* 1622, pp. 92-93.

Le incisioni contenute nell'*Istruzione* a corredo dei Misteri presentano forti caratteri malosseschi. È possibile quindi che siano stati usati disegni, appunti, idee o schizzi del maestro, prassi comune per gli allievi e collaboratori del Malosso, chiamati ad eseguire diverse ancone d'altare nella prima decade del Seicento. Quella collocata nel frontespizio dell'opera, con San Domenico che offre le corone del Rosario da un pulpito a un pubblico di uditori composto dall'imperatore, dal papa e vescovi, è derivata invece dalla *Predica di San Domenico*, sedicesima tavoletta che completa la serie dei *Misteri del Rosario* eseguita dal Chiaveghino o dal nipote Marcantonio Mainardi per la chiesa francescana di Isola Dovarese, ora collocata presso la parrocchiale di San Nicolò: BANDERA 1997, pp. 151-154.

¹⁴ Prima dell'edizione a cura del domenicano Coppenstein, edita nel 1619 a Friburgo in Brisgovia, erano stati editi a cura di Adriano van der Meer, superiore della Congregazione d'Olanda, alcuni scritti del beato stampati ad Anversa nel 1478, con il titolo *Compendium psalterii beatissimae Trinitatis magistri Alani*. Due anni più tardi uscì il *De immensa dignitate et utilitate psalterii precelse ac intermerate Virginis Marie*, a cura dei certosini di Marienehe e stampato a Lubeca: ORLANDI 1965, pp. 44-49.

Non esiste a tutt'oggi un'edizione critica dell'opera di Alano. L'ultima e recente pubblicazione è datata al 2006 e consiste nella ristampa anastatica, accompagnata da una traduzione in italiano, della versione edita a Imola nel 1847 a cura di frate Vincenzo Leone Sallua, inquisitore delle città pontificie di Spoleto, Ancona e Pesaro prima della Presa di Roma: cfr. DELLA RUPE 2006.

¹⁵ NATALE 1985, p. 410.

¹⁶ La tela ora nella sagrestia di Sant'Eustorgio, ivi collocata in seguito ai lavori che hanno completamente modificato l'aspetto interno della chiesa, costituisce sicuramente un modello per la pala in San Domenico, soprattutto per quanto riguarda

Il dipinto per la cappella del Rosario raffigura la *Madonna col Bambino tra i Santi Domenico e Pio V*, un'iconografia particolarmente rara, la cui genesi può essere ricercata, ancora una volta, in un breve di Gregorio XIII datato il 30 aprile dell'anno 1573 che ordinava come

in tutte le chiese del mondo, nelle quali sono altari, o capelle sotto il titolo del Santissimo Rosario della Madonna, nella prima Domenica d'Ottobre sia celebrato l'Officio solenne, In perpetuum; sub duplici maiori officio, da tutti i fedeli Christiani dell'uno, e l'altro sesso, a simiglianza dell'altre Solennità; a tal che si dica l'Officio della Beata Vergine con nuove lettioni perché nell'anno 1571, la prima Domenica d'Ottobre, che fa a 7 s'ebbe vittoria da Principi Christiani, cioè della Lega tra N. Sig. Pio V, Filippo Re di Spagna, et la Repub. Venetiana contra i Turchi in mare, essendo molto maggior le forze de' Turchi, che quelle de' Christiani (come pietosamente si crede) per le orationi de' fedeli della Compagnia del S. Rosario.¹⁷

La pala celebrava quindi la Vittoria di Lepanto che papa Ghislieri aveva attribuito all'intervento miracoloso della Vergine, invocata e pregata dai fedeli: sullo sfondo infatti sono presenti le imbarcazioni da guerra dei due eserciti che si stanno affrontando mentre, in primo piano, il fondatore dell'Ordine e inventore, secondo la tradizione, della preghiera mariana, è affiancato dal pontefice, anch'egli inquisitore e membro della famiglia dei predicatori, in atteggiamento orante e già dotato di nimbo nonostante la beatificazione sia avvenuta solo nel 1672, a cento anni esatti della morte.

Si tratta di una rarissima rappresentazione dell'evento alla sola presenza delle due figure, la cui ragione può essere cercata nella volontà dell'Ordine di mantenere un controllo sulla diffusione della preghiera mariana, in seguito all'emanazione, da parte dello stesso Pio V, di un breve che concedeva ai frati della Minerva a Roma il privilegio – in via esclusiva – di commerciare immagini della Vergine del Rosario e ai soli generali la possibilità di erigere nuove compagnie e confraternite. La figura del pontefice è una variante dell'iconografia conosciuta come la *Visione di Pio V* (che avrà una grande diffusione in seguito alla beatificazione del 1672), ed è dovuta alla miracolosa apparizione della Vergine al pontefice in seguito alla vittoria della Lega Santa guidata da don Giovanni d'Austria e raccontata nella prima biografia scritta da Girolamo Catena, intitolata *Vita del gloriosissimo papa Pio Quinto*, edita per la prima volta a Roma nel 1586, seguita da una seconda edizione stampata l'anno successivo a causa della tiepida accoglienza da parte della monarchia spagnola, a cui risultarono sgradite alcune parti dell'opera.¹⁸

l'impostazione con la Vergine collocata tra le nubi e la figura di San Giacinto, riutilizzata per quella di San Domenico: BORA 1984, pp. 186, 191.

La vicinanza dell'opera per la cappella del Rosario in San Domenico alle tele approntate per la chiesa di Lodi è confermata, oltre che dai dati documentari, dalla qualità esecutiva e della resa lucida, quasi smaltata dei tessuti. Inoltre, per l'angelo che regge la tiara di Pio V, è possibile avvicinarlo ad un altro putto che regge a fatica la nube su cui è seduta la Vergine nella stessa *Assunzione* in San Francesco la cui posizione, in particolare delle gambe, rimanda alla pala cremonese, mentre il volto e l'acconciatura, completata da un foulard bianco e rosso, ricorda quella dell'ancella in basso a sinistra nella *Nascita della Vergine*, collocata sulla parete laterale del vano: cfr. CASATI 2005-2007, pp. 153-155.

¹⁷ *Ordini et indulgenze* 1585, pp. 53-54.

¹⁸ «[...] nel detto giorno Dio gli rivelasse la vittoria, stando Pio lontano tanto spatio di mare, et di terra, nel palagio Vaticano, alle sue stanze, per le quali passeggiando, e trattando negotii d'importanza, et in specie con Mons. Bartholomeo Busotti da Bibiena Thesorier generale, spiccatosi d'improvviso da loro, aprì una finestra, et rivolti gli occhi al Cielo, tenne vigli fissi per un gran pezzo, indi riserrando la finestra, et mostratosi pieno di gran cose, riguardò il Thesoriere, et dissegli, Non è tempo

L'opera risulta essere una sorta di aggiornamento della tradizionale iconografia della Vergine che consegna le corone del Rosario a San Domenico e a Santa Caterina da Siena (in rappresentanza dei due sessi e dell'intero Ordine dei predicatori, come nel frontespizio degli *Ordini et indulgenze*),¹⁹ oppure al pontefice e all'imperatore (in questo caso il riferimento è al potere spirituale e quello temporale) attualizzando e calando nel contemporaneo, secondo le parole di Vittorio Natale, il ruolo della preghiera del Rosario.²⁰

L'iconografia della battaglia di Lepanto ebbe invece uno straordinario e immediato successo in seguito alla conclusione delle vicende belliche (basti ricordare i due affreschi eseguiti da Vasari nel 1572 sulle pareti della Sala Regia in Vaticano)²¹ e si diffuse sino fino alla fine degli anni Venti del Seicento, quando nei dipinti iniziarono a comparire altre figure di Santi e beati non direttamente legate alla storia della preghiera mariana, per poi scomparire nel corso del Settecento, quando le ricchissime statue lignee vestite presero definitivamente il posto delle pale d'altare.²²

3.3 Le tele di Panfilo Nuvolone e di Giulio Cesare Procaccini

Dopo otto anni i confratelli decisero di completare la decorazione del vano, non con altri affreschi ma con dei teleri che, posizionati sulle due pareti laterali, avrebbero permesso di risolvere il problema delle ampie superfici murarie rimaste spoglie.

Per le prime due opere il tema scelto ruotava attorno alla vita della Vergine o meglio, la narrazione dei due episodi relativi alla conclusione della sua vita terrena, raccontata dagli affreschi del Cattapano sulla volta antistante al vano. I due teleri, collocati negli spazi al di sotto della cupola, costituirono così una sorta di ideale completamento (a ritroso) delle vicende mariane, nonostante l'esecuzione sia avvenuta quindici anni dopo quella delle pitture murali.

L'Annuncio della morte alla Vergine (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv.

da negotio questo, andate a ringratiar Dio, perché la nostra armata ha combattuto con la Turchesa, et su quest'ora ha vinto. Et egli incontamente se n'andò, ma in andando rivoltosi indietro vide il Papa, ch'era corso a uno altarino, et gittatosi inginocchion ringratiava Dio con le mani giunte»: CATENA 1587, pp. 215-216; GOTOR 2005, pp. 222-232; GASTI 2012, p. 13.

¹⁹ L'incisione collocata sul frontespizio mostra una Madonna seduta su di un alto trono con in braccio il piccolo Gesù, collocati al di sotto di un baldacchino. Entrambi stanno consegnando la corona del Rosario a San Domenico (Gesù) seguito da due uomini e a Santa Caterina (Maria), riconoscibile dalla corona di spine, affiancata da due devote.

²⁰ MÀLE 1984, p. 410; NATALE 1985, p. 411.

²¹ Le opere furono commissionate dal Tesoriere Sangalletti che, in una lettera datata al 2 novembre (a meno di un mese dall'accaduto), informava Vasari della necessità di inviare a Roma un disegno preliminare da mostrare al pontefice: SCORZA 2012, p. 143.

A Venezia invece l'unica rappresentazione della Lega Santa si ebbe nel perduto telero del Tintoretto e poi del Vicentino nella Sala dello Scrutinio in Palazzo Ducale. In seguito al fallimento dell'intesa e alla pace separata firmata a Costantinopoli nel 1573, con cui la Serenissima rinunciava all'isola di Cipro, il trionfo di Lepanto venne attribuito esclusivamente alla forza della Repubblica, sotto la protezione di Santa Giustina: Ghibellini 2012, pp. 232-237.

²² NATALE 1985, p. 422. Un altro esempio, datato al 1597, è fornito dalla pala di Grazio Cossali (che aveva già lavorato per il convento di San Domenico a Cremona, cfr. il capitolo 1, paragrafo 7) per la chiesa di Santa Croce eretta da Pio V nel borgo natale di Bosco Marengo. Commissionata dal cardinale Alessandrino, Michele Benelli (nipote del pontefice), mostra nella parte alta la Vergine col Bambino attorniata da angeli nell'atto di distribuire le corone a San Domenico e a Santa Caterina mentre, nella parte bassa, sono presenti in primo piano papa Ghislieri e Filippo II con, alle spalle, il doge (destra) e lo stesso cardinale (sinistra). Al centro un angelo sventola uno stendardo mentre sullo sfondo infuria la battaglia.

Nella prepositurale di San Siro a Soresina aveva sede, nel transetto destro, la confraternita del Rosario che fece decorare l'ambiente da Ermenegildo Lodi tra il 1607-1612. L'affresco collocato sull'arcata cieca di fondo, con la *Madonna col Bambino tra i Santi Domenico e Pio V* è una ripresa della pala del Procaccini, cui vengono aggiunte le schiere celesti in atto di cantare e suonare strumenti musicali per la celebrazione della vittoria. Cfr. GUAZZONI 1992, p. 371.

228, tav. 3.3) venne eseguito da Panfilo Nuvolone nel 1614 per la parete sinistra mentre per quella di destra Giulio Cesare Procaccini aveva ricevuto, il 12 giugno 1616, la commissione – il Passerini indicò però il 1615 come anno di esecuzione, parallelamente alla tela del Nuvolone – per la *Morte della Vergine* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone», inv. 219, tav. 3.4).²³ Entrambi gli episodi derivano dal racconto del domenicano Iacopo da Varazze contenuto nella sua *Legenda aurea* il quale affermò, nel prologo del racconto delle vicende mariane, di aver attinto ad un'opera apocrifia attribuita a San Giovanni.²⁴

La tela del Panfilo, allievo del Malosso, non fu particolarmente apprezzata dal Passerini:

A buona destra nell'entrare della capella si vede in una mezza luna rapresentato un Angelo che annuncia la morte alla Vergine, ma non v'è molta eccilenza, et arte; l'opera di Panfilo pitor cremonese ancor vivente in Milano, et fu fatta l'anno 1614 et costò Ducatoni 250.²⁵

Il pittore, capostipite di una dinastia di prolifici artisti che tanto lavoreranno per la chiesa di San Domenico fino all'anno 1696, seguì passo dopo passo il racconto della *Legenda*:

Un giorno il cuore della Vergine si accese d'un forte desiderio del figlio, la sua anima arse di quella vampa e morse al pianto [...] le apparve un angelo in una gran luce, che la salutò con la reverenza dovuta alla madre del Signore:

- Ti saluto, Maria benedetta. Accogli il saluto di chi salvò Giacobbe. Ecco che ho portato a te, Signora, un ramo di palma dal Paradiso: tu disporrai che sia portato davanti al tuo feretro, quando fra due giorni sarai sottratta al tuo corpo [...].²⁶

Il telero quindi illustra perfettamente la scena: a sinistra, in un ambiente buio, appare l'arcangelo che regge la palma mentre, a destra, la Vergine è in ginocchio contemplando la rivelazione della sua imminente Assunzione. La presenza del ritratto di Cristo in una cornice appoggiata all'inginocchiatoio sui cui Maria era solita a pregare, nell'angolo di destra, è una felice soluzione inventiva elaborata dal pittore per esprimere la volontà della Madre di ricongiungersi al più presto con il figlio. Sullo sfondo, le schiere angeliche che l'accoglieranno, sono pronte: non risulta quindi convincente la lettura offerta da Filippo Maria Ferro che ha letto lo straordinario avvenimento senza alcun riferimento alla volontà della Vergine di ricongiungersi al figlio ma solo come mera accettazione della volontà divina, mentre lo è l'aver individuato nella scheda come modello per la tela – o forse meglio come fascinazione subita –, le opere eseguite da Camillo Procaccini, già presente nella cappella con la pala d'altare, identificando la lunetta cremonese come punto di svolta nella produzione del pittore, allievo del Malosso.²⁷

Il lunettone del Procaccini, con la *Morte della Vergine*, è considerato dalla critica il vero capolavoro dell'artista, influenzato dalla conoscenza delle opere di Rubens ammirate durante il soggiorno a

²³ WARD NEILSON 1987, p. 72.

²⁴ Anche per la confraternita del Rosario di Soresina il Lodi e la sua equipe affrescarono, al di sotto della tazza con l'*Assunzione della Vergine*, la *Morte* e i *Funerali della Vergine*. Cfr. GUAZZONI 1992, p. 364.

²⁵ PASSERINI n. 46.

²⁶ VARAZZE 1995, p. 632.

²⁷ Ferro in *La Pinacoteca* 2007, pp. 29-30, n. 13; FRANGI 2013b, p. 29.

Genova ed è stato esposto alla grande mostra milanese del *Seicento Lombardo* del 1973.²⁸ Il dipinto completa il racconto iniziato dal teleri già collocato sulla parete opposta: la Vergine è circondata dagli apostoli improvvisamente apparsi nella sua casa e la palma sta per essere posta sul suo grembo, poco prima della sepoltura, assieme ad una candela. I discepoli, secondo la *Legenda*, furono portati in volo dalle schiere angeliche e stanno attendendo al rito funebre che precede l'Assunzione: Pietro è ammantato in una preziosa casula dorata mentre tre di loro, con dei libroni aperti, stavano «facendo ciascuno un sermone in lode di Cristo e della Vergine».²⁹ L'opera venne lodata dal Passerini, il quale annotò:

Dalla parte sinistra poi v'è in una mezza luna dipinta la Vergine in atto di morire circondata da gl'Apostoli. Questa è la più bella cosa, che sia in questa capilla, et è opera di Giulio Cesare Procaccini milanese, solo li figure paiono un poco grandi, non essendo stata prisa bene la lontananza. Fu fatta l'anno 1615 et pagata Ducatoni 250.³⁰

Il priore dunque anticipò l'esecuzione di un anno e, avendo potuto osservare con tutta tranquillità l'opera appesa sulla parete sinistra del sacello, inserì un appunto relativamente alla leggera sproporzione delle figure in relazione all'ambiente, probabilmente dovuta alla comunicazione errata delle misure da parte dei confratelli al pittore.

3.4 Due iconografie poco note: il *Trionfo del Rosario* di Alessandro Tiarini e *La battaglia di Muret del Cerano*

All'inizio degli anni Venti la decorazione delle due ampie pareti laterali venne avviata con la commissione – a due dei più importanti artisti del tempo –, di due enormi teleri conservati nella Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone»: solo l'opera del Cerano ha trovato collocazione durante il riallestimento del museo, mentre l'opera del Tiarini giace arrotolata, da più di trent'anni, nei depositi e non è mai stata oggetto di un'adeguata campagna fotografica.

Trattasi del *Trionfo del Rosario* eseguito del bolognese (inv. 142, tav. 3.5, per la parete destra) e della *Battaglia di Muret* (inv. 139, tav. 3.6, già parete di sinistra del sacello) allogata al Cerano ma terminata dal genero, Melchiorre Gherardini, per la sopraggiunta morte del maestro.

La lettura iconografica delle due tele va affrontata in rapporto alla pala d'altare di Camillo Procaccini: le tre opere, posizionate alla stessa altezza (nonostante le notevoli dimensioni dei teleri), erano volte ad esaltare l'invenzione della preghiera consegnata – secondo la leggenda – a San Domenico; il primo intervento salvifico a favore della cristianità durante la battaglia di Muret; l'intercessione della Vergine durante la battaglia di Lepanto, il cui esito fu abilmente propagandato e utilizzato dalle potenze europee, soprattutto dalla Spagna, dal Papato e dalla Serenissima, come dimostrazione della potenza e della capacità di poter sconfiggere i nemici della vera fede. Due eventi chiave nella storia europea hanno quindi avuto un esito favorevole per la cristianità lacerata – secondo l'agiografia –

²⁸ Geddo in *La Pinacoteca* 2007, pp. 69-71, n. 52.

²⁹ VARAZZE 1995, p. 632.

³⁰ PASSERINI n. 46.

proprio a causa dell'intervento della Madre di Dio.

Il grandioso telero del Tiarini, opera eseguita direttamente a Cremona durante un soggiorno del pittore dove era stato chiamato dal marchese Vidoni, è stato oggetto di studio di una mia precedente pubblicazione, a cui rimando per la genesi dell'opera in rapporto con la nobile famiglia cremonese, i cui membri sono risultati iscritti alla compagnia del Rosario, cui lasciarono diversi legati e uno di loro, Giovanni, fu il primo priore della confraternita, eletto nell'anno 1577. I membri del casato furono anche grandi estimatori delle opere del bolognese, che aveva già in precedenza lavorato per l'Ordine con la consegna, nel 1615, di un telero con *San Domenico resuscita un bambino* dipinto per decorare la parete d'ingresso destra alla cappella dell'Arca in San Domenico a Bologna.³¹

Così definì la tela il Passerini, che non apprezzò particolarmente la scelta di affidare una tela al pittore bolognese, pagata duecento scudi in più rispetto alle lunette del Nuvolone e del Procaccini:

Nil quadrone poi, che è dalla stessa parte fu da Alessandro Tiarini Bolognese dipinto S. Domenico ed altri Santi vari che descrivono molte gesta nella Compagnia et dispensano rosarii, onde vi si vedono il Pontefice, l'Imperatore, Regi, Cardinali, Vescovi, et d'ogni sorte di genti. La pitura non è da spiazarti, et fu fatta l'anno 1625. per prezzo di Ducatoni 450.³²

L'opera, definita da Emile Mâle come la più grande rappresentazione delle virtù salvifiche del Rosario,³³ racchiude in sé la genesi della preghiera mariana e il suo successo in seguito alla promozione della Lega Santa voluta da Pio V: la Vergine consegna la corona a San Domenico, reggente la croce astile, che ebbe la visione a Tolosa nel 1213 (dove sorse infatti il primo oratorio dedicato al Rosario) mentre altri due frati sovrintendono alle operazioni di registrazione dei devoti. Potrebbero essere il già citato Alano della Rupe, il quale codificò la preghiera come la si recita ancora oggi – intento ad annotare i nomi – e Bartolomeo Spranger, colui che istituì la prima confraternita a Colonia nel 1475 (cui aderirono l'imperatore Federico III, la moglie Eleonora del Portogallo e il figlio Massimiliano), nell'atto di consegnare le corone.³⁴ I personaggi in prima fila sono da identificare, a mio parere, nei firmatari della Lega Santa che portò l'esercito guidato da don Giovanni d'Austria e da Marcantonio Colonna a vincere la battaglia di Lepanto, come riportato dal già citato breve di Gregorio XIII che istituì la festa del Rosario nel 1573: Filippo II di Spagna, il doge Sebastiano Venier (raramente rappresentato nei dipinti di questo soggetto in area non veneta a causa della "Questione dell'interdetto" del 1605-1606), il granduca di Toscana Cosimo I, Emanuele Filiberto di Savoia e un rappresentante dei cavalieri di Malta. Accanto al tavolo trova collocazione la figura in ginocchio di Pio V in solenni abiti pontificali, promotore e regista dell'alleanza, che nella sua posizione ricorda quella della pala d'altare del Procaccini. Sullo sfondo invece un'umanità disperata è pronta a ricevere le corone, prezioso ausilio per lenire le sofferenze della vita terrena e per coloro che erano

³¹ Cfr. FERRARI 2016, pp. 36-45.

³² PASSERINI n. 46.

³³ MÂLE 1984, p. 409.

³⁴ MEERSSEMAN 1977b, pp. 1170-1171.

imprigionati all'Inferno o nel Purgatorio, come raccontato da Alano nelle sue visioni.³⁵

La figura della Vergine, con il capo coronato da un nimbo dorato composto da 12 rose di due differenti tonalità, è presentata secondo l'iconografia dell'Immacolata Concezione, tema caro alla spiritualità francescana, particolarmente venerata dai Gesuiti nel Seicento.

Per la figura della Madonna, come ho già ipotizzato precedentemente, il pittore potrebbe aver sfogliato una copia delle *Meditazioni del Rosario della Gloriosa Maria Vergine*, stampate a Venezia nel 1583 e opera di Bartolomeo Scalvo, segretario del vescovo Marco Girolamo Vida e sottopriore, durante il priorato di Giovanni Vidoni, della confraternita cremonese.

Se l'idea delle figure poste attorno ad un tavolo come fulcro della composizione era già stata utilizzata dal Tiarini per il telero della cappella dell'Arca in San Domenico a Bologna, ove il fondatore compie un miracolo stando in piedi e facendo agire materialmente il confratello che lo sta aiutando, ho riscontrato analogie con un dipinto recentemente restaurato e collocato nel refettorio della chiesa domenicana di Sant'Andrea di Colonia, datato al 1616 circa e di autore sconosciuto, proveniente da un secondo insediamento domenicano nella città e rappresentante la *Consegna del Rosario* (tav 3.7). In realtà l'opera presenta analogie compositive con l'intero telero di Tiarini, nonostante non sia pensabile istituire un raffronto qualitativo tra i due pezzi.

L'opera di Colonia è probabilmente derivata da una stampa o da un'incisione contenuta in qualche testo relativo alla preghiera mariana (non ancora rintracciato) che può essere passato anche per le mani del Tiarini, perché conservato nella biblioteca del cenobio cremonese o in possesso di qualche membro della confraternita, come si è già dimostrato per gli scritti di Alano della Rupe contenuti nella *Istruzione* e spunto per l'ideazione degli affreschi del Chiaveghino.

In questo caso, nella tela di Colonia, la composizione è sviluppata verticalmente con la Vergine (vestita come un'Immacolata Concezione), attorniata dai quindici Misteri e coadiuvata da sei angeli nella consegna delle corone sotto lo sguardo del Padre Eterno mentre, nella parte inferiore, al centro, il tavolo è apparecchiato con un drappo verde. Attorno vi troviamo Domenico e ai lati un Santo più anziano che con una lente controlla i nomi degli iscritti alla confraternita (Alano della Rupe?) e a destra un altro frate pronto a distribuire le corone (Bartolomeo Spranger?) che sta adagiando sulla superficie piana. Tutt'attorno sono rappresentate le diverse classi sociali e i detentori del potere temporale e spirituale: un papa, un cardinale, vescovi, frati, suore, sovrani e soldati (forse alcuni sono ritratti dei membri della confraternita) mentre al centro, in basso, si apre la bocca dell'Inferno con all'interno delle anime tormentate che attendono le corone del Rosario dai due angeli inginocchiati. È indubbio quindi che il Tiarini abbia visto una riproduzione dell'opera, la stampa o l'immagine da cui probabilmente è derivata ma egli ha calato l'evento della miracolosa consegna nella contemporaneità all'atto dell'istituzione della Lega Santa, trasformando i generici sovrani e ordini religiosi in coloro che firmarono il patto, e non vi è margine di errore proprio per la presenza del doge

³⁵ «Scrivete il B. Alano, al quale ragionò la B. V. che molte persone della Compagnia del Santissimo Rosario, che lo recitavano per l'anime del Purgatorio, gli dissero per verità, con giuramento, che mentre lo recitavano, gli apparvero alcune persone che erano già morte, con il segno della Croce nella fronte; et gli dissero, ch'in niun modo tralasciassero di dire il Santissimo Rosario, per l'anime che sono nel Purgatorio [...] perche dopo il Sacrificio della Messa, era il più grato soccorso [...]»: *Istruzione* 1622, p.121.

veneziano e di un cavaliere di Malta.

Se quindi l'opera del Tiarini esaltò l'invenzione del Rosario e l'istituzione delle confraternite (in questo caso la Lega Santa di Lepanto pare essere una sorta di sodalizio a sé) la pala del Procaccini, issata sull'altare, celebrava la vittoria del 1571 mentre il telero di destra, commissionato nell'aprile del 1628 al Cerano (cui furono promessi mille ducati)³⁶ non rappresenta, come riportato dalle fonti e dagli studi, la *Strage degli Albighesi*, ma l'episodio conclusivo della crociata, ossia *La battaglia di Muret*, primo evento salvifico dovuto all'intercessione del Rosario nella storia d'Europa, come narrato dal Passerini che, all'epoca della commissione, abitava nel convento cremonese: «Dalla stissa parte [destra] si vede in un gran quadro dipinta la rotta degl'Albighesi heretici datati dal Conte Simone di Montiforte per intercissione del Rosario».³⁷

In questo caso la storia si mischia alla leggenda e all'agiografia, in relazione alla costruzione dell'immagine pubblica di Domenico. Secondo l'*Istruzione*:

Il Pontefice essendo informato del valore del P. S. Domenico, et nelle predicationi, et nelle orationi, lo chiamò a se, et l'invitò in quelle parti [Tolosa] accioche con le sue predicationi [...] estirpasse quelle heresie da petti humani. Subito il S. Padre vedendosi mandato a sì difficile impresa, fece ricorso alla B. V. sua singolarissimamente divota, sapendo anco che la vittoria contra l'heresie si attribuisce particolarmente a M. V. come canta la S. Chiesa [...] e raccomandatosi a quella con ogni riverenza, la pregò favorirlo in sì grande impresa, e non furono vane le sue preghiere che gl'apparve la B. V. e confortollo a seguire questa impresa, e gli rivelò il modo di horare del Santissimo Rosario, come oratione molto cara, et accetta a lei promettendoli vittoria, corporale, e spirituale, contra quei perversi heretici.³⁸

Il testo ad uso della confraternita cremonese pose l'accento ancora una volta sul potere della preghiera. Secondo la leggenda il Guzman, appena avuta la visione della Vergine, comunicò tale evento a Simone di Montfort il quale, dopo essersi ritirato in preghiera e aver ascoltato la messa, con un esercito nettamente inferiore, sbaragliò le nutrite schiere nemiche guidate dal re d'Aragona Pietro III (12 settembre 1213), sconfiggendo così l'eresia catara e fermando al contempo l'espansione del regno aragonese in Francia.

È ancora Alano della Rupe, nei suoi scritti, ad aver raccontato le vicende legate al prezioso ausilio della preghiera del Salterio, proprio nel corso della battaglia di Muret:

L'invitto eroe Simone di Montfort, con tutto l'esercito apprese il Salterio dal mio Maestro Domenico, e soleva recitarlo abitualmente e, per mezzo di esso vinse, sbaragliò, respinse, ed estirpò i nemici. [...] Un'altra volta infine con i suoi tremila, in una strage presso Tolosa, annientò il re degli Aragonesi ed il suo esercito con più di ventimila: e risultò nello stesso

³⁶ WARD NEILSON 1987, pp. 82-83. In questo caso, nell'atto notarile, non compare il nome del priore della confraternita, ma quello di Nicolò Ghisolfi, uno dei quattro ufficiali in carica nel primo semestre dell'anno, la cui famiglia ottenne il titolo nobiliare nel 1602 e che confluirà successivamente nel casato dei Lodi – Mora in seguito al matrimonio di Maria Maddalena con Pietro Antonio: AZZOLINI 1998, p. 70. La cifra di mille ducati venne stabilita dal figlio del Gran Cancelliere Diego Salazar, il conte Giovanni, in stretti rapporti con la città di Cremona e con il Malosso: cfr. Marubbi in *La Pinacoteca* 2007, p. 77.

³⁷ PASSERINI n. 46.

³⁸ *Istruzione* 1662, pp. 13-14.

tempo, vincitore nella battaglia e nella guerra. Capitava di quando in quando che, grazie alla forza divina del Salterio, che portava abitualmente, incorrevano in inaspettati ed pericolosi nemici ed erano anche innumerevoli. E pareva allora ai nemici, che non più di cento Montfortani riempissero quasi tutta la terra, essendo venuti in aiuto, in verità, i miei Angeli.³⁹

In un altro degli *Exemplis* dello stesso beato si fa riferimento invece all'intervento della Vergine durante la battaglia:

Un certo Soldato devoto, di nome Alano della Valle Colora della Gallia, vicino Dinan in Bretagna, andava verso la terra degli Albigesi con il Conte di Montfort e con molti altri della Bretagna, per combatterli [...]. Questo devoto Soldato, per l'insegnamento e l'avvertimento del Beato Domenico, ogni giorno recitava il Salterio della Vergine Maria [...]. A questo soldato di Cristo e della Vergine Maria, dunque, accaddero cose straordinarie, per mezzo del Salterio della Vergine Maria [...]. Recandosi nel campo di battaglia con pochissimi, era circondato da una grandissima moltitudine di Eretici, e già stanco, non era capace di resistere; gli apparve la Vergine Maria [...], e lanciò terribilmente e visibilmente centocinquanta pietre contro i nemici [...].⁴⁰

Il telero rappresenta quindi il momento culminante dello scontro, quando Simone di Montfort riconobbe il cadavere del re (secondo le cronache che registrarono gli avvenimenti) nonostante fosse stato spogliato in seguito alla dipartita, mentre stava per travolgerlo con il cavallo. Il vincitore della battaglia si fermò, ricompose la regale salma e dichiarò vittoria.⁴¹

Padre Passerini, nello descrivere la tela individuò i personaggi dipinti dal Cerano e si soffermò sulla vicenda esecutiva del dipinto, costato alla compagnia seicento ducaton, invece dei mille pattuiti (comunque più del doppio pagato per le tele del Procaccini e del Nuvolone), ma centocinquanta in più di quelli versati al Tiarini:

L'opera è dil Cerano pitor milanese ma non è finita. La Madonna, il Signore in atto di saettare, la testa del Conte Simone, un uomo nudo disteso per terra sono stati fattura del Cerano et quasi del tutto finiti, ma i cavalli, et altre figure sono solamente abbozzati, lo sfinimento poi dell'esercito heritico che fugge con molti altri soldati vicini più al Conte Simone sono stati depinti dal genero, et hirede del Cerano. In sola pitura ad ogni modo di questo quadro costa alla compagnia Ducaton 600. qualcheduno v'ha guadagnato alcuna cosa per haver fatta cader l'opera alle mani del Cerano, il quale tanto prolungò il compirla, che morì lasciandola imperfetta. Fu finita poi l'anno 1628.⁴²

L'opera quindi, commissionata nel 1628, era ancora incompiuta alla morte del pittore, avvenuta il 23 ottobre del 1632 e venne terminata sommariamente dal Gherardini e poi spedita a Cremona.

L'iconografia della Battaglia di Muret – e non l'episodio dell'assedio di Béziers, come erroneamente

³⁹ DELLA RUPE 2006, pp. 90.

⁴⁰ DELLA RUPE 2006, pp. 249-250.

⁴¹ *Histoire* 1951, pp. 173-186; MARVIN 2008, pp. 188-190.

⁴² PASSERINI n. 46.

indicato da Mario Marubbi nella sua scheda per il catalogo della Pinacoteca cremonese⁴³ – è rara: ho rintracciato, finora, solo altri tre esempi, tutti legati alla committenza domenicana e collocati cronologicamente dopo la seconda metà del secolo: l'affresco eseguito da Francesco Allegrini in una delle sale del tribunale dell'inquisizione nel Palazzo della Minerva di Roma (ora sede della Biblioteca del Senato della Repubblica «Giovanni Spadolini», tav. 3.8), eseguito attorno al 1660 e riscoperto da uno studio di Federico Zeri pubblicato nel 1977; la pittura murale dipinta da Carpoforo Tencalla nel coro della chiesa di Santa Maria della Rotonda a Vienna, datata e firmata al 1676; infine la tela dipinta da Orazio Solimena per il presbiterio della chiesa di San Domenico a Barra collocato da Mario Alberto Pavone al sesto decennio del Settecento. Trattasi quindi di una diffusione limitata alle sole chiese e conventi retti dall'Ordine.⁴⁴

Francesco Allegrini inserì, a sinistra della composizione, la figura di San Domenico che innalza un crocifisso (come accadrà nel telero di Giacomo Ferrari per la parete sinistra della testata del transetto, eseguito nel 1667) mentre il Solimena, nella sua concitata composizione, fa reggere al fondatore lo stendardo con l'immagine della Vergine ma, le varie agiografie o biografie sulla vita di San Domenico, riportano pareri discordanti relativamente alla sua presenza sul campo di battaglia ritenuta, già in occasione del processo di canonizzazione, inopportuna.⁴⁵

Nel telero cremonese non vi è alcun accenno alla figura del patriarca: il Guzman è infatti assente e lo stendardo, che sembra fatto di una bellissima seta cangiante composta da due fasce orizzontali (color vinaccia e lampone), non porta alcun riferimento ai predicatori. L'angelo in alto a sinistra ha in mano tre saette, pronte per essere scagliate contro i nemici, come se fosse un moderno Zeus. È la Vergine, davanti a loro, che guida l'assalto alle forze nemiche. Il piccolo Gesù, completamente nudo, pare anch'egli nell'atto di scagliare una saetta, non dipinta dal Gherardini che completò sommariamente la composizione iniziata dal suocero, provocando lo scontento della confraternita sia per il risultato finale che per il tempo impiegato nella realizzazione.

Melchiorre Gherardini, nello stesso giro d'anni, stava lavorando ad un altro telero, un grande *ex voto* collocato all'ingresso della cappella delle Grazie nell'omonima chiesa conventuale di Milano con la *Madonna libera Milano dalla peste*, completando, ancora una volta, un lavoro allogato al suocero l'anno precedente la morte: stava quindi attendendo contemporaneamente alle due opere. Anche in questo caso la Vergine, presente nella parte alta della composizione, è coadiuvata da due angeli

⁴³ Marubbi in *La Pinacoteca* 2007, p. 77 identica (erroneamente) il telero come una rappresentazione della battaglia avvenuta il 21 luglio 1209, quando l'esercito crociato capeggiato dall'abate cistercense Amaury, dopo aver assediato la città, vi penetrò e compì un massacro come monito per gli eretici.

⁴⁴ ZERI 1977, pp. 125-127; PAVONE 1996, pp. 82, 86. L'opera dell'Allegrini è collocata nella sala ove avvenivano le riunioni settimanali degli inquisitori e nella quale era stata pronunciata l'abiura da parte di Galileo il 22 giugno 1633. Della composizione esiste un bozzetto preparatorio entrato in collezione Lemme nel 1984: Luly Lemme in *Il Museo* 2007, pp. 28-29, n. 15.

L'affresco del Tencalla invece, chiamato a decorare il coro e il transetto della chiesa domenicana di Vienna (1673-1676) è collocato in fronte alla *Battaglia di Lepanto*: anche in questo caso la committenza dell'Ordine ha voluto sottolineare l'importanza dell'intervento salvifico della Vergine nel corso delle due battaglie chiave per la storia europea: MOLLISI 2005, pp. 78, 110, tav. XLVI-XLVII.

Nella sala capitolare di San Sisto all'Appia si trova, all'interno di un ciclo dedicato alla vita di San Domenico, l'episodio *San Domenico sostiene i crociati con la preghiera durante la battaglia di Muret* (GENOVESI 1992, p. 711) A causa dei lavori di ristrutturazione all'interno del complesso non ho potuto verificare l'aspetto dell'opera.

⁴⁵ VICAIRE 1987, pp. 293-294; LIPPINI 1998, p. 104, n. 69; SPIAZZI 1999, pp. 126-134.

nell'atto di concedere al domenicano (che guarda verso lo spettatore) l'olio miracoloso contenuto in un prezioso bacile che, spalmato sulla pelle, avrebbe causato la sparizione del morbo letale, cui anela il fanciullo che si sta avvicinando con una piccola boccetta da riempire.⁴⁶

L'opera, oltre a presentare affinità stilistiche e compositive con il telero cremonese rivela, come del resto i teleri della sacello dedicato al Rosario, il clima e la difficile situazione che il ducato stava vivendo in quegli anni, un periodo di crisi economica e sociale, in cui le carestie erano accompagnate da pestilenze portate dagli eserciti che continuamente attraversavano il ducato diretti a Mantova, uno dei tanti palcoscenici ove si svolse la Guerra dei Trent'anni, il cui atto finale si consumò proprio a Cremona, che venne assediata da Francesco I d'Este nell'estate del 1648.

In periodi di forte crisi era naturale appellarsi e invocare l'intercessione della Vergine del Rosario la quale, già intervenuta in passato nella storia dell'Europa per sconfiggere l'eresia e i nemici del cattolicesimo, avrebbe potuto nuovamente manifestarsi portando con sé sollievo e pace all'umanità sofferente.

Questo spiega, assieme al ruolo assegnato alla Vergine in seguito al concilio di Trento come baluardo contro l'eresia, la straordinaria diffusione, nel secolo di ferro, di compagnie, confraternite, altari e cappelle dedicati alla preghiera del Rosario.

L'apparato decorativo finora descritto era completato da una cancellata in ferro battuto decorata con fiori d'ottone (probabilmente delle rose) che si apriva in «tre parti per maggior comodo de Fedeli, quando s'accorsano per cibarsi a questo Altare del pane Eucharistico, facendosi per lo più le communioni generali in questa Capella».⁴⁷

3.5 L'intervento di Giuseppe Nuvolone e l'altare settecentesco

L'apparato decorativo, così come era stato ideato dai confratelli, rimase in opera fino al 1644 circa quando il priore della compagnia, Benedetto Ugolani fece realizzare, a spese della suddetta, la nicchia per la custodia della statua della Vergine rimasta, sino ad allora, esposta alla pubblica venerazione accanto alla cancellata che impediva l'accesso al sacello, come registrato da padre Barbò nella continuazione dell'opera di padre Passerini.⁴⁸ Secondo Giuseppe Bresciani la nicchia era stata ricavata dietro l'altare maggiore, la cui struttura subì così una modifica e l'ancona del Procaccini divenne la coperta a chiusura e protezione della preziosa effigie della Vergine, cui venne solennemente

⁴⁶ ROSCI 2000, pp. 273-274, n. 193, ha riconosciuto come parti autografe del Cerano i due appestati, la zona superiore è stata assegnata invece al Gherardini mentre quella inferiore, soprattutto per quanto riguarda le due figure femminili, dovrebbe essere opera del Chignoli. Il telero era stato commissionato in seguito alla cessazione della pestilenza del 1630, che risparmiò coloro che si votarono all'immagine della Vergine delle Grazie e utilizzarono come prezioso e benefico unguento l'olio della lampada che ardeva in fronte alla venerata immagine: GATTICO 2004, p. 31. Una scritta dedicatoria posta sotto l'opera ricorda il miracoloso avvenimento: «D.O.M. | CIVITATES MED PESTE | IN EAM IMMANTITER | CRASSANTE MDCXXX | ET XXXI EXPERTA | SOSPITALE OLEVUM | LAMPADIS DEIPARAE | GRATIAR EIDEM | ARGENTEA LAMPADAE | QUAE CORAM SACRA | ILLIVS EFFIGIE | SEMPER ARDE AT | GRATI ANIMI SVI | SIGNIFICATIONEM | LAETABVNDIA | PERSOLVIT ANNO | RECONCILIATIONIS MDC XXXII».

⁴⁷ PREGLIA n. 29. Come già descritto, le comunioni generali avevano luogo durante le quattro principali festività dell'anno liturgico legate alla figura della Vergine.

⁴⁸ *Historia* II c. 33r.

posta sul capo una corona d'oro donata da un certo Giovanni Battista Rossi nel 1636.⁴⁹

L'anno 1668 Giovanni Battista Marazzi espose in una supplica ai padri del convento la volontà di ridecorare la volta antistante il vano, di pertinenza della chiesa, i cui affreschi, eseguiti dal Cattapane nel 1597 con le storie della Vergine, risultavano guasti. Venne quindi interpellato Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, già al lavoro per la decorazione del presbiterio secondo il programma elaborato da Giulio Mercori.⁵⁰

I nuovi affreschi avrebbero dovuto ricalcare quelli eseguiti alla fine del Cinquecento, inquadrati da cornici di stucco dorato per uniformare l'aspetto esterno della cappella a quelle adiacenti ed eseguiti dallo stuccatore cremonese Giovanni Battista Boffa,⁵¹ come racconta padre Preglia nel suo *Memoriale*:

Anche il volto esteriore di questa Capella è uniforme agli altri due descritti di S. Pietro Martire e S. Caterina si nella bellezza de stucchi, tutti indorati, come nell'eccellenza delle pitture che sono ne vani de sacelli representi li misteri della B. Vergine, con la prospettiva dell'Arcone che sostiene il volto della Nave Maggiore fatto tutto a riglievo dorato con due Angioli assai grandi, e lo stesso si vede nelli sudetti altri due Altari.⁵²

In seguito allo smantellamento del cantiere però i frati protestarono contro il Marazzi colpevole, a loro detta, di aver posto, in maniera nemmeno troppo dissimulata, la propria arma. I frati temevano infatti che in un futuro nemmeno troppo lontano la presenza dello stemma del committente sarebbe stata causa di problemi perché i suoi eredi o la stessa confraternita avrebbero potuto decidere di avanzare delle pretese sulla campata, come provano le aggiunte di padre Preglia al manoscritto del Passerini, testimone diretto dell'accaduto:

Era però contro il detto Marazzi dal Verme dell'ambizione di sorta che non solo in 4 parti di sopra, in forma di Geroglifico gl'haveva inserita l'arma sua, cioè una columba appoggiata sopra d'un cartellazzo, ma anco vi haveva fatte fare queste 3 lettere I. B. M., il che da Padri venisse dissimulato.⁵³

⁴⁹ BRESCIANI 4 c. 139; PASSERINI n. 46: il domenicano insistette più volte sulla ricchezza della compagnia, citando anche i candelieri d'argento per l'altare e le preziose vesti tessute e donate al simulacro della Vergine per vestirla nelle più solenni celebrazioni.

⁵⁰ *Historia* II c. 33r. L'intervento di restauro (o di risarcimento) affidatogli della confraternita del Rosario non fu l'unico di cui si occupò il pittore: FRANGI 2013a, p. 26, gli ha attribuito le figure di *Angeli* affrescati sui pilastri della cupola in San Sigismondo, ove intervenne sulle pitture murali (guastate) di Giulio Campi.

Secondo una notizia riportata da ZAIST 1774, p. 143 venne restaurato, in una data non precisata, anche l'affresco della cupola eseguito dal Malosso, a cura del pittore Giovanni Angelo Borroni.

⁵¹ Cfr. capitolo 7, paragrafo 2.

⁵² PREGLIA c. 29.

⁵³ *Historia* II c. 33r. La stessa preoccupazione era stata espressa dallo stesso Barbò all'interno del fascicolo intitolato *Memoria delle Fabriche* che costituisce parte della continuazione dell'opera del Passerini. Due anni dopo l'intervento del Nuvolone, nell'autunno del 1680, i confratelli decisero di celebrare una novena a causa delle continue piogge che stavano procurando ingenti danni alla città e al contado. Il Barbò registrò la fine delle piogge durante quel periodo di tempo: il giorno successivo al termine della novena, le piogge ripresero. Alcuni devoti decisero quindi di «far per 15 Venerdì seguenti una processione col recitar ad alta voce il SS.mo Rosario per le strade, visitar 5 Chiese per volta, e far la S.ta Comunione». I partecipanti alle processioni erano «vestiti di sacca con Croci grosse in spalla, Altri con Cordoni al collo, Altri con le braccia in Croce legate ad un Palo, in ultima con diversi strumenti di penitenza, questi ogni venerdì andavano crescendo, e sotto a detti sacchi, vi erano anche delle persone quali nella nostra Chiesa ove avanti l'Altare della B.ma Vergine recitavano le litanie». Terminate le processioni, nel mese di febbraio «li promotori di questa devotione volevano formare una

Nel 1679 il priore della confraternita, il barone Giovanni Francesco Bonomi, cognato del Barbò per averne sposato la sorella, fece collocare tra la cosiddetta capeletta e il vano vero e proprio una ricchissima balaustra di marmo mischio rosso e altri colori.⁵⁴

Venne anche rinnovata la sedia gestatoria su cui veniva collocata la Vergine per essere solennemente esposta e portata in processione:

hanno li Confratelli arricchito questo Altare con un bellissimo seggio tutto dorato, con teste de puttini inargentate, e varii Angioli intorno che servono di Torticieri, et in mezzo a questo seggio stà esposta alla pubblica venerazione, la statua della B. Vergine, la quale solamente si espone nelle feste principali della medesima B. Vergine e prime domeniche del mese, lasciandosi con vari erdegni la palla con grandissima facilità per adobbo [...].⁵⁵

L'ultimo grande intervento che riguardò il sacello, prima della spoliatura e della distruzione, venne deciso nel 1766, quando i confratelli sostituirono l'altare disegnato dal Malosso per erigerne un altro interamente marmoreo con le statue di San Domenico e Santa Caterina in due nicchie laterali ai lati di quella centrale, ove era ubicata quella della Vergine del Rosario. È probabilmente in questa occasione che la pala del Procaccini venne alienata, perché citata per l'ultima volta dal Panni nel suo *Distinto Rapporto* (1762) e trasferita poi presso la parrocchiale di San Nicolò a Isola Dovarese. Il nuovo altare, descritto da Giuseppe Aglio nel 1794 ed eseguito dallo scultore Giuseppe Giudici su disegno di Giovanni Manfredini, non era ancora completato nel 1774.⁵⁶

Rimase in loco sino all'abbattimento della chiesa e successivamente venduto alla prepositurale di San Siro a Soresina (16 ottobre del 1869), in seguito alla decisione di abbattere l'edificio. Una volta smontato, venne trasportato e collocato nel transetto destro della chiesa di Soresina, accanto all'accesso della sagrestia. Parzialmente risistemato nel 1873 da Vincenzo Marchetti, subì una nuova

Confraternita intitolata della Penitenza, e radicarla nel nostro Convento e quantunque ci facessero pregare da persone di gran qualità (eccomi al motivo di questa digressione) li PP. non vollero mai acconsentirvi perché sanno che queste cominciano dalla devotone, e poi proseguissero con male sodisfazioni. Hebbero poi ricetta nella stanza vicina al Crocifisso del Duomo». Il capitolo del convento quindi negò il permesso alla costituenda confraternita della Penitenza di avere la propria sede all'interno del complesso di San Domenico, proprio per evitare problemi relativi a eventuali rivendicazioni di spazi o ruoli, dato il prestigio di cui godevano alcuni devoti: BARBÒ c. 2v. Oltre all'ambiente a loro disposizione all'interno della cattedrale, i Penitenti si riunivano all'interno dell'oratorio del Cristo Crocifisso, in contrada San Gallo (attuale via XX settembre), sconsacrato nel 1775: MANINI 1820 p. 8.

⁵⁴ BARBÒ c. 33v. Il barone Bonomi, figlio di Bonomo, ottenne il titolo come ringraziamento da parte dell'imperatore Ferdinando II per aver combattuto nelle milizie austriache nel 1623. LANCETTI 1820, p. 440. È a questo punto identificabile senza alcun dubbio la sua effigie nell'anonimo ritratto conservato presso la Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» (inv. 630), dubitativamente attribuito da Ferro in *La Pinacoteca* 2007, pp. 228-229, n. 226 a Cesare Fiori.

⁵⁵ PREGLIA c. 29.

⁵⁶ ASMi, Culto, p.a., b. 1478, *Stato Attivo, e Passivo della Veneranda Compagnia del Santissimo Rosario*. Giuseppe Giudici collaborò più volte con il Manfredini, che disegnò gli altari, poi eseguiti dallo scultore, per Santa Margherita a Cremona, per la cappella delle Reliquie in cattedrale e per il sacello del Rosario nella collegiata di Monticelli d'Ongina: CABRINI 1986, p. 285; GUAZZONI 2007, pp. 126-127.

modifica all'inizio del secolo scorso per essere dedicato al Cristo⁵⁷, mentre la statua della Vergine e il suo corredo furono ritirati dalla Fabbriceria della Cattedrale.⁵⁸

La cappella del Rosario tornò poi alla ribalta durante i lavori di abbattimento dell'edificio a causa del ritrovamento, il 1 luglio 1869, del sepolcro della famiglia degli Stradivari, collocato al di sotto della pavimentazione nella parte sinistra del sacello, descritto e inciso da Alfonso Mandelli nel suo volume edito nel 1903 e intitolato *Nuove indagini su Antonio Stradivari*, il quale contiene anche un'illustrazione che ricostruisce – a grandi linee – l'aspetto del vano e la corretta posizione della tomba, su disegno del canonico Angelo Monti di Soresina, liberare, pittore dilettante e studioso di Dante: diede alle stampe, nel 1898, un volume dal titolo *Minos*.⁵⁹

⁵⁷ La struttura è stata rimontata inserendovi parti provenienti dall'altare maggiore della chiesa di San Siro, sostituito nel 1788 dall'attuale: furono riutilizzati la mensa, il tabernacolo, la predella e i gradini. La statua del Sacro Cuore invece venne scolpita dallo studio d'arte di Giacomo Bacci a Querceta - Serevazza su disegno di Ugo Zannoni (Verona): CABRINI 1986, pp. 165-169, 171-172. L'autore identifica la Santa come Rosa da Lima ma si tratta in realtà di Caterina da Siena, per via della corona di spine e del crocifisso che regge con la mano.

⁵⁸ PANNI 1762, p. 73; AGLIO 1794, p. 48; ASMi, Fondo di religione, b. 4155, 25 febbraio 1766. Il priore della compagnia Galeazzo Manna Roncadelli e il consigliere Sebastiano Picenardi chiesero ai consociati del Corpo di Cristo il permesso di poter utilizzare il sacello da poco dedicato a San Vincenzo Ferrer, per permettere la lavorazione e la posa dei marmi, ricavando anche un varco nel muro per permettere il passaggio delle lastre.

Il pittore e professore Rocco Scotti, attivissimo nell'ultimo decennio dell'Ottocento per il riallestimento della cattedrale cremonese restaurando gli affreschi della navata centrale (1882) e organizzando la decorazione delle volte della cripta (1894), utilizzò parte dei marmi che costituivano l'arredo della cappella del Rosario per ricostruire l'altare ligneo ove venne collocata la *Pietà* di Vincenzo Campi, nel transetto sinistro: *Guida* 1903, pp. 20, 26, 29.

⁵⁹ MANDELLI 1903, pp. 75-77: «Essa Cappella, chiamata della Beata Vergine del Rosario, era la terza che si vedeva a destra entrando dalla porta maggiore, situata quindi fra la seconda dedicata a S. Pietro Martire e la quarta a S. Rosa da Lima, e secondo i calcoli da me fatti sovra una pianta generale della Chiesa in scala di 1 a 400, avrebbe dovuto misurare in lunghezza, compreso l'abside, m. 10, e in larghezza m. 7,20». Su Angelo Monti cfr. GALLINA 1998, p. 346.

4. Copie e derivazioni: Stefano Lambri, Giovanni Battista Tortiroli e Gabriele Zocchi

Prima dell'arrivo a Cremona di Luigi Miradori detto il Genovesino, attorno all'anno 1637, la situazione artistica della città risultava stagnante, presentandosi ancora legata (a doppio filo) a schemi e modelli elaborati nel corso dell'irripetibile stagione cinquecentesca.

Riproposti nella pittura cristallizzata e smaltata di Giovan Battista Trotti detto il Malosso – che li aggiornò traendo ispirazione dalla pittura fiamminga e dalla Bologna del cardinale Paleotti – e nelle opere dei suoi numerosi collaboratori i modelli compositivi, ideati partendo da invenzioni di Bernardino Campi (di cui ereditò la bottega sposandone la nipote), continuarono ad abitare le pale destinate ad arredare gli altari di diverse chiese del cremonese: grazie ai numerosissimi cartoni e disegni messi a disposizione dal maestro all'interno dello studio, le opere venivano eseguite a ritmo serrato e poterono soddisfare una vasta clientela religiosa (ma non solo), diffondendo così il linguaggio malossesco in tutta la bassa padana, nel territorio del *milanesado* e nel principato farnesiano.

L'alternativa – se così può essere definita, in quanto la formazione avvenne gomito a gomito nella bottega di Bernardino Campi –, era proposta dalle opere arcaizzanti e trasudanti devozione uscite dalla bottega di Andrea Mainardi detto il Chiaveghino, che collaborò sovente con il nipote Marcantonio per la realizzazione delle commesse avute da numerose chiese e confraternite sparse nel cremonese.

Il Chiaveghino, attento alla trasmissione (mediante la pittura e l'affresco) dei valori del cattolicesimo tridentino, licenziò però diverse opere dall'iconografia inedita o comunque rara, come la *Disputa del Santissimo Sacramento* (1604-1605, Ostiano, chiesa parrocchiale di San Michele) ove esibì la fascinazione subita dall'arte del Moretto, in cui la resa preziosa e smaltata delle superfici dipinte era volta a esaltarne il carattere devozionale mentre, in alcuni cicli di affreschi (Ospedaletto Lodigiano, Abbazia dei Santi Pietro e Paolo) o in alcune serie di *Misteri del Rosario* (Codogno, chiesa prepositurale di San Biagio, Isola Dovarese, chiesa di San Nicolò) emergono elementi dal carattere grottesco e popolare, probabilmente derivati dalla visione di stampe e incisioni e dalla conoscenza della pittura fiamminga.¹

L'attenzione verso tematiche care alla Chiesa controriformata era condivisa da un altro artista (la cui fortuna fu legata soprattutto alla produzione di ritratti nella seconda metà del Cinquecento), Gervasio Gatti (già incontrato nel secondo capitolo in merito alla pala per l'altare di Sant'Agnese), nipote del più famoso Bernardino che, nel primo decennio del Seicento dipinse numerose tele per diverse chiese cremonesi (Santi Marcellino e Pietro, Sant'Elena, San Vincenzo, Sant'Agostino) dove l'attenzione per una resa devota, che ispirasse pietà e compartecipazione, era ottenuta mediante un linguaggio

¹ Il periodo preso in esame è ancora tutto da studiare: per un avvio cfr. BANDERA 1990, pp. 58-60; GUAZZONI 1997b, pp. 96-97; GUAZZONI 2006, pp. 412-415.

influenzato dall'arte del Correggio, elaborato con riproposte di schemi già adottati dallo zio e dai fratelli Campi.

Chi seppe portare avanti la tradizione del Malosso e del Chiaveghino fu, fino alla metà del secolo, Stefano Lambri detto lo Stefanino, cresciuto nelle due botteghe e la cui fisionomia, dopo la biografia a lui dedicata dal Biffi nelle sue *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, è stata ricostruita parzialmente da Gianni Toninelli in un articolo edito nel 1994, intitolato *Documenti per la biografia di Stefano Lambri*, il quale ne ha scandito le varie tappe del percorso artistico assieme alla ricostruzione dell'elenco dei nomi e cognomi dei suoi committenti, appartenenti soprattutto al ceto notarile della città.²

«Ottimo suonatore di liuto, e di viola, cantava in falsetto con una grazia inimitabile, era ricercato con ansietà, e ricevuto dovunque con giubilo»: ³ sono queste le parole con cui venne descritto dal Biffi, che indicò come le abilità del pittore in ambito musicale gli valsero l'ammissione nei circoli culturali cittadini, procurandogli così numerosi commissioni da parte di privati, ma non solo. Il talento precoce dimostratosi nella pratica del disegno (secondo un *topos* ben codificato nelle biografie degli artisti), spinse la comunità cremonese ad inviarlo a Roma, per studiare i grandi maestri del Cinquecento.⁴

Nel presente capitolo saranno ovviamente analizzate le due opere che il pittore eseguì per altrettanti altari della chiesa di San Domenico, ma non solo: verrà fornita una breve presentazione di alcune derivazioni eseguite dallo stesso per committenti appartenenti o legati all'Ordine dei predicatori. Trattasi però di proposte basate su un'analisi stilistica e su confronti con altri pezzi dalla paternità sicura, a causa della mancanza di documentazione legata ai dipinti o meglio alla difficoltà di individuare la collocazione originaria dei pezzi, rendendo quindi impossibile lo scegliere, al momento, i fondi archivistici da compulsare con attenzione.

Se quella del Lambri risulta essere la personalità più conosciuta del primo parte del Seicento cremonese, nonostante le numerose lacune da colmare sulla sua esistenza, altri due artisti (di cui si discuterà nel presente capitolo), si spartivano le diverse commesse nello stesso giro d'anni: Gabriele Zocchi e Giovanni Battista Tortiroli, entrambi copisti (evidentemente le richieste del mercato vertevano su questo genere di opere). Secondo il Biffi il Tortiroli, che avrebbe studiato con Palma il giovane, condivise con il Lambri lo stesso destino: i due sarebbero stati uccisi per mezzo di un filtro magico. In realtà lo Stefanino morì ben dieci anni dopo, a Piacenza, dove si era trasferito nel 1648 compiendo un percorso inverso a quello del Genovesino.⁵

² TONINELLI 1994, pp. 29-42.

³ BIFFI ed. 1988, p. 248.

⁴ BIFFI ed. 1988, p. 249: «I Signori Prefetti al Governo della città nostra ai quali stava a cuore in que' tempi come ad ogni buono cittadino converrebbe che stesse, la protezione di coloro che attendono alle scienze illustratrici della Patria, rissolsero di scegliere il Lambri tra quanti giovani studiavano il disegno, ed a pubbliche spese mandarlo a Roma acciò più comodamente studiasse, e con maggiore probabilità riuscisse a rimplazare i Grandi artisti del cinquecento».

La prova del viaggio di formazione del Lambri sarebbe fornita da un disegno – attribuitogli da Marco Tanzi nel 1994 – in cui è riprodotto l'arazzo di Raffaello con *La pesca miracolosa*. Il pittore però potrebbe averlo ricavato dal cartone, esposto nella basilica palatina di Santa Barbara a Mantova: TONINELLI 1994, p. 30.

⁵ «[...] ispirò ad una Rea Donna una disordinata passione, alla quale non sentendosi egli di corrispondere, rendendo vane le lusinghe ed inutili prieghi, sdegnatasi costei, convertito l'amore in un odio che [...] per alcun tempo le venne fatto alla fine di darle a bere una pozione che lo riscaldò tanto che alterò la mente da prima, poi lo rese furioso; vano fu ogni soccorso

La figura dello Zocchi è ancora oscura, nonostante il tentativo di attribuirgli, all'interno delle schede del catalogo della Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona un congruo numero di opere. Fu un pittore particolarmente apprezzato da padre Giovanni Battista Boselli da Sestola che, una volta tornato a Cremona, decise di investire il proprio deposito nel rinnovamento di diversi ambienti del convento, concentrando però i suoi sforzi nel rinnovamento della sagrestia: l'anziano padre, secondo la testimonianza del Bresciani, si avvalse proprio dello Zocchi per l'esecuzione di tele con storie dell'Antico e del Nuovo Testamento.

4.1 Stefano Lambri e l'Ordine di San Domenico

Famoso soprattutto come copista, la Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona conserva due sue opere allogategli dai predicatori del convento di San Domenico i quali, in seguito alla partenza del Malosso, che aveva esercitato una sorta di egemonia nel secolo precedente, (dipingendo ben sette pale per altrettanti altari),⁶ si rivolsero al Chiaveghino per la decorazione delle portine del coro, con le due effigi dei *Beati Rolando e Moneta da Cremona* e successivamente per adempiere alle volontà di Francesco Valvassori dell'Argenta, commissionandogli l'ancona dell'altare detto di Santa Lucia (1609) con la *Madonna con Gesù fanciullo, San Giuseppe, San Francesco e Santa Lucia*.

In seguito alla scomparsa del Mainardi (1617) i padri decisero di affidare al Lambri – l'unico artista vivente formatosi studiando e copiando i disegni e gli appunti visivi dei Campi e del Trotti – la realizzazione di opere legate al culto di un nuovo beato dell'Ordine e alla miracolosa immagine di Soriano: vollero quindi allogare la commissione ad un artista con un forte legame con la tradizione pittorica rappresentata, all'interno della chiesa, dal “museo” ideale allestito nell'area della crociera con la pala Roncaroli di Giulio Campi, l'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi e la *Madonna col Bambino, San Michele e San Vincenzo Ferrer* di Camillo Boccaccino, che si affrontavano simmetricamente (dal 1601) sulle pareti di testata del transetto della chiesa.

La comunità quindi si indirizzò verso delle scelte artistiche completamente differenti rispetto alla confraternita del Rosario, che l'anno successivo alla prima commissione allogata al Lambri chiamò da Bologna Alessandro Tiarini per dipingere il *Trionfo del Rosario*, mentre nel 1628 inviò al Cerano la grande tela per dipingervi la *Battaglia di Muret*, con la promessa di pagare l'opera la cifra di mille scudi, praticamente il doppio di quanto pattuito con gli altri artisti negli anni precedenti.⁷

Già le parole di padre Passerini, nel suo manoscritto sulla storia del convento stilato durante il suo priorato del 1640-1642, mostrano però i primi segni del cambiamento del gusto che si stava diffondendo in città, dovuto alle novità portate dal Genovesino al lavoro, in quegli anni, nelle chiese dei Santi Carlo e Donnino e di San Lorenzo degli olivetani.⁸

dell'arte per riacquistarlo a ragione ed alla sanità, in questo misero stato cessò di vivere circa l'anno 1649»: BIFFI ed. 1988, p. 250.

⁶ Cfr. l'introduzione al capitolo 2.

⁷ Cfr. il capitolo 3, paragrafo 3.

⁸ Nonostante il grande successo ottenuto in città il Miradori lavorò per il convento cremonese solo in occasione della commessa avuta nel 1643 per due perdute tele nella cappella di San Pietro martire. Negli anni successivi il pittore sarà protagonista del rinnovamento pittorico delle chiese di altri due Ordini: la già citata San Lorenzo degli olivetani e quella di

Il Passerini infatti non apprezzò particolarmente le due opere del Lambri conservate all'interno della chiesa e collocate, oltremodo, su due importantissimi altari: la *Madonna col Bambino tra San Guglielmo e il beato Ludovico Bertrando* (1623, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1831) e la tela con l'*Apparizione del San Domenico di Soriano* (1636, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 1643).

Lo Stefanino fu inoltre autore di – almeno – tre copie di opere già collocate all'interno della chiesa domenicana: si conservano una derivazione della pala Roncaroli di Giulio Campi (Città del Vaticano, Musei Vaticani, inv. MV40802-0-0), del *Martirio di San Pietro da Verona* del Malosso (Alzano Lombardo, monastero della Visitazione) e dell'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi (Bosco Marengo, chiesa di Santa Croce), di cui si discuterà nel terzo paragrafo del presente capitolo. Ultima scoperta in ordine di tempo (anche se in realtà si tratta di un quadro già conosciuto dalla storiografia artistica locale), è la paternità di una derivazione con aggiunte dell'*Assunta* di Bernardino Campi per l'altare dei Golfirami, conservata presso la chiesa domenicana di San Giacomo a Soncino.

Non vennero commissionate allo Stefanino solo derivazioni da opere provenienti da San Domenico: nel convento domenicano di Taggia, dove già l'inquisitore Pietro Visconti aveva spedito, alla fine del Cinquecento, un'*Adorazione dei pastori* firmata dal Malosso, è conservata una *Decollazione del Battista*, siglata dal Lambri nel 1623 e copiata dalla pala di Bernardino Campi (1569) che si trova nella cappella della Madonna del Popolo nel duomo di Cremona, offerta dall'inquisitore Tommaso Novaro da Taggia.

4.2 Le pale d'altare

La prima opera eseguita dal pittore per la chiesa domenicana fu la già menzionata pala, firmata e datata all'anno 1623, per l'altare dedicato a San Guglielmo. La tela precedentemente issata sulla mensa eucaristica, eseguita da Giulio Calvi detto il Coronaro (1590), venne sostituita dopo trentatré anni non perché considerata oramai obsoleta, ma perché la comunità dei predicatori di Cremona decise di celebrare l'approvazione del culto del missionario spagnolo Ludovico Bertrando, in seguito alla beatificazione dello stesso avvenuta il 19 luglio 1608, durante il pontificato di Paolo V Borghese. L'opera del Coronaro trovò così collocazione all'ingresso delle camere priorali del dormitorio collocato al primo piano del braccio est del convento, adiacente alla libreria.

Lo Stefanino firmò l'opera nello stesso anno in cui era stata data alle stampe la traduzione dell'agiografia scritta dal domenicano Bartolomeo d'Avignone, *Vita, virtù e miracoli del beato Luigi Bertrando*, edita a Roma con l'intento di accelerare il processo di canonizzazione del missionario, compiutosi però solo quasi cinquant'anni dopo, nel 1671, quando il beato venne elevato all'onore degli altari assieme alla terziaria domenicana Rosa da Lima.⁹

San Francesco dei minori conventuali, ove era stato chiamato dal padre guardiano Vincenzo Balconi, per cui eseguì la celebre *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*: Ferrari in *Genovesino* 2017, pp. 142-147, n. 35.

⁹ Nell'introduzione all'opera il padre d'Avignone dichiarò lo scopo che si era prefissato con la stesura dell'agiografia: fornire uno scritto ai devoti del beato perché, nei vari stati della penisola, era difficile trovare copie della biografia scritta da Vincenzo Giustiniano Antist e tradotta per il mercato italiano nell'anno 1583, *Vera relatione de la vita, et morte del P. F. Luigi Bertrando di santa memoria*: BOTTIFANGO 1623, s.p.

L'esecuzione della nuova pala e dell'ancona lignea dorata – opera di uno sconosciuto marangone dal nome di Marcantonio Betti –, era stata permessa grazie al finanziamento dal padre Ludovico, speciale del convento, di cui non è stato registrato il cognome.¹⁰ L'intento era chiaro: i domenicani della comunità cremonese vollero immediatamente dedicare un altare ad un nuovo beato della famiglia dei predicatori, missionario come il fondatore Domenico e morto nel 1581, di cui i frati possedevano una preziosa reliquia, un lembo della tunica, conservata nella grande macchina lignea progettata dal Malosso attorno al 1595 e collocata nella cappella del Nome di Dio, sede dell'omonima confraternita.¹¹

Il Lambri, probabilmente per volere degli stessi committenti che ritenevano il dipinto del Coronaro una delle opere più pregiate della chiesa, ne riprese l'impostazione generale e quella delle figure che lo abitano, ricalcando la figura di San Guglielmo paludato con l'armatura, optando però per un'ambientazione esterna, con la collocazione della Vergine col Bambino su delle nubi circondate da angeli, modellata sulle tele del Malosso che poteva osservare sugli altari della navata sinistra della chiesa stessa.¹²

Per la nuova immagine del beato Ludovico (tav. 4.1) il pittore scelse di rappresentarlo in atto di adorare il crocefisso – che molte volte è apparso nelle agiografie del Bertrando come veicolo per l'attuazione di miracoli o come strumento “didattico” per la conversione degli *indios* –,¹³ invece dei più diffusi prototipi che lo vedono reggere la coppa con cui si cercò di avvelenarlo oppure il fucile tramutato in crocifisso in seguito al tentativo, da parte di un soldato, di ucciderlo.¹⁴

Il Passerini non citò nemmeno il nome del pittore: «S'ha però d'avvertirsi, che l'ancona che vi era prima è di maggior bellezza e prezzo, et hora è posta nella fronte del dormitorio» e anche padre Preglia, nel suo *Memoriale Historico*, non ebbe affatto parole di apprezzamento: «l'ornamento o si casamento è di legno tutto indorato la pittura è di S. Ludovico Bertrando, ma non vi è gran cosa essendo forse fra tutte l'inferiore di questa Chiesa» solo il Domaneschi, nella sua opera edita nel 1767, spese parole di elogio per la tela che poteva essere scambiata, a prima vista, per un'opera del Malosso.¹⁵

Il dipinto fu uno dei pochi citati nella biografia dedicata dal Biffi allo Stefanino (che scambiò però la figura di San Guglielmo con quella di San Fermo), assieme alla pala con l'*Apparizione del San*

Sulla canonizzazione della terziaria domenicana e l'altare dedicatogli dai padri di San Domenico cfr. il capitolo 8, a lei dedicato.

¹⁰ PASSERINI n. 31.

¹¹ PREGLIA c. 30. Sulle reliquie custodite dal convento cfr. capitolo 2, paragrafo 5.

¹² Carubelli in *La Pinacoteca* 2007, pp. 121-123, n. 109.

¹³ Potrebbe essere stata proprio la presenza del solo crocifisso a indurre Giuseppe Bresciani a identificare il beato con San Vincenzo Ferrer: BRESCIANI 4 c. 141.

¹⁴ BOTTIFANGO 1623, pp. 168, 204. Nell'anonima incisione contenuta nel frontespizio della biografia stampata nel 1623 il beato, collocato nell'ovale centrale della parte superiore della cornice, è presentato con entrambi gli attributi iconografici ed un volto molto simile a quello dipinto dal Lambri. Probabilmente era stato ricavato da un ritratto del Bertrando e fatto circolare mediante le incisioni oppure, come ipotizzo per il caso dello Stefanino, della consultazione del volumetto. Sull'iconografia del futuro San Ludovico cfr. CARDINALI 1966, col. 348; MÀLE 1984, p. 412.

¹⁵ PASSERINI n. 31; PREGLIA c. 20; DOMANESCHI 1767, p. 114: «Horum primum Sanctos Viros Ludovicum Beltrandum, et Guillelmum exhibet, beatissimamque Virginem immensa quadam gloria, specie eminentem. Qui minus attente, quam res ipsa postulat, han tabulam inspexerit. Verum fuisse a Stephani Lambro Cremonensi elaboratam, qui Malossum institutorem habuit, eumque imitationem quam proxime et affectus, subscriptio ipsa, testatur».

Domenico di Soriano, eseguita per uno degli altari più importanti della chiesa conventuale, ubicato nella prima cappella a destra del presbiterio (tav. 4.2).

La tela in questione è stata rintracciata (danneggiata) da Marco Tanzi nelle soffitte della pinacoteca cremonese solo nel 1994, dopo che se ne erano perse le tracce in seguito al deposito delle opere nei magazzini del palazzo Ala Ponzone nel biennio 1864-1865, a causa della definitiva chiusura del tempio.¹⁶

L'altare di San Domenico era originariamente dedicato alla Maddalena – patrona dell'Ordine – ed ospitava il sepolcro della famiglia soncinate dei Covi.¹⁷

La genesi dell'opera è stata raccontata dal manoscritto del Passerini il quale non pronunciò, nemmeno in questo caso, il nome del Lambri. Il pittore difatti era ancora vivo e in piena attività: si sarebbe trasferito a Piacenza solo nel 1648, per morirvi dieci anni dopo.¹⁸

Ecco quindi la successione degli eventi che portarono all'allogazione della pala allo Stefanino:

Eravi già un'ancona in cui era dipinta S. M. Madalina in atto d'esser rapita nell'aria dipinta per mano dil Cavaglier Malosso, che era assai billa. Ma alcuni che riguardavano più a far gl'ornamenti et i casamenti dill'ancona grande e simili a gl'altri, et a far videro una billa prospetiva di legno indorato, che a rapresentar alle menti de più intendenti l'artificio degl'eccilinti maistri di pitura, fra quali è stato il Malosso; perché quell'ancona era piccola alla proportion de l'altre la levarono, et in iscambio vi posero un'ancona nova fatta da un pittore che poco s'intende di lavorar d'innovatione come che per altro sia eccellente copista, ma essendo poi in questa città la divotione di S. Domenico di Soriano, Giacinto Anguisciola nostro molto benemerito per sua divotione fece far l'ancona moderna dal medesimo pittore, che è assai migliore anche della prima la qual ristò nelle mani dell'Anguisciola. La prima spesa fu fatta da fra Ludovico Speciale, et nill'ancona furono spesi libbre 231 nel casamento di legno libbre 525 [...], questo fu dill'anno 1626 ma il cambio fatto nell'ancona di S. Domenico in cui poi si rapresenta la Vergine accompagnata da S. Maria Madalina, et da S. Catarina Martire che presenta la tila di S. Domenico fu fatto l'anno 1636. La Madalina poi del Malosso fu venduta da un sacristano per poco, perché non s'intendeva di pitura, ma bin fu tinuta in prezzo dal Gallo, che la comprò.¹⁹

La tela andò a sostituire quella eseguita dal Malosso per l'altare dei Covi, ritenuta da alcuni frati troppo piccola per poter essere accolta in una grandiosa macchina lignea scolpita e dorata (probabilmente nel tentativo di uniformare le varie cornici a corredo dei dipinti issati sulle mense degli altari) ma apprezzata dal Passerini, in quanto opera dello stesso Trotti.

Venne quindi allogata allo Stefanino nel 1626 una versione più grande dell'*Estasi di Santa Maria Maddalena* finanziata, ancora una volta, con il denaro del già citato speciale del cenobio, padre

¹⁶ Cfr. il capitolo 10, paragrafo 4.

¹⁷ Cfr. il capitolo 2, paragrafo 1.

¹⁸ L'unica commissione finora emersa nell'ultimo decennio della sua attività sono le già citate sei telette eseguite per l'altare di San Carlo Borromeo nella chiesa di San Pietro apostolo in Mezzana Casati, feudo della famiglia Anguissola di Cimafova e tratte dalle incisioni tirate da Alberto Ronchi per l'opera edita da Cesare Bonino nel 1610, i *Nonnulla praeclara gesta beati Caroli Borromei*, pagate nel 1650: FERRARI 2014, pp. 85-100.

¹⁹ PASSERINI n. 62.

Ludovico: è possibile quindi ipotizzare che fu il domenicano a introdurre il pittore nell'ambiente dei predicatori di Cremona.

Solo dieci anni dopo, nel 1636, un membro della famiglia Anguissola, Giacinto, identificato da Gianni Toninelli come aromatario e cugino della pittrice Sofonisba,²⁰ commissionò la tela relativa all'*Apparizione del San Domenico di Soriano* a causa della diffusione in città del culto dell'immagine miracolosa e tenne per sé la copia dell'*Estasi di Santa Maria Maddalena*, mentre il dipinto originale del Malosso venne venduto dal sagrestano del convento a un certo Gallo, probabilmente membro della famiglia cremonese di notai.

Anche in questo caso padre Preglia, nel suo manoscritto datato al 1706, definì l'opera «di poca eccellenza, e forse l'inferiore a tutte l'Altre di questa Chiesa».²¹

La venerazione verso l'immagine acheropita apparsa nel convento calabrese era da poco stato approvato da papa Urbano VIII, in seguito all'istituzione di un processo canonico nel 1609. La devozione si era radicata soprattutto nel Regno di Napoli, grazie all'impegno profuso dai generali Serafino Secchi e Nicolò Ridolfi e all'opera di Silvestro Frangipane, dal titolo *Raccolta de' Miracoli et grazie adoperate dall'Immagine del Padre S. Domenico di Soriano* che diffuse il culto tra i più altri gradi della nobiltà spagnola residente nel Mezzogiorno, arrivando ad ottenere il favore dello stesso sovrano, Filippo IV, che nel 1635 pose la Santa Casa di Soriano sotto la protezione regia.²²

Il Lambri rimase fedele all'iconografia in rapida diffusione in quegli anni attraverso stampe e incisioni: l'immagine miracolosa (con Domenico con un libro rosso posto nella mano destra e un giglio in quella sinistra)²³ corrisponde esattamente a quella consegnata dalla Vergine al sagrestano del convento, Lorenzo della Grotteria, che ebbe la visione nel 1530, qui presentato in ginocchio, a destra della composizione: non credo infatti che il frate sia, come indicato da Toninelli, un ritratto del padre Giovanni Battista da Sestola, zio del Passerini.²⁴

La Madonna era accompagnata dalle due patronne dell'Ordine, Maria Maddalena e Caterina d'Alessandria, che si presentarono a frate Lorenzo con ricchissimi abiti e con un aspetto maestoso. Ed ecco il Lambri che le dipinse con delle raffinatissime vesti: la Vergine porta una corona sopra il velo blu bordato d'oro e la martire egiziana indossa un vestito dalle ampie maniche e un diadema sul capo mentre la Maddalena, invece dei "consueti" capelli sciolti, esibisce un'elegante acconciatura.

È Valerio Guazzoni (1997) il primo a individuare, nell'esecuzione della tela, l'influenza della pittura di Panfilo Nuvolone presente, all'interno della chiesa, nella cappella del Rosario con il lunettone raffigurante l'*Annuncio della morte alla Vergine*.

²⁰ Lo stesso Giacinto, ancora una volta assieme a frate Ludovico aveva ordinato, nell'anno in cui venne copiata la pala del Malosso (1626), un'ancona lignea intagliata da Giovanni Battista Guerini per l'*Assunta* di Bernardino Campi: PASSERINI n. 39.

²¹ PREGLIA c. 36.

²² PANARELLO 2014, pp. 537-538. L'opera infatti venne dedicata al Secchi, all'epoca Maestro generale dell'Ordine.

²³ Il libro, forse il principale attributo iconografico del fondatore dell'Ordine dei predicatori gli venne donato – secondo la leggenda – da San Paolo durante una visione che ebbe nell'antica basilica costantiniana di San Pietro ove si era ritirato in preghiera: VARAZZE 1995, p. 590.

²⁴ Il domenicano non ebbe alcun ruolo nell'allestimento della cappella. Durante il suo priorato, nel biennio 1614-1616 (e quindi non potrebbe aver avuto un aspetto così giovane nel dipinto) restaurò l'organo, il rifacimento di una loggia che congiungeva il dormitorio dei novizi alla sala capitolare e, nel 1638, finanziò l'allestimento della sagrestia con armadi in noce intagliati da Alessandro Capra: cfr. il capitolo 4, paragrafo 4 e PASSERINI n. 65, 71, 96.

La corretta intuizione di Guazzoni è utile per dimostrare la capacità del pittore di cambiare registro stilistico e modello di riferimento a seconda delle richieste della committenza e delle esigenze comunicative, abilità che ne decretò il successo, nonostante la non eccelsa qualità riscontrabile nelle opere licenziate.²⁵

4.3 Copie, derivazioni e problemi attributivi

Il Lambri, come già anticipato, fu anche autore di derivazioni di dipinti conservati all'interno di San Domenico.

Nel 1623, anno in cui firmò la pala per l'altare di San Guglielmo, spedì a Taggia (dove era già arrivata, alla fine del secolo precedente l'*Adorazione dei pastori* del Malosso)²⁶ una copia della *Decollazione del Battista* dipinta da Bernardino Campi nel 1569 per l'arco trionfale – eseguito assieme a Giulio Campi –, all'interno del sacello dedicato al Battista (ora cappella della Madonna del Popolo) nel duomo cremonese.²⁷ L'opera venne commissionata dall'inquisitore Tommaso Novaro, che resse le sorti del tribunale cremonese tra il 1619 e il 1625.²⁸

Se la pala ora a Taggia contiene la firma del pittore, vi sono altre quattro opere che potrebbero essere state copiate dal Lambri per essere inviate, in almeno due casi su quattro, a conventi dell'Ordine.

In San Giacomo a Soncino si conserva una derivazione dell'*Assunta* dipinta da Bernardino Campi per l'altare dei Golfirami in San Domenico (e replicata dallo stesso per Vespasiano Gonzaga Colonna), non in ottime condizioni conservative (tav. 4.3). L'opera è considerata da Mario Marubbi come un prodotto della bottega di Bernardino, a cui vennero aggiunte le quattro figure di Santi nella parte inferiore, attorno all'anno 1610.

A parere di chi scrive invece, la tela era stata eseguita dallo Stefanino dopo il 1623, a causa dell'inserimento della figura del beato Ludovico Bertrando (in basso a destra), che ricalca quella da lui inserita nella pala per l'altare di San Guglielmo.²⁹

Marubbi ha reso nota, nel 1990, l'esistenza di una scritta dedicatoria che indicherebbe come committente dell'opera un tale frate Francesco Tosi, appartenente a una delle più importanti famiglie

²⁵ Carubelli in *La Pinacoteca* 2007, pp. 123-126, n. 110.

²⁶ Cfr. l'introduzione al capitolo 2.

²⁷ GUAZZONI 2007, p. 114.

²⁸ ACDFVa, S.O., S.S., II, 2-i, *Catalogo De Padri Predicatori Inquisitori pro tempore di Modena; Breve notizia dell'Inquisizione, et Inquisitori di Faenza dell'Ordine de Predicatori*, c.1: «1625. Il P. Maestro F. Tomaso Novari da Tabbia dall'Inquisizione di Modena passò a quella di Cremona, indi a questa di Faenza, di dove fu eletto Priore di Bologna, e poi provinciale di Lombardia».

L'inquisitore, figlio di Filippo e di Manosa Rolando di Taggia (al secolo Vincenzo), venne inviato a Bologna nel 1592, divenendo lettore successivamente a Piacenza, Cremona, Mantova, Ferrara, Modena (1618-1619), Cremona (1619-1625), Faenza (1625-1626), Rimini (1628-1629), per poi essere eletto priore del convento di Bologna, padre provinciale di Lombardia e priore di San Domenico a Genova, di cui ci rimane un ritratto datato al 1640 assieme ad altri tre importanti membri dell'Ordine, conservato presso il museo del cenobio di Taggia. Trattasi di un anonimo ritratto collettivo eseguito a Bologna nel 1640 in occasione del Capitolo generale con i padri Michele Sasso (inquisitore di Faenza, ove sostituì il Novaro nel 1634), Vincenzo Giovanni Reghezzi (inquisitore di Tortona) e Ambrogio Ruggeri (inquisitore di Ferrara): ROSSI 1875, p. 271; PAPANONE 2007, p. 57. Il Novaro è il secondo da sinistra: uomo oramai dall'aspetto anziano, rivolge lo sguardo verso lo spettatore mentre con il dito indice della mano destra indica un passo del libro che tiene aperto. Da una delle pagine del volume esce un segnalibro con il nome dell'inquisitore, espediente utilizzato anche per il padre alla sua destra, Michele Sasso, il cui nome è scritto sulla lettera ancora chiusa che tiene nella mano sinistra. Gli altri due padri, sulla destra, stanno discutendo il passo indicato dal Novaro.

²⁹ Marubbi in *Soncino* 1990, pp. 162-164, n.6.10.

di Soncino. Purtroppo, lo stemma posto in basso al centro è solo parzialmente visibile: che la pala possa essere legata a tale famiglia è plausibile in quanto è noto che un Tosi, Gerolamo, ricoprì la carica di priore di San Giacomo nel 1633 sfidando apertamente l'autorità di Massimiliano III Stampa, marchese di Soncino.³⁰

Gli altri personaggi effigiati sono Carlo Borromeo (in ginocchio, a sinistra), la cui presenza ha spinto Marubbi a datare l'opera anteriormente al 1610 perché l'arcivescovo non è stato presentato con il nimbo, assente però anche al di sopra dei capi delle altre figure: la mancanza dell'attributo iconografico non costituisce quindi un elemento da tenere in considerazione per stabilire l'esatta cronologia dell'opera.

Dietro il cardinale e il missionario spagnolo sono stati collocati, in piedi, due beati (riconosciuti da Marubbi grazie alla lettura di una visita pastorale compiuta nel 1678):³¹ a destra, Giacomo Salomoni da Venezia (il cui culto venne approvato da Gregorio XV) e il senese Ambrogio Sansedoni, a sinistra: i due domenicani erano stati oggetto di due agiografie editate da padre Teofilo Ferrari, già menzionato nel secondo capitolo per la compilazione della *Vita del glorioso P. S. Giacinto dell'Ordine dei predicatori* (1594) e che, secondo Giuseppe Bresciani

L'anno 1623 ha brevemente fatto stampare le Vite delli Beati Ambrosio da Siena, et Giacomo Salomoni da Venetia, Beatificati dal Sommo Pontefice Gregorio XV et da esso concesso autorità di celebrargli l'Uffitio divino: come già hanno fatto quelli Reverendi Padri con onorevoli Apparati, Musiche, et Orationi pubbliche l'anno 1623 alli 29 e 30 Genaro, delle quali una ne fu stampata per la sua eccellenza [...].³²

I due beati erano quindi particolarmente venerati dalla comunità domenicana di Cremona e con tutta probabilità il culto si estese anche al vicino convento soncinate: l'opera è stata quindi eseguita attorno o poco dopo il 1623.

Il Lambri eseguì il volto del predicatore senese copiando le fattezze donate dal Malosso a San Giacinto nella pala eseguita per l'omonimo altare in San Domenico (1596).³³

La qualità esecutiva del pezzo – nonostante la non ottimale situazione conservativa –, il modo in cui sono stati resi gli angeli nella parte superiore (soprattutto quello a sinistra della Vergine, con il volto in contemplazione), la maniera con cui sono stati costruiti il volto e le mani della Madonna (le lunghe dita affusolate costituiscono la cifra stilistica del pittore) e la modulazione delle ombre in maniera netta e per nulla sfumata, mi portano ad assegnare allo Stefanino l'intera pala.

Un'altra derivazione da un dipinto eseguito da Bernardino Campi, differente dall'originale solo per alcuni particolari legati al colore degli abiti dei due pastori e dello scollo della veste di Maria, è

³⁰ Il Tosi era anche vicario dell'inquisitore di Cremona, all'epoca Pietro Martire Ricciardi da Acquanegra. Fu protagonista di un episodio riportato da GALANTINO 1869, pp. 162-163: il domenicano, forte della protezione concessa alla sua famiglia, aveva osato far cancellare gli stemmi della famiglia Stampa presenti nel coro della chiesa di San Giacomo, provocando le ire del marchese Massimiliano III.

³¹ Marubbi in *Soncino* 1990, p. 162, n. 6.10.

³² BRESCIANI 1625, p. 187; BERTUCCI 1968, col. 633. Si conserva tutt'oggi una copia della *Vita del B. e Glorioso P. F. Giacopo da Venetia, dell'Ordine de' Predicatori*, stampata nel 1623 e dedicata a Camilla Ugolani Trecchi (FERRARI 1623, p. 2), mentre delle altre due opere citate dal Bresciani non sono emerse, finora, copie sopravvissute.

³³ Cfr. il capitolo 2, paragrafo 3.

conservata presso il convento di Santa Croce in Bosco Marengo. L'originale altri non è che la celebre pala con l'*Adorazione dei pastori* eseguita per l'altare di Sebastiano Picenardi nel 1574, collocata nel braccio sinistro del transetto della chiesa di San Domenico. Anche in questo caso, la resa dei volti, in particolare quello della Madre di Dio, mi inducono ad attribuire il pezzo al catalogo del Lambri. Il convento di Bosco, fondato da Pio V Ghislieri e dedicato alla Santa Croce, fu in rapporti con quello cremonese perché retto, per un biennio, da frate Lattanzio Cerioli da Cremona.³⁴ Inoltre venne eletto vescovo della diocesi di Alessandria Deodato Scaglia, nipote del cardinale e collezionista Desiderio, che fu inquisitore a Cremona tra il 1609 e il 1614, di cui si è già discusso nel primo capitolo in merito alla pala del Moretto ora a Francoforte e nel secondo per un sermone recitato all'interno del tempio nell'anno 1594.³⁵

Non può essere un caso che all'interno del *Memoriale Historico* di padre Preglia, in occasione della citazione di entrambi i dipinti usciti dalla bottega di Bernardino Campi per San Domenico, si sia posto l'accento sul fatto che ne furono cavate diverse copie, oltre alla versione firmata dallo stesso Bernardino per Vespasiano Gonzaga e spedita a Sabbioneta: vi era forse memoria del Lambri all'opera, all'interno della chiesa, con il cavalletto e la tela posti in fronte a uno dei due altari intento a lavorare per soddisfare la volontà dei committenti di avere copie di dipinti (all'epoca) celebri.³⁶

Altre due derivazioni da originali conservati al di sopra di altrettante mense eucaristiche già in San Domenico sono assegnabili al suo catalogo. La prima è una copia del *Martirio di San Pietro da Verona*, scoperta da Marco Tanzi e Simone Facchinetti in occasione della preparazione della mostra bergamasca *Da Bergognone a Tiepolo* (2002) e pubblicata nei *Siparietti cremonesi* di Marco Tanzi, apparsi su «Prospettiva» nel 2004 (tav. 4.4). Anche in questo caso, lo Stefanino inserì alcune varianti rispetto all'originale del Malosso: nella parte alta del quadro, invece delle figure di San Gerolamo e della Vergine seduti su di una nuvola (come era stato espressamente richiesto dai committenti nel dettagliatissimo contratto di esecuzione con il Trotti)³⁷ fanno capolino, a destra, due angeli recanti una corona di fiori e la palma del martirio. L'opera, ora nella chiesa del monastero della Visitazione di Alzano Lombardo, venne probabilmente eseguita per un edificio di culto legato all'Ordine dei predicatori.³⁸

La seconda opera, segnalatami ancora da Marco Tanzi e conservata presso i depositi dei Musei Vaticani (dopo aver preso il posto, per un breve periodo, della pala dipinta da Tiziano per San Nicolò della Lattuga) in buono stato di conservazione (almeno così è percepibile grazie alla riproduzione digitale del dipinto), è una derivazione della pala Roncaroli di Giulio Campi, con l'inserimento delle figure di Pio V (al posto di San Francesco) e di San Lorenzo, che fa capolino dietro il fondatore,

³⁴ Cfr. il capitolo 2, paragrafo 5. Il Cerioli guidò anche il convento cremonese tra il 1612 e il 1614.

³⁵ Presso il convento piemontese è conservata anche una copia della pala del Moretto che Guazzoni indicò come proveniente dall'altare dei Dottori della Chiesa e che venne ritirata dal cardinale Scaglia nella sua collezione. La versione del cenobio di Bosco Marengo è pubblicata per la prima volta in SPANTIGATI 2002, p. 153. Su Deodato Scaglia cfr. DOMANESCHI 1767, pp. 283-289.

³⁶ PREGLIA cc. 17, 23.

³⁷ Cfr. il capitolo 2, paragrafo 1.

³⁸ TANZI 2004b, pp. 129, 133.

Domenico. Nell'inventario dei Musei Vaticani la pala è attribuita genericamente alla scuola italiana di metà Cinquecento.

La difficoltà – o l'incapacità – del Lambri nel rendere in maniera delicata e sfumata i trapassi di luce e di colore, assieme alle caratteristiche già elencate riguardo alla costruzione dei volti (soprattutto quello del giovane diacono Lorenzo) mi inducono ad assegnare il pezzo, su suggerimento del prof. Tanzi, al catalogo dello Stefanino. Anche in questo caso è presente uno stemma identico, nell'impostazione, a quello danneggiato della pala di Soncino.

L'arma dipinta all'interno della pala ora in Vaticano potrebbe essere identificata con quella della famiglia dei conti Albertoni capitani di Vertova oppure – se il piccolo tocco di pigmento bianco non vuole essere un tentativo di rendere il riflesso sulla superficie lucida dello scudo –, quella della famiglia Ripari di Cremona: il pezzo era quindi stato commissionato per una chiesa o una cappella privata del territorio cremonese.³⁹

4.4 La *Strage degli Innocenti* e il rinnovamento della sagrestia: padre Giovanni Battista Boselli da Sestola

L'ultima pala d'altare commissionata dai padri prima della svolta voluta dall'inquisitore Giulio Mercori (1668), venne allogata mentre il Lambri stava attendendo alla realizzazione della tela per la cappella di San Domenico di Soriano. Il progetto era stato finanziato, ancora una volta, dal frate Ludovico, speciale del cenobio.

L'artista prescelto fu questa volta il cremonese Giovanni Battista Tortiroli (1601-1651), che la tradizione vuole sia stato anch'egli allievo del Chiaveghino, chiamato ad eseguire una *Strage degli Innocenti* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 239) da collocare sull'altare degli Innocenti, ricavato nella sagrestia conventuale alla fine del Quattrocento.⁴⁰

³⁹ Purtroppo non mi è stato possibile vedere il quadro dal vivo, rientrato nei depositi dei Musei Vaticani nel novembre del 2014, pochi giorni prima l'inizio del corso di dottorato.

Sono assegnate al catalogo dello Stefanino altri due derivazioni, tuttora conservate a Cremona, ma non derivanti da dipinti collocati nelle chiese dei predicatori. La prima, attribuita al Lambri da MONTEVERDI 1953, p. 31 e dubitativamente da MOCCAGATTA 1959, p. 271, è una copia con varianti della celebre *Adorazione del Bambino* di Gaudenzio Ferrari e conservata nella sagrestia della chiesa di Sant'Agostino. In questo caso, al posto del cardinale Giovanni Angelo Arcimboldi, identificato da AGOSTI – STOPPA – TANZI 2010, p. 66, n. 94, il pittore inserì la figura di Carlo Borromeo: ancora una volta, sono le mani in preghiera dell'arcivescovo e i due putti nella parte alta della composizione a non lasciare dubbi sulla sua paternità. Sulla fortuna della pala gaudenziana e sulla copia cremonese cfr. SACCHI 2015, pp. 133-135; D'ITALIA 2016, pp. 73-76.

La seconda, citata da BIFFI ed. 1988, p. 250 e rintracciata da Luisa Bandera Gregori in una delle sale del convento dei cappuccini di Cremona, riproduce la parte centrale della pala del Perugino (con alcune varianti) commissionata dai Roncadelli per la loro cappella in Sant'Agostino: «imitò per modo l'originale, che la copia che ne fece, e che ora è appresso il celebre nostro Pittore e architetto Sr. Gio. Manfredini da qualunque intelligente verrebbe preso per un originale del Vanucci se non vi si leggesse scritto Stefano Lambri Cremonese f. 1624». L'opera, che venne firmata (secondo il Biffi) nell'anno 1624, era stata quindi eseguita immediatamente dopo la pala per l'altare di San Guglielmo in San Domenico. L'opera, all'epoca in cui il Biffi stava attendendo alla stesura del suo manoscritto, era di proprietà del pittore e architetto Giovanni Manfredini (la cui figura deve ancora essere ricostruita) che morì nel 1790: all'epoca ricopriva la carica di professore di disegno nel Regio Ginnasio di Cremona: BIFFI ed. 1988, pp. 329-333, GRASSELLI 1827, p. 226.

⁴⁰ La scheda di Morandi in *La Pinacoteca* 2007, pp. 174-175, n. 174, indica – erroneamente – come committente della pala Giulio Maria Zaccaria, priore per ben tre volte del convento cremonese, di cui si parlerà nel capitolo 7, paragrafo 2, relativamente al denaro da lui lasciato al capitolo dei padri e utilizzato per alloggiare al Ferrari e al Natali due teleri per le testate del transetto.

Come già illustrato nel primo capitolo,⁴¹ la sagrestia era stata modificata attorno al 1478 in seguito allo sfondamento della parete est causato dalla costruzione della cappella della famiglia Granelli, dotata di una pala d'altare «di pittura ordinaria, et di pochissimo prizzo».⁴²

Si decise quindi, tramite il denaro messo a disposizione dallo speziale, di far eseguire dal Tortiroli una nuova pala di dimensioni maggiori, da collocare sopra l'altare.

Il pittore consegnò una prima versione nel 1636, la quale però venne dopo poco tempo sostituita da una seconda perché, secondo le parole del Passerini

la principal figura era un'homo quasi nudo, coperto solo una poca copertura sucinta, et era rapresentato in ischena, si giudicò, che stesse poco bene sopra un'altare, et il medesimo pitore per lo stisso prizzo fece la 2° ancona, in cui l'invintione è più billa, et artificiosa, et meglio tirata et l'altra ad ogni modo si vende il medesimo denaro.⁴³

La presenza quindi di una figura maschile dipinta di spalle e con pochi “stracci” addosso, risultava indecorosa agli occhi della comunità che già, nei primi anni Venti, aveva fatto modificare la pala del Chiaveghino per l'altare di Santa Lucia in quanto la figura della martire era stata ritenuta indecente (o meglio lasciva) da un anonimo converso.⁴⁴ Il Tortiroli si offrì di eseguire una seconda versione dell'opera, la quale «non dispiace a gl'intendenti» (tav. 4.5).⁴⁵

Il Biffi invece, nella biografia dedicata al Tortiroli e contenuta nelle *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, indicò nella nudità delle carni femminili il motivo per cui l'opera venne rifiutata:

alcune di queste disordinate nelle vesti nelle sforzate posture intente a sottrarre i parti loro alle spade delle micidiali scoprivano il seno, e pure vedevansi in atteggiamenti convenienti bensì alle scene d'orrore che componevano, ma che parvero ai verecondi sguardi di que religiosi troppo sconcie e scandalose cose.⁴⁶

Il Biffi riportò anche la notizia della vendita della prima versione al «Senatore Podestà d'allora [...] e seco lo portò a Milano». Il pezzo rifiutato era ritenuto dallo storiografo cremonese di qualità superiore rispetto alla seconda ed “epurata” versione, perché ispirato dalla pittura di Palma il giovane e, sulla superficie della tela, le figure esibivano «incredibile forza ed espressione d'ira».⁴⁷

L'acquirente potrebbe essere individuato nella figura di Giovanni Battista Bonetti, «uomo di singolarissimo ingegno nelle faccende legali e politiche, del quale venne rialzata la sua famiglia a quel primiero splendore».⁴⁸ Eletto decurione nel 1608, dieci anni dopo venne nominato oratore della città presso Milano e ottenne un seggio in Senato nel 1621 per la fiducia e la stima accordatagli dal

⁴¹ cfr. capitolo 1, paragrafo 7.

⁴² PASSERINI n. 70.

⁴³ PASSERINI n. 75.

⁴⁴ Cfr. il capitolo 2, paragrafo 6.

⁴⁵ PASSERINI n. 75.

⁴⁶ BIFFI ed.1988, p. 247.

⁴⁷ BIFFI ed.1988, p. 247; GUAZZONI 1997b, p. 96 e Morandi in *La Pinacoteca* 2007, p. 174, n. 174.

⁴⁸ LANCETTI 1820, p. 399.

duca di Fera. Il Bonetti inoltre era in rapporti con il convento domenicano cremonese in quanto, nei primi anni del Seicento, era stato eletto consultore del Sant'Uffizio.⁴⁹

Inoltre, come registrato da Passerini nel suo manoscritto, in seguito alla sostituzione della primitiva ancona

il Senator Giovanni Battista Binetto che per la moglie è herede di Granelli per mezzo di Baldasar Sozzo ne di mandò che se gli desse la ditta ancona quale per essere cosa di quasi minor prizzo et per degni rispetti sendo egli molto ammirivole del Convento gli fu data.⁵⁰

Il senatore quindi ritirò, oltre alla pala quattrocentesca, la primitiva versione della tela del Tortiroli. La passione per le opere d'arte dell'oratore non si esprime solo nel collezionismo ma egli stesso, nel periodo in cui ricoprì la carica di fabbricere della cattedrale di Cremona, impiegò la cifra di seimila scudi per l'esecuzione del ciborio dell'altare della cappella del Santissimo Sacramento.⁵¹

I debiti della pala del Tortiroli nei confronti della celebratissima *Strage degli Innocenti* allogata a Guido Reni per l'altare dei conti Berò in San Domenico a Bologna (ora Pinacoteca Nazionale, inv. 439) sono evidenti, nonostante tutti i limiti che la composizione mostra nella collocazione delle figure su due differenti piani e l'immobilità di alcuni personaggi, bloccati come statue di cera.

È probabile quindi che il pittore abbia avuto sottomano delle incisioni o delle stampe che riproducevano il celebre capolavoro reniano, a cui si ispirò per la costruzione della figura femminile con in braccio il figlio (sinistra), memore del celebre – e bellissimo – particolare della donna tirata per i capelli da uno dei soldati di Erode nel quadro bolognese. La composizione in questo caso si fa più affollata di figure e Valerio Guazzoni ha ipotizzato, per la resa del carnefice ripreso di spalle, l'inserimento di una figura simile a quella presente nel dipinto di Reni.⁵²

La pala venne racchiusa da un'ancona lignea dorata e sormontata dallo stemma domenicano, opera di Giovanni Battista Guerini, già autore delle cornici lignee dorate per la pala con l'*Assunta* di Bernardino Campi e per la pala del Malosso con il *Martirio di San Pietro da Verona*.⁵³

La nuova decorazione della sagrestia venne completata grazie alla generosità del padre inquisitore Giovanni Battista Boselli, zio del Passerini (1638), trasferito al convento di Cremona durante il priorato del Nazari. Guida della comunità nel biennio 1614-1616, divenne poi inquisitore nello stesso (1625-1632) e vi morì nel 1660, alla veneranda età di 94 anni.⁵⁴

Padre Preglia ebbe parole di elogio per il predicatore, che spese cifre enormi per il riallestimento della sagrestia, tutte registrate minuziosamente in un libretto perduto e all'epoca conservato nell'archivio del convento, fortunatamente trascritto dall'autore delle *Memorie storiche*. Nelle intenzioni del

⁴⁹ LANCETTI 1820, p. 400.

⁵⁰ PASSERINI n. 70.

⁵¹ CORSI 1819, p. 29; LANCETTI 1820, p. 400. Nel 1622 gli verranno richiesti, da altri fabbricieri, disegni di artisti milanesi per le nuove balaustre del presbiterio della cattedrale: GUAZZONI 2007, p. 118.

⁵² GUAZZONI 1997b, p. 96.

⁵³ PASSERINI nn. 24, 75.

⁵⁴ Il Boselli, figlio di un tal Lazzaro originario della Garfagnana, nacque a Sestola, nel modenese e vestì l'abito nel convento di Mantova, venne ritenuto erroneamente autore del manoscritto dell'*Historia*. Fu inquisitore a Casale Monferrato tra il 1620 e il 1625 e a Genova a partire dal 1632 quando, l'anno successivo, venne eletto padre provinciale di Lombardia: PREGLIA c. 117; LANCETTI 1820, p. 509.

Boselli, espresse nell'introduzione all'elenco dei lavori commissionati (costati in totale trentacinquemila lire), vi era la volontà di mostrare ai confratelli un virtuoso esempio da seguire per l'impiego dei propri depositi, ossia la glorificazione dell'Ordine attraverso la commissione di preziosi oggetti e arredi liturgici.⁵⁵

Nel 1638 commissionò l'intaglio dei banconi in noce per la sagrestia (dotati di antiporte e confessionali) ad opera di Alessandro Capra, definito dal Passerini «giovane di molta acutezza» e membro della famiglia di architetti e intagliatori che lavorarono per la chiesa di San Domenico dalla fine del Cinquecento. Il marangone, che fu anche architetto, ingegnere e trattatista, eseguì inoltre la balaustra in noce antistante l'altare degli Innocenti.⁵⁶

Il Boselli fece collocare, all'interno di una piccola ancona intagliata all'interno dell'armadiatura del Capra, una perduta *Madonna col Bambino* attribuita al Moretto (che gli venne donata) mentre fece appendere, al di sopra della porta d'ingresso, una tela con il *Crocifisso* attorniato da altre pitture, purtroppo non descritte e nemmeno attribuite. Si interessò anche del rivestimento delle due colonne che sostenevano il peso delle coperture e della copertura delle superfici murarie disponibili con degli stucchi atti ad ammodernare l'aspetto del locale ricavato, nel corso del Trecento, da ambienti che erano appartenuti al piccolo cenobio di San Martino dei francescani.⁵⁷

Nel 1646 l'inquisitore decise di completare l'arredamento della sagrestia, commissionando sette quadroni da inserire in cornici in stucco con episodi tratti dall'Antico e dal Nuovo Testamento (perduti), che Giuseppe Bresciani attribuì al pennello di Gabriele Zocchi, costati in tutto cento cinquantanove ducati;⁵⁸ fece posare un nuovo pavimento a lastre di marmo bianco e nero mentre nel 1651 cofinanziò, in collaborazione con il nipote Pietro Maria Passerini e l'inquisitore Giulio Mercori, l'esecuzione degli armadi per la libreria del convento, destinati ad accogliere i numerosi volumi speditigli in diverse casse da Roma, di cui aveva ottenuto il deposito. La grande macchina lignea abbracciava anche la parete di fondo della libreria, perché il predicatore volle che fosse inserita all'interno della struttura l'ancona del Malosso con *San Tommaso d'Aquino ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*.⁵⁹

⁵⁵ PREGLIA c. 118: «In questo libretto, non per vana gloria, ma per dare esempio agli altri, intendo notare non tutte le spese quali ho fatto per il Convento di Cremona, ma le principali, e quelle che mi costano denari [...] questo dico perché molte cose sono fatte, nelle quali molti sono concorsi [...]».

⁵⁶ PASSERINI n. 71; PREGLIA c. 120; DOMANESCHI 1767, pp. 280-281. I lavori compiuti dal Passerini erano ricordati da una lapide posta all'interno della sagrestia, ove la vide BRESCIANI 24, c. 116 e successivamente spostata nel chiostro perché consunta ove venne trascritta da VAIRANI 1796, p. CXXXVII, n. 983.

Ringrazio la prof.ssa Floriana Petracco del Politecnico di Milano per avermi chiarito diversi dubbi sulla famiglia Capra e in particolare sulla figura di Alessandro (1608-1683) che esercitò, in gioventù, la professione di intagliatore. Alessandro Capra è ricordato dalla storiografia come autore di diversi trattati: il più importante risulta essere *La nuova architettura familiare*, edito a Bologna nel 1678. Esiste un suo ritratto, conservato presso la Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone» di Cremona (inv. 439): BELLINI 1982, pp. 7-14; Maccabelli in *La Pinacoteca* 2007, pp. 229-231, n. 227.

⁵⁷ PREGLIA cc. 117, 122.

⁵⁸ BRESCIANI 4 c. 142; BRESCIANI ed. 1976, p. 53. I dipinti vennero citati nell'inventario del 1812. Le lunette distribuite sulle pareti erano *Il sacrificio d'Isacco*, *Mosè e il serpente di bronzo*, *l'Annunciazione*, *la Natività*, *Cristo e l'adultera*, *La samaritana al pozzo* e *L'orazione nell'orto*: *Inventario* 1812, n. 21. Le opere erano ancora in loco nel 1857, quando venne stilato l'elenco dei dipinti da restaurare a cura del pittore Guelfi – attribuite ancora allo Zocchi: *Dipinti* 1857, c. 1v, XIV – e nel 1864, attribuite però ad una mano anonima: *Inventario* 1864, c. 3v, n. 39.

⁵⁹ PREGLIA cc. 122-123.

L'attenzione dell'ormai anziano padre, nel biennio 1652-1653, venne rivolta nuovamente alla sagrestia e in modo particolare al sacello degli Innocenti: il 29 dicembre saldò la nuova tappezzeria in cuoio e oro per l'altare, mentre il 5 aprile dell'anno successivo pagò un baldacchino di damasco e nel mese di agosto commissionò a Carlo Natali (1589-1683), pittore e architetto della Fabbrica della cattedrale (che in quegli anni stava attenendo alla decorazione delle navate laterali del duomo cremonese) due quadroni a olio da affiancare alla pala del Tortiroli, illustranti episodi della vita di Davide e Salomone.⁶⁰

4.5 Problemi attributivi: Gabriele Zocchi

Se non vi erano stati problemi – da parte del Bresciani – nell'attribuire al pittore Zocchi le perdute tele della sagrestia, padre Barbò si era invece mostrato incerto, nella sua descrizione a continuazione della *Historia* del Passerini, riguardo all'attribuzione della copia del *Lazzaro resuscitato*, eseguita nel 1643 per conto dell'allora priore Giulio Mercori, collocata all'interno dell'infermiera del convento:

Questa del 1643 fu aggiustata dal P. Maestro Mercori all'ora Priore nella forma che sta al presente, cioè essendo tutta piana vi fu fatto un scalino d'intorno sopra di quelle sono le tavole, vi fu fatta la spalliera d'intorno, con le Banche, levato il Camino, e postavi un quadro rappresentante Lazzaro resuscitato, copiato da Stevenino, o da Gabriele, da un originale a fresco di Bernardino o Giulio Campi nella chiesa di Santa Margherita de seminaristi.⁶¹

Era dunque difficile per il domenicano, già dubbioso riguardo al nome del vero autore del ciclo di affreschi eseguito nella chiesa voluta da Marco Gerolamo Vida, riconoscere quale delle due mani abbia effettivamente eseguito la copia: evidentemente anche lo Zocchi godeva di una certa fama come copista. Il Lambri dunque non era l'unico artista abile nell'esecuzione di derivazioni o meglio, il mercato delle copie era davvero fiorente, forse a causa della mancanza di un vero e proprio rinnovamento della situazione artistica, vuoto colmato con l'arrivo del Genovesino nel 1637. Inoltre, come sottolineato da Marco Tanzi, verso la metà del secolo la produzione dello Stefanino mostra qualche parallelo con la produzione dello Zocchi, tanto da aver indotto in passato gli studiosi ad attribuire a quest'ultimo due pezzi ora nel catalogo del Lambri, grazie al già citato studio di Toninelli del 1994.⁶²

Mentre padre Preglia nel suo *Memoriale Historico* non ebbe però dubbi nell'assegnare la copia dell'affresco (perduta), allo Zocchi,⁶³ padre Barbò citò anche un altro dipinto, indicato come copia eseguita dal Lambri per la controfacciata della chiesa. Si trattava in realtà di un'opera che arredava una delle camere del Boselli (come da lui indicato nell'elenco delle spese citato nel paragrafo

⁶⁰ PREGLIA c. 124; *Inventario* 1812 c. 6, n. 21.

⁶¹ BARBÒ c.5r. Anche il cardinale Cesare Monti possedette quattro copie degli affreschi in Santa Margherita, ossia l'*Entrata di Cristo a Gerusalemme* (unica superstite, Milano, Galleria Arcivescovile, inv. 439), la *Disputa di Gesù tra i dottori del tempio*, la *Presentazione di Gesù al tempio* e la *Resurrezione di Lazzaro*, tutti citati nell'inventario che accompagnava l'atto di donazione di parte della sua collezione (19 febbraio 1650) ai suoi successori alla cattedra arcivescovile milanese: Colombo in *Le stanze* 1994, pp. 253-254, nn. 14-17.

⁶² TANZI 2016a, pp. 10-11; Tanzi in *Selezione* 2016, nn. 10-11.

⁶³ PREGLIA c. 52.

precedente), spostata poi nel coro della chiesa nel 1655 assieme al *Battesimo di Cristo*, collocata successivamente in controfacciata.

Del pezzo non vi è traccia ma, nel patrimonio delle collezioni civiche cremonesi è conservato un quadro con il medesimo soggetto e attribuito a Gabriele Zocchi, ossia *L'angelo custode* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 2017, tav. 4.6),⁶⁴ ricavato da una stampa di Simone Cantarini. L'opera, in deposito dagli Istituti Ospedalieri, è stata datata da Valerio Guazzoni al 1657. Lo studioso ha anche proposto, come luogo di provenienza, un oratorio in località Noci Garioni, nel comune di Corte dei Frati: la tela avrebbe fatto parte di un trittico assieme al *Sant'Isidro in preghiera* e all'*Apparizione di Gesù Bambino a Sant'Antonio da Padova* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», invv. 2018, 2062). Se le misure delle tre opere in qualche modo corrispondono (nonostante la tela centrale con Sant'Isidro risulti sproporzionata rispetto alle due laterali, alte quasi due metri), è l'accostamento dei tre soggetti a farmi ipotizzare, per il dipinto con Tobia e l'angelo, una provenienza differente e, probabilmente, dalla controfacciata della chiesa di San Domenico.

I tre episodi sono di fatto non attinenti l'uno con l'altro, nemmeno dal punto di vista iconografico: quella che dovrebbe essere la pala centrale, mi pare piuttosto un *ex voto* del committente, Antonio della Noce, che si è fatto ritrarre in basso a destra; le due tele laterali, possono benissimo essere due quadri a sé stanti, indipendenti l'uno dall'altro.

Anche le vicende relative alla reale provenienza del dipinto non sono chiare: Toninelli ha ipotizzato una provenienza dall'oratorio di San Tommaso in Villanova a Villanova Alghisi mentre Guazzoni, come già ricordato, ha indicato dubitativamente la provenienza da Noci Garioni.

L'attribuzione allo Zocchi, corretta, non sarebbe affatto in contrasto con le scelte del Boselli se davvero, come affermato dal Bresciani, il predicatore aveva a lui affidato il compito di eseguire le tele per arredare la sagrestia.⁶⁵

Tutti questi elementi, sommati alla citazione da parte del Barbò di un quadro col medesimo soggetto (che nel 1706, assieme ad altri due dipinti, non compariva più all'interno della chiesa) e la sua difficoltà nel riconoscerne l'autore, porta alla conclusione, non così illogica, che *L'Angelo custode* della pinacoteca civica di Cremona possa essere davvero l'opera citata nella continuazione dell'*Historia* del Passerini ed eseguita per padre Boselli dallo Zocchi.

Padre Barbò non fu l'unico cronista ad avere dei dubbi riguardo al catalogo dei due pittori. Un'altra pala, con la *Madonna col Bambino tra i Santi Elisabetta, Giovannino, Zaccaria e Giuseppe*,

⁶⁴ Guazzoni in *La Pinacoteca* 2007, pp. 151-152, n. 145. Il pezzo deriva da un'incisione tratta da un disegno del pesarese Cantarini (un esemplare è conservato alla Pinacoteca Nazionale di Bologna, Gabinetto Disegni e Stampe, inv. 24755) e citata dal Malvasia. L'idea era stata eseguita espressamente per una sua traduzione tramite l'acquaforte, probabilmente derivata da un prototipo di Gudo Reni: A. M. Ambrosini Massari in *Simone Cantarini* 1997, p. 319, n. III.6. La versione dipinta dal Lambro o dallo Zocchi differisce solamente per il braccio dell'angelo che indica il cielo, qui piegato: tale difformità è forse dovuta al formato rettangolare della composizione.

La derivazione da un'opera emiliana, in particolare legata alla cerchia del Reni, fornisce una prova ulteriore del successo della pittura bolognese nella Cremona della fine degli anni Trenta – inizio anni Quaranta: già il Genovesino aveva dipinto, nel 1642, una *Decollazione di San Paolo* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», inv. 244) ricavata da una stampa di Giovanni Battista Pasqualini da un'invenzione del Guercino per una pala in San Pietro e Prospero a Reggio Emilia (1627). Inoltre, proprio il Barbieri, aveva inviato, all'inizio degli anni Quaranta, delle opere (perdute) per la libreria di Sant'Angelo: BELLINGERI 2007, p. 18; Ferrari in *Genovesino* 2017, pp. 106-107, n. 22.

⁶⁵ Guazzoni in *La Pinacoteca* 2007, pp. 152-153, n. 146; p. 153, n. 147.

conservata presso l'oratorio delle consorelle di Sant'Angela Merici e identificata dal Biffi come opera dello Zocchi, eseguita per l'altare del Santissimo Sacramento in San Lorenzo a Cremona, si è rivelata in realtà essere opera del Lambri, in seguito allo scoprimento della sua firma durante un restauro occorso prima del 1994.⁶⁶

Non va inoltre dimenticata l'errata attribuzione allo Zocchi riguardo alla pala del Chiaveghino per l'altare Valvassori dell'Argenta in San Domenico con la *Madonna con Gesù fanciullo, San Giuseppe, San Francesco e Santa Lucia* dovuta ad un perduto manoscritto del padre domenicano Silvagni, contenente biografie dei diversi artisti cremonesi che avevano licenziato opere per gli altari di San Domenico.

Il manoscritto, citato per la prima volta nell'*Historia ecclesiastica* di Giuseppe Bresciani, è stato successivamente menzionato dallo Zaist nella sua opera edita postuma (1774) *Notizie istoriche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi* e dal principe Bartolomeo Soresina Vidoni nel suo libro *La pittura cremonese*, edito nel 1824 a Milano.⁶⁷

⁶⁶ TONINELLI 1994, pp. 33, 35, 41.

⁶⁷ Il manoscritto non venne però citato all'interno *Delle Memorie Istoriche del Convento de Predicatori di Cremona. Parti due* compilate probabilmente da frate Clemente Giglioli da Bergamo, archivista del convento di San Domenico attorno alla metà del XVIII secolo: l'opera risultava quindi già irreperibile perché furono segnalati tutti e sei i manoscritti relativi alla storia del cenobio, compresi quelli perduti di padre Festa (1580 e 1607) di padre Ghiarardini (1692 circa) e di padre Zanni (1710): *Delle Memorie*, cc. 3v-6r. Tutti i tentativi fatti finora per rintracciare notizie sul misterioso manoscritto vergato dal domenicano non hanno portato ad alcun risultato utile: BARBISOTTI 2001, pp. 296-297.

Per lo Zaist infatti lo Zocchi «effigiò l'altro Quadro della Vergine S. Lucia, che stà all'Altare della predetta Chiesa, presso la porta, riguardante le Beccherie vecchie. La notizia di questi due Professori [Zocchi e dello Stefanino] ricavasi da alcuni M.S. del fu Padre M. Silvagni, che si prese cura, di raccogliere la menzione di molte Pitture della sua Chiesa delle memorie antiche del Convento»: ZAIST 1774, p. 30. Fu probabilmente dovuta alla conoscenza dell'opera storica dell'architetto e pittore l'aver indicato, nell'*Inventario generale* stilato nel 1812, la pala del Chiaveghino come opera dello Zocchi: *Inventario* 1812, c. 4r. Le informazioni contenute allo Zocchi e allo Stefanino ne *La pittura cremonese* del conte Bartolomeo de Soresina Vidoni derivano sicuramente dall'opera dello Zaist: «Ci furono trasmessi i nomi di questi pittori, dice lo Zaist, per alcuni manoscritti del Padre Maria Silvagni Domenicano, che prese cura di racorre le notizie di molte pitture della chiesa di S. Domenico di questa città»: SORESINA VIDONI 1824, p. 132.

5. Un secondo insediamento domenicano a Cremona: la chiesa dei Santi Vito e Modesto e il culto di Santa Rosalia

Il pontefice Pio V Ghislieri concesse, al termine del suo secondo anno di regno (1567), un ricco beneficio ecclesiastico ai predicatori della comunità cremonese di San Domenico.

Si trattava delle rendite collegate all'insediamento benedettino dei Santi Vito e Modesto, annesso ad un piccolo luogo di culto dedicato ai due martiri e ubicato nel cuore di Cremona, nelle adiacenze del convento appartenente all'Ordine, esattamente al di là del muro est che cingeva il complesso, affacciato sulla contrada delle Beccherie vecchie.

Le dimensioni della chiesetta erano realmente ridotte: basta osservare la pianta pubblicata da Antonio Campi nella sua *Cremona fidelissima* nel 1585 per notare come l'edificio fosse più o meno delle stesse dimensioni dell'aula capitolare di San Domenico. Si trattava di una costruzione a pianta rettangolare ad aula unica, con un campanile posto dietro l'abside e, sul fianco sinistro, erano collocati diversi ambienti disposti attorno ad una piccola corte a cui era collegato un giardino affacciato sulle proprietà di Giovanni Battista Campi.

L'edificio, in seguito alla soppressione degli ordini religiosi e alla trasformazione di San Domenico in parrocchiale, venne inglobato nel secentesco palazzo dei marchesi Picenardi¹ dopo che questi concluse nell'anno 1800 l'acquisto dell'immobile dall'Amministrazione del Fondo di religione di Milano.² Se nelle piante relative alle proprietà della famiglia Sommi Picenardi redatte dall'ingegnere Eugenio Nogarina (1842) era ancora intuibile l'aspetto dell'edificio rimasto simile, nella struttura, alla forma che aveva nel 1585,³ in seguito all'abbattimento della dimora nobile per la costruzione di un edificio residenziale affacciato sui giardini pubblici dell'odierna piazza Roma (metà del secolo scorso), non è rimasta più traccia dell'insediamento e nemmeno vi sono fotografie che ne documentino l'aspetto esterno.⁴

Anche la ricerca documentaria, condotta presso l'Archivio di Stato di Milano e l'Archivio di Stato di Cremona (dove è stata depositata parte dell'archivio della famiglia Sommi Picenardi) non ha portato alcun risultato utile perché non vi è traccia alcuna di documenti relativi alla chiesa o al suo mantenimento.

Le uniche fonti utili per ricostruire (se non in parte) la storia e l'aspetto dell'apparato decorativo si trovano nel quarto libro dell'*Historia del Convento di S. Domenico* di padre Pietro Maria Passerini,

¹ Il palazzo ospitava la famiglia di Sforza Picenardi, primo marito di Ippolita Persico, figlia di Brocardo. Nel 1617 abitavano nel palazzo Galeazzo e Ottavio Picenardi, figli di Sforza e Ippolita: BENELLI 2014-2015, pp. 25, 27.

² MANINI 1820, pp. 26-27.

³ Cfr. la pianta pubblicata in BENELLI 2014-2015, p. 60.

⁴ I fratelli Luigi e Giuseppe Picenardi acquistarono dall'Amministrazione del Fondo di religione la casa e la chiesa di San Vito attraverso il loro agente, Giuseppe Pedroni, tramite una vendita fatta a Feliciano Bosio per 2704 lire milanesi: ASCr, ASP, b. 73, 1 ottobre 1800, 2 ottobre 1800. L'abbattimento del palazzo, ristrutturato negli anni successivi alla compravendita, venne deliberato in occasione della decisione di costruire un complesso residenziale dell'I.A.C.P. di Cremona nel centro cittadino: AZZOLINI 1998, p. 30.

nell'*Historia ecclesiastica* di Giuseppe Bresciani (che descrisse il piccolo luogo di culto) e nel capitolo XXI del *Memoriale Historico* del padre lettore Marcello Preglia, compilato nel 1706, contenente anche un elenco dei padri che hanno amministrato il beneficio ecclesiastico e la chiesa per conto della comunità.

I dipinti, le sculture lignee e gli altari che ornavano i cinque altari, sono – fortunatamente – in buona parte conservati presso la chiesa parrocchiale di Sant’Ambrogio a Torre de’ Picenardi: tre pale (su quattro) e due altari lignei vennero ritirati dai fratelli Ottavio Luigi e Giuseppe Picenardi e utilizzati per arredare la chiesa ubicata nelle adiacenze della loro villa, ricostruita tra il 1710 e il 1724.

La stesura del paragrafo relativa all’introduzione del culto di Santa Rosalia in Cremona (argomento finora trascurato dagli studi) e la conseguente dedicazione di un altare proprio all’interno della piccola chiesa (1632), ha fornito l’occasione per rendere note agli studi una serie di tavole incise a corredo della *Breve Narratione della Vita, e Ritrovamento di S. rosalia Solitaria Vergine Palermitana*, opera del carmelitano Francesco Abriani (Cremona, 1633), firmate dal milanese Giovanni Paolo Bianchi.

5.1 L’origine del beneficio e la descrizione della chiesa

Padre Passerini, nel quarto libro della sua *Historia del Convento di S. Domenico di Cremona* dedicò il secondo capitolo alla chiesa dedicata ai Santi Vito e Modesto, conosciuta semplicemente come San Vito. La ricostruzione della storia dell’edificio, prima dell’assegnazione ai predicatori, non entrava negli interessi del domenicano:

Non accade ch’io tratti se non di quello, che in S. Vito è stato fatto di novo dopo che è stato unito al Convento, non importando al fine della mia storia il sapere quando e da chi fosse stato fatto l’antica fabrica, certo essendo che la Chiesa, et Casa del parroco sono antichissime, sendo che detta Chiesa circa l’anno 1400 fu unita alla Chiesa, et Priorato degli Apostoli.⁵

L’attenzione era quindi concentrata solo sugli avvenimenti avvenuti in seguito alla concessione del beneficio da parte di papa Ghislieri, non essendo il piccolo luogo di culto legato, sino dalla sua origine, ai predicatori di Cremona.

Le scarse notizie relative alla fondazione e alla precedente storia della chiesa andranno quindi ricercate altrove, ossia nella seconda parte della già citata *Historia ecclesiastica* del Bresciani, rimasta ancora manoscritta, assieme a poche altre indicazioni documentarie, che attestano come il beneficio sia stato concesso ai domenicani alla fine dell’anno 1567, precisamente il giorno 4 dicembre, come ricordato dal Preglia e da un registro settecentesco compilato dall’allora archivista del convento, padre Clemente Giglioli.⁶

Secondo le notizie del Bresciani, la chiesa dei Santi Vito e Modesto era stata edificata nell’ottavo secolo, nel 746 precisamente, concessa dal vescovo Offredo degli Offredi (che resse la diocesi cremonese tra il 1168 e il 1185) ai benedettini nell’anno 1172 – già presenti in città con il grande

⁵ *Historia* IV, c. 1r.

⁶ GIGLIOLI c. 21.

convento di San Lorenzo e altri insediamenti –, i quali vi fabbricarono un piccolo monastero (la futura casa del parroco), trasformato in commenda nel corso del Quattrocento (la cui amministrazione era affidata a un sacerdote), collegata al priorato dei XII Apostoli.⁷

Il commendatario che rinunciò a favore dei domenicani fu Giovanni Pietro o semplicemente Pietro Giussano: padre Domaneschi lo indicò come nipote di Galeazzo Giussano, Ordinario della Fabbrica del Duomo di Milano negli anni 1542-1547 e nel 1554-1556, 1559-1560.⁸

Il Giussano, che aveva ottenuto il beneficio nel 1563 dal pontefice Pio IV de' Medici, aveva quindi preso il posto di Alessandro Canciano, causidico per l'anno 1553 nel Collegio dei Notai della città di Cremona. Tuttavia, il destinatario del beneficio era in una posizione irregolare:

non si era fatto ordinare sacerdote fra l'anno, come richiedevano i sacri Canoni pronunciò tutta via dal Pontefice Pio V rimedio a questo, et da lui fu di nuovo provisto del medesimo beneficio, ma non passò gran tempo che suscitò un impedimento maggiore, perché il sudetto Ghiussano fu imputato di un'homicidio, per lo che Pio V per una sua bolla, ne commise la cognitione della causa all'Abbate di S. Pietro, et a monsignor Matteo Granelli Canonico della Cattedrale, e vicario del vescovo.⁹

Il Giussano, onde evitare un processo, rinunciò spontaneamente alla commenda ma, poco tempo dopo, si rimangiò la sua decisione e corse a Roma per appellarsi direttamente a Pio V. Il pontefice, con un *motu proprio* (emanato il 3 novembre del 1567), unì il beneficio all'adiacente convento assegnando però al Giussano l'usufrutto delle rendite: ai predicatori, sino alla sua dipartita, sarebbero stati versati cento scudi d'oro all'anno.¹⁰

I domenicani ottennero così il beneficio ecclesiastico dei Santi Vito e Modesto mentre i cappuccini, arrivati a Cremona l'anno precedente, si stanziarono presso il complesso dei XII Apostoli, divenuta loro residenza in città.¹¹

L'ufficializzazione del passaggio delle rendite dal Giussano al capitolo di San Domenico, con il consenso dell'economista generale dello Stato di Milano, Marco Antonio Patanella (fiero avversario e oppositore del Borromeo), avvenne con una lettera datata 7 aprile del 1568.¹²

Cadde con tutta probabilità poco tempo dopo l'accusa di omicidio perché la presenza del Giussano in Cremona è registrata, nell'aprile del 1569, all'interno del testamento di Sforza Picenardi che, come

⁷ BRESCIANI 4 c. 345.

⁸ DOMANESCHI 1767, pp. 47-48; *Annali* 1880, pp. 279, 284, 287, 294, 297, 299; *Annali* 1881, pp. 15, 17, 22, 31, 36. Il 29 novembre del 1544 verrà incaricato di seguire la costruzione delle vetrate della cattedrale, in modo particolare quelle dell'altare del Corpo di Cristo, eseguite da Corrado Mochis da Colonia: *Annali* 1880, p. 292.

⁹ Alessandro Canciano venne sepolto in San Vito nel 1566 come riporta la lapide funebre trascritta da BRESCIANI 1655, p. 60; PREGLIA c. 152; VAIRANI 1797, p. CCLXXXVI, n. 2068.

¹⁰ PREGLIA c. 152

¹¹ PREGLIA cc. 163-164.

¹² DOMANESCHI 1767, pp. 48-49. La rinuncia – nemmeno troppo spontanea – del Giussano, membro di una delle più importanti famiglie di Milano, era dovuta al dibattito apertosi durante l'ultima sessione del concilio tridentino, quando i cardinali francesi proposero di limitare gli abusi e la corruzione gravitanti attorno all'assegnazione dei benefici ecclesiastici, revocando l'assegnazione a chi si era dimostrato inetto o indegno. Carlo Borromeo, nonostante il parere negativo dello zio pontefice (il quale aveva assegnato la commenda al Giussano), si espresse favorevolmente e, una volta tornato a Milano, diede inizio alla sua opera riformatrice, scontrandosi proprio con il Patanella, il quale riteneva che l'ultima parola spettava comunque al sovrano o ai suoi delegati: DELL'ORO 2007, pp. 43-60.

già ricordato, abitava nel palazzo adiacente alla chiesa. Aveva probabilmente ottenuto il permesso di vivere in alcuni ambienti all'interno dell'abitazione parrocchiale.¹³

Padre Passerini passò successivamente a descrivere l'interno della chiesa, mentre l'aspetto esterno rimane – purtroppo – completamente sconosciuto: solo Giuseppe Bresciani, nella sua descrizione dell'edificio, registrò la presenza, sulla facciata del piccolo luogo di culto, di un affresco rappresentante il *Crocifisso tra i Santi Vito e Modesto* mentre Giuseppe Picenardi nella sua *Nuova guida di Cremona* descrisse il rilievo scolpito collocato all'interno della lunetta sovrastante l'unico portale d'accesso alla chiesa.¹⁴

All'atto della concessione ai domenicani, la chiesa era dotata di soli due altari, oltre al maggiore: ne vennero in seguito eretti altri due, accanto al presbiterio, nella prima metà degli anni Trenta del Seicento.¹⁵ La decorazione venne avviata dai predicatori alla metà degli anni Dieci quando

S'è abbellita la Chiesa di S. Vito in maniera che non cede ad alcun altra semplice Parrocchiale, che sia in Cremona è tutta dipinta all'intorno di chiaro, e scuro, et questo fu fatto circa l'anno 1617 essendo parroco il P. Lettor March'Antonio Stroppa da Cremona per opera di quale circa l'anno medesimo fu fatto il tabernacolo.¹⁶

Come per la loro chiesa conventuale, i padri decisero quindi di decorare il luogo di culto con delle finte architetture dipinte, nonostante si trattasse di una “semplice” (e modesta) parrocchiale, la quale però non avrebbe dovuto temere il confronto con nessun'altra sua simile in città, secondo le parole orgogliose del Passerini.

Il passo successivo riguarda la descrizione del tabernacolo, eseguito in contemporanea alle pitture murali e presentato, come di norma, con parole di encomio. Più precisa, in questo caso, è la descrizione di padre Preglia: «fu fatto il Tabernacolo per casamento, e custodia del Santissimo, il quale è lavorato, et intagliato con gran maestria e sotigliezza, onde e per l'altezza, e grandezza e per l'artificio, e finezza dell'intaglio è bellissimo».¹⁷

La doratura del manufatto venne eseguita tra il 1622 e il 1630, quando la carica di amministratore della chiesa era ricoperta da frate Domenico da Cremona, impossibile da identificare a causa dell'assenza del cognome. La sua figura venne però elogiato dal Preglia perché si era mostrato estremamente caritatevole e amoroso nella cura delle anime della parrocchia, tanto da morire a causa della peste contratta in seguito al continuo contatto con gli ammalati che abitavano nelle adiacenze della chiesa, confortati sia spiritualmente che materialmente.¹⁸

¹³ Nel testamento è indicato come figlio di Cipriano: BENELLI 2014-2015, p. 27, n. 94.

¹⁴ BRESCIANI 4, c. 346; PICENARDI 1820, pp. 192-193: «Rappresenta questa il fanciullo S. Vito, che libera il figlio dell'Imperatore Diocleziano dallo spirito maligno dal quale era posseduto, con un leone, che lambisce al Santo suddetto le gambe, ed ogni figura viene indicata coi rispettivi nomi, dai caratteri incisi sopra il capo di ciascheduna di esse, cioè S. *Vitus; filius Imp.; Diabolus; Leo;* e simili».

¹⁵ BRESCIANI 4, c. 346.

¹⁶ *Historia* IV c. 1r.

¹⁷ PREGLIA c. 168.

¹⁸ PREGLIA c. 168. Durante il periodo in cui resse il beneficio per conto del convento, il domenicano intraprese alcuni lavori di ristrutturazione all'interno della casa parrocchiale. Fece infatti affrescare, secondo le parole del Passerini, tre prospettive sulle pareti che cingevano il giardino, collocato nella parte posteriore del complesso. Le architetture dipinte contenevano l'*Apparizione di Cristo alla Maddalena*, la cui ambientazione in un giardino ben si prestava alla ricostruzione della scena

Altre notizie provengono dal manoscritto del Bresciani, che registrò l'assenza di un coro per la recita dell'ufficio (forse presente prima della trasformazione in chiesa parrocchiale, anche se le dimensioni ridotte fanno pensare il contrario) e il completamento del tabernacolo con statue dei due titolari della chiesa e di due domenicani. La struttura era dunque molto simile all'apparato approntato, nei primissimi anni del Seicento, da Andrea Guerini per il nuovo altare maggiore della chiesa conventuale, poi sostituito da quello commissionato dall'inquisitore generale dello Stato di Milano Giulio Mercori nel 1669 al luganese Gasparo Aprile.

L'arredo della zona presbiteriale era completato da un «quadro di pittura molto lungo e bello sopra il quale evi la Santa Madre di Dio Maria Vergine con il Santo Bambino Giesù in braccio che intorno tiene un [...] ornamento ma non adorato».¹⁹ Purtroppo non è possibile, con così poche e generiche indicazioni, individuare il dipinto in questione. Inoltre, nel 1794, quando la chiesa venne descritta da Giuseppe Aglio, la pala d'altare era già stata sostituita dal quadro con il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, eseguito da Galeazzo Ghidoni per la cappella Sfondrati in San Domenico e qui trasferito, dopo il 1706, in seguito alla dedizione del sacello, in completo stato di abbandono e senza alcun tipo di decorazione, alla terziaria domenicana Santa Rosa da Lima, canonizzata nel 1671.²⁰

A sinistra dell'altare maggiore era ubicato quello dedicato alla vergine palermitana Rosalia (di cui si parlerà dettagliatamente nel paragrafo successivo) mentre, a fianco di questo, proseguendo quindi verso l'ingresso della chiesa, era collocato l'altare dedicato ai Santi Cosma e Damiano, già presente all'interno della chiesa nel momento in cui i padri vi presero possesso. La pala collocata sopra la mensa è oggi ricoverata presso la chiesa di Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi e rappresenta la *Madonna col Bambino tra i Santi Cosma e Damiano* (tav. 5.1), così descritta dal Passerini: «contiene l'immagine di detti Martiri in atto di consultarsi per medicare alcuno, secondo, che l'arte loro richiedeva».²¹ In primo piano sono collocati i Santi, di due diverse età, ai lati di un tavolo quadrato

narrata nei Vangeli; il miracolo narrato dal beato Umberto di Romans per cui San Domenico ottenne dalla provvidenza una moneta per pagare l'obolo al traghettatore che avrebbe voluto essere invece pagato con il suo mantello, ripreso poi da Iacopo da VARAZZE 1995, p. 596. La terza scena invece non venne identificata dal Passerini. Altre due prospettive furono affrescate sulle due pareti terminali della loggia che si affacciava sempre sul giardino, conducente alle stalle: *Historia* IV c. 3r.

¹⁹ BRESCIANI 4, cc. 345-346.

²⁰ Nemmeno consultando l'*Inventario* 1798a e l'*Inventario* 1798b è possibile rintracciare il quadro, a causa della descrizione troppo generica del Bresciani. La data del trasferimento del dipinto con il *Martirio di San Giovanni Evangelista*, scambiato da AGLIO 1794 p. 123 con il supplizio che toccò a San Vito, è da collocare dopo il 1706 perché il Bresciani, nella sua descrizione contenuta nell'*Historia ecclesiastica*, non fece menzione del pezzo, ora in Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi. Venne invece visto e registrato da PREGLIA n. 30 nel suo *Memoriale Historico*, che indicò la sua collocazione su una delle due pareti laterali del sacello. I padri avevano già tentato, nel 1672, di spostare il quadro dalla cappella di Santa Rosa per collocarlo al di sopra dell'arco che permetteva di accedere al campanile ma, come registrò padre BARBÒ c. 1r: «In mezzo della pittura del Campanile all'ora vi fu posto il quadro di S. Giovanni Evangelista, e sopra la porta Chostro quello che vecchiamente formava l'Altare di S. Tomaso d'Aquino, ma poiché un Cavaliere moderno, Marchese per Patente, che sette anni fa, era mercante, pretese, che detto quadro fosse rimesso nella Capella di Santa Rosa, e per sfuggir le liti, fu eseguito. Fu sopra del Campanile posto in luogo del suddetto il quadro di S. Pietro Martire che era nell'Ancona della Capella di S. Raimondo che per essere opera del Cavaglier Malosso, e assai più bella, e godibile».

In occasione del restauro curato dalla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Mantova, Cremona e Brescia del 2001, si è notato come l'opera sia stata incollata ad un altro come supporto e che, oltre alla decurtazione subita nella parte superiore, parte della tela era stata piegata attorno al telaio per adattarlo, molto probabilmente, alle dimensioni del presbiterio del piccolo luogo di culto: RODELLA 2001, p. 54. La tela inoltre risultava già guasta ai tempi del Barbò, in quanto il sacello risultava in completo stato di abbandono, prima della dedizione a Santa Rosa da Lima, e in alcuni punti della muratura vi erano infiltrazioni d'acqua: cfr. il capitolo 8, paragrafo 1.

²¹ *Historia* IV c. 2r.

apparecchiato con un drappo verde (sul basamento sono scritti i loro nomi), su cui sono appoggiati un teschio, dei contenitori per gli strumenti scientifici e un libro aperto con il più giovane dei due che sta citando un passo mentre con la mano destra indica il cielo. L'altra figura invece, a destra, poggia il gomito sul tavolo, contando con l'ausilio delle dita. Dietro a quest'ultimo, sulla destra, un malato, riconoscibile dal colore grigio dell'incarnato, dalla stampella e dalla fasciatura attorno al capo, attende di essere visitato o medicato, dopo essere appena entrato nello studio dei due medici, compiendo un gesto di saluto, sollevando il cappello. La scena parrebbe svolgersi in un'aula a pianta quadrata il cui altissimo soffitto è retto da possenti colonne. Nella parte alta vi è la Madonna col Bambino seduta sulle nubi, accompagnata da quattro angeli.

Il dipinto ha una storia particolare, raccontata dal Passerini e ripresa da padre Preglia: quella ora conservata nella chiesa di Torre de' Picenardi non è altro che una copia più tarda (eseguita probabilmente nel corso degli anni Dieci o Venti) di un originale, a parere di chi scrive, avvicicabile alla scuola del Malosso o del Chiaveghino: nonostante la non eccelsa qualità esecutiva, chiari sono i rimandi alle opere eseguite dai pittori alla fine degli anni Novanta, soprattutto per quanto riguarda la figura della Vergine col Bambino, il Santo che la sta indicando e l'ambientazione in architetture monumentali di stampo classico.

In occasione del restauro del pezzo, avvenuto nel 2001, Gianni Rodella ha avanzato l'ipotesi che il dipinto possa essere stato eseguito da Giovanni Francesco Raimondi, collaboratore del Malosso (non era però a conoscenza del fatto che il quadro sia in realtà una copia) e propose di leggere come 1606 l'anno scritto all'interno del volume aperto, grazie alla possibilità di esaminare l'opera da vicino. La data credo vada riferita all'originale sottratto e mai più restituito alla chiesa.²²

Il Passerini spiegò anche il motivo per cui poté raccontare l'accaduto: «era questa Palla bellissima ma una persona poco fa morta a cui fu concissa per farvi copia dal Parocho di quel tempo, tenesse l'originale, et nilla Chiesa si mise la copia. Il Signore li perdoni».²³ È quindi chiaro, secondo il religioso, che vi fu un accordo tra colui che reggeva la chiesa per conto del convento (stando alla data 1606, si trattava di padre Marco da Cremona) e la persona – non nominata – che chiese il dipinto e che, con la scusa di ricavarne una copia, tenne invece per sé l'originale, non ancona rintracciato e probabilmente perduto.

L'ornamento dell'ancona (perduto), «colorito a noce, et indorato in parte» venne eseguito da Carlo Picenardi seniore, pittore e allievo della scuola di Ludovico Carracci,²⁴ che dotò anche il sacello di trentacinque lire milanesi l'anno, con la promessa di non avanzare alcuna pretesa sull'altare e le rendite ad esso collegate perché, essendo quello dedicato ai titolari della chiesa, era luogo di solenni celebrazioni presiedute dal parroco nel giorno della loro memoria liturgica.

L'altare collocato in fronte a quello dei due martiri, sulla navata sinistra, era dedicato a Santa Caterina da Siena ove era stata trasportata la pala proveniente dalla chiesa conventuale con *Santa Caterina da Siena sceglie la corona di spine*, sostituita dalla splendida pala di Cristoforo Agosta con *le Nozze*

²² RODELLA 2001, p. 54.

²³ RODELLA 2001, p. 54.

²⁴ *Historia* IV c. 2v. Difficile è ricostruire il catalogo del pittore che, secondo la tradizione, frequentò l'Accademia dei Desiderosi o degli Incamminati dei Carracci a Bologna: BANDERA 1990, p. 59.

mistiche della Santa: in questo caso non è possibile affermare con certezza se l'ara era già dedicata alla senese nel momento in cui i padri presero possesso di San Vito oppure lo divenne una volta collocato il quadro sopra la mensa eucaristica, andando a sostituire una precedente intitolazione.

L'opera venne tolta dall'ancona e sostituita, attorno al 1671 (durante la reggenza di Tommaso Vailati), dalla *Santa Rosa da Lima* dipinta da Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, modellata sull'originale dipinto dal pistoiese Lazzaro Baldi per la cerimonia di beatificazione della peruviana, avvenuta nel 1666 all'interno della basilica di San Pietro in Vaticano, di cui si parlerà nel capitolo relativo alla decorazione del vano intitolato alla terziaria nella chiesa di San Domenico.²⁵

5.2 Nobili siciliani di stanza a Cremona: l'introduzione del culto di Santa Rosalia

La vicenda relativa all'altare dedicato alla vergine palermitana (parete destra della chiesa, accanto all'altare maggiore), venne registrata *in primis* da padre Passerini che, all'epoca in cui avvennero i fatti che stanno per essere raccontati (l'inizio degli anni Trenta), abitava nel convento cremonese. Il racconto è stato poi ripreso da padre Preglia nel suo *Memoriale Historico*.²⁶

La narrazione del primo presenta molti punti simili all'opera edita a Cremona nel 1633 e scritta dal carmelitano Francesco Abriani, intitolata *Breve Narratione della Vita e Ritrovamento di S. Rosalia Solitaria Vergine Palermitana*, stampata presso Paolo Pueroni con una dedica a Ottavio Picenardi.

L'opera è accompagnata da dodici incisioni che seguono il filo del racconto: la prima è a corredo del frontespizio mentre le restanti undici ripercorrono la vicenda della vergine siciliana e del miracoloso ritrovamento delle sue spoglie, cui fanno seguito i miracoli da lei compiuti mentre la conclusione è dedicata alla sua elezione come patrona di Palermo.

La seconda stampa, collocata a pagina 9 e intitolata *Nasce in Palermo d'alti genitori / Rosalia, Rosa di celesti odori* è firmata, in basso a sinistra, dall'incisore milanese Giovanni Paolo Bianchi, autore di numerose stampe a carattere religioso e alle dipendenze dei più importanti editori milanesi del tempo.²⁷

Gli eventi legati alla devozione tributata dalla popolazione cremonese sono narrati nel capitolo intitolato *In qual maniera avesse principio nella Città di Cremona la devotione di S. Rosalia*. Tutto ebbe inizio l'anno 1630, quando a Cremona alloggiava un corpo di fanteria proveniente dalla Sicilia a causa dell'assedio e del successivo sacco della città di Mantova. I soldati erano guidati dal principe

²⁵ *Historia* IV c. 3r; AGLIO 1798, p. 123.

²⁶ PREGLIA cc. 168-169.

²⁷ Le altre incisioni presenti sono così intitolate e numerate: *Il mondo sprezza, e di celeste foco / Accesa vossi in solitario loco* (2), *Dal primo heremo parte e fa camino / ad un più fier del monte Peregrino* (3), *D'aureo diadema, in cui son Rose inteste / Cinge a Rosalia l'capo il Re celeste* (4), *Rende allo sposo, suo l'alma adorata / Dall'Angeliche schiere accompagnata* (5), *Per consolar d'ogn'un l'amaro pianto / Di Rosalia si trova il corpo Santo* (7), *Il sacro corpo a comprobar s'attende / che d'insigni miracoli risplende* (8), *Torna il mal sana la Vergin pia / La Patria e' Regno suo da peste ria* (10, manca nella numerazione la numero 9), *Al Vicario di Christo e ad altri ancora / d'ansi di sue reliquie, e ogn'un l'honora* (11), *Chiude, con regio e splendido ornamento / Le sacr'ossa, in Palermo, arca d'argento* (12), *Nacque in Cremona in peste dolorosa / il culto (e cresce ogn'hor) di questa Rosa* (13).

Gli studi editi finora non hanno ancora inserito l'opera nel catalogo dell'incisore: si aggiunge così un altro tassello alla produzione dell'artista, di cui non si conoscono gli estremi biografici. Sul Bianchi, disegnatore, incisore e membro dell'Accademia Ambrosiana a partire dal 1622, cfr. BORRONI 1968, pp. 122-123 e il recente studio di ALBERTI 2013, pp. 103-145.

messinese don Pietro di Valdina, marchese della Rocca, cui era stata assegnata come abitazione il palazzo del marchese Bartolomeo Ariberti,²⁸ affacciato sulla piazzetta o piazzolo di San Vito, collocato dietro al presbiterio della chiesa e costruito alla fine del Cinquecento.²⁹

Il principe Valdina «vedendo ogni giorno avampar maggiormente, e dilatarsi, con miserabili strage, il contagioso male»³⁰ a causa della peste che infuriava nel *milanesado* (e che aveva portato alla morte anche il generoso padre Domenico, amministratore della parrocchia) decise di chiedere l'intercessione di Santa Rosalia che, secondo la tradizione, solo sei anni prima aveva liberato la città di Palermo dalla peste che aveva mietuto numerosissime vittime. Il culto, approvato dal clero locale nel 1625 era stato solennemente sancito da Urbano VIII Barberini proprio nel 1630, con l'inserimento del nome della vergine nel *Martirologio Romano*, fissando le due memorie liturgiche del 15 luglio e del 4 settembre.³¹

Tramite il suo luogotenente, frate Ottavio Capello, cavaliere gerosolimitano, il marchese della Rocca e altri:

deliberarono di far dipingere l'immagine d'essa Santa Rosalia in atto di supplicare la B. Vergine Maria col suo bambino al collo, nella facciata della Torre della suddetta Chiesa di S. Vito dirimpetto alla sua habitazione, per potere, stando anco in casa alle fenestre, porger devoti preghi à detta Santa, acciò si degnasse d'intercedere appresso Dio per la liberatione della Città [...].³²

L'opera venne completata il 14 maggio dello stesso 1630 e dotata di un'iscrizione composta dal Capello.³³

A corredo del capitolo, il Bianchi tirò un'incisione (la numero 13), intitolata *Nacque in Cremona in peste dolorosa / il culto (e cresce ogn'hor) di questa Rosa*³⁴ che rappresenta la piazzetta di San Vito, la parte absidale della chiesa e, sullo sfondo, paiono esserci le mura del convento di San Domenico

²⁸ ABRIANI 1633, pp. 65-66; *Historia* IV c. 1v. Il marchese (1589-1649) ottenne la carica di decurione nel 1623, alla morte del padre Giovanni Battista. Autore, secondo la tradizione, di una versione in prosa dei salmi di David, gli venne dedicata dal figlio Giacomo Francesco una biografia, edita nel 1649 e uscita con lo pseudonimo di Gianserico Franconomo. La decisione di ospitare il marchese della Rocca e il suo esercito può essere collegata con le parole di LANCETTI 1819, p. 310: «Ebbe una educazione conveniente al suo rango, e fondata sulle false idee della nobiltà, di che ci erano allora maestri gli Spagnoli».

²⁹ AZZOLINI 1998, pp. 58-60. Il palazzo venne collegato al Teatro chiamato Ariberti da un passaggio sopraelevato voluto dalla nuora del marchese, Giulia Rangoni, e costruito alla metà degli anni Settanta del Seicento. Il nome attuale, dei Filodrammatici, è stato assegnato nel 1801 dalla società costituita per l'acquisto del teatro Ariberti dove, nel 1714, si era insediata la Congregazione degli oratoriani di San Filippo Neri per volere del marchese Bartolomeo, soppressa nel 1798: LANCETTI 1819, p. 318; AZZOLINI 1996, pp. 147-151.

³⁰ ABRIANI 1633, p. 66.

³¹ AMORE 1968, col. 430.

³² ABRIANI 1633, p. 66.

³³ «Spicula divinus iaceret cum fervorirata / Panormum immitem sentit adesse Deum / Obiicit interea fletus, Rosalia servat / Servat et expellit, peste cadente, mala / Assistas tu, Sponsa Dei, Rosalia Virgo / Chara Deo, plebi prtinus offer opem / Die XIV.Mensis Maii M.DC.XXX / Frater Octavius Capellus a Ferrarria / Eques Melitensis Pietatis ergo»: ABRIANI 1633, p. 67.

Sia il Passerini che il Preglia ometteranno la descrizione dell'immagine dipinta sulla parete del campanile e della scritta dedicatoria, fatta porre dal marchese della Rocca. Probabilmente le due vennero cancellate all'atto della costruzione del nuovo altare all'interno della chiesa: *Historia* IV c. 1v; PREGLIA c. 168.

³⁴ ABRIANI 1633, p. 64.

affacciate ad est, di cui si intravedono le coperture del dormitorio ubicato al primo piano. Il campanile è collocato, guardando la costruzione e dando le spalle al palazzo degli Ariberti, a sinistra (come nella pianta del Campi) mentre l'abside, nell'incisione, è semicircolare: la forma della parete potrebbe essere stata frutto dell'inventiva del Bianchi oppure i domenicani, durante i lavori di ristrutturazione della chiesa, potrebbero aver trasformato la zona del presbiterio sprovvista, come anticipato, del coro (tav. 5.2).

Ai piedi del campanile l'incisore inserì quattro figure in preghiera davanti alla miracolosa immagine che rappresenta la Santa in ginocchio in atto di supplicare la Vergine col Bambino e una città sullo sfondo. Anche in questo caso, non è possibile stabilire con certezza se l'immagine affrescata fosse effettivamente la stessa ma risulta essere molto vicina, almeno nell'impostazione, a quella dipinta per un altro siciliano di alto lignaggio di stanza in Lombardia, don Antonino Ventimiglia, palermitano e capitano di un distaccamento di soldati inviati a Soncino il quale fece eseguire, come *ex voto*, un dipinto con *Santa Rosalia* per l'altare a lei dedicato e in costruzione nella pieve di Santa Maria Assunta, il quale si fece rappresentare in basso, a destra, con un paio di nerissimi mostacci alla spagnola. Datato al 1630 il pezzo, studiato da Mario Marubbi, è stato attribuito da Valerio Guazzoni a Gian Giacomo Pasini. In questo caso la vergine siciliana rivolge il suo sguardo a Cristo e alla Vergine (che sta recitando il ruolo a lei così congeniale di intermediaria), presentando loro il borgo di Soncino, collocato idealmente vicino a Palermo. L'impostazione dell'opera, secondo Marubbi, sarebbe dovuta alla celebre pala assegnata alla scuola di Van Dyck con *Santa Rosalia intercede per la città di Palermo* (Palermo, Ospedale dei Sacerdoti, 1629 circa). È probabile quindi che circolassero, proprio tra i corpi di stanza nel cremonese, immagini votive o stampe raffiguranti la Santa, da utilizzare come "amuleto" contro il possibile contagio.³⁵

5.3 L'altare di Santa Rosalia

Il culto e gli onori tributati all'immagine dipinta sul campanile, ritenuta immediatamente miracolosa, raggiunsero dimensioni tali da costringere il marchese, all'atto dell'abbandono della città assieme al suo contingente, di affidarne la cura al già citato Carlo Picenardi, che abitava nel palazzo a fianco della chiesa di San Vito, e a Francesco della Fina.³⁶

I due decisero segretamente di fabbricare, all'insaputa del parroco, padre Gabriele Maggi

una Chiesetta dietro al Choro, et Campanile della Chiesa di S. Vito, et al medesimo appoggiata, e senza haverne partecipato cos'alcuna al Convento cominciarono a scavare le fondamenta. Ne fossimo noi avvisati, et andassimo in fatto et vedessimo già principiata la fossa per le fondamenta d'una cappelletta, onde fu da noi impedito il progresso, et si cominciò perciò una lite con i Parocchiani.³⁷

³⁵ GALANTINO 1869, p. 158; Marubbi in *Soncino* 1990, pp. 106-109, n. 3.11; GUAZZONI 1992, p. 390. Il quadro verrà poi collocato nella cappella dedicata alla palermitana, il cui termine dei lavori è fissato al 1633. Sul dipinto assegnato alla scuola di Van Dyck cfr. STERLING 1939, p. 59; COLLURA 1977, p. 98, tav. XVII.

³⁶ L'uomo, marito di Anna Dal Verme, abitava nelle case che si affacciavano sul piazzolo di San Vito, edifici venduti dalla moglie al marchese Ariberti nel 1655 per ospitare gli oratoriani di San Filippo Neri ma che vennero invece destinati dalla moglie, la marchesa Giulia Rangoni Ariberti, alla costruzione del teatro dei Filodrammatici.

³⁷ *Historia* IV c. 1v, ripreso in DOMANESCHI 1767, pp. 62-63.

Più che una “chiesetta” i due vollero probabilmente innalzare un piccolo sacello o un oratorio da addossare all’abside della chiesa, in una zona considerata “pubblica” (essendo uno spiazzo) e non alle dirette pertinenze della chiesa a causa del probabile disinteresse mostrato dai domenicani nei confronti della crescente devozione.³⁸

Il particolare relativo alla lite occorsa tra la comunità domenicana e il Picenardi, a causa dell’avvio dei lavori senza aver avuto l’autorizzazione preventiva, venne invece omesso nel testo del carmelitano Abriani, che insistette sull’azione mediatrice del cardinale Campori:

Già s’era dato principio a cavar i fondamenti per questo effetto; ma poi (così parendo espediente all’Eminentissimo Signor Cardinale Pietro Campori Vescovo di Cremona), fu tralasciata la fabrica di fuori, e fu determinato di trasferir quella spesa nella stessa Chiesa di S. Vito.³⁹

La lite quindi, composta dal cardinale, all’epoca reggente della diocesi cremonese, terminò con il deposito delle quattromila cinquecento ventisei lire raccolte dai diversi fedeli (che accorrevano per la benedizione dell’acqua ritenuta miracolosa), nelle mani del vicario vescovile Melchiorre Aimi⁴⁰ che le consegnò, nel febbraio del 1632, al lettore e parroco Maggi, per avviare così l’innalzamento dell’altare descritto da padre Passerini:

fu poi fatto l’Altare, che v’è adesso, in cui sta scolpita in legno l’immagine della S. Romita dentro un casamento, o ornamento pur di legno intagliato in ordine Corinto, et indorato, sendovi dalle bande interposti alcuni quadretti, ni quali sono dipinte alcune attioni della Santa. La statua pero della Santa fu fatta fare per sua divotione da Bernardino Resta.⁴¹

Anche Francesco Abriani nel suo testo non fece menzione del nome dello scultore, definito eccellente. Scrisse però che la scultura, una volta terminata, venne solennemente portata in processione il giorno 15 settembre sino alla chiesa dei Santi Vito e Modesto, ove trovò collocazione in una nicchia all’interno dell’ancona posta sopra il nuovo altare a lei dedicato, ancora in costruzione ma terminato nel 1633.⁴²

Solo Giuseppe Bresciani descrisse dettagliatamente il simulacro, ove la Santa «sta genuflessa mirando la B. V. Maria in Cielo, et a piedi [...] la città di Cremona di rilievo a prospettiva con un Angelo che viene in con mano una spada divastare il flagello penitenziale». L’iconografia era quindi simile (o derivata) dall’incisione del Bianchi o dal dipinto del Pasini. Il Bresciani fornì anche il nome dei due taumaturghi effigiati e collocati nelle due nicchie poste ai lati, Sebastiano e Rocco, invocati contro il letale morbo della peste e il cui culto era diffusissimo in Lombardia.

³⁸ PREGLIA c. 169.

³⁹ ABRIANI 1633, p. 69. Il passo relativo sarà ripreso nell’edizione del 1647 e nel testo edito nel 1651 dal gesuita Giordano Cascini, dal titolo *Di S. Rosalia vergine palermitana libri tre*, edito a Palermo. Cfr. CASCINI 1951, pp. 398-399 e un documento edito sul «Bollettino Storico Cremonese» nel 1937: *Notiziario* 1937, pp. 76-77.

⁴⁰ *Historia* IV c. 2r.

⁴¹ *Historia* IV c. 2r.

⁴² ABRIANI 1630, p. 70; BRESCIANI 24 c. 266.

L'altare ligneo contenente le tre sculture, che subì successivamente un processo di doratura venne trasferito, come anticipato nell'introduzione al capitolo, all'interno della chiesa di Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi per volere dei gemelli Giuseppe e Ottavio Luigi, che ritirarono gli arredi l'anno precedente l'acquisto della chiesa (1800).⁴³

La macchina lignea, ridedicata alla Madonna del Rosario, fu pesantemente modificata e ridorata nell'anno 1872, a causa della decisione di collocare, al di sotto della nicchia, le reliquie della beata Elisabetta Picenardi che riposavano all'epoca nell'oratorio interno alla villa di Torre de' Picenardi, in seguito al loro trasferimento da Mantova.⁴⁴ Il manufatto presenta, al centro, una nicchia inquadrata da due paraste rette da due figure femminili sormontate da un fregio e un timpano triangolare. Ai lati invece, sono ancora visibili i due vani più piccoli atti ad ospitare le sculture in scala minore dei Santi Rocco e Sebastiano con, sopra e sotto, lo spazio per le tavolette che illustravano episodi della vita della palermitana (ora invece vi sono conservate delle reliquie), che potevano essere state dipinte traendo ispirazione dalle incisioni del Bianchi a corredo del testo dall'Abriani. La struttura è conclusa, nella parte superiore, da due timpani curvilinei interrotti al centro per lasciare spazio a una tabella racchiusa in una struttura che richiama, in dimensioni minori, quella inferiore, con altre due figure femminili ai lati a sostegno delle paraste.

A causa della ingente somma raccolta per la costruzione dell'altare all'interno della chiesa, si decise di innalzarne un secondo nell'anno 1635, utilizzando il denaro avanzato e posizionandolo davanti a quello di Santa Rosalia, con una dedicazione alla Vergine: la mensa eucaristica era sormontata da un'ancona lignea dorata in cui erano state ricavate cinque nicchie in cui trovarono posto altrettante sculture.⁴⁵ Al centro si trovava il simulacro della Madonna col Bambino mentre ai lati, due per parte, facevano mostra di sé le statue dei Santi Vito e Carlo e dall'altra parte quelle dei Santi Francesco e Modesto.⁴⁶ anche in questo caso la macchina lignea si conserva in Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi ed è stata successivamente dedicata a San Giuseppe (la statua vi venne collocata a inizio Novecento).⁴⁷ La struttura è simile a quella dell'altare di Santa Rosalia: lo spazio è tripartito da paraste sorrette da figure femminili terminanti con capitelli compositi, che sorreggono un alto fregio su cui è innestato un timpano curvilineo che precede la tabella rettangolare inquadrata da altre due figure femminili che richiamano quelle della parte sottostante. Perduta la statua della Vergine col Bambino, si conservano fortunatamente le quattro piccole statue dei Santi in nicchie absidate, pesantemente ridipinte. In basso troviamo Carlo Borromeo (sinistra) e Francesco d'Assisi (destra), mentre al di sopra sono posti i due martiri.

⁴³ *Inventario* 1798a c. 6v; *Inventario* 1798b c. 13v.

⁴⁴ «SERVATVM. ET. DICATVM. | A. JOSEPH. ET. OCT. ALOYS. MARCH. DE. PICENARDES. | A. M. DCC. XCIX. | FRATRES. DE. MARCH. DE. PICENARDIS. HAERED. | ADIVNCTIS. B. ELISABETH. CINERIBVS. | RESTAVR. ETORNAR. A. M. DCCC. LXXVI.». Sul trasferimento delle reliquie e il culto a lei tributato all'interno di San Domenico cfr. il capitolo 10, paragrafo 2.

⁴⁵ BRESCIANI 24 c. 266.

⁴⁶ BRESCIANI 4 c. 346; *Inventario* 1798a c. 6v; *Inventario* 1798b c. 13r.

⁴⁷ «IOSEPH ET OCT. ALOYSIVS | MARCH. PICENARDI | LIBENTES. DD. AN. MDCCIC.».

Purtroppo, non è possibile attribuire le due macchine lignee a nessuna delle numerose botteghe di marangoni che esercitavano la propria attività in Cremona, come quella della famiglia Capra (attivissima per la basilica e il convento di San Domenico) e, fino alla fine del Cinquecento, dei Sacca. Gli studi hanno infatti quasi totalmente ignorato questo campo della produzione artistica, nonostante questo tipo di manufatti assunsero, nell'ottica del cattolicesimo tridentino, un'importanza sempre maggiore perché progettati per sottolineare ed esaltare l'apparato scultoreo tridimensionale da loro ospitato. In area cremonese, il più importante ideatore ed esecutore di tali opere fu sicuramente lo scultore Giacomo Bertesi, coadiuvato dal genero Giuseppe Chiari.⁴⁸

Anche per la chiesa di San Domenico, oltre al nome del più conosciuto Andrea Guerini, erano stati chiamati ad eseguire ancone e sculture numerosi marangoni ma padre Passerini citò solamente i nomi dello sconosciuto Marcantonio Betti (che intagliò l'ancona dorata per l'altare di San Guglielmo nel 1623) e quello dell'architetto e trattatista Alessandro Capra che, a partire dal 1638, ebbe da parte di padre Giovanni Battista Boselli l'incarico di riallestire la sagrestia del convento, intagliando un'armadiatura atta a ricoprire le intere superfici libere delle pareti.⁴⁹

Padre Preglia, concludendo la descrizione della chiesa, aggiunse un ulteriore tassello registrando la presenza, al di sopra di una cantoria addossata alla controfacciata, di un piccolo organo.⁵⁰

⁴⁸ BOTTONI 2001, pp. 169-170.

⁴⁹ Cfr. il capitolo 4, paragrafo 4, per la sagrestia del Capra.

⁵⁰ PREGLIA c. 171.

6. Tre protagonisti del rinnovamento

Nel presente capitolo si vogliono introdurre tre figure che hanno contribuito in maniera sostanziale al rinnovamento della chiesa di San Domenico a partire dal sesto decennio del Seicento: si tratta di Giulio Mercori, Cipriano Minuti e Alberto Solimano i quali vollero, attraverso le commissioni allegate, glorificare l'Ordine, rilanciare il ruolo e l'immagine del tribunale inquisitoriale (attraverso il culto di San Pietro martire) e promuovere la devozione verso Santa Rosa da Lima, patrona delle Americhe.

Se finora i predicatori che in diversa misura hanno contribuito alla decorazione del tempio e del cenobio cremonese sono stati presentati con poche ed essenziali informazioni (molte delle quali inserite in note a piè di pagina), le biografie dei tre sopra citati, grazie alla possibilità offerta dal ritrovamento di parecchio materiale documentario, meritano sicuramente di essere presentate in un capitolo a parte, soprattutto per quanto riguarda Giulio Mercori. La sua figura infatti si è rivelata fondamentale per quanto riguarda la storia decorativa di San Domenico (oggetto del capitolo successivo), ma non solo: i suoi scritti teologici contribuirono ad ampliare e a tenere vivo il dibattito in merito al probabilismo mentre, negli anni in cui guidò il tribunale milanese come inquisitore generale tentò, per l'ultima volta, di rilanciare il ruolo dell'inquisizione all'interno del ducato milanese.

La biografia di padre Mercori restituisce una vita straordinariamente intensa spesa a favore della promozione dell'Ordine. Inquisitore, teologo, ambasciatore, fine diplomatico e raffinato committente di preziosi oggetti e opere d'arte, fu sempre attento però al suo ruolo di rappresentante del Sant'Uffizio, di cui volle affermare in maniera energica l'autorità e la supremazia nelle sedi a lui destinate: Mantova prima (ove si scontrò con il duca Gonzaga) e Milano poi, dove ebbe diversi screzi con la potentissima confraternita dei crocesignati e con Bartolomeo Arese, presidente del Senato.

Padre Cipriano Minuti invece, che ricopriva la carica di vicario del Sant'Uffizio a Lodi durante gli anni in cui il Mercori presiedeva il tribunale milanese, fu un suo stretto collaboratore e uomo di fiducia. Durante gli anni in cui fu priore e poi vicario presso il convento lodigiano promosse la devozione verso la terziaria Rosa da Lima, canonizzata nel 1671: non fu certamente estraneo alla decisione di innalzarle un altare all'interno della chiesa. Si occupò successivamente della decorazione del vano a lei dedicato in San Domenico a Cremona e del completamento di quella intitolata alla miracolosa immagine di Soriano.

L'inquisitore Alberto Solimano invece, che resse il tribunale cremonese tra l'anno 1679 e il 1700, promosse il culto di San Pietro da Verona, eletto protettore della città nello stesso giro d'anni. Il padre genovese compì un'operazione analoga a quella del Mercori, ossia il tentativo di rilanciare il ruolo del Sant'Uffizio attraverso – grazie al denaro raccolto tra i confratelli – la ristrutturazione totale della cappella della Santa Croce, sede del sodalizio di laici con il privilegio del porto d'armi che tanti

grattacapi aveva dato al podestà di Cremona negli anni Novante del Cinquecento, quando inquisitore era Pietro Martire Visconti da Taggia.

Notizie riguardanti altri protagonisti del rinnovamento di San Domenico, come i padri Antonio Maria Bergonzi e Giacinto Maria Bigoni, non sono emerse durante il lavoro di ricerca preliminare alla stesura della tesi. Di padre Bigoni sappiamo solo che esercitò la carica di priore nel convento cremonese tra il 1678 e il 1680, quasi dieci anni dopo aver commissionato i dipinti per le due pareti laterali del presbiterio, fatti arrivare da Milano, dove risiedeva all'epoca (probabilmente nel convento delle Grazie). Morì in Mantova il primo luglio dell'anno 1685.¹

Difficile è anche la ricostruzione di un profilo biografico della figura di Pietro Maria Barbò, che fu priore tra il 1674 e il 1676 e continuatore dell'*Historia del Convento di S. Domenico di Cremona* vergata del Passerini, annotando con scrupolosa precisione tutti i lavori che realizzati all'interno della chiesa dal 1643 sino al 1685: l'ultimo evento registrato dal padre, in ordine cronologico, fu proprio la morte del Bigoni.² Qualche notizia sulla sua vita e sulla sua famiglia, ben inserita all'interno del circolo delle nobili famiglie di Cremona, la si può appunto ricavare dal suo racconto.

Appartenente alla nobile famiglia Barbò, suddivisa in diversi rami (tra Cremona e Soresina) e discendente per parte materna di quel Nicolò Ferrari che finanziò il rifacimento del presbiterio alla fine del Quattrocento, fu allievo del Passerini (1641-1642) e nel 1668 ricoprì la carica di Vicario in Capite. Venne eletto nel 1672 sindaco del convento, durante la sede vacante precedente la nomina di un nuovo priore. Sappiamo inoltre che il barone Giovanni Francesco Bonomi era suo cognato, avendone sposato la sorella. Aveva inoltre un fratello, Consalvo, anch'egli religioso, di stanza a Roma.³ Tra la fine del 1678 e la primavera del 1679 ricoprì la carica di confessore presso il convento di Santa Caterina d'Alessandria a Ferrara.⁴ Commissionò personalmente all'orefice Ambrogio Grossi due reliquiari donanti nel 1681 e fece ristrutturare, durante il suo priorato tra il 1674 e il 1676, i chiostrì e il dormitorio.⁵

6.1 Giulio Mercori (1607-1673), priore di San Domenico in Cremona e inquisitore

Giulio Mercori nacque nel 1607 da Giuseppe Mercori, cittadino cremonese, mentre non è nota l'identità della madre.⁶ All'età di 19 anni entrò nell'Ordine dei predicatori vestendone

¹ Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 217, n. 219.

² *Historia* II c. 31v.

³ Sulla nobile famiglia residente a Cremona e a Soncino dall'XI secolo, cfr. CABRINI 1992a, pp. 267-281 e il capitolo 8, paragrafo 1.

⁴ *De iurisdictione* 1756, p. 146.

⁵ *Historia* II cc. 30v, 33v; BARBÒ cc. 4r-5r.

⁶ La data la si ricava dalla biografia stesa da DOMANESCHI 1767, p. 290, e da un elenco indirizzato al cardinale Flavio Chigi, sottoscritto dall'allora arcivescovo di Milano Alfonso Litta, firmato e datato al 24 maggio 1666, in cui sono indicati i possibili candidati al ruolo di Consultore del Sant'Uffizio. Sul domenicano si dice: «il Padre Maestro Giulio Mercori da Cremona Inquisitore di Milano, dotto in materie morali, e speculatione scolastiche, d'anni quasi 60»: ACDFVa, SO, SS, U V 11, 4. *Rosa dei Commissarij del S. Officio Lombardi dal 1553*, p. 159. Sugli studi del domenicano: ARISI 1741, pp. 203-210; DOMANESCHI 1767, pp. 290-304.

successivamente l'abito (1628),⁷ studiando con Sigismondo Betto o Betti da Lodi (Maestro di teologia e già Maestro degli studi e baccelliere presso lo Studio bolognese)⁸ e Vincenzo Preti.

Ottenuta una cattedra nello Studio di Cremona (non è però possibile individuare la materia d'indirizzo) divenne docente, come sostituto dei titolari dei rispettivi insegnamenti, presso il prestigioso Studio di Bologna negli anni tra il 1636 e il 1640, dove si era trasferito per completare il proprio percorso formativo secondo la prassi approvata dal generale dell'Ordine Serafino Secchi nel 1622, il quale aveva istituito uno Studio formale all'interno del cenobio cremonese.⁹

A 35 anni venne eletto priore del convento di Cremona, succedendo così a Pietro Maria Passerini per il biennio 1642-1644 mentre il suo maestro Preti era stato chiamato a esercitare il ruolo di inquisitore, proprio all'interno del tribunale cittadino (1639-1647). Durante il suo priorato Giulio Mercori promosse la ristrutturazione dei due chiostri conventuali e dell'infermeria (1643) costruita accanto al refettorio, nel braccio ovest del cenobio, commissionando al pittore Stefano Lambri detto lo Stefanino (o a Gabriele Zocchi) una copia del *Lazzaro resuscitato* per la cappella del ricovero (finanziata da padre Boselli), derivato dal celebre ciclo di affreschi eseguiti da Giulio Campi nella piccola chiesa cremonese di Santa Margherita, dimostrando già di aver riconosciuto il valore di uno dei più importanti cicli di affreschi del Cinquecento cremonese, di cui ne volle una copia, nello stesso giro d'anni, il cardinale Cesare Monti per il suo palazzo di Magenta, donata successivamente alla galleria arcivescovile.¹⁰

Grazie alle capacità dimostrate nel dirigere la vita comune del convento,¹¹ il Mercori ricevette un invito dai predicatori di Vigevano (1644), i quali gli offrirono il ruolo di priore presso San Pietro martire¹² per poi essere trasferito – secondo le parole di padre Marcello Preglia – a Napoli, ove Tommaso Turco, Maestro generale dell'Ordine, lo inviò come reggente del Collegio di San Tommaso, di cui venne successivamente nominato rettore. Nella capitale del vicereame spagnolo il Mercori «facendo spiccare sì nello studio che nel politico, et economico la sua indole»¹³ venne eletto priore del convento di Santa Caterina a Formiello (1644-1646), concesso da Federico d'Aragona ai domenicani della Provincia lombarda nel 1498.¹⁴

Nel 1649 si trovava a Roma mentre, nel 1650, venne richiamato a Cremona per adempiere a un secondo mandato come priore ma Vincenzo Preti, nel frattempo eletto Commissario Generale del

⁷ PREGLIA c. 126.

⁸ D'AMATO 1988b, pp. 450-452. Il Betti fu anche priore per due volte del convento di San Domenico a Lodi e venne citato da Defendente LODI c. 62 come uno dei padri che diede lustro al cenobio lodigiano.

⁹ D'AMATO 1988b, p. 457.

¹⁰ BARBÒ c. 5r. Sul problema relativo al catalogo dei due pittori e alla copia dell'affresco, parzialmente finanziata dall'anziano padre Boselli da Sestola, cfr. il capitolo 4, paragrafo 4. La presenza, nello stesso giro d'anni, di diverse copie degli affreschi (a Cremona e a Milano) ne testimonia la fortuna critica e visiva di cui le opere godettero anche a un secolo dopo la loro esecuzione.

¹¹ DOMANESCHI 1767, p. 292.

¹² DOMANESCHI 1767, p. 292. Sul convento cfr. FASOLI 1997, pp. 111-132.

¹³ PREGLIA c. 126.

¹⁴ I frati della Congregazione di Lombardia vi si insediarono dopo che le suore della Maddalena ritornarono nella loro sede originaria, oggetto degli interessi del Duca di Calabria Alfonso d'Aragona, desideroso di ampliare la sua dimora, conosciuta anche come la Duchesca. In seguito all'ascesa al trono di Federico, completamente disinteressato all'ingrandimento del palazzo, i domenicani si stanziarono qui, nel convento che fu primariamente dei Padri Celestini: cfr. CILENTO 1996, p. 86. Sulla presenza dei domenicani a Napoli cfr. RICCARDI 2006, pp. 89-101.

Sant'Uffizio (aprile 1650)¹⁵ lo nominò suo Compagno, forse su intercessione del cardinale Antonio Barberini, protettore dell'Ordine dei predicatori e segretario della Congregazione.

Il Mercori fu quindi costretto a tornare nuovamente a Roma due mesi dopo la nomina priorale e vi rimase sino al 1652, quando ricevette il suo primo incarico come inquisitore presso il vicariato del ducato di Mantova (6 giugno 1652), rimanendovi per dieci anni, sino al 1662, mantenendo buoni rapporti con il duca Carlo II Gonzaga Nevers e la moglie Isabella Clara d'Austria.

Nel 1654 però, l'inquisitore intimò al duca di ritirare l'invito fatto al cabalista e già frate Francesco Verospi, chiamato a corte come ospite. Noncurante l'avvertimento ricevuto e anzi infastidito dal comportamento del domenicano, il Gonzaga accolse Verospi e conseguentemente il Mercori organizzò una rocambolesca cattura dell'uomo presso la località di Ostiglia, cercando di farlo successivamente estradare nella vicina Ferrara, soggetta alle leggi dello Stato della Chiesa, per poterlo così incriminare formalmente.¹⁶

Nel 1656 le abilità oratorie e diplomatiche del Mercori lo costrinsero a partire per una prima ambasciata presso la corte di Filippo IV,¹⁷ a causa dell'assedio di Valenza Po, piazza strategica per il ducato milanese, ove erano stati schierati gli eserciti francese e sabauda guidati dal duca di Modena Francesco I d'Este: la situazione della città stava mettendo a dura prova le finanze del *milanesado*, creando malumore tra le più alte cariche dello stato su cui gravava il mantenimento delle turbolente truppe.¹⁸

Su invito del nuovo generale dell'Ordine Giovanni Battista de Marinis (1650-1669) e in seguito al Capitolo generale tenutosi nel 1656, scrisse il trattato *Basis totius moralis theologiae, hoc est praxis opinionum limitata*, edito a Mantova nel 1658 presso lo stampatore ducale Osanna, per combattere le teorie del Lassismo e del Probabilismo, fortemente avversate dai pontefici Alessandro VII Chigi e Clemente X Altieri.¹⁹

6.1.1 L'ambasciata presso Filippo IV (1660-1661)

In seguito alla stipula della Pace dei Pirenei (7 novembre 1659) il Consiglio generale dei decurioni della città di Cremona decise di inviare un'ambasciata presso la corte spagnola per chiedere un alleggerimento della pressione fiscale e del mantenimento assai gravoso (in termini economici e

¹⁵ ACDFVa, SO, SS, U V 11, 4. *Rosa dei Commissarij del S. Officio Lombardi dal 1553*, pp. 151, 153: «Morì il P. Martinengo il novembre 1649 e di Aprile 1650 pigliò il giuramento per l'Officio di Commissario il P. F. Vincenzo da Serravalle, che si trovava Inquisitore in Bologna, qual parimente è morto nell'Officio a 31 luglio 1664 [...] Il P. F. Giulio Mercuri da Cremona fu dal 1650 compagno del P. Commissario onde del 1652 andò Inquisitore a Mantova, del 1663 a Pavia, e dal 1664 a Milano».

¹⁶ BERZAGHI 2010, pp. 35-38. Dopo aver rinchiuso il Verospi in carcere e averlo consegnato al tribunale, il marchese Francesco Cavriani chiese attraverso una missiva, indirizzata al principe Ferdinando II de' Medici un modo per vendicarsi dell'arroganza dell'inquisitore.

¹⁷ Si trattò del secondo caso in cui un membro dell'Ordine dei predicatori venne inviato come ambasciatore presso la corte spagnola. Già nel 1619 il cremonese Giovan Paolo Nazari, priore del convento di San Domenico nel biennio 1597-1598 (la cui figura è già stata analizzata nell'introduzione al capitolo 2), particolarmente caro al vescovo Speciano, venne inviato a Valladolid presso Filippo III, morto poco dopo, che lo ebbe in grande favore e cercò di fargli ottenere una cattedra vescovile, sempre rifiutata dal predicatore: SIGNOROTTO 1998, pp. 201-205; capitolo 2, paragrafo 1.

¹⁸ SIGNOROTTO 1996, pp. 274-277; *Lo stato* 2006, pp. 232, 291.

¹⁹ Dell'opera, che riscontrò un incredibile successo nel dibattito teologico che stava coinvolgendo in quegli anni la curia di Roma, i gesuiti e i giansenisti, venne approntata una seconda edizione stampata a Parigi nel 1659 e nel 1660 (Jean de Launay). Una terza, emendata di alcuni errori, uscì nel 1663 a Bruxelles per i tipi di Balthazar Vivien.

sociali) dell'esercito. I sei gentiluomini eletti per proporre la personalità più adatta allo scopo furono il centurione dell'esercito Lodovico Bonetti, il conte Nicolò Ponzone, i fratelli Daniele e Nicolò Ala, il capitano Ferrante Oprandi e un non ancora identificato "dottor Pavese".²⁰

I sei risolsero di inviare un religioso, preferibilmente appartenente all'Ordine dei predicatori (cui appartenevano diversi confessori del sovrano), in modo da favorire i negoziati e forse memori dell'ambasceria compiuta dal padre Giovanni Paolo Nazari presso la corte di Madrid tra il 1619 e il 1622, ove conobbe Filippo III e Filippo IV, succeduto al padre nell'aprile del 1621:

Furono comunemente esclusi da questa Ambasceria I Secolari, non solo per il dispendio, ma per gelosia del Commune servizio, toccando con mano, che questi quando vanno in Corte procurano I proprii avanzamenti, et tralasciano l'interesse del Pubblico, per il quale sono stati mandati. Determinarono dunque di mandare un Religioso, et per la sponda, che pensavano potesse avere un Dominicano con il Confessore del Re, il quale havrebbe potuto giovare alla spedizione de negocii [...].²¹

Venne così proposta al Consiglio generale una terna di nomi: gli inquisitori Giulio Mercori, Casimiro Piazza (all'epoca reggente del tribunale di Piacenza) e «il padre Pasquale Teatino», di cui non si hanno notizie.²²

Eletto quale ambasciatore Giulio Mercori, in quanto «Già le V. S. Ill.me havevano sentita a viva voce la grandezza del Padre Inquisitore Mercori in servire questo Pubblico alla Corte di Spagna [...]»,²³ venne messa in moto la macchina burocratica per ottenere il permesso da parte del Senato milanese grazie ai buoni uffici di Pietro Paolo Bonetti, Oratore presso il Governatore, figlio del senatore Giovanni Battista il quale, come abbiamo visto nel capitolo quarto, era in ottimi rapporti con il convento cremonese di San Domenico essendo stato anche Consultore del Sant'Uffizio.²⁴

Il giorno 16 del mese di maggio 1660, solennità di Pentecoste, l'inquisitore ottenne formalmente l'incarico lasciando la città di Mantova, dopo essersi congedato dai duchi mentre «prese per suo Segretario il Padre Maestro Giovanni Domenico da Cremona, e per suo Compagno Frate Simone da Cremona Converso».²⁵

Trascorse qualche giorno a Cremona ove vennero studiati i dettagli della delicatissima missione diplomatica, nonostante «il Medico Bardi atterì il Padre in occasione che lo venne a visitare disuadendolo dall'impresa perché in riguardo all'età sua».²⁶ Il Mercori però non rinunciò affatto alla sua missione in quanto «dubitando, che la passata del Medico fosse artificio d'altri Politici, i quali

²⁰ *Memoriale* cc. 37v-38r. Il materiale è stato recentemente riordinato in una unica scatola, la numero 48 della sezione *Filiciae Litterarum*, all'interno della Sezione di Antico Regime dell'Archivio Storico del Comune di Cremona, conservato presso l'Archivio di Stato: BONETTI 1943, pp. 75-89; JEAN 2000, p. 98, n. 8; *Inventario* 2009, pp. 153, 162.

²¹ *Memoriale* c. 38r.

²² *Memoriale* c. 38r-v. Casimiro Piazza, Maestro in teologia sacra, resse il tribunale di Piacenza tra il 1654 e il 1661 per poi essere trasferito, nello stesso anno, a Ferrara. Qui rimase come inquisitore sino al 1663, dove morì, cinquantenne. Donò alla chiesa di San Domenico la tappezzeria damascata color cremisi atta a ricoprire l'intera superficie della chiesa nelle più solenni occasioni, poi riadattata per la cappella di San Domenico di Soriano: PREGLIA cc. 37, 126; ARISI 1741, p. 209.

²³ *Scritture* n. 4, 13 aprile 1660.

²⁴ *Scritture* n. 15, 12 maggio 1660; LANCETTI 1820, pp. 404-405.

²⁵ *Memoriale* c. 38v.

²⁶ *Memoriale* c. 40v.

poco gradivano questa missione per quella parte, che concerne il sollievo delle molestie de Redituari».²⁷

Arrivato a Milano il 24 maggio, alloggiò presso il convento di Santa Maria delle Grazie. Dopo una serie di incontri con le più alte cariche dello stato, ossia il Bonetti, il Governatore duca di Sermoneta, l'arcivescovo Alfonso Litta, il presidente Bartolomeo Arese, il senatore Persichelli e il Gran Cancelliere, venne organizzato il viaggio, via mare.²⁸

L'inquisitore s'imbarcò da Genova il 2 giugno 1660 su una delle due galere dirette a Barcellona messe a disposizione del Duca di Tursi, Carlo II Doria del Carretto, per accompagnare il principe Nicolò Ludovisi in Spagna, appena nominato viceré d'Aragona da Filippo IV. Il viaggio era stato permesso grazie ai buoni uffici di Geronima Doria, moglie di Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, in ottimi rapporti con il Mercori fin dai tempi in cui era stato a Napoli presso il convento di Santa Caterina a Formiello.

Caricati «pitture fine, Cristalli, Granate per regalare i Ministri, se fosse bisognato»,²⁹ il domenicano sbarcò a Barcellona il 14 giugno, soggiornando presso il convento di Santa Caterina, ove visitò la tomba di San Raimondo di Peñafort, collocata nella cappella dedicata a San Domenico:

Il convento è bello capace, la Chiesa venusta, ha Sacrestia molto ricca d'argenti e vi ha Candelieri di Cristallo di Monte con Croce. In questa Chiesa riposa il Corpo di S. Raimondo in Cappella molto ricca ornata da molte lampade d'argento. Il suo sepolcro, da dove si cava la tera indefettibile, fu visitato dal Padre e con le sue mani cavò di detta Terra, quale riserva, per diviotone. Perché questi Padri havevano notizia del libro de Probabilitate, composto dal Padre fecero gran concetto di lui, i Regenti in particolare lo visitavano, et trattavano seco de punti di Teologia [...].³⁰

Il Mercori, una volta tornato in Italia, decise di decorare il vano all'interno della chiesa di San Domenico a Cremona dedicato al predicatore – come riportato da Giuseppe Bresciani nella sua *Historia ecclesiastica* – con degli stucchi.³¹ I domenicani del convento catalano, cui era giunta la fama dell'inquisitore grazie al suo trattato sul probabilismo, lo trattarono come un ospite di assoluto riguardo.

Una volta giunto a Madrid (8 luglio, dopo aver compiuto una breve sosta a Saragozza dove visitò il santuario del Pilar e la cattedrale),³² venne assistito dal napoletano Vitaliano Fabiani e dal marchese Pallavicino,³³ in attesa dell'udienza col sovrano fissata solamente per il 25 agosto. Il Mercori indirizzò la propria supplica al sovrano porgendo anche un memoriale, con cui chiese di alleggerire il peso economico e sociale che gravava sulla città di Cremona per quanto riguarda il dispendioso

²⁷ *Memoriale* c. 40v.

²⁸ *Memoriale* c. 41r.

²⁹ *Memoriale* c. 41r.; BONETTI 1943, p. 76.

³⁰ *Memoriale* c. 43r.

³¹ BRESCIANI 4 c. 141.

³² *Memoriale* c. 44v.

³³ *Scritture* n. 33, 27 luglio 1660.

mantenimento dell'esercito, facendo le stesse richieste di Danese Casati, consultore del Sant'Uffizio e inviato dalla città di Milano, arrivato a corte dieci giorni prima dell'inquisitore.³⁴

Nonostante gli sforzi profusi, la missione si rivelò un vero fallimento, trascinandosi stancamente per diversi mesi e non ottenendo alcun risultato concreto, se non blande promesse.³⁵

Durante la sua assenza da Mantova, l'inquisitore aveva assegnato al Padre Maestro Giovanni Battista Righi il ruolo di vicario.³⁶ Richiamato da Roma, in quanto assente dal tribunale mantovano da quasi un anno, decise di tornare in Italia lasciando come oratore Pietro dell'Oliva, pavese e uomo di fiducia del marchese Pallavicino, che accettò ufficialmente l'incarico il 3 febbraio.³⁷

A causa della sua prolungata presenza presso la corte di Filippo IV, il Mercori vide sfumare la possibilità di essere nominato inquisitore di Bologna, in seguito alla morte dell'intransigente Guglielmo Fuochi, che aveva retto il tribunale tra il 1652 e il 1660: era stato informato di ciò da una lettera dall'amico Vincenzo Preti, resa nota in un memoriale datato il 13 marzo 1661 e inviato a Cremona poche settimane prima del suo viaggio di ritorno

Mi scrive il Padre Commissario del S. Ufficio di Roma, che per la mia assenza, io non son stato promosso ad Inquisizione di Bologna vacate per la morte di quell'Inquisitore. Io gli ho risposto che S. E. Reverendissima può argomentare la poca premura, che ho di simil sfortuna, in riguardo che, per servire la Patria, ho arrischiato la vita istessa, e giuro alle SS.rie Vostre Ill.me, che quando conoscessi, che il trattamento in Madrid fusse necessario per gli interessi della nostra Città, non mi moverei, rinunciando anco il posto di Mantova, et haverei per gloria coronare gl'anni della mia età col morire nel attuale servizio della Patria.³⁸

Carlo Bonetti, in chiusura del suo articolo in cui trascrisse parzialmente il *Memoriale* e parte della documentazione, edito nel 1943 sul «Bollettino Storico Cremonese», inserì una nota particolare:

E i quadri e le pitture fine da regalare ai Ministri dove erano finiti? L'ambasciatore, vedendo che era superfluo fare donativi a persone che non conoscevano se non le doppie, vendeva i quadri al principe di Portogallo e impiegava il denaro ricavato in libri, che inviava a Cremona per via Alicante-Genova-Milano.³⁹

³⁴ Sul Casati cfr. la voce di BORROMEO 1978 pp. 229-231.

All'interno del *Memoriale* vi è un fascicolo di carte sciolte non numerate, che fanno tuttavia parte della serie, in cui l'inquisitore Mercori fornisce un ritratto del sovrano, del suo stato di salute e della vita di corte con la regina Marianna d'Austria, nipote di Filippo. Come era già accaduto per la chiesa del convento di Santa Caterina in Barcellona e la cattedrale di Saragozza il Mercori, particolarmente attento e sensibile nei confronti delle opere d'arte, descrisse brevemente alcuni ambienti del distrutto Alcazar: «Aborisse egli le superfluità delle pompe et i dispendij nel lusso, poscia che ha un Palazzo honestamente ornato, di più riguardevole sono alcune pitture de primi Pittori d'Italia, e certe tapezzarie di Fiandra tessute di seta, e oro rappresentati le vittorie di Carlo Quinto a Tunisi. Ha una Galleria di statue di stucco cavate con stampe dalli originali che sono in Roma [...]».

³⁵ *Scritture* n. 48, 8 gennaio 1661; BONETTI 1943, p. 84.

³⁶ PASCUCCI RIGHI 1929, p. 30.

³⁷ *Scritture* n. 60, 26 febbraio 1661; n. 71, *Istrucione lasciata dal Padre Oratore della Città di Cremona al Signor Don Pietro Oliva*.

³⁸ *Scritture* n. 62, 13 marzo 1661.

³⁹ BONETTI 1943, p. 85.

In realtà non vi è alcuna traccia, nei documenti da me consultati, di tale operazione: anche nell'elenco dei doni fatti a personaggi della corte e del governo madrileno si trovano solo citazioni di pezzi di cristallo intagliati, reliquiari e *Agnus Dei* di Pio V ma non vi è menzione di regali fatti personalmente al sovrano.⁴⁰

Tuttavia, scorrendo l'inventario dell'Alcazar di Madrid datato al 1666 ed edito da Bottineau nel 1956 sul «Bulletin Hispanique», si trova la citazione, all'interno dell'oratorio della Torre Dorada (o del Despacho), di due *Agnus Dei* di Pio V.⁴¹

Nel manoscritto di padre Preglia e nell'opera a stampa del Domaneschi inoltre si fa riferimento ad una presunta copia della *Pietà* del Sojaro, portata (forse) dallo stesso Mercori come dono per Sua Maestà: anche di tale dipinto non vi è traccia, sia scorrendo i diversi inventari a stampa sia dopo aver contattato direttamente il Patrimonio Nacional.⁴²

Il domenicano tornò così a Milano, con un viaggio per terra e non per mare, arrivando il 6 giugno del 1661,⁴³ rimettendo piede sul suolo mantovano nei giorni successivi, accompagnato questa volta da padre Giacinto Maria Minuti come provano due lettere datate il 3 luglio 1661 e indirizzate all'inquisitore di Verona in Sant'Anastasia, che provano il coinvolgimento del Mercori nell'affare di Carlo Francesco de Costa, nipote del medico Pietro Castro, al servizio di Carlo II di Gonzaga Nevers.⁴⁴

In seguito venne nominato inquisitore di Pavia, ricoprendo tale carica dal 31 maggio 1662 al 19 dicembre 1664,⁴⁵ risiedendo presso il convento di San Tommaso ove nominò, come vicario, il Minuti. Durante il suo secondo anno di permanenza in città, il Mercori diede alle stampe uno scritto in cui attaccò duramente l'*Apologema pro universalissima et antiquissima doctrina de probabitate*, opera finita all'Indice ed edita nel 1663 a Lione, scritta da Juan Caramel Lobkovicz, vescovo di Campagna e Satriano, già consultore del Sant'Uffizio.⁴⁶ L'*Apologema* è preceduta da un'ode latina in onore del Mercori scritta da Carlo Bossi, teologo e appartenente alla congregazione dei somaschi, ordine con cui l'inquisitore mantenne ottimi rapporti anche durante la permanenza a Milano.

6.1.2 Inquisitore generale dello Stato di Milano

Nei primi mesi del 1665 il predicatore venne nominato inquisitore generale dello Stato di Milano da papa Alessandro VII Chigi – su suggerimento dell'arcivescovo Alfonso Litta –, andando così a sostituire Consalvo Gricci, nuovo commissario generale del Sant'Uffizio. L'insediamento del nuovo inquisitore venne fissato per il giorno 2 marzo.⁴⁷

⁴⁰ BONETTI 1943, p. 89.

⁴¹ BOTTINEAU 1956, p. 451: «Dos Agnius de Pio quinto Redondos Guarneçidos de Bronçe dorado y Esmaltes de verde y unos granos de Christal por orla yguales de una quarta en Diametro»; PREGLIA c. 33.

⁴² PREGLIA c. 33; DOMANESCHI 1767, p. 127.

⁴³ *Scritture* n. 64, 8 giugno 1661.

⁴⁴ *Processi* 1993, pp. 100-101.

⁴⁵ *Edizioni* 2003, pp. 183-184.

⁴⁶ Sulla vicenda cfr. SABIANO 2012, pp. 223-269.

⁴⁷ *Inquisizione di Milano*, b. 12, n. 8. *Risultanze cavate nella formazione dell'Archivio della V.da Cong.e de Nob. SS.i Quaranta Crocesegnati privilegiati di S. Pietro Martire* [...].

Nel mese di dicembre dello stesso anno tenne l'orazione funebre in seguito alla morte di Filippo IV nella chiesa delle Grazie, come ringraziamento per la generosità dimostrata dal sovrano nei confronti dei domenicani:

Il Convento nostro delle Grazie fece cose prodigiose, come più tenuto delli altri alla pietà d'un tanto monarcha, recitando l'orazione funebre alla presenza de' ministri Regij che assistevano il Pre m.o f. Giulio Mercori da Cremona attualmente Inquisitore di Milano.⁴⁸

L'anno successivo promosse l'erezione dello scalone d'accesso al tribunale in Santa Maria delle Grazie a Milano, affacciato sulla piazza antistante la chiesa e decorato, nella parte sommitale, da quattro statue: quelle di San Domenico e di San Pietro martire erano scolpite in pietra mentre quelle della Fede e della Giustizia erano state intagliate in legno da anonimi maestri. La costruzione dell'ambiente e la memoria della donazione del Mercori era ricordata da una lapide, non più esistente.⁴⁹

Il predicatore si ritrovò ad operare in una situazione difficile a Milano, ove il prestigio dell'inquisizione era in forte calo in virtù del potere acquisito dalla confraternita dei crocesignati, in conflitto anche con il potentissimo presidente del Senato, il conte Bartolomeo Arese.

Durante una riunione della confraternita, nel settembre del 1667, lo scontro si fece incandescente tra il Mercori e il priore, il marchese Alessandro Trivulzio: il tutto era dovuto alla pretesa del domenicano di eleggere, come crocesignato, il banchiere Antonio de Lorenzi, già depositario del Sant'Uffizio, secondo una prassi oramai consolidata per cui l'inquisitore milanese godeva del privilegio di nominare un membro di sua fiducia.⁵⁰ I nobiluomini dapprima avanzarono la scusa della mancanza del numero legale per procedere ad una regolare operazione di voto e, in secondo luogo, si giustificarono affermando come la congregazione era già composta da quaranta membri. Si tenne comunque la votazione, che vide bocciata la proposta del Mercori il quale, adirato, minacciò di sciogliere la compagnia armata.⁵¹

⁴⁸ Nel manoscritto di Fagnani c. 34r-v si possono rintracciare i segni che – secondo il domenicano – precedettero l'infausto evento: « Erasi veduta nel principio di quest'anno una spaventosa e formidabile cometa, osservata per molto tempo in Milano, che pronosticò la morte di Filippo quarto Re di Spagna quale seguì alli diecisette di settembre con dolore universale di tutta quella fedelissima città e suo stato se ne fecero poco dopo i funerali con fasto sì grande che hebbero ad istupire le genti si forastiere come del Paese che vi furono presenti. Ciò seguì nella Cattedrale di Milano et à suo esemplo seguitarono ancora tutte le altre Chiese principali della Città massime de' Regolari».

Ringrazio Clotilde Fino per la segnalazione dell'informazione.

⁴⁹ LATUADA 1738, p. 383: «Alla destra di questa [la casa di Cristoforo Hero] si entra per maestosa Porta, la quale introduce a magnifica Scala, che mette nelli Quarti del Tribunale della Santa Inquisizione. Tale Scala fu dalle fondamenta eretta a spese del Padre Giulio Mercoro, come lo attesta l'iscrizione inserita alle pareti: *F. Julius Mercorus Cremon. Inquisitor à fundamentis H. S. E. anno post Incarnationem, universis literis temporariis prima vice concurrentibus*, val' a dire nel MDCLXVI.»; SORMANI 1752, p. 24; FUMI, 1910, p. 8. Lo scalone venne descritto anche nel manoscritto del Todeschini e in quello del cardinale Guglielmi, assessore del Sant'Uffizio: GUGLIELMI c. 7r, MAIFREDA 2104, p. 92.

⁵⁰ *Inquisizione di Milano*, b. 2, n.47, *Informazione alla Sagra Cong.e del S'Ufficio in Roma fatta dal Priore Ill.o Alessandro Triulzi de SS. Quaranta Crocesegnati di Mil.o [...]*.

Secondo Todeschini 1751 ss6 l'inquisitore generale «Di più ha il privilegio di dare la Croce, come particolarmente fa à Quaranta Crocesegnati, che sono 40. Cavalieri della principal nobiltà di Milano, à comodo del loro Capitolo tiene una Sala Magnifica: e detti Cavalieri sono Regenti dell'Altare, e Capella, nella quale si venera la Testa di S. Pietro Martire, e vi è la Sagra Arca di Marmo egregiamente lavorata, in cui riposa il corpo di detto Santo».

⁵¹ CANOSA 1998, pp. 85-86.

I crocesignati, forti del prestigio ottenuto nel corso degli anni, si appellarono alla congregazione del Sant'Ufficio e, come atto fortemente provocatorio, si riunirono per due volte senza informare il Mercori.⁵²

L'anno successivo la crisi parve essersi risolta perché durante il carnevale il Mercori mediò tra i crocesignati e il governo milanese, invitando i confratelli a non portare le armi durante le festività che precedevano l'inizio della quaresima ambrosiana.⁵³

Nello stesso anno (1668) decise di dedicare le sue attenzioni al convento della sua città natale, finanziando il rifacimento totale del coro della chiesa cremonese con affreschi e una nuova pala d'altare allogata a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo e al quadraturista Villa, conferendo al Minuti e al Barbò l'incarico di seguire i lavori.

L'opera certamente più celebre commissionata dal Mercori (e progettata da lui stesso) fu il sontuoso tabernacolo, citato anche nella sua orazione funebre, allogato al luganese Gaspare Aprile il 5 agosto 1669⁵⁴, eseguito nella chiesa delle Grazie e trasferito a Cremona nel 1671, ove venne solennemente montato e dedicato ai Santi Rosa da Lima e Ludovico Bertrando, assieme ad altri Santi o beati dell'Ordine di cui era stato permesso il culto da parte di papa Clemente X Altieri.⁵⁵

L'inquisitore si recò personalmente a Cremona per seguire i lavori, mentre l'altare era arrivato da Lodi ed era stato accompagnato da Agostino Santagostino che recava con sé i due quadri per le pareti laterali del presbiterio, pagati da padre Giacinto Maria Bigoni.⁵⁶

I lavori nell'area presbiteriale della chiesa conventuale continuarono sino all'anno della sua morte (1673), ma non erano affatto conclusi: si stava occupando, tramite commesse all'orefice milanese Ambrogio Grossi (già al lavoro per la cancellata che impediva l'accesso all'altare maggiore delle Grazie, di cui rimangono oggi due ante a sportello a chiusura della cappella di Ettore Conti), della fusione di otto angeli che dovevano fungere da torcieri.⁵⁷

Donò al convento anche una perduta *Testa di Santa Caterina da Siena*, che il padre Preglia attribuì al Correggio: come narrato dal Domaneschi, il dipinto era un dono del re Filippo IV all'inquisitore, particolarmente apprezzato e ammirato dai pittori transitanti per Cremona e desiderato ardentemente dal principe Giuseppe Venceslao del Lichtenstein (1696-1772), che offrì del denaro al capitolo dei padri per poterlo acquistare.⁵⁸

Gli undici Atlanti per la libreria del convento invece erano stati ordinati ad Amsterdam tramite lo spedizioniere Carlo Zenone (che si occupava anche dell'invio delle opere atte ad incrementare le raccolte dei granduchi di Toscana), saldati l'anno successivo la sua morte.⁵⁹

⁵² *Inquisizione di Milano*, b. 2, n. 49, *Lettera del Priore Carlo Maria Arconati Vicario del S. Ufficio di Milano [...]*.

⁵³ *Inquisizione di Milano*, b. 2, n.50, *Avviso ai SS. Quaranta Crocesignati acciò in questo Carnevale non portino Armi essendo tale la mente del Reverendissimo Padre Inquisitore*.

⁵⁴ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, *Scritto della Fabrica del pretioso Tabernacolo [...]*, c. 1r.

⁵⁵ Per l'iscrizione posta dietro l'altare cfr. DOMANESCHI 1767, p. 299 e il capitolo successivo, al paragrafo 4. I nomi ricordati sono quelli, oltre a quelli già indicati di San Raimondo, dei beati Alberto Magno e Gundisalvo di Amarante e la beata Margherita di Città di Castello.

⁵⁶ *Historia* II c. 31v.

⁵⁷ BARBÒ c. 1r.

⁵⁸ DOMANESCHI 1767, pp. 129-130.

⁵⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4313, 10 novembre 1673. Per gli atlanti e gli altri doni cfr. il capitolo successivo, paragrafo 1.

Inserito dall'abate Filippo Piccinelli nel suo *Ateneo dei letterati milanesi* (1670) per i suoi interessi e la qualità delle opere date alle stampe,⁶⁰ l'inquisitore generale fu anche il dedicatario del *Quaresimale del padre Luigi Giuglaris della Compagnia di Gesù* edito a Milano nel 1669 ove lo stampatore Lodovico Monza percorse tutta la sua carriera.⁶¹

Nel dicembre 1671 si aprì una nuova crisi tra il Senato, il governatore e la confraternita dei crocesignati:⁶² il presidente Arese, con una mossa a sorpresa, aveva emanato un editto in cui si vietava espressamente di portare armi nonostante le licenze e i privilegi ottenuti precedentemente.⁶³

Il Mercori intervenne inviando un biglietto al conte Arese, cercando di mantenere il privilegio almeno per i patentati già indicati e protetti dal tribunale dall'inquisizione, le cui azioni delittuose sarebbero state eventualmente giudicate dalla Santa Sede e non delle leggi della corona spagnola.

Il suo intervento, che vide la comparizione del cardinale Litta sulla scena, creò malumore durante le sedute del Senato ma il Mercori riuscì a ottenere, nel settembre del 1672, la possibilità, per i crocesignati, di tenere con sé delle armi cariche con otto onces di polvere da sparo ma, «si astenghino di portarle per adesso per Città, se non quando io, o il mio Vicario, li chiamasse per servizio del S. Tribunale, et per viaggio a propria difesa».⁶⁴

Per tentare di risolvere la situazione, il 28 marzo dell'anno successivo si tenne un incontro tra l'inquisitore e il delegato del Senato Casati, già conosciuto dal Mercori durante l'ambasciata del 1660. La giustificazione fornita dal senatore, ossia che il divieto era stato emanato a scopo preventivo, venne facilmente aggirata dal domenicano con una risposta già resa nota da Gianvittorio Signorotto:

La prudenza del principe a far le leggi deve haver mira a quel male che frequentemente e moralmente può succedere, e non alla possibilità metafisica, altrimenti bisognerebbe proibire ai sarti le forbici, a carpentieri le securi, et a ferrari i martelli, perché con questi strumenti si possono ammazzare li uomini.⁶⁵

⁶⁰ «Questo soggetto ne d'isquisita vaglia, in tutte le più sode facoltà è versatissimo. Profondo nella filosofia, eminente nella teologia, valoroso nell'Astronomia, vivace nelle belle lettere; è così manieroso, e prudente [...]. La sua grande letteratura lo portò alle più cospicue, et honorifiche cathedre, sì di filosofia, come parimenti di teologia [...]»: PICCINELLI 1670, p. 361.

⁶¹ «Lo stupor, che fece suo campo Cremona felicitata da suoi natali, ed ingrandita dale virtù; Bologna fecondata dalle sue dottrine; Napoli arricchito da suoi Oracoli, esatto spettatore della dilei somma prudenza ne governi, quando nel Collegio di Santo Tomaso toccò con mano i parti miracolosi del suo sapere. Ancora I sette Colli di Roma formano l'echo de convenevoli applausi all'eloquenza porporata di tanti Eminentissimi Cardinali, che non finirono mai d'encomiare le singularissime qualità da lei spresse, quando essendo compagna del Rev.mo Padre Commissario del Sant'Officio prelude l'ardentissimo zelo, che poi ha appalesato in Mantova, Pavia, ed hora in Milano, scelta dalla Santità di N. S. Alessandro Settimo per Generale Inquisitore, per mantenimento della Santa Fede [...]»: GIUGLARIS 1669, pp. 2v, 3r.

⁶² SIGNOROTTO 2009, pp. 327-368.

⁶³ «In questo mese si pubblicò, d'ordine di S.M. e con precedente consulta del Senato, la grida delle armi che comprese tutte le sorti de privilegiati. E perché l'intenzione fu che, se bene espressamente non si erano nominati i patentati dell'Inquisizione, questi ad ogni modo havessero della medema maniera ad astenersi da portare le armi per le città, mi mandò S.E. da questo Padre Inquisitore di Milano Mercori, prima che la grida si publicasse, a dargliene notizia con i termini d'ogni maggior rispetto. Al qual officio non si rese già il detto Padre Inquisitore, che anzi, persistendo in che egli, come semplice ministro del santo Tribunale, non haveva arbitrio di levare ciò che restava concesso da i Sommi Pontefici, disse che voleva darne parte alla Sacra Congregazione, come fece; ed havendo poscia dato memoriale a S.E. rappresentando le medeme ragioni, fece l'Ecc. Sua che non se gli desse altro decreto se non che accudisse al Senato. E si deve sapere che il detto padre tentò per mezzo mio di far presentare a S.E. una lettera in cui diceva ciò che poi disse nel memoriale. Ma S.E. non volle nè riceverla nè lasciarla ne men aprire, rispondendo che egli non intendeva di carteggiarsi col Inquisitore, ma che se haveva qualche cosa da pretendere il poteva fare con un memoriale.»: GORANI, p. 331.

⁶⁴ *Inquisizione di Milano*, b. 2, n. 54.

⁶⁵ SIGNOROTTO 2009, p. 358.

La situazione vide quindi un nuovo intervento dell'arcivescovo Litta a favore dei crocesignati: appoggiando la potentissima e intoccabile compagnia, il prelado era convinto di acquisire credito presso la corte di Roma e, nel contempo, con la stessa nobiltà milanese che componeva la confraternita (con cui lui stesso era imparentato), aggirando così il potere di veto del Senato.

Il Mercori però morì durante la quaresima del 1673 (il 9 o 10 marzo)⁶⁶ e venne sepolto all'interno della chiesa delle Grazie (e non nella sua Cremona), il giorno 11, di sabato, con una solenne cerimonia funebre che vide la partecipazione dei membri della compagnia armata.⁶⁷

Come suo successore, il cardinale Litta suggerì al Sant'Uffizio la figura del Minuti,⁶⁸ ma gli verrà preferito il virtuoso Giacinto Maria Granara da Genova (apprezzatissimo da Clemente IX), già inquisitore a Mantova (1664-1667) Ferrara (1667-1670) e Ancona (1670-1673), il quale guiderà il tribunale milanese sino al 1679, anno della morte.⁶⁹

Il 27 luglio 1673 fu pronunciata dal somasco cremonese Giuseppe Girolamo Semenzi⁷⁰ un'orazione funebre, recitata nel convento delle Grazie e dedicata al suo successore, Giacinto Maria Granara, data alle stampe il 17 agosto per i tipi di Carlo Andrea Remenolfo, contenente anche l'iscrizione funebre composta da Pietro Paolo Bosca, prefetto della Biblioteca Ambrosiana dall'anno 1667.⁷¹

Nella dedica, indirizzata sia al nuovo inquisitore sia alla confraternita dei crocesignati, venne affermato come l'orazione «sembra non tanto Panegirico d'un Religioso Personaggio Defonto, quanto un'Encomio d'un Eroe Claustrale, che gli sopravvive».⁷²

6.2 Cipriano Minuti (1620 circa - 1698)

Cremonese e appartenente a una famiglia di notai che ricoprirono anche il ruolo di cancellieri della Fabbriceria della cattedrale, vestì l'abito dei predicatori nel 1639 e studiò presso il collegio San

⁶⁶ «Nel tempo stesso di quadragesima morì in Milano alle Grazie il Pre mro f. Giulio Mercori da Cremona attualmente Inquisitore»: FAGNANI, c. 50r; mentre in QUÉTIF – ECHARD 1961, p. 629 è indicato il 1669 come anno della morte.

⁶⁷ In *Inquisizione di Milano*, b. 2, n. 55 è conservata copia dell'avviso stampato il 10 marzo 1673 e dettato dal marchese Scaramuzza Visconti, priore della confraternita, emanato dal cancelliere Giuseppe Annone: «Essendo passato à miglior vita il nostro Reverendissimo Padre Inquisitore, e convenendo conforme al solito li SS. Quaranta accompagnino Capitolamente il Difunto Cadavere alla Sepoltura; Piacerà à V.S. di trovarsi domani Sabato 11 del corrente all'hore 22 alla Chiesa di S. Maria delle Gratie con Torchia da lib. quattro per compire à quest'opera di pietà, e suffragare quella buon anima con le sue divote orationi, e si pregò a non mancare. Milano il 10 Marzo 1673». Queste invece le parole scritte da DOMANESCHI 1767, p. 304: «Idus Martias anno post Christum natum millesimo sexcentesimo tertio, et spetuagesimo, sepultusque est post solemnes exequias Mediolani in Templo Sanctae Mariae Gratiarum, via Vercellensi».

Il 22 marzo il vicario dell'inquisizione Carlo Maria Arconati, già priore della confraternita dei crocesignati, inviò una lettera al cardinale Barberini, Prefetto della Congregazione del Sant'Uffizio, per chiedere, in occasione della nomina del nuovo inquisitore, che questi si faccia carico, come padre Mercori, della delicata situazione relativa alla grida che proibiva il porto d'armi: *Inquisizione di Milano*, b. 2, n. 56.

⁶⁸ SIGNOROTTO 2009, p. 360.

⁶⁹ Berzaghi 2010 pp. 40-71, 278. Il Granara prese i voti nel convento di Santa Maria di Castello in Genova (1634), ove esercitò l'ufficio di "padre del Rosario": il suo compito era quello di propagare attraverso la predicazione e la preghiera il culto della preghiera mariana: VIGNA 1886, p. 81.

⁷⁰ La biografia del somasco (1645-1706) è contenuta in: ARISI 1741, pp. 183-185; 373-374.

⁷¹ SEMENZI 1673, p. 4. L'amicizia del Mercori con il Bosca, autore della *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae Hemidecas*, stampata nel 1672, può essere spiegata alla luce dei comuni interessi dei religiosi, relativi alle opere d'arte e agli strumenti scientifici: da prefetto, l'oblato ristabilì l'Accademia d'arte nel 1669 e sistemò, riordinandolo, il Museo Naturale di Manfredo Settala. Cfr. PETRUCCI 1971, pp. 165-166.

⁷² SEMENZI 1673, p. 3.

Tommaso di Napoli, nel periodo in cui era retto da padre Giulio Mercori, ove successivamente si addottorò.⁷³

Tornato a Cremona, ricoprì la carica di amministratore del beneficio e della parrocchiale dei Santi Vito e Modesto tra il 1654 e il 1661, per poi essere eletto priore del convento di San Domenico nel biennio 1660-1662.⁷⁴ Successivamente esercitò la stessa funzione nel convento di San Giacomo a Soncino⁷⁵ e in San Domenico a Lodi (1668-1670),⁷⁶ ove promosse il rinnovamento del dormitorio, con una decorazione a finte architetture dipinte.⁷⁷

Alla scadenza del mandato come priore nel convento lodigiano gli venne chiesto da Giulio Mercori di rimanere presso il cenobio come vicario del Sant'Uffizio, carica rimasta vacante in seguito alla morte di Sant'Angelo Gallo.⁷⁸

Almeno dall'anno 1679 ricoprì l'incarico di confessore delle monache di San Lazzaro in Porta Romana (nella zona dell'attuale teatro Carcano), stabilendosi presso il convento delle Grazie di Milano dopo aver compiuto un biennio come priore presso il convento di San Giovanni a Saluzzo.⁷⁹

Nel 1680 si occupò di seguire la commissione di due reliquiari in argento commissionati dell'allora priore del convento di Cremona, il già citato Pietro Maria Barbò, all'orefice Ambrogio Grossi.⁸⁰

Nel 1682 venne nominato inquisitore a Reggio Emilia⁸¹ e lì vi rimase sino al 1684, quando fu trasferito presso il tribunale di Ancona che guidò sino al maggio 1698. Il 4 giugno si insediò presso il vicariato inquisitoriale di Parma e lì morì il 16 dicembre.⁸²

Ad un mese dalla morte i patentati del Sant'Uffizio organizzarono, presso la chiesa ducale di San Pietro martire, una fastosa cerimonia in cui venne recitata un'orazione scritta dal domenicano Vincenzo Maria Sasseti, intitolata *L'enigma di Sansone*, ove è contenuta anche una descrizione dei solenni riti funebri che avevano accompagnato la sepoltura dell'inquisitore.⁸³

⁷³ PREGLIA c. 128; DOMANESCHI 1767, p. 417.

⁷⁴ FAGNANI c. 28v; PREGLIA c. 172; DOMANESCHI 1767, p. 434.

⁷⁵ AMBRONI 1698, s. p.

⁷⁶ FAGNANI c. 44.

⁷⁷ FAGNANI c. 44.

⁷⁸ FAGNANI c. 45.

⁷⁹ FAGNANI, c. 153.

⁸⁰ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 28 aprile 1680, *Scritto delle Reliquiarii fatti fare dal P. L. Nicelli*

⁸¹ «[...] dopo di lui seguì nel 1682 il P. Maestro F. Cipriano Minuti da Cremona uomo di tutta integrità, prudenza e zelo, che promosso alle prime Inquisizioni, diede luogo nel 1685 al P. Maestro F. Prospero Leoni da Parma [...]»: AL SABBAGH 2015; p. 83. Secondo ARISI 1741, p. 209, l'incarico come inquisitore di Reggio Emilia gli venne conferito nel 1681.

⁸² CERIOTTI – DALLASTA 2008, p. 69.

⁸³ «A di dieci [dicembre], sul'imbrunir della sera, fu processionalmente portato per Città nel feretro, preceduto da una lunga Miriade de Mendicanti tutti, che con fiaccole accese stelleggiavano per le strade al passaggio del portato cadavere, seguito da un numeroso stuolo de Signori Patentati, che con Torcie in mano eran Pedissequi del Morto Inquisitore, pianto anche a lagrime di cera in mezzo ad una calce d'infiniti Parmegiani [...]»: SASSETTI 1699, pp. 3-4.

Nonostante lo stile retorico e magniloquente, il racconto illustra un aspetto finora poco indagato, ossia quello dei riti ed omaggi funebri tributati agli inquisitori. La narrazione prosegue con la descrizione dell'allestimento della chiesa in occasione del trentesimo: «fecero vedere [i patentati del Sant'Uffizio] tutto il gran Tempio di S. Pietro Martire tapezzato a gramaglie, comparir facendo agl'occhi d'un Pubblico la splendida lor mano in mezzo ad una tessuta Notte stelleggiata, e negl'Altari tutti con fiaccole, e torno al grande e Maestoso Strato con numerose torcie ne Doppieri, per far forse vergogna con tanta luce a quel Giorno del Trentesimo [...] nella medesima forma si cantò dopo altresì la Messa Maggiore nel Maggiore Altare superbamente adobbato a gal di spesse Morti, tanto che dir potè Parma con il Poeta Bello in sì bella vista anco è l'Orrore. Fuori de Vestiboli nelle tre Porte del Tempio vedansi su le Cime tre Cartelloni con tre eruditissimi Elogii

Durante il biennio come priore del convento lodigiano aveva promosso la raccolta di elemosine per poter celebrare degnamente la festa di Santa Rosa da Lima e di San Ludovico Bertrando (evitando così che l'intera spesa prevista gravasse sulle casse della comunità), in seguito alla loro canonizzazione avvenuta in Vaticano il 27 aprile 1671, celebrata con grandissimo fasto nei diversi conventi dell'Ordine, a partire da quello romano di Santa Maria sopra Minerva:

Venne questo in tempo che io era gionto in Lodi [padre Fagnani] e dovendosi solennizzare le feste di San Ludovico e Santa Rosa ambidue santificati da Clemente decimo procurò detto Priore e Padri Predicatori di farle con quel maggior splendore fosse stato possibile, così per aleggere al Convento la spesa si determinò far un poco di cerca per la Città, promettendosi da secolari devoti qualche sollievo; A ciò pregato il Padre maestro Minuti Vicario come Padre di molta stima apresso tutti, ne prese l'assunto e portatosi personalmente con altro Compagno sacerdote alle case de secolari in pochi giorni raccolse di danaro lire seicento. Si dispose la festa per otto giorni continui con messa cantata musica à due cori e Panegirico. Si discorse vicendevolmente un giorno di S. Ludovico e l'altro di S. Rosa. I sogetti maggiori furono P. P. nostri fati venire da Milano e Città circonvecine, io pure ne feci uno di S. Rosa già recitato poco prima nell'ottavario di Milano alla Rosa ove si fecero cose meravigliose.⁸⁴

In seguito alla raccolta delle seicento lire utili per celebrare degnamente la solennizzazione delle due canonizzazioni padre Minuti, con tutta probabilità, ebbe l'idea di dedicare una cappella alla sudamericana nella chiesa conventuale di Lodi, la cui pala d'altare (perduta) venne dipinta dal milanese Federico Panza. Pagata duecento lire da padre Marco, sagrestano del convento, l'opera fu così allogata all'autore – secondo il canonico Carlo Torre –, di un'ancona col medesimo soggetto per la chiesa milanese di Santa Maria alla Rosa:

Si fece in Chiesa la Capella di S. Rosa e l'Ancona dipinta in Milano dal Pittore Panza fu pagata dal f. Marco converso sacristano che costò lire ducento. Poco avanti sotto il Priorato del Padre maestro Minuti si imbiancò tutto il Convento e si rinovò l'architettura à chiaro e scuro delle camere del Dormitorio di sopra, come pure si fece piantare la Vigna del Dossone grande à Boffalora con l'assistenza di f. Bassiano Converso.⁸⁵

del Padre Pietro Paolo Manzani Provinciale del Terzo Ordine di S. Francesco Consultore del Santo Officio»: SASSETTI 1699, p. 4.

Il Sasseti fu autore di altre opere a carattere encomiastico e, scorrendo il catalogo delle opere da lui edite, si possono ricavare informazioni relative al luogo di nascita, Macerata, e ai conventi in cui visse e predicò: Messina (1688, ove ricoprì l'incarico di lettore), Palermo (1689-1692) e San Domenico a Genova (1696).

Anche i patentati del Sant'Uffizio di Ancona dedicarono, nel 1698, una solenne celebrazione funebre al Minuti, officiata nella chiesa San Domenico e tenuta dal padre servita Filippo Maria Ambroni. Cfr. AMBRONI 1698.

⁸⁴ FAGNANI c. 44r.

⁸⁵ FAGNANI c. 45v; TORRE 1714, p. 212. Il Panza inoltre eseguì, per le domenicane di Santa Maria della Vettabbia, convento già in Porta Ticinese e soppresso nel 1799, un dipinto con *Pio V*, collocato nel presbitero della chiesa: LATUADA 1737, p. 178. Sul perduto complesso cfr. MONTICELLI 2016-2017.

La devozione alla terziaria domenicana si diffuse così anche a Lodi: le venne dedicata da Luigi de Lemene (fratello del più famoso poeta Francesco), Preposto generale della congregazione somasca dal 1677, un testo dal titolo *Vita di S. Rosa domenicana*, stampato l'anno precedente.⁸⁶

Anche il *Memoriale Historico* di padre Preglia, datato al 1706, contiene informazioni relative all'inquisitore, che «ha fatto depingere il volto, da un Pittore fiamingho» all'interno del sacello di San Domenico di Soriano.⁸⁷

Il pittore prescelto, Robert La Longe, secondo le entusiastiche parole di Giovan Battista Biffi nelle sue *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonese*, aveva partecipato, nel 1671, all'allestimento degli apparati per la basilica di Santa Maria sopra Minerva ed era già stato scelto, dall'inquisitore Alberto Solimano, per partecipare al riallestimento della cappella di Santa Croce in San Domenico poco dopo il suo arrivo a Cremona.⁸⁸

6.3 Alberto Solimano da Genova (1624-1704)

Notizie relative all'inquisitore ligure si possono rintracciare all'interno dell'opera scritta dal padre predicatore Raimondo Amedeo Vigna, autore de *I domenicani illustri del convento di Santa Maria di Castello in Genova*, edita nel 1886.

Secondo le informazioni da lui elaboratore dopo aver setacciato gli archivi del convento, il Solimano, congiunto della beata Maria Antonia Felice, fondatrice delle romite e dei missionari di San Giovanni Battista, nacque nel 1624 e venne battezzato con il nome di Giovanni Battista. Vestì l'abito bianco dei predicatori il 19 febbraio del 1640, prendendo il nome di Alberto. Grazie all'attitudine e alla passione per lo studio, venne inviato come docente di filosofia in San Domenico a Genova, di teologia morale a Ferrara e teologia speculativa a Venezia, ottenendo il titolo di Maestro in teologia e quello di Maestro presso il prestigioso Studio di Bologna nel biennio 1663-1664.⁸⁹

Nel 1666 divenne confessore delle domenicane del monastero di Santa Caterina in Fabriano e successivamente di quelle residenti in Santa Caterina a Magnanapoli nell'Urbe. Due anni più tardi venne nominato commissario del Sant'Uffizio per volere di Domenico Maria Pozzobonelli, formatosi anche lui nel convento di Santa Maria in Castello a Genova e divenuto nel 1666 commissario generale del Sant'Uffizio. Dopo tre anni come commissario, nel 1671 il Solimano venne nominato inquisitore di Piacenza.⁹⁰

Trasferito alla sede di Ancona nel 1673, Innocenzo XI Odescalchi in persona lo destinò, sei anni dopo, al tribunale cremonese, dove rimase sino all'anno 1700. Lo stesso anno del suo arrivo iniziò a promuovere il culto di San Pietro martire, eletto protettore della città lombarda. La devozione era finalizzata al rilancio dell'immagine del tribunale inquisitoriale, che stava vivendo un forte periodo di crisi, come dimostrato dalle contemporanee vicende occorse durante la reggenza del vicariato

⁸⁶ Dell'opera non si hanno più tracce: già nel 1776, quando Giovanni Battista Molossi diede alle stampe la sua opera *Memorie d'alcuni uomini illustri della città di Lodi*, dedicata al conte Cristoforo Barni, menzionò due repertori contenenti la memoria della pubblicazione del testo: MOLOSSI 1776, p. 185.

⁸⁷ PREGLIA c. 36.

⁸⁸ COLACE 2000, p. 47. Sui lavori per la cappella cfr. il capitolo successivo, paragrafo 8.

⁸⁹ VIGNA 1886, p. 133; D'AMATO 1988b, p. 468.

⁹⁰ VIGNA 1886, p. 179.

milanese da parte del Mercori. Il ritrovato prestigio dell'istituzione avrebbe dovuto riflettersi nei nuovi arredi e affreschi commissionati per il vano concesso ai crocesignati: il La Longe dispiegò sulla volta episodi della vita dell'inquisitore martirizzato a Barlassina. In seguito allo smantellamento dei ponteggi, la bellezza e la ricchezza delle decorazioni fece affermare a padre Preglia come il sacello «essendo di presente una delle più belle cappelle di questa Chiesa».⁹¹

Il Solimano fece anche dipingere la cappella del tribunale inquisitoriale, collocata al primo piano del corpo ovest del cenobio di cui, purtroppo, non rimane alcuna traccia, ma solo una descrizione contenuta nell'opera del Preglia.⁹²

L'inquisitore aveva già destinato una grossa somma per l'allestimento della biblioteca del convento genovese (1676) e vi inviò diversi volumi e diversi dipinti commissionati durante la permanenza a Cremona. Nel 1693 fece arrivare a Genova, tramite lo scultore Giacomo Bertesi, tre splendide tele di Francesco Boccaccino per la controfacciata con il *Miracolo dei pani di San Domenico* affiancato dal *Crocifisso che parla a San Pietro martire e San Pietro martire che riattacca il piede a un ragazzo* ispirandosi forse, per la scelta di un grande telero con un miracolo compiuto dal fondatore dell'Ordine accompagnato da due dipinti di dimensioni minori, alla soluzione ideata dal lettore Bergonzi per la controfacciata della chiesa cremonese, affidata a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo nel 1671.⁹³

Lo scultore aveva anche il compito di curarne l'allestimento modellando le cornici in stucco atte ad accogliere i dipinti: secondo Massimo Bartoletti, il Solimano aveva scelto proprio il Bertesi in quanto aveva avuto modo di ammirare un bassorilievo in stucco eseguito dall'artista nel 1690 e conservato all'interno della sua abitazione, confinante con il tribunale dell'inquisizione, come narrato da Desiderio Arisi nel suo manoscritto intitolato *Accademia de' Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*.⁹⁴

I tre dipinti per la chiesa erano accompagnati da una quarta opera del Boccaccino (perduta), destinata però al refettorio. Il misterioso Pietro Ferrari licenziò una serie di ritratti di Santi e beati dell'Ordine, di cui sopravvivevano, negli anni in cui il Vigna stava lavorando alla sua opera, alcuni pezzi: si conserva oggi, nel museo del convento, un'*Apparizione della Vergine a San Domenico*.⁹⁵

Secondo le cronache consultate dal Vigna, l'inquisitore morì nel 1704 a Genova, nel convento ove aveva vestito l'abito.⁹⁶

⁹¹ PREGLIA c. 27.

⁹² PREGLIA c. 66.

⁹³ BELLINGERI 2011, p. 105; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 50-51, n. 5.

⁹⁴ BARTOLETTI 2012, p. 76.

⁹⁵ BARTOLETTI 2012, pp. 75-76.

⁹⁶ «Dei quadri dal p. Solimano donati se ne conservano ancora taluni, che recano la scritta al dorso: *Ex ordine R.mi p. fr. Alberti Solimani de Genua, inquisitoris generalis Cremonae, Petrus Ferrarius Cremon. pinxit* 1693. Rappresentano tutti un santo o beato domenicano»: VIGNA 1886, p. 244.

7. La glorificazione dell'Ordine domenicano

I lavori di rinnovamento volti a modificare completamente l'aspetto interno della chiesa di San Domenico a Cremona iniziarono nell'anno 1666 quando padre Giulio Mercori, assunta la prestigiosa carica di inquisitore generale dello Stato di Milano, commissionò una nuova balaustra in marmi colorati per delimitare l'area presbiterale fino ad allora chiusa da una cancellata, ampliandola di ben tre braccia e mezzo all'interno della crociera. La posa della balaustra avvenne a circa sessant'anni dall'ultimo intervento promosso dal capitolo del convento all'interno del presbiterio, quando venne montato il nuovo tabernacolo in legno dorato e affiancato dalle due portine che permettevano di accedere al coro retrostante.

L'anno successivo il priore Giuseppe Maria Mazzola allogò, per le pareti di testata del transetto, due grandi teleri raffiguranti miracoli compiuti da San Domenico, eseguiti dai cremonesi Giacomo Ferrari e da Giovanni Battista Natali, inquadrati da cornici in stucco.

La vera svolta però avvenne nel 1668, con la commissione di affreschi con temi eucaristici per la volta sovrastante l'area (ove avrebbe dovuto celebrarsi il *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*), allogati al milanese Giuseppe Nuvolone detto Panfilo (in collaborazione con il quadraturista Francesco Villa) che eseguì anche la perduta pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi*, da porre sulla parete di fondo del coro, su indicazione del Mercori.

La decorazione venne completata con l'arrivo, nel 1671, del tabernacolo eseguito dal luganese Gasparo Aprile (5 agosto 1669) e delle due grandi tele eseguite da Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto e da Agostino Santagostino, la cui realizzazione venne finanziata dall'ancora misteriosa figura di padre Giacinto Maria Bigoni, probabilmente in accordo con l'inquisitore. Anche in questo caso le due opere alludevano al culto eucaristico (celebrato dalle pitture murali dispiegate sulla volta e sulle pareti del presbiterio) ed illustravano gli episodi veterotestamentari del *Giudizio di Salomone* e di *Daniele nella fossa dei leoni*.

Il Mercori, oltre a rendere omaggio alla figura di San Tommaso, al culto eucaristico e allo stesso ordine dei frati predicatori, volle anche – a parere di chi scrive – porre rimedio alla situazione causata dalla caduta di porzioni sempre più abbondanti di parte degli affreschi eseguiti dal Pampurino alla fine del Quattrocento, mai restaurati o integrati da quando erano stati eseguiti.

Già il Passerini, durante la compilazione della sua *Della fabrica del Convento* (1640-1642) affermò che «hora la pittura è scassata, et è la capella tutta bianca, solo nel frontispizio sopra l'arcone vi è un'immagine di N. Signore che sotto il manto azzurino ha i frati et li suore dell'ordine».¹

L'intervento promosso dall'inquisitore – finanziato da padre Bigoni con l'assenso del priore Giovanni Bertucci da Cingoli – e collocato a cavallo tra la fine del sesto decennio e l'inizio del settimo, si inserì in un momento particolarmente felice della storia plurisecolare dell'Ordine, grazie alla canonizzazione del missionario spagnolo Ludovico Bertrando e della terziaria peruviana Rosa da

¹ PASSERINI n. 13.

Lima (27 aprile del 1671) e all'estensione del culto di altri beati appartenenti alla famiglia dei predicatori alla chiesa universale, grazie alla benevolenza accordata ai figli di San Domenico dal pontefice Clemente X Altieri.²

I pittori chiamati ad operare all'interno dell'area presbiteriale, che ripetiamo essere stati Giuseppe Nuvolone detto Panfilo – che esercitò una sorta di egemonia tra il 1668 e il 1672 –, Agostino Santagostino, Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto e i quadraturisti Francesco Villa e Giovanni Mariani, furono i protagonisti del secondo Seicento lombardo.³

La cordata degli artisti sopra citati era già stata scelta, nel 1665, in occasione della celebrazione dei solenni funerali di Filippo IV, officiati con grandissimo sfarzo il 17 dicembre 1665 all'interno della cattedrale milanese e, attorno alla stessa data, erano state commissionate loro delle tele per l'arredamento della perduta Sala dei Senatori all'interno del Palazzo Ducale di Milano, il cui aspetto è stato ricostruito da Simonetta Coppa.⁴

Non può essere un caso quindi la scelta di questi artisti e l'arrivo a Milano del Mercori, insediatosi come inquisitore generale nel mese di marzo: il domenicano (assieme a padre Bigoni, altro finanziatore dell'impresa) potrebbe aver visto all'opera la schiera di artisti intenti a elaborare nuove soluzioni figurative per i più importanti cantieri meneghini del tempo, favoriti anche dalla figura del conte Bartolomeo Arese, presidente del Senato, con cui l'inquisitore ebbe a scontrarsi nel 1672, che volle l'intera squadra a sua disposizione per la decorazione del suo palazzo a Cesano Maderno.⁵

Purtroppo dell'intero apparato decorativo sopravvivono solamente il *Giudizio di Salomone* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone», inv. 1985), una copia più tarda della pala d'altare ora nella chiesa di Sant' Andrea apostolo a Grontorto di Annicco (Cremona) e il prezioso tabernacolo in marmo e pietre dure di Gasparo Aprile (con il paliotto d'altare settecentesco), trasferito presso la parrocchiale dei Santi Pietro e Marcellino a Canneto Pavese.

Il rinnovamento dell'area presbiteriale voluto dal Mercori diede il via – inevitabilmente – alla ristrutturazione dell'intera crociera e delle tre cappelle che vi si affacciavano. I sacelli della navata sinistra non vennero interessate da lavori di ammodernamento mentre quelli aperti sulla navata destra, grazie a stucchi dorati dispiegati attorno all'arcata di accesso e alla volta antistante presentarono, dal 1965, un aspetto uniforme.

Un altro pittore chiamato ad operare in San Domenico (e che aveva partecipato all'allestimento dei funerali di Filippo IV), fu Federico Bianchi, scelto dal priore Pietro Maria Barbò per l'esecuzione di alcuni affreschi sulla volta della cappella di San Tommaso in quanto ad alcuni membri della comunità – e con tutta probabilità anche a lui stesso – non erano risultate gradite le opere prodotte dal Santagostino per il presbiterio (affreschi a corredo delle due pale veterotestamentarie) e l'adiacente vano dedicato dapprima a San Raimondo e successivamente al beato Pio V.

² DOMPNIER 2008, pp. 239-240.

³ Sulle ragioni che hanno portato a riscoprire la pittura della seconda metà del secolo nel *milanesado* cfr. il recente contributo di FRANGI 2013c, pp. 59-65.

⁴ DELL'OMO 1991, pp. 54-62; COPPA 2013, pp. 55-58: all'elenco dei pittori citati vanno aggiunti Ercole Procaccini il giovane, Antonio Busca, Carlo Cornari.

⁵ Sulle scelte artistiche del conte cfr. MORANDOTTI 2008, pp. 7-10.

Sul finire del secolo invece, per la realizzazione di tre dipinti per due diversi sacelli della chiesa (due per quello dedicato a Santa Caterina già dei conti Persico e uno per quello intitolato a San Domenico) verrà chiamato il milanese Carlo Preda, scelto da Giuseppe Natali per coadiuvarlo nell'opera di rinnovamento del sacello della martire, approntando due grandi tele con le vicende della principessa egiziana, celebrate dalla storiografia artistica locale.

Nel presente capitolo si utilizzeranno come fonte principale le aggiunte fatte da padre Pietro Maria Barbò al manoscritto del Passerini, conservato nella sezione Registri del Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano: alla fine degli anni Sessanta il domenicano ricopriva la carica di lettore all'interno del convento ed era stato scelto dal Mercori in persona per seguire i lavori da lui intrapresi a partire dall'anno 1668. Le notizie riportate dal Barbò, che si fermano all'anno 1685 saranno integrate, soprattutto per quanto riguarda l'ultimo scorcio del secolo, dal *Memoriale Historico* del padre lettore Marcello Preglia, datato al 1706, con aggiunte successive del padre priore Vincenzo Crotti, morto in età avanzata nel 1733 e di cui si parlerà nel capitolo 9 relativamente agli interventi promossi nella prima parte del Settecento.

Sono escluse invece le vicende relative ai sacelli di Santa Rosa da Lima e del beato Pio V, rinnovati a partire dal 1671: saranno oggetti di analisi del capitolo successivo, in quanto le opere eseguite dalla famiglia Nuvolone, che esercitò una sorta di egemonia tra il 1668 e il 1696 all'interno dei cantieri aperti nella chiesa cremonese, si ispirarono inevitabilmente alle opere ideate dal pistoiese Lazzaro Baldi per le due cerimonie di beatificazione che avevano avuto luogo all'interno della basilica di San Pietro a cui fecero seguito le solennizzazioni, vere e proprie manifestazioni teatrali della gloria dei nuovi beati e Santi domenicani, celebrate nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva in Roma.

7.1 Munifici doni: arredi liturgici, strumenti scientifici, atlanti

Già nel biennio 1658-1659 l'anziano padre inquisitore Giovanni Battista Boselli da Sestola (all'epoca novantenne) aveva provveduto a far restaurare parte dei banchi del coro, posti in opera nel 1505 da Paolo Sacca, commissionando ad uno dei figli di Alessandro Capra l'intaglio di un lettorino e di un nuovo pulpito.⁶

La prima grande opera di trasformazione dell'area presbiteriale avvenne, come già ricordato nella premessa al capitolo, nel 1666, quando Giulio Mercori inviò a Cremona la balaustra commissionata nel novembre dell'anno precedente e costatagli duecentocinquanta scudi del proprio deposito, di cui purtroppo non conosciamo il nome del progettista e nemmeno quello dell'esecutore materiale.⁷

L'opera venne descritta per la prima volta da Giuseppe Bresciani nella seconda parte della sua *Historia ecclesiastica*: era composta da parti in marmo rosso e nero con delle decorazioni a fiorami e sfere in ottone intrecciati nelle grate installate tra le colonnine, chiusa da due ante bronzee.⁸

⁶ *Historia* II c. 31v; PREGLIA cc. 122, 125: in precedenza, attorno al 1645, lo stesso Boselli aveva fatto intagliare tre nuovi confessionali per la chiesa, con il concorso di padre Ludovico da Sestola, suo concittadino. Sulle opere commissionate dal Boselli per la sagrestia del convento cfr. il capitolo 4, paragrafo 4.

⁷ Il denaro, depositato presso il convento di San Domenico, venne riscosso dal nipote del Mercori, Giuseppe, figlio del fratello: ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 18 novembre 1665.

⁸ BRESCIANI 4 c. 137.

La visita fatta dall'inquisitore nel 1667 alla sua città natale venne registrata invece da Pietro Maria Barbò, compagno di studi del Passerini e priore tra il 1674 e il 1676.

Come munifici doni per il convento, l'inquisitore domenicano portò con sé delle preziose suppellettili liturgiche eseguite a Milano. I pregiatissimi oggetti non erano certo il primo dono di questo genere: appena tornato da Madrid (1661), il Mercori aveva fatto inviare al convento di San Domenico sei vasi d'argento.⁹

L'elenco degli oggetti stilato dal Barbò è preciso e puntuale:

Doi Apparati con suoi Piviali, e Palii richissimi l'uno bianco, con figure esquisite fatte dal Fiamenghino in Milano, l'altro Rosso, con ricamoni d'oro.¹⁰ Un Calice con la coppa e Patina d'oro, et il Piede di Cristallo di monti legato in oro smaltato [...]. Due Busti d'Argento rappresentanti S. Antonino, et il B. Alberto Magno di fattura eccellentissima. Due messali, et un Colettorio coperti d'argento lavorato a disegno nobilissimo con suoi signacoli [...] d'argento, e pomelli nel fondo trasforati [...], Pace d'Argento molto pesante con [...] in cima un S. Pietro Martire. Item una scattola d'argento per le hostie fatta a filigrana delicatissima. Item due Continenze, e veli da calice a ricamo d'oro bianchi e rosa. Item due cossini di veluto a pelo Cremisi con le fascie straforate d'intorno d'argento per l'altare maggiore. Item una Croce grande d'Argento per le Processioni principali con bastone coperto di lastre d'argento rappresentante l'albero della vita e della morte essendovi una mano che tiene incatenato il Demonio. Item un Armario grande bellissimo trasportato da Milano e riposto in Sacristia per collocarvi le sudette cose preziose.¹¹

Tutti i preziosi oggetti, esposti in un armadio in noce fatto arrivare da Milano per l'occasione, sono irrimediabilmente perduti. I due busti reliquiari erano modellati con le sembianze dell'arcivescovo fiorentino Antonino Pierozzi (già dedicatario di un altare all'interno della chiesa) e del beato Alberto Magno, il cui culto verrà esteso alla chiesa universale tre anni dopo, nel 1670. Una pace invece era decorata con la figura di San Pietro da Verona, primo inquisitore e in qualche modo predecessore del Mercori stesso alla guida del tribunale. Non è nemmeno possibile immaginare quale impressione dovette fare sui fedeli la preziosa croce processionale coperta da lastre in argento su cui erano poste delle piccole sculture.

Il racconto del Barbò non manca però di essere, in alcune sue parti, estremamente pungente, schiettamente sincero e critico nei confronti del comportamento dei confratelli o del costo di alcuni lavori intrapresi. Ad esempio, parlando del calice in oro e cristallo smaltato donato dal Mercori, annotò che

era tanto delicato, che col solo sodisfare alla curiosità di molti in farlo vedere, si era guastato un puoco nel piede, se lo ritirò a Milano [padre Mercori], e pensò di venderlo, et impiegar il danaro (come fece) in molti instrumenti di Matematica, posti nella libreria.¹²

⁹ *Historia* II cc. 30r. Il dono venne verosimilmente commissionato nella seconda parte dell'anno, dopo il ritorno dell'inquisitore dalla missione diplomatica in Spagna presso la corte di Filippo IV d'Asburgo.

¹⁰ Non si trattò sicuramente di un'opera ideata da uno dei due fratelli Della Rovere, Giovanni Battista (morto attorno al 1630) o Giovanni Mauro (scomparso nel 1639).

¹¹ *Historia* II cc. 30r, 31v.

¹² *Historia* II c. 31v.

L'inquisitore quindi ritirò il calice solo dopo la metà del 1668, perché il Barbò affermò di averlo utilizzato in occasione della solenne celebrazione della Pentecoste di quell'anno.¹³ Con il denaro ricavato dalla vendita il Mercori acquistò diversi strumenti scientifici successivamente esposti nella libreria del convento, come descritto dal *Memoriale Historico* di padre Preglia:

sotto il quadrone di S. Tomaso già menzionato vi è come una picciola galerieta ove sono riposti tutti gli Instrumenti di matematica con suoi spechi, mapamondi, et Altro, comprati dal Padre Maestro Mercori, rachiusi entro un Armario che occupa tutto il sito del quadrone con suoi cristalli vedendosi distintamente ogni cosa, senza aprire l'Armario.¹⁴

Gli strumenti scientifici trovarono collocazione in un armadio con ante di cristallo (o vetro) atte a mostrare gli oggetti senza la necessità di doverlo aprire, come se si trattasse di una sorta di museo scientifico allestito all'interno della libreria paragonabile, seppur in misura minore, alla contemporanea sistemazione della raccolta Settala da parte del Prefetto Pietro Paolo Bosca, che ipotizzo possa essere stato in rapporti di stima con il Mercori perché compose la sua iscrizione funebre incisa sulla lapide collocata nella chiesa delle Grazie, come già ricordato nel capitolo precedente, all'interno della biografia dell'inquisitore. Le probabili discussioni tra i due eruditi potrebbero essere stata la causa o quantomeno fonte di ispirazione per la decisione di donare diversi strumenti scientifici al convento.¹⁵

L'arredo della libreria venne completato nel 1667, quando il marangone Giacomo Antonio Rinaldi venne incaricato dell'esecuzione di dieci banchi, disegnati da Carlo Natali che già nel 1653 aveva eseguito due grandi dipinti ad olio per la sagrestia, su commissione dell'anziano padre Giovanni Battista Boselli il quale aveva anche fatto sostituire gli armadi per la custodia dei preziosi volumi.¹⁶ Gli strumenti scientifici non furono gli unici doni per la libreria, collocata al primo piano del braccio che collegava le ali ovest ed est del convento: lo stesso Giulio Mercori aveva stretto accordi con lo spedizioniere Carlo Zenone di Milano per l'acquisto di Atlanti suddivisi in undici libri, provenienti da uno sconosciuto editore con sede ad Amsterdam, costati millequattrocento sessanta lire milanesi, con una procura consegnata al sindaco del convento, il padre Antonio Maria Bergonzi, per la conclusione dell'acquisto e il pagamento della cifra pattuita.¹⁷

¹³ *Historia* II c. 31v.

¹⁴ PREGLIA c. 47.

¹⁵ PETRUCCI 1971, pp. 165-166.

¹⁶ ASMi, Fondo di religione, b. 43113, 20 aprile 1667: «Maestro Giacomo Antonio Rinaldo s'obliga a fabricar i Banchi della libreria di S. Domenico di Cremona conforme il disegno del Signor Carlo Natale corrispondente al Banco in fronte di detta Libreria al prezzo di lire cento cinquanta di longa per cadauno de Banchi, quali devono esser dieci et in oltre gli siano datte bottiglie di vino schietto nei vinti per tutti i Banchi et doviranno esser dieci. Dall'altra parte il Padre Maestro Gioseffo Maria da Cremona Molto Reverendo Priore del detto Convento s'obliga di somministrare la materia tutto per il detto fine, e dare al detto Maestro Giacomo Antonio il detto dinaro per ciascun banco, et in oltre per tutti i banchi numero dieci»

¹⁷ ASMi, Fondo di religione, b. 4313, 10 novembre 1673, c. 1r: «Confesso io sottoscritto in questa parte, come Sindaco del Convento di S. Domenico di Cremona d'esser vero, e liquido debitore del Sig. Carlo Zenone di lire ottocento tre, soldi setti, e danari nove moneta di Milano [...] per resto di lire mille quattrocento sessanta tre, soldi sette, e danari nove [...] costo, e spese delli Atlanti consistenti in undici pezzi di libri fatti venire da Amsterdam ad istanza del P. Reverendo Maestro f. Giulio Mercori, fu inquisitore di Milano per la libreria di questo convento di S. Domenico di Cremona, et consegnati in

Il Barbò però non fece menzione di un altro prezioso dono del Mercori, citato solo dal Preglia e da padre Domaneschi nel suo volume stampato nel 1767, ossia una testa di *Santa Caterina da Siena*, che il secondo avvicinò a Raffaello e al Correggio:

Ne devo tralasciare come in questa Sacristia si conservano vari quadri che servono per adobbo della Chiesa nelle solennità principali [...] ma sopra tutti vi è una Testa di S. Caterina da Siena in atto di penitenza et adolorata, depinta dal Coreggio che non si può vedere cosa ne più delicata ne più bella, e questa fu donata alla Chiesa dal Padre Maestro Mercori mentionato di sopra.¹⁸

L'opera, menzionata nel capitolo precedente, fu quindi uno dei doni che Filippo IV fece al Mercori in occasione dell'(inutile) ambasceria condotta da quest'ultimo in Spagna tra l'estate 1660 e la primavera dell'anno successivo, oggi purtroppo perduta. Secondo padre Domaneschi il dipinto (di cui non vi è menzione all'interno degli inventari stilati nel 1798 e il 1812) era continuamente ammirato dai pittori transitanti per Cremona: era custodito all'interno di una teca in cristallo e divenne oggetto di desiderio da parte dal principe Giuseppe Venceslao del Lichtenstein (1696-1772), generale dell'esercito asburgico di stanza a Cremona durante gli anni della guerra di successione austriaca. Il Domaneschi, che all'epoca viveva all'interno del convento, scrisse nel suo libro che il principe chiese al capitolo del convento di poterla acquistare. I padri, favorevoli alla vendita, vennero fermati dall'anziano frate Amedeo Cattaneo, il quale si oppose affermando come l'opera fosse stata donata dall'inquisitore al convento con la clausola di non poter essere alienata, in alcun modo.¹⁹

7.2 Le testate del transetto: due miracoli di San Domenico contro gli albigesi

Dopo aver descritti i preziosi doni dell'inquisitore generale del ducato al convento della città natale ove vestì l'abito bianco dei domenicani, si passerà ora ad analizzare, in ordine cronologico, gli interventi promossi dai padri del cenobio cremonese per il rinnovamento "pittorico" della chiesa.

Nello stesso anno in cui il Mercori visitò il tempio, il capitolo decise di decorare le parti superiori delle testate del transetto, rimaste spoglie, con due grandi teleri (perduti) raffiguranti altrettanti eventi miracolosi della vita del patriarca, affidati a Giacomo Ferrari e a Giovanni Battista Natali (1630-1696), entrambi cremonesi. I due grandi dipinti, che si sarebbero affrontati nella parte alta delle pareti

Milano al M. R. P. Maestro Giovanni Battista Piatti da Milano priore del mentovato convento di S. Domenico di Cremona [...]».

Carlo Zenone risulta essere stato uno spedizioniere con sede a Milano, presso cui si servì anche Gioacchino o Gioacchino Guasconi, agente del Granduca Cosimo III de' Medici ad Amsterdam per l'invio di un dipinto di Frans van Mieris (3 maggio 1674), desiderato dal principe: NAUMANN 1981, I, pp. 27, 179.

Il saldo degli atlanti venne versato nell'aprile del 1674 dal priore Giovanni Battista Piatti, che si era recato personalmente a Milano per il ritiro dei volumi.

¹⁸ PREGLIA cc. 43-44; DOMANESCHI 1767, pp. 129-130: «Sed inter res pretii maximi, quae hoc in loco asservantur, et raro admodum prodeunt, est celeberrima S. Catherinae Senensi effigies chrystallo protecta, quae tanto est Innocentium Martyrum imagine excellentior, quanto a Raphaelae Urbinate, vel ab Antonio Allegro Correiensi Tortiroliu antcellitur».

¹⁹ Nonostante l'opera non sia presente all'interno degli inventari stilati a cura del Bonfichi nel 1798, non venne sicuramente comprata o ottenuta in altri modi dal principe Giuseppe Venceslao che, tuttavia, possedette sicuramente un quadro con l'immagine della Santa, attribuito alla cerchia di Cristofano Allori, con *Santa Caterina da Siena in preghiera davanti al crocifisso* e passato in asta da Christie's nel 2008: *Liechtenstein* 2008, p. 74, n. 114.

avrebbero dovuto celebrare, nelle intenzioni della committenza, la vittoria della vera fede sull'eresia catara, attraverso due eventi miracolosi accaduti durante il primo soggiorno francese del fondatore. La commissione delle due opere faceva parte del programma di rinnovamento dei quattro altari della zona presbiteriale, ideato dal priore Giuseppe Maria Mazzola e descritto da padre Barbò, con cui studiò durante il noviziato sotto la guida del Passerini.

Padre Mazzola sostituì come guida del convento Pietro Martire Visconti da Taggia (1664-1666),²⁰ adempiendo a due mandati come priore del cenobio cremonese (1666-1668 e il 1682-1684) e, stando alle informazioni di prima mano del Barbò, guidò anche i conventi di Napoli, Como, Pesaro e Piacenza.²¹

Dirò dunque che il P. Maestro Gioseffo Maria Mazziola da Cremona [...] fece levare alli 4 Altari d'essa [crociera] quelle anticaglie d'ornamenti che tenevano e li fece aggiustare alla moderna con stuchi per li quali restò d'accordo con M.r Giovanni Battista Boffa in lire 2 milla. Nello stesso tempo comise li due Quadroni. [...] Fece poi nettare, et aggiustare le 4 Ancone, et li due Quadretti sopra la Porta dal Sig.r Giuseppe Bellebuono [...].²²

Il Mazzola quindi fece rimuovere le decorazioni a corredo dei quattro altari posizionati sulle due testate in seguito ai lavori di abbattimento del pontile (1601) e ne commissionò di nuove allo stuccatore cremonese Giovanni Battista Boffa il quale, nello stesso anno, stava lavorando nella chiesa dei Santi Marcellino e Pietro.²³

Il priore volle anche far restaurare i due dipinti di Tommaso Aleni detto il Fadino (collocati al di sopra delle due porte al centro delle pareti di testata) dal pittore Giuseppe Bellebono o Belleboni, la cui produzione è andata completamente perduta. Quest'ultimo lavorò anche per padre Bergonzi (1671) e fu anche copista, oltre che restauratore: eseguirà derivazioni delle antiche tavole ubicate nella torre campanaria proprio per padre Barbò.²⁴

Il Boffa quindi predispose anche le cornici in stucco per accogliere i due grandi teleri commissionati

²⁰ Il priore fu omonimo dell'inquisitore ligure, protettore ed estimatore del Malosso, già incontrato nel secondo capitolo: non può quindi essere esclusa una parentela fra i due. Nel 1647, come priore del convento di San Domenico a Lodi, fece imbiancare la chiesa (distrutta) e, dopo aver deciso di procedere con l'abbattimento della cappella funebre commissionata da Giovanni da Ponte (1338), collocata dietro l'altare maggior, vi fece installare il nuovo coro: LODI, c. 26.

²¹ *Historia* II c. 32r.

²² *Historia* II c. 32r.

²³ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 16 aprile 1667, c. 1r: «Acordo fatto tra il Molto Rev.do Padre Priore di S. Domenico et Maestro Giovanni Battista Boffa Stuccatore per ornar di stучo le faciate della Sacrestia, et quella della porta Piciola della Chiesa a rimpetto come registra quelle colone nella forma del disegno con suoi frontispici e quattro putini per parte et cartelle et con il suo ornamento del quadrone che ariva fina sotto al Cornisone della Chiesa il tutto in conformità del disegno per il prezzo di lire due milla tutte due le faciate». L'accordo è ricordato anche in ASMi, Fondo di religione, b. 4315, *Epilogus alfabeticus scripturarum* [...], c. 30r.

Sarà padre Campi, di cui si parlerà nel paragrafo relativo al sacello di San Tommaso d'Aquino, in quanto sindaco del convento, a versare i pagamenti allo stuccatore, dopo avergli consegnato centosettanta quattro lire all'atto della stipula del contratto: ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 16 aprile 1667, c. 1r; 23 aprile 1667, c. 1r.

Giovanni Battista Boffa fu autore, nel 1634, degli stucchi dispiegati sulle due volte a crociera e sul catino absidale della cappella del Santissimo Sacramento all'interno della cattedrale di Cremona, dove realizzò motivi vegetali e putti inquadrati da cornici dorate. Nel 1660, in collaborazione con Michele Giannone, eseguì la perdita ancora nel coro della parrocchiale di Cortemaggiore. L'attività venne continuata dal figlio Domenico: cfr. BIFFI 1989, p. 296; LONGERI 2000a, pp. 1178-1179; ZANUSO 2011d, pp. 69, 80.

²⁴ Si ha conoscenza, tramite la notizia riportata dal Bresciani, della commissione al pittore di altri dieci dipinti (perduti) con le storie di Santa Teresa d'Avila per la chiesa dei Santi Giuseppe e Teresa delle carmelitane scalze: TANZI 2012 p. 15.

nel maggio dello stesso anno al Ferrari e al Natali, da consegnare entro le festività natalizie dello stesso anno:

uno deve andare nel spazzo sopra la porta della sagrestia e questo lo deve fare il Sig.r Giacomo Ferari con sopra la bataglia de catolici contro li eretici Albuligensi et vi sia in detta S.o Domenicho et in aria la B. V. con il bambino et con Angiolini che scherzano con sparger rose sopra li catolici vincenti, e Gio. Battista Natali abia da fare per il spazzo sopra la porta inferiore per incontro col detto con sopra S. Domenicho fa getar nel focho li doi libri uno delli evangelli quale resto illeso e l'altro delli eretici che resto abruciato [...].²⁵

Secondo padre Preglia, i ducatonì sborsati per il pagamento delle due opere erano stati ricavati dal deposito di padre Giulio Maria Zaccaria, priore del convento per ben tre mandati (1636-1638, 1648-1650 e 1652-1654) e figlio del nobile Giovanni, che guidò anche il convento delle Grazie di Milano tra il 1645 e il 1647 e nel biennio 1662-1664.²⁶

La descrizione del dipinto del Natali per la testata di destra del transetto (pagato centoventi ducatonì) con il miracolo compiuto da San Domenico e fornita dal Barbò è la stessa di quella lasciata da padre Preglia nel suo *Memoriale Historico*, che lo identificò come il *Trionfo della Fede*: «ripresenta il Trionfo di nostra santa fede, riportato dal Santo Padre contro gli heretici Albigesì, con il miracolo de Libri sacri gettati, e consegnati alle fiamme, senza lasciare nessuno, con una moltitudine di gente presente al miracolo, ed è opera del Natale, assai stimata».²⁷ Il Panni, nel suo *Distinto rapporto*, aggiunse un particolare riguardo all'ambientazione: «Quadro di moltissime Figure, che su d'una gran piazza, ornata di molti vaghi Palagi, stanno ammirando il Miracolo di San Domenico [...]».²⁸

Il miracolo compiuto da San Domenico nel 1216 è certamente uno dei più famosi e rappresentati in opere collocate nelle chiese rette dall'Ordine: era infatti stato scolpito dalla bottega e dai collaboratori di Nicolò Pisano sull'Arca di San Domenico a Bologna (1260-1264) e venne anche scelto come soggetto per il telerò che affrontava quello di Alessandro Tiarini all'ingresso della stessa cappella dell'Arca, dipinto da Lionello Spada nel 1615 su commissione dell'allora cardinale Maffeo Barberini, futuro Urbano VIII.²⁹

L'episodio è conosciuto anche come la disputa di Fanjeaux ed era stato narrato per la prima volta nella *Historia Albigensis* di Pierre de Vaux-de-Cernay, stesa tra il 1212 e il 1218 (il quale avrebbe avuto dal patriarca stesso la notizia del miracolo) e nel successivo *Libellus de initio Ordinis Fratrum Praedicatorum* del beato Giordano di Sassonia (1231-1234), secondo cui, gettando tra le fiamme alcuni libri contenenti scritti canonici (e dello stesso Domenico) e uno (o più) appartenenti agli eretici

²⁵ ASMì, Fondo di religione, b. 4287, 4 maggio 1667; GATTICO 2004, p. 171. L'accordo con il pittore è citato da GUAZZONI 1997a, p. 61, n. 27.

²⁶ PREGLIA cc. 19, 35; ASMì, Fondo di religione, b. 1432, *Catalogus Omnium P.P. Priorum* [...].

²⁷ PREGLIA c. 35.

²⁸ PANNI 1762, p. 68.

²⁹ BOTTARI 1969, pp. 42-44; SICKEL 2002, pp. 413-414, 419. Secondo MALVASIA 1678, pp. 108-109, lo Spada ottenne la commissione del telerò perché il Barberini, all'epoca cardinale legato di Bologna (1611-1614), volle che venisse allogato al pittore da lui prediletto una delle due opere. Il riordino della cappella che ospitava le spoglie mortali del fondatore dell'Ordine venne deciso in previsione del Capitolo generale, programmato per l'agosto del 1615: NEGRO – ROIO 2000, pp. 124-125, n. 74.

catari, rimasero illesi i primi (nonostante i diversi tentativi fatti) mentre i secondi vennero avvolti e divorati immediatamente dalle fiamme, come se si trattasse di una vera prova del fuoco o ordalia giudiziaria: Giordano, successore di Domenico alla guida dell'ordine (1222) lo descrisse come la prima manifestazione pubblica della santità del fondatore dei predicatori.³⁰

Per quanto riguarda il telero per la testata di sinistra dipinto da Giacomo Ferrari (remunerato con centoventi ducaton), padre Preglia lo descrisse come «un bellissimo Quadrone in tela con sua Cornice di stucco, in cui sta espresso con una gran quantità di figure, il combattimento seguito contro gli Albigensi».³¹

Più precisa è invece la descrizione fornita da Giuseppe Aglio: «su d'un gran Quadro spicca S. Domenico con il vessillo della Croce inalberato, col seguito di numerosa schiera di Combattenti, accompagnato dal valore di Simone di Monforte».³²

Il grande telero era quindi simile, per quanto riguarda il soggetto, alla *Battaglia di Muret* dipinta dal Cerano e completata sommariamente dal genero e collaboratore Melchiorre Gherardini, inviata a Cremona nel 1632 per essere collocata all'interno della cappella del Rosario. In questo caso però la scena della battaglia finale contro l'esercito guidato da Pietro III re d'Aragona vedeva la presenza di Domenico sul campo di battaglia (come nel grande affresco eseguito da Francesco Allegrini sulla volta di una delle sale del tribunale del Sant'Uffizio di Roma, datato da Federico Zeri attorno al 1660) mentre la Vergine, invece di scagliare saette o frecce contro i catari, come avrebbe dovuto essere rappresentata secondo l'accordo stipulato tra il pittore e il Mazzola, era stata dipinta nell'atto di spargere petali di rosa sopra l'esercito vincitore, alludendo così alla preghiera del Rosario che il Montfort recitò prima di indossare l'armatura e scendere in campo.³³

Nonostante l'evento narrato fosse lo stesso, ossia la battaglia del 12 settembre 1313, il grande telero del Ferrari enfatizzò la sconfitta degli eretici, già durante colpiti, dal punto di vista dottrinale, in seguito alla disputa di Fanjeaux illustrata dal Natali. A differenza dell'opera conservata nel sacello del Rosario, la disfatta dell'esercito è totale grazie a San Domenico e alla sua carismatica e trascinante presenza sul campo di battaglia in mezzo ai soldati di un esercito numericamente inferiore, ma forte

³⁰ CANETTI 1996, pp. 95, 192, 250-252; LIPPINI 1998, pp. 92-96; LIPPINI 2005, pp. 524-525. L'episodio è raccontato anche da Iacopo da VARAZZE 1995, p. 588, il quale affermò di aver attinto le informazioni da uno scritto, probabilmente perduto, intitolato *Gesta del conte di Montfort*. L'evento, conosciuto dalla storiografia come *Prova del fuoco*, è stato letto come testimonianza della manifestazione della santità di Domenico già in vita: BOTTARI 1969, pp. 42-44; BISOGNI 2005, pp. 620-625.

Anche il Malosso ha eseguito una tela raffigurante il miracoloso evento, ora nelle collezioni civiche veronesi (Muso degli Affreschi «G. B. Cavalcaselle», inv. 5883-1B758) e proveniente dalla raccolta di Antonio Pompei, dove era attribuito ad Alessandro Turchi (presso lo Staatliche Museen di Berlino è invece conservato il disegno preparatorio, pubblicato da GUAZZONI 2006, p. 402). La destinazione originale del pezzo, finora ignota, è da individuare nella chiesa del convento cappuccino di Fontevivo (Parma), la cui costruzione venne patrocinata da Ranuccio I Farnese, che aveva invitato il Trotti a trasferirsi a Parma come artista di corte. La tela con la *Prova del fuoco*, in loco sino al 1810, era stata destinata ad una cappella in cui avrebbe dovuto trovare collocazione una seconda opera con un miracolo compiuto da San Francesco d'Assisi: CECCHINELLI – DALLASTA 2005, pp. 88-102; CADOPPI – DALLASTA 2012, pp. 90, 92, 98, 102-103.

³¹ PREGLIA c. 19. La buona accoglienza riservata al dipinto, che permette inoltre di anticipare la conoscenza dell'attività del pittore di un biennio, potrebbe essere stata la causa della chiamata dell'artista (ZAMETTA 1996, p. 581) per l'esecuzione di un altro telero da collocare nel nuovo presbiterio della chiesa di San Francesco a Cremona, datato e firmato al 1649, con la *Raccolta della manna*, issato in fronte al capolavoro del Genovesino, *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*: Morandi in *La Pinacoteca* 2007, pp. 194-196, n. 191.

³² AGLIO 1794, p.56.

³³ Per la vicenda e l'iconografia relativa al telero del Cerano cfr. il capitolo 3, paragrafo 3.

a causa della protezione accordatagli della Vergine. Il fondatore dei predicatori mostrava orgogliosamente il crocifisso che, secondo la leggenda, venne colpito da numerose frecce ma il corpo del Cristo inchiodato non venne nemmeno scalfito. Gli storici sono però oramai concordi nell'affermare che egli non presenziò tra i ranghi dell'esiguo esercito del Montfort, ma accompagnò la battaglia con la preghiera all'interno delle mura di Tolosa.³⁴

7.3 Il nuovo presbiterio: l'esaltazione dell'Eucarestia

I lavori per la ristrutturazione del presbiterio e del coro iniziarono come già ricordato in apertura nel 1666, quando padre Mercori fece installare la nuova balaustra marmorea.³⁵

Nel principio del 1668 il Mercori diede l'incarico a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, da poco tornato da Roma e figlio di quel Panfilo che dipinse la lunetta con l'*Annuncio della morte alla Vergine* per la cappella del Rosario, di eseguire nuovi affreschi per l'area presbiteriale, assieme ad una nuova pala d'altare con l'*Adorazione dei Magi*, un tema caro alla spiritualità dell'Ordine fin dalle origini, quando Domenico paragonò se stesso e i confratelli ai sapienti provenienti da lontano per contemplare Dio e sua madre.³⁶

Si conserva ancora, nella busta 4287 del Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano, copia del dettagliato accordo, che prevedeva il termine dei lavori per il settembre dello stesso anno. Il Nuvolone era affiancato dal quadraturista Francesco Villa, con cui aveva già collaborato nel 1665 in occasione dell'allestimento dei solenni apparati funebri progettati per le esequie di Filippo IV.³⁷

Anche in questo caso padre Barbò, nella sua continuazione dell'opera del Passerini, si dimostrò bene informato, non solo perché presente nel convento all'epoca dei fatti, ma perché venne incaricato dal Mercori stesso di seguire le commesse, secondo quanto da lui affermato.³⁸

Prima dell'inizio dei lavori però, l'arco d'accesso al presbiterio e la volta erano stati ristrutturati in quanto presentavano ancora forme "gotiche", mentre fu aperta una finestra sulla parete destra del coro, ad un'altezza superiore a quella delle coperture delle due cappelle laterali per conferire maggiore luminosità all'ambiente. Una volta completati i lavori di muratura

³⁴ MÂLE 1984, p. 384.

³⁵ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 17 novembre 1665.

³⁶ LIPPINI 1998, p. 338. Il paragone doveva servire come monito ai confratelli, chiamati ad una preghiera assidua e continuativa.

³⁷ «Il Sig. Gioseffo Panfilo Pittore in Milano s'obbliga con il presente scritto di pingere di sua mano un Ancona a oglio con l'istoria dell'Adora.ne de Magi conforme il disegno è carta, che gli sarà consegnata, qual'Ancona sarà larga b. 6, alta b. 8 1/4 con una gloria d'Angioli intorno alla stella, e quest'Ancona dovrà riporsi nel fine del choro della Chiesa di S. dom.co di Cremona, e promette darla finita, e compiuta per tutto il mese di settembre prossimo, che viene dal presente anno 1668. Di più si obbliga a far depingere a chiaro, et scuro, et a prospettiva con alluminazioni d'oro dal S.r Francesco Villa Pittore in Milano tutto il volto di detto choro, secondo il disegno, che gli sarà dato, e di dipinger di propria mano le figure, che saranno in detto disegno con colori fini.

Di più s'obliga far depingere dal medesimo Villa l'ornamento a modo d'Ancona allumato d'oro d'intorno a detta Ancona secondo il disegno gli sarà dato, in modo che tutta la facciata del choro resti coperta sino alli angoli.

Di più promette dare compita detta opera per tutto il mese di settembre, e che sia di perfezione secondo l'arte da essere giudicata tale da periti se farà il bisogno [...]: ASMi, Fondo di religione, b. 4287, *Accordio delle Pitture del Volto del Choro, e Quadrone rappresentante l'ador.e de Maggi*. Il contratto è citato da Marina Dell'Omo in *Regesto* 2003, p. 496.

³⁸ In una nota spese vergata dal Barbò conservata in ASMi, Fondo di religione, b. 4285 e indirizzata probabilmente al Mercori, sono menzionati anche due dei tre figli del Villa, Giuseppe e Carlo Francesco.

il medemo P. Maestro Giulio Mercori fece dipingere il volto del Choro, cioè l'architettura a chiaro e scuro per mano del Sig.r Francesco Villa, e le figure dal Sig. Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, come anche il Quadrone dell'Adoratione de Maggi, ambi eccellentissimi nella lor professione, come lo dimostra l'opera per il prezzo di 400 scudi di Milano et io come quello che habbi l'incombenza d'assistere all'opera.³⁹

Purtroppo la decorazione è andata distrutta in seguito all'abbattimento dell'edificio e nemmeno le poche foto scattate da Aurelio Betri durante la demolizione sono in grado di restituire anche la più piccola porzione degli affreschi perché i lavori di abbattimento, nel 1869, iniziarono dalla zona dell'abside. Anche la grande pala d'altare collocata al centro della parete poligonale, al di sopra degli scranni centrali del coro che da poco erano stati restaurati, è perduta: citata sino all'anno 1864 nei diversi inventari dei beni contenuti nell'edificio, sparì misteriosamente nel momento in cui il Regio Demanio decise di donare i dipinti alla municipalità e, al suo posto, venne spedita nei magazzini del palazzo Ala Ponzone una tela di Cristoforo Magnani, peraltro già proprietà dello stesso conte Sigismondo.⁴⁰

Filippo Maria Ferro, nel suo corposo volume edito nel 2003 intitolato *Nuvolone: una famiglia di pittori nella Milano del '600*, ha attribuito a Giuseppe l'*Adorazione dei Magi* (tav. 7.1) collocata sulla parete sinistra del presbiterio della parrocchiale di Sant'Andrea di Grontorto di Annicco, indicandola come l'originale pala d'altare, secondo una giovanile intuizione di Marco Tanzi, rettificata poi nel 2012 dopo che Valerio Guazzoni aveva avanzato i primi dubbi nel 1997. Osservando il dipinto dal vero (non in una situazione conservativa ottima), si percepisce immediatamente come l'opera non abbia la stessa qualità esecutiva delle opere di Giuseppe che nei suoi anni cremonesi – definiti da Maria Cristina Terzaghi «smaglianti» –⁴¹ dimostrò di aver fatto sue le novità della pittura barocca, rielaborate in maniera personalissima. Secondo le misure riportate dal contratto inoltre, la tela ha delle dimensioni che sono circa la metà di quelle indicate nell'accordo firmato col Mercori: cade quindi definitivamente l'ipotesi di identificare l'opera come l'originale approntata per il coro.⁴²

La presenza di uno stemma in basso a sinistra, forse appartenente alla famiglia dei Malossi o Molossi (nobile casata originaria di Casalmaggiore), potrebbe far pensare a una derivazione più tarda, voluta (forse) dal priore Angelo Domenico Malossi, che guidò il convento cremonese nel 1720-22 e nel 1726-1728.⁴³

Nel manoscritto di padre Marcello Preglia venne fortunatamente indicato il soggetto degli affreschi eseguiti dall'accoppiata Nuvolone – Villa:

³⁹ *Historia* II c. 31r. Quale collaudatore degli affreschi venne indicato, già nell'accordo, Carlo Biffi, in ASMi, Fondo di religione, b. 4287, *Accordio delle Pitture del Volto del Choro, e Quadrone rappresentante l'ador.e de Maggi*: «Parimente promette dargli quello di più sarà giudicato da persona perita nell'arte, in caso fosse stimata di maggior valore del prezzo concertato, e per giudice sono convenuti, et hanno eletto il Signor Carlo Biffi». Potrebbe quindi trattarsi del pittore milanese menzionato da ORLANDI 1704 p. 107 come allievo di Camillo Procaccini (nato nel 1605 morto nel 1675) oppure con Carlo Antonio Biffi, pittore cremonese, figlio di Giovanni Francesco e di Emilia Sommi, nato nel 1638 e morto nel 1674 a causa delle ferite riportate in seguito ad un colpo di archibugio. Nell'opera di BIFFI 1988 pp. 236-239 sono indicati come una persona sola.

⁴⁰ Sulla sparizione dei due dipinti del Nuvolone cfr. il capitolo 10, paragrafo 4.

⁴¹ TERRZAGHI 2000, p. 188.

⁴² TANZI 1987, pp. 88, 90, n. 6; GUAZZONI 1997a, p. 67, n. 32; FERRO 2003, p. 269.

⁴³ DOMANESCHI 1767, p. 436.

nel volto del coro in cui sta espresso L'Angelico nostro Dottore s. Tommaso d'Aquino in atto di ricevere come in una gloria il Santissimo Sacramento entro d'un ostensorio per mano d'un Angelo, che glielo porge, e due altri Angioli che sostengono, in un drappello lo stemma della Religione, con altri gruppi di bellissime figure proseguendo sino al Cornicione, ove ne nichì, delle mezze lune chiuse, vi sono depinti alcuni Santi della Religione, in habito sacerdotale che celebrano il Santo et [...] sacrificio della messa, chi in atto d'Alzare l'Ostia sacrosanta, chi di consecrare, e chi di consumare l'Eucharestia.⁴⁴

Il tema quindi era incentrato sull'esaltazione e sull'adorazione dell'Eucarestia da parte di Santi e beati della famiglia domenicana il cui culmine, al centro della volta al di sopra del presbiterio, era rappresentato dal *Trionfo di San Tommaso d'Aquino*, in atto di ricevere un ostensorio direttamente dalle mani di un angelo.

L'aquinato fu autore, secondo la tradizione, dell'*Officium de festo Corporis Christi, ad mandatum Urbani Papae IV* (1264), liturgia originale del rito romano per la festa del *Corpus Domini* estesa dallo stesso Urbano IV alla chiesa universale l'11 agosto del 1264 con la bolla *Transiturus*. La stesura dell'ufficio, ispirata da figure angeliche, è stata illustrata dal Guercino in una tela per il transetto destro della basilica di San Domenico a Bologna con *San Tommaso d'Aquino scrive l'Ufficio Divino per la festa del Corpus Domini assistito dagli angeli*, datato al 1663. L'opera venne terminata dal centese solo cinque anni prima della commissione delle pitture murali al Nuvolone: è probabile quindi che all'interno dell'Ordine vi sia stata una ripresa della figura di San Tommaso come autore della liturgia per il culto eucaristico.⁴⁵

La doratura del cornicione che delimitava le superfici dipinte (probabilmente collocato all'altezza delle due finestre) venne eseguita da Giuseppe Limonta su commissione dello stesso Barbò, l'anno successivo (1669).⁴⁶

La decorazione risultava però incompleta: erano state lasciate bianche le due amplissime pareti laterali del coro e della zona in cui era collocato l'altare. Il Nuvolone, dopo aver concluso gli affreschi, era stato incaricato della ridipintura della volta antistante la cappella del Rosario da Giovanni Battista Marazzi, perché le pitture murali eseguite dal Cattapane alla fine del secolo precedente risultavano guaste. Una volta portata a termine anche questa commissione, tornò a Milano per attendere alle commissioni allogatagli da Bartolomeo Arese per il suo palazzo in Cesano Maderno.⁴⁷

Padre Barbò, nella sua pungente sincerità, affermò che il priore del tempo (padre Nicolò Fondulo) non volle proseguire coi lavori di decorazione a causa dell'eccessivo costo preventivato, nonostante del denaro fosse entrato nelle casse del convento in seguito alla vendita di alcuni vecchi oggetti liturgici appartenenti all'altare maggiore.⁴⁸

⁴⁴ PREGLIA c. 12.

⁴⁵ Mahon in *Giovanni Francesco Barbieri* 1991, pp. 388-389, n. 151; WEISHEIPL 1994, pp. 182-190, 409.

⁴⁶ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 21 dicembre 1669: «Confessa il Sig.r Gioseffo Limonta haver havuto a conto dell'opera sua fatta nell'indorare il Cornisone del Choro di S. Domenico lire trentatré, e mezza moneta di Milano, e queste in più volte avanti il sudetto giorno e più zechini numero sei il presente giorno di 21 dicembre. In fede di che si è sottoscritto di propria mano e tutto il sudetto danaro confessa haverlo ricevuto dal padre Lettore Pietro Maria Barbò».

⁴⁷ SPIRITI 1999, pp. 43-183; FRANGI 2013a, p. 26.

⁴⁸ *Historia* II c. 31r.

Nel 1670 era stato però eletto priore il toscano Giovanni Domenico Bertucci, «uomo di buona indole» che, secondo il Barbò, “permise” all’inquisitore generale Mercori di completare la decorazione con la commissione al pittore Giovanni Mariani di finte architetture dipinte (1671 affrescate tra il mese di maggio e quello di luglio dello stesso anno, grazie ai ponteggi ancora in loco all’interno dell’area presbiteriale.⁴⁹

Il pittore milanese, conosciuto per la collaborazione con il Montalto in alcune opere perdute in Palazzo Ducale a Milano (1679-1684) decorò, in pochissimo tempo, le due pareti laterali del coro. La commissione per la chiesa conventuale cremonese anticipa così, al 1671, la conoscenza della sua attività, che doveva essere già ben avviata, perché il Mercori decise di affidare a lui il completamento degli affreschi che, dal cornicione dorato dal Limonta arrivarono a lambire, alla fine dei lavori, gli scranni lignei del coro. Il priore Bertucci inoltre gli commissionò pitture murali con finte prospettive a corredo della celebre *Pietà* del Sojaro, che fece spostare di fronte al sacello di San Tommaso, dopo aver smantellato il monumento funebre di Francesco Valvassori dell’Argenta.⁵⁰

Nello stesso anno il Mercori aveva già chiesto ad Agostino Santagostino di accompagnare due opere destinate alle spoglie pareti del presbiterio, arrivate a Cremona dopo aver viaggiato via fiume:

Condusse anche il Sig.r Sant’Agostino Pittore con li due quadroni del Presbiterio l’uno, cioè il Giudicio di Salomone, fatto dal medemo, e costò 60 filippi, l’altro cioè Daniele nel lago de leoni dal Montalto, e costò cento filippi, tutti due a spese della felice memoria del P. Maestro Giacinto Bigoni figlio del Convento, morto in Mantova il di primo del corrente mese di luglio 1685.⁵¹

Uno dei due dipinti raffigurava il *Giudizio di Salomone* (Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona, inv. 1985, tav. 7.2) ed era stato eseguito dallo stesso Santagostino, fortunatamente sopravvissuto alla distruzione e ritirato nei magazzini del palazzo Ala Ponzone in seguito alla chiusura della chiesa. È ora esposto nella sala della Consulta del Palazzo Comunale. Il secondo dipinto, perduto, raffigurava *Daniele nella fossa dei leoni* ed era stato eseguito da Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto. In passato si è tentato di identificare il pezzo con un’opera dal medesimo soggetto conservata presso la chiesa parrocchiale di San Daniele Po, in realtà dipinta da Francesco Boccaccino. Anche questo

⁴⁹ Il domenicano venne assegnato come inquisitore, al termine del suo mandato come priore, presso il tribunale di Bergamo (1672-1679), Brescia (1679-1682), Casale Monferrato (1682-1688) e Genova (1689-1691): *Historia* II c. 31r.

Nell’occasione venne anche smantellato il sepolcro del vescovo parmense Ugolino di San Marco, appartenente all’Ordine e depresso tra il 1329 e il 1331 in seguito allo schieramento della città dalla parte dell’imperatore Ludovico il Bavaro contro il pontefice Giovanni XXII. Si ritirò nel 1349 presso il convento domenicano e qui vi morì nel 1362. La lapide (trascritta in VAIRANI 1794, p. CXXII, n.832) venne posta ove vennero tumulati i resti, al di sotto del pavimento: BERTINELLI SPOTTI – MANTOVANI 1998, pp. 102-103. La lapide e la lastra tombale, in marmo di Carrara, si conservano ancora oggi presso il Museo Civico «Ala Ponzone» di Cremona: PUERARI 1976, pp. 53-54, 235, nn. 21-21a.

⁵⁰ Oltre a spostare il prezioso dipinto del Sojaro, il priore fece collocare, sul pilastro che divideva la cappella di San Tommaso da quella di San Domenico un *Salvatore* proveniente dall’eredità dell’inquisitore Casimiro Piazza, morto a Ferrara nel 1665: *Historia* II c. 32v; ASMi, Fondo di religione, b. 4313, *Notta delle robbe, libri et danari havuti nel spoglio della felice memoria del P. Reverendissimo Casimiro che fu Inquisitore di Ferrara, et questo per la portione aspettante al Convento di S. Domenico di Cremona* [...]. Anche il braccio sinistro del transetto venne uniformato al resto: «Dirò che questo frontispizio fu fatto depingere dal Muriani, terminate le pitture del Choro dal P. Maestro Bertucci del 71 per il prezzo di lire 150 parimente quella all’incontro della porta che va’ in Chiostro da un Converso Sacristano (che per esser solamente degno di vituperio non lo nomino) per il medesimo prezzo»: BARBÒ c. 2 r.

⁵¹ *Historia* II c. 31v; Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 217, n. 219.

quadro, come la grande *Adorazione dei magi*, spari dalla chiesa dopo il 10 giugno dell'anno 1864, quando le opere erano state inventariate per l'ultima volta.

Il *Giudizio di Salomone*, tela dalle notevoli dimensioni (500x350 cm), venne firmata dal pittore sul terzo gradino: l'indicazione del nome è contenuta nella scritta dedicatoria voluta da padre Bigoni e accompagnata dallo stemma della famiglia.⁵²

Il trono di avorio e oro affiancato da leoni su cui è assiso il celebre sovrano, che incantò la regina di Saba e tutto il suo seguito, venne eseguito dal pittore seguendo la descrizione contenuta nel secondo libro delle *Cronache* (9, 17-19).⁵³ La scena, ambientata al di sotto di un loggiato o cortile con delle grandiose architetture sullo sfondo, forse eseguite per uniformare il pezzo agli affreschi del Villa e del Mariani creando così una sorta di spazio continuo, è ritenuta completamente autografa da Cristina Geddo che, nella sua scheda per il catalogo della Pinacoteca «Ala Ponzzone», ripercorse anche le vicende attributive del pezzo, assegnato al catalogo del pittore solo nel 1981 da Marco Tanzi, dopo che il Domaneschi lo aveva attribuito al padre di Agostino, Giacomo Antonio.⁵⁴

Entrambi gli episodi biblici sono letti dall'esegesi biblica come prefigurazione dell'Eucarestia già esaltata, in relazione all'Ordine e alla figura di San Tommaso, negli affreschi del Nuvolone: il profeta Daniele nella fossa dei leoni è stato interpretato come un'anticipazione del sacrificio di Cristo e la successiva deposizione nel sepolcro da cui resuscitò, mentre il cibo portatogli in volo dal profeta Abacuc è ovviamente una metafora del pane eucaristico, esaltato anche dalla figura del re Salomone. Quest'ultimo fu infatti il progettista e il costruttore del Tempio di Gerusalemme atto a custodire l'Arca dell'Alleanza, così come i ricchi e preziosi tabernacoli delle chiese della Controriforma erano progettati per custodire l'Eucarestia: non sarà sicuramente un caso che quello della chiesa di Santa Maria Segreta (opera del Garavaglia), conteneva una riproduzione del trono del sovrano su cui era fissata la lunetta pronta ad accogliere la particola consacrata.

Una volta issati i due dipinti sulla parete, il Mariani e il Santagostino affrescarono così la porzione di parete attorno alle due tele, completando così la decorazione del presbiterio. Il Barbò inserì a questo punto della descrizione una nota relativa alle opere del Santagostino, non particolarmente apprezzate da alcuni padri e da lui stesso, anche se il suo disappunto emergerà pienamente quando descriverà le due tele eseguite dal pittore per la cappella di San Raimondo, a fianco del presbiterio:

Il Sig.r S. Agostino nel mentre che si ergeva il Tabernacolo andava facendo li suoi mascaroni⁵⁵ (dico così perché non è al presente d'intelligenti gradita in altro l'opera sua se non nelle due statue bronzate, et Helia nel frontispizio); il Limonta a mettere su muri l'oro disteso, et ad indorare il Cornisone (portato da Milano così fatto) del quadrone de Maggi; il Mariano a terminare la sua architettura a Chiaro e scuro [...].⁵⁶

⁵² «F. HIJACINTVS M. BIGONVS A CREMONA HANC ARAM PICTARI OMNIA FECIT | AGOSTINO S. AGOSTINO P. IN MILANO 1671»: Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 217, n. 219.

⁵³ «Il re fece pure un gran trono d'avorio che rivestì d'oro puro. Il trono aveva sei gradini e uno sgabello d'oro, che erano attaccati al trono; c'erano due bracci ai lati del seggio e due leoni stavano presso i bracci. Dodici leoni stavano su entrambe le estremità dei sei gradini. Nulla di simile era stato fatto in alcun altro regno».

⁵⁴ TANZI 1981, pp. 41, 55; Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 219, n. 219.

⁵⁵ E non “maccaroni” come trascritto da Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 218, n. 219, quasi a voler rimarcare l'ipotesi di una fredda accoglienza delle opere del pittore eseguite per la cappella di San Raimondo.

⁵⁶ *Historia* II c. 31v.

La descrizione delle opere eseguite da Agostino Santagostino è fornita dal manoscritto di padre Preglia, che riportò anche il testo delle iscrizioni poste al di sotto delle tele:

[...] e tutto questo sino alle sedie oltre una vaghissima Architettura depinta a chiaro, et scuro e framischiata con l'oro, vi sono altre figure del testamento vecchio allusione al divinissimo sacramento dell'Eucharistia, come quello dell'Agno paschale consumato dalli hebrei, dell'Angelo che porge il Cibo al profeta in atto di divorarlo. Et il Corvo che somministra il pane ad un'Altro profeta, queste sono a parte sinistra [...] A parete destra seguita una pittura d'un Altro profeta, a cui vien per mano di un Giovine representato il pane, e poscia, quella dell'Angelo che col fuoco punge le labra ad Isaia, e nell'ultimo Ruth [...] in atto di ritirarsi carica di spiche raccolte. Vi sono quattro fenestroni grandi sotto li Cornisioni, due per parte, con le sue invetriate alla moderna, che danno la luce al Coro, oltre altre rotonde che sono di sopra contigue al volto, et in mezzo alle dite finestre di sotto vi è per ogni parte una figura bronzina assai grande coll'iscrizione Adoraii. Ma di minor vaghezza è il presbiterio La di cui Architettura sino al fondo a opera del Sig.r Ro. Mariani celebre in questa professione, con due Quadroni uno a parte destra e l'altro a sinistra, cioè il giudizio di Salomone proferito sopra l'infante da dividersi ed Ambedue, le precedenti fatte dall'Agostino, con il prezzo di filippi settanta con il moto di sotto *Sie totu Omnibus, quod totus singulii* L'Altro di Daniele nel logo de leoni il Profeta Abacuhc che gli porta il pranzo in aria afferrato per i capelli da un Angiolo col moto *Solii Presbiterii, quibii sic congruit*.⁵⁷

Il Santagostino quindi aveva eseguito gli affreschi posti ai lati della pala del Nuvolone, al di sotto del cornicione, riempiendo gli spazi liberi lasciati dal primo intervento del Mariani. Le scene affrescate erano tre per parte: a sinistra la cena pasquale consumata dagli ebrei in ricordo della liberazione dalla schiavitù in Egitto (Es 12, 1-14, 46), Elia confortato dall'Angelo (l'unica scena apprezzata dal Barbò, I Re, 19, 5-7), Elia e il corvo (I Re, 17, 6); a destra invece potrebbe essere stato raffigurato l'episodio in cui Elia riceve il pane dal figlio della vedova di Zarepta (I Re, 17), l'angelo che tocca le labbra di Isaia per purificarle con un tizzone di carbone ardente (Is, 6, 6-7) e, infine, la spigolatura di Rut nel campo di Booz (Rut, 2). Finte statue bronzee vennero dipinte tra le quattro finestre (due per parte) aperte sulle pareti laterali, al di sopra degli scranni lignei, aperte per dare luce all'area.

Al di sotto dei due quadroni trovarono posto due iscrizioni tratte dall'inno *Sacris Solemnis*, composto da San Tommaso d'Aquino per il mattutino della festa del Corpus Domini: l'intento quindi di padre Mercori e degli altri committenti era quello di rendere il coro e il presbiterio della chiesa una sorta di palcoscenico ove celebrare il culto eucaristico con riferimento all'Antico Testamento, all'Ordine domenicano e alla figura di San Tommaso.

7.4 Il tabernacolo di Gaspare Aprile

La genesi del prezioso oggetto liturgico, unico nel suo genere e oggi conservato presso la parrocchiale dei Santi Pietro e Marcellino a Canneto Pavese (tavv. 7.3-7.4), venne raccontata dal Barbò mentre stava illustrando la serie di lavori compiuti per volontà del Mercori, narrati nel paragrafo precedente,

⁵⁷ PREGLIA cc. 12-13.

di cui risultava essere il completamento ideale all'interno del programma ideato volto ad esaltare il culto eucaristico:

(In tanto haveva il P. Inquisitore nelli 3 anni discorsi fatto fabricare nell'Inquisitione di Milano un preciosissimo Tabernacolo del quale egli medemo haveva fatto il modello in disegno, et assistiva alla distributione delle pietre pretiose che haveva fatte lavorare) si levò il Tabernacolo di legno, [...] bellissimo ma assai tarmato, e scolorito d'oro, qual fu venduto [...] alla Chiesa di Castelnuovo di la dil Po;⁵⁸ le Portine, Presbiterii andarono in dispersione. Fu fra questo mentre incassato in pezzi il superbissimo Tabernacolo, e mandato a Lodi sopra carri, e d'indi in Barca a Cremona. Venne poi a Cremona anche il P. Inquisitore con alcuni dei operarij che havevano lavorato il Tabernacolo per farlo porre in opera, dalla sua grandezza, il che fu eseguito nel termine d'un mese, perché la Machina era molto pesante vi si fabricò prima un marchio di pietra in calcina, ben fondato, di sotto, accio non facesse mosca.⁵⁹

Il Mercoledì stesso aveva quindi elaborato il progetto per l'esecuzione dell'arredo liturgico e ne aveva seguito ogni fase di realizzazione, avvenuta in un ambiente del convento milanese delle Grazie. Accompagnò a Cremona i due marmorini incaricati di porlo in opera, dopo che il vecchio altare e le portine, che ospitavano alla sommità le due tele del Chiaveghino con il *Beato Rolando e il Beato Moneta da Cremona* separanti il presbiterio dal coro, erano stati smantellati e dispersi mentre i due dipinti entrarono nella raccolta di padre Bergonzi e si vedrà come nel paragrafo successivo.

Una copia dell'accordo sottoscritto dal luganese Gasparo Aprile è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano:

Con il presente scritto promette Mastro Gasparo Aprili da Lugano taglia pietre di fabricare un tabernacolo di pietra nera di Como et commini di pietra di diverse sorti, et anco dure conforme al disegno fatto dal sr. Siri Intagliatore, eccettuate le colonne, et gl'ornamenti di bronzo e promette di lavorare sottilmente le cornici, come quelle del tabernacolo di S.ta Maria Segreta di Milano: Promette di più di cominciare detta opera subito doppo la festa dell'Assunzione di M.a Vergine di quest'anno [...].⁶⁰

L'Aprile, esponente di una dinastia di lapicidi del Canton Ticino, risulta essere omonimo di un altro e più noto membro della famiglia, architetto, capomastro e collaboratore di Giorgio Solari.⁶¹

A lui quindi spettò il compito di assemblare il tabernacolo, la cui struttura era composta da elementi portanti in pietra nera di Olcio su cui vennero montate parti di altre qualità assieme a pietre dure, secondo il disegno di uno sconosciuto intagliatore, il cui cognome era Siri. Le colonne e le parti in metallo invece sarebbero state lavorate da un altro maestro (tav. 7.5).

⁵⁸ Il tabernacolo venne venduto ad una chiesa di un borgo denominato "Castelnuovo": potrebbe trattarsi di Castelnuovo di Sotto, dove i luoghi di culto erano (e sono) dedicati a Sant'Andrea apostolo e alla Beata Vergine della Misericordia, sede dell'omonima confraternita.

⁵⁹ *Historia* II c. 31v.

⁶⁰ *Scritto della Fabrica*, c. 1r.

⁶¹ Sull'Aprile il più recente contributo è quello fornito da ANGELINI 2009, pp. 173-184, con bibliografia precedente.

I modelli per le cornici del prezioso manufatto dovevano essere quelle del perduto tabernacolo della chiesa somasca di Santa Maria Segreta, all'epoca ubicata nella zona del Cordusio. L'opera venne disegnata da Carlo Garavaglia, come affermò il canonico Torre ne *Il ritratto di Milano*, e posta in opera nell'anno 1647, assieme ad un nuovo altare. L'effetto doveva essere davvero sorprendente: il tabernacolo era una sorta di ricostruzione in miniatura della reggia di re Salomone al cui interno venne posta una riproduzione del trono su cui veniva collocata l'eucarestia durante le adorazioni.⁶²

Garante per i pagamenti all'Aprile fu frate Giacinto Minuti, già conosciuto nel capitolo precedente come vicario e accompagnatore durante l'ambasciata spagnola del 1660-1661, nonché mediatore per la riscossione del denaro necessario al finanziamento della balaustra marmorea per San Domenico, recuperato tramite il nipote dell'inquisitore.

Il lapicida luganese ricevette un salario di quaranta soldi al giorno (secondo il contratto) consegnatigli direttamente da padre Minuti, all'epoca vicario del Sant'Uffizio. L'accordo prevedeva anche una "recognittione", una sorta di stima dell'opera in seguito al suo completamento, affidata al barnabita Paolo Francesco Modrone (1604-1693), che premierà il luganese con cinquanta ducaton.⁶³

Non sappiamo perché il nobile, figlio del marchese Alessandro, sia stato chiamato a eseguire una stima dell'opera, ma possiamo ipotizzare che il Mercori o il Minuti abbiano incaricato il barnabita a motivo della commissione degli arredi per il presbiterio della chiesa di Sant'Alessandro in Zebedia da parte del padre (1662). Paolo Francesco seguì poi con cura i lavori di esecuzione, quando venne assegnato al convento milanese, nell'anno 1663. Gli arredi (perduti) erano stati allogati allo scultore Garavaglia nel novembre 1662 e portati a termine dal figlio Carlo Giuseppe:⁶⁴ possediamo una loro descrizione grazie all'opera del conte Gualdo Priorato, che li menzionò nella sua *Relatione della città, e stato di Milano* (1666) e grazie all'*Ateneo dei letterati milanesi* del Piccinelli (1670) e a *Il ritratto di Milano* del Torre, che confermò l'interesse del barnabita verso il rinnovo del presbiterio a cura della famiglia.⁶⁵

⁶² ASMi, Fondo di religione, b. 1519, *Nota delle Spese per la manutenzione della Chiesa fatte da PP. dall'1593 sino all'1692*, c. 3r: «Nel mese d'Aprile si terminò la fabrica del Tabernacolo, et altare di marmo, e pietre pretiose, e speso in tutto d. 20357»; TORRE 1674, p. 243: «Il Tabernacolo sull'Altare Maggiore di macchiata pietra viene dal disegno di Carlo Garavaglia». Del prezioso manufatto esiste una descrizione di GUALDO PRIORATO 1666, p. 80: «Nell'Altare maggiore vi è un superbissimo Tabernacolo di finissimi marmi, e pietre pretiose, e bronzi gettati composto, nel di cui mezzo vi s'inalza il Trono di Salomone, che serve di nichia al santissimo quando s'espone, con Leoncini dorati, e colonnette di porfido di gran valore».

⁶³ *Scritto della Fabrica*, c. 1v: «Io infrascritto, in virtù dell'electione fatta in me dal Reverendo Padre Inquisitore Mercurio, e dal Padre Maestro Minuti suo vicario: Gasparo Aprile per la maestosa oppera del tabernacolo fatto nel convento delle Gratie, per la chiesa di S. Domenico di Cremona, dichiaro se gli habbia dare ducaton cinquanta, dico ducaton cinquanta et in fede don Paolo Francesco Modroni affermo come sopra».

Il nobile, battezzato come Francesco, entrò nella congregazione nel 1619 e venne ordinato nel 1629 a Novara. Prima di approdare a Milano nel 1663, era già stato assegnato alle case di Vigevano (dove si diede da fare durante la pestilenza del 1630), di Asti, Mantova e si trovava infine a Cremona durante l'assedio del 1648: SILVA 2012, p. 173 n. 24.

⁶⁴ PARVIS MARINO 1999, pp. 238-241.

⁶⁵ GUALDO PRIORATO 1666, p. 64, con la sua ben conosciuta ironia fu il primo a descrivere l'opera per la chiesa barnabita: «Il Tabernacolo, come sia finito, sarà una delle più insigni e pretiose cose, che sia in Europa, [...] tutto di pietre pretiose incassate nel marmo, di valor inestimabile. Si fa a contemplatione, et a spese del Marchese Alessandro Modroni Milanese divoto singolarmente del Santissimo Sacramento. Egli hebbe fortuna d'esser ben servito nelle sue brame, mentre quattro suoi figli Barnabiti havendo continua occasione d'andar in diverse Città ad aiutar l'anime, con le loro predicationi, li pregava ove si ritrovavano a prendersi tal volta per sollievo delle loro assidue applicationi a soprintendere o in voce, o con lettere ad alcuni, che per ordine suo accudevano alla compra di quelle pietre, o gioie».

La descrizione più calzante per il manufatto, da leggere avendo a fianco un'immagine che lo riproduca, è quella stesa da padre Marcello Preglia nel suo *Memoriale Historico*, che presentò orgogliosamente il pezzo come una delle opere più pregiate conservate nella città di Cremona e, addirittura, nell'intero *milanesado*. In occasione dell'allestimento del nuovo tabernacolo, venne anche sostituito il precedente altare o quantomeno rivestito.

Il domenicano indicò tutte il materiale lapideo utilizzato, composto prevalentemente da marmi antichi di reimpiego provenienti dal mercato romano:

questo è il più pretioso gioiello, non solo di questa nostra Chiesa, ma non vi è il simile in Cremona, e forse in altre Città di questo nobilissimo stato di Milano non tanto per le pietre pretiose che lo compongono (come le due colonnette di Alabastro, lapis Garuli, Calcedonie, Ametista, Cornile, Rami di corallo, Cialdetto di Roma, Corone, Turchesi, Agata, varie pietre verdi. Il suo fondo di paragone di Como, framischiato con il marmo bianco di Carrara, Brocasello, e mischio di Francia, e tutte queste pietre sono Ligate in Rame dorato) quanto per la distribuzione delle medesime con un risalto sì nobile, che si satia mai l'occhio nel mirarlo come uno prodigio dell'arte. Di altezza proportionata, e di grandezza a misura. Li due gradini che vi sono di sotto per sostegno de Candelieri sono del medesimo marmo e tempistati con le medesime pietre e ligatura. Essendo il tutto fatto con grandissima magnificenza senza risparmio alcuno ne dell'Arte, ne delle pietre pretiose, che lo compongono, per essere ambedue le faciate si quella riguarda in Chiesa, come quella che si vede Coro dell'istesso valore, maestria, e distribuzione di pietre. Le Cornici in mezzo sono di marmo nero come li precedenti, e la Cuppoletta di marmo bianco di Carrara, divisa con l'incastro di varie pietre d'Altri colori, e sebene si pesante assai per essere tutta massiccia, a ogni modo resta sostenuta con arte mirabile di piciole colonnette di marmo di vari colori, che formano come tanti Nichi per porvi delle monete, sotto la cornice che sostiene questa colonnette vi è un Archo con uno sfondo e prospetiva di vaghissime pietre, tutte distinte con bellissime machie naturali, e serve come per Baldachinetto, ove si espone il Santissimo alla pubblica venerazione, e sotto a quest'Archo et in mezzo alli due gradini vi è la custodia delle pissidi con sua perfetta simile a quella di sopra ove l'espongono. dietro a questa nella parte che corrisponde in Coro, vi è un'altra picciola custodia di ugual semetria, in cui sta riposto l'oglio Santo, per gli Infermi e sotto di questa vi resta come un picciolo Altare entro del Coro con suo paglio di marmo con l'incastro in mezzo d'una pietra assai grande, con moltissime machie. Et alle parti laterali della istessa custodia vi sono due quadretti di pietra, ne quali pare che lo marmo habbia seguitato l'arte nel distinguere due Città in lontananza.⁶⁶

PICCINELLI 1670, p. 450, lodò l'operato del Modroni: «Zelando questo soggetto oltremodo la magnificenza, e lo splendore delle Chiese, ha nobilitato il tempio augustissimo di S. Alessandro co'l tabernacolo, co'l pulpito, e un confessionale di pietre dure di molto prezzo, e segnalata bellezza, che esso da varie parti d'Oriente, e d'Occidente ha con le sue diligenze procacciato».

In TORRE 1674 p. 146 è descritto con maggiore precisione l'altare della chiesa barnabita: «Alle affettuose operazioni d'un Padre della stessa Congregazione di Casa Modroni veggonsi preziose pietre varij disposti Lavorij, come il Pulpito, che rassembra in mezzo al seno di così plausibile Chiesa pomposo Gioiello, gareggiando in ben disegnato innesto le agate, gli ametisti, gli grisoliti, e gli diaspri, e con gli stessi ornamenti si mirerà in breve apparire sul Maggior Altare il Tabernacolo, essendone stato il suo disegnatore l'ingegnoso Carlo Garavaglia Scultore in legno, e di già ritrovasi perfezionato con tali ornamenti un Seggio per udire le Confessioni».

⁶⁶ PREGLIA cc.14-15. Desidero ringraziare il prof. Fabrizio Slavazzi per avermi aiutato nella descrizione delle diverse qualità dei marmi e per avermi suggerito la loro provenienza.

Le due facce erano state progettate con la medesima cura: quella anteriore costituiva, ovviamente, il fulcro visivo all'interno della basilica mentre quella posteriore fungeva da sfondo durante la recita dell'ufficio comune dei domenicani raccolti nel coro.

Il tabernacolo era circondato da una grande fama all'epoca della sua realizzazione. Giuseppe Girolamo Semenzi dell'ordine dei somaschi elogiò l'opera nell'orazione funebre composta in occasione della morte del Mercori, recitata nella chiesa di Santa Maria delle Grazie:

Fissa poi le pupille avvedute in quelle Pietre pretiose, che costi lampeggiano nelle Basilica Domenicana sopra l'Ara Massima, dove al culto dell'Eterna Maestà Esso dedicò Tabernacolo ingemmato da lavoro di devota Magnificenza, e conoscerai, che non ha bisogno di Lagrime, fragilli Brillii d'Humor Vitreo, che sacrificò le Gioie à Dio, per ottenerle da Dio.⁶⁷

Anche l'anonima *Narrazione Dell'Apparato fatto da P.P. di S. Domenico* stesa in seguito alla solennizzazione della canonizzazione di Pio V (1714) descrisse con parole di encomio il manufatto e il suo committente:

ivi pure si annoverano venti Altari, tra i quali il Maggiore, dove s'inalza un gran Tabernacolo su due scalinate, il tutto lavorato con perfetta maestria a pietre preziose, che forse non ha l'eguale in tutta l'Europa, memoria degna del fu Reverendissimo P. Giulio Mercori Cremonese, Inquisitore di Milano.⁶⁸

E anche Francesco Arisi, nel terzo tomo della sua *Cremona literata*, pubblicato a Parma nel 1741, parlò dell'opera.⁶⁹

Il Mercori volle che il tabernacolo, oltre ad esaltare il culto eucaristico, venisse dedicato ai due membri della famiglia domenicana santificati da Clemente X nello stesso anno, assieme ai beati di cui il pontefice permise la venerazione all'interno dell'Ordine oppure ne estese del culto alla chiesa universale.

Trattasi dei Santi Ludovico Bertrando, Rosa da Lima, Raimondo di Peñafort e i beati Alberto Magno, Gundisalvo e Margherita di Città di Castello, ricordati nella lapide fatta installare a ricordo della dedicazione: l'iscrizione, fatta portare dal Mercori da Milano, venne collocata nel coro della chiesa e successivamente inserita nella facciata posteriore dell'altare durante il priorato del Piatti, sistemata poi nel 1675 per volere del Barbò.⁷⁰

⁶⁷ SEMENZI 1673, p. 5.

⁶⁸ *Narrazione* 1714, p. 2.

⁶⁹ ARISI 1741, p. 203: «Tabernaculum lapidibus retiosis extractum ad Altare majus in Templo Divi Dominici rarum est, et elegans Tanti Viri monumentum aere proprio ad Patriae decus, patrique Coenobii erectum».

⁷⁰ DOMANESCHI 1767, pp. 67-68. Le iscrizioni a ricordo della dedicazione del tabernacolo e dell'altare sono due. La prima, perduta ma registrata dal VAIRANI 1796, p. CXXIII, n. 838, recitava «D.O.M. | CLEMENTE X. | ECCLESIAM GVBERNANTE | TABERNACVLVM ERIGITVR | MDCLXXI.». La seconda invece, incisa su di una lapide di marmo nero, è tutt'ora collocata sulla facciata posteriore dell'altare, a sinistra. Il testo dettato dal Mercori, che donò la lapide al cenobio, è il seguente: «D. O. M. | CLEMENTE X | PONTIFICE MAX. | SANCTORVM ALBO | RITV SOLEMNI | SCRIBENTE | B. LVDOVICVM | BELTRANDVM | S. ROSAM LIMENSEM | S. RAYMVNDI | IN TOTA ECCLESIA | B. ALBERTI MAGNI | S. GVNDISALVI | ET B. MARGARITAE | IN VNIVERSO ORDINE | PRAEDICATORVM | DIVINVM OFFICIVM | CELEBRARI ANNVENTE | TEMPLVM HOC OLIM | NOSTRATVM PIETATE | MAGNIFICE

Fu così quindi che l'inquisitore generale volle ricordare lo straordinario anno che portò due nuovi Santi all'Ordine e la figura dello stesso Clemente X. In altre chiese rette da predicatori che ebbero rapporti con i confratelli del convento cremonese i padri, per celebrare i fasti della famiglia domenicana, commissionarono invece dei dipinti: per Santa Maria alla Rosa Andrea Lanzani dipinse la pala con *Cristo in gloria e i Santi Vincenzo Ferreri, Tommaso d'Aquino e Ludovico Bertrando*, (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5630) mentre in Santa Croce a Bosco Marengo un pittore lombardo (secondo un'ipotesi di Carlenrica Spantigati) lasciò la pala con i *Cinque Santi domenicani*.⁷¹ Nelle altre due chiese domenicane milanesi si ricordò, stando allo stato attuale degli studi, la sola Rosa da Lima: in Sant'Eustorgio era già stata celebrata con sfarzo la beatificazione del 1668 mentre in Santa Maria delle Grazie le venne dedicato un altare all'interno del nicchione destro della tribuna del Bramante.⁷²

I lavori per il rinnovamento del presbiterio della chiesa cremonese procedettero con la commissione, da parte del priore Giuseppe Maria Mazzola, di dodici candelieri d'argento, eseguiti dall'orefice milanese Ambrogio Grossi,⁷³ già al servizio dell'inquisitore Mercori per la gettata di otto angeli

STRVCTVM | HVJVS COENOBII | FRATRVM SOLERTIA | NOVIIS PICTVRIS | ARGENTI AVCTA | SVPELLECTILI | AC SACRARIS VESTIBVS | PRETIOSIS GRAPHICE | AVRO ET SERICO | VERMICVLATIS | MVNIFECIT | ET HVNC LOCVM | INVENIT DOMINO | TABERNACVLVM | DEO JACOB | MDCLXXI».

Il Barbò raccontò, con il suo solito stile irriverente, le vicende legate alla ristrutturazione della lapide da lui collocata sulla facciata posteriore dell'altare: «Questa, tale quale era fu collocata entro de marmi [...]. In progresso di 3 o 4 anni s'accorgeva che l'anchiodatura del legno cedeva, onde la lapide stava per cadere verso del pulpito del Choro, per assicurarsi, bisognò pontellarla. Intanto il P. Maestro Piatti, che era Priore, concordò con un marmorino comasco per farla aggiustare, e pensavano mutare tutta l'incubatura di marmo negro, l'accordo fu che esso vi metesse il marmo, et il Convento lo condotta d'esso a Cremona, le spese [...], et per sua mercede 24 o 26 filippi, et fu fatto il modello dell'opera come doveva esser fatta. Fu condotto il marmo, e venne il marmorino con un Compagno; ma giunti qua, il capo si infermò, e morì, et al 2° non lo bastava l'animo, si che restò l'opera imperfetta sino al Carnevale dell'ultimo anno del mio Priorato, fu che non potevo più vedere la bucaria di quel Puntello perche Dio su questo mai più sarebbe stato aggiustato, feci venir da Milano un marmorino per aggiustar questa facendo avanti di terminar il mio governo [...]. Così però questa facendo almeno 36 filippi, oltre le spese ch'anch'esse furono molto dispendiose perché faceva collazione, disnavava, merendava, e cenava, et ut omnia vero verbo complectar, basta dire, che era Milanese, e che boccalava altro tanto»: BARBÒ c. 1v; TANZI 2012, p. 14. Il contratto con il primo marmorino, Giovanni Battista Marchi di Lugano è conservato in ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 7 settembre 1673, *Scritto fatto con il Sig.r Gio. Battista Marchi da Lugano Picapietra*.

Il culto di Alberto Magno, morto nel 1280, era stato esteso all'intera diocesi di Ratisbona nel 1622 e a tutte le chiese domenicane nel 1670 (WALZ 1961, col. 712), assieme a quello di Gundisalvo o Gonsalvo di Amarante, venerato in Portogallo dal 1560 (DA VILLAPADIerna 1966, col. 100). Paolo V invece autorizzò il culto della beata Margherita di Città di Castello nel 1609, esteso poi da Clemente X a tutto l'Ordine nell'anno 1675 (DEL RE 1966, col. 759).

⁷¹ De Pascale in *Pinacoteca* 1989, pp. 238-240, n. 133; SPANTIGATI 2002, pp. 134-136; COLOMBO – DELL'OMO 2007, p. 136, n. 4. Nella pala approntata per la chiesa di Bosco Marengo, issata sull'altare già dedicato a San Vincenzo, sono stati rappresentati i predicatori nominati all'interno della lapide del Mercori: Ludovico Bertrando, Rosa da Lima, Raimondo di Peñafort, Alberto Magno e Gundisalvo, assieme ai Santi Vincenzo Ferrer e Pietro martire e alle beate Giovanna di Portogallo (il cui culto venne ufficializzato da Innocenzo XII) e Margherita di Savoia (beatificata nel 1669). La venerabile con gli occhi chiusi e il cuore nella mano sinistra è da identificare con Margherita di Città di Castello (e non Caterina da Siena o Caterina Ricci). Cieca dalla nascita e per questo abbandonata dalla famiglia in seguito alla sua morte furono trovate all'interno del suo cuore tre perle con immagini di Cristo, della Vergine e di San Giuseppe.

⁷² BORA 1983, p. 178; BORA 1984, p. 195; ZANCHI PESENTI 1984, p. 237, n. 78.

Entro il 1738 circa venne ridecorato l'abside della tribuna del Bramante in Santa Maria delle Grazie con affreschi dello sconosciuto Francesco Malcotto rappresentanti *Santi e Sante dell'Ordine domenicano* in adorazione della *Resurrezione di Cristo*, dipinto perduto ma assegnato da Bora alla maniera di Melchiorre Gherardini (BORA 1983, pp. 179-182), mentre la letteratura artistica successiva lo ha assegnato a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo (MULAZZANI 1998, pp. 256; FERRO 2003, p. 305). Le opere vennero disperse durante i lavori di restauro condotti da Piero Portaluppi tra il 1934 e il 1938.

⁷³ «erano diversi candeglieri da Altare fatti all'antica del quale ottone furono formati dal Sig.r Ambrogio Grossi Orefice di prima classe in Milano quelli sei nobilissimi Candeglieroni che stanno all'Altar Maggiore, et altri 6 più piccioli dal medesimo modello, che se poi s'avanzò dell'ottone, il P. Inquisitor se ne servì in part per gli altri getti della Balaustrata»: BARBÒ c. 1.r.

torcieri e di arabeschi per la balaustra in marmo mischio donata nel 1666, rimasti incompleti in seguito alla morte avvenuta nel marzo del 1673.⁷⁴

I lavori vennero quindi conclusi grazie al finanziamento di padre Francesco Bresso o Brecco di Soncino, che ricopriva al tempo la carica di speziale del convento,⁷⁵ mentre il Barbò commissionò due cornici per le tele del Santagostino e del Montalto durante il secondo anno del suo priorato.⁷⁶

Padre Barbò allogò invece al Grossi l'esecuzione di due reliquiari in argento, nell'aprile del 1680, sempre per l'altare maggiore: il modello per il busto raffigurante Pio V doveva essere quello conservato presso il convento delle Grazie, opera dello stesso orefice. I due preziosi manufatti erano destinati a raccogliere le preziose reliquie ottenute dal domenicano tramite il fratello Consalvo, all'epoca residente a Roma, tra cui due *Agnus Dei* benedetti dallo stesso pontefice Ghislieri, protagonisti di diversi miracoli. La commissione all'orefice milanese avvenne grazie alla mediazione di padre Cipriano Minuti che, come raccontato nel capitolo precedente, all'epoca era confessore delle monache di San Lazzaro in Porta Romana e risiedeva nel convento delle Grazie.⁷⁷

La conclusione dei lavori può essere fissata al Natale del 1685 quando il marmorino bresciano Giacomo Cimbinelli detto Puegnago consegnò e mise in opera i due gradini e un pallio in marmo per la facciata anteriore dell'altare, commissionati dal priore mantovano Giovanni Cecilio Berselli (1684-1686) per il compenso di ottantasei filippi.⁷⁸

Sul Grossi, console della Corporazione degli Orefici milanesi della Scuola di San Michele al Gallo nel 1664, 1668 e 1675, cfr. *Le matricole* 1977, pp. 97, 99; SAMBONET 1987, p. 31; MASSA 1991, p. 518. Nello stesso giro d'anni l'orefice si occupò della gettata in bronzo della statua di San Carlo al Cordusio, datata 1673 e ora in piazza Borromeo (AGOSTI 1996, p. 174).

⁷⁴ ZANCHI PESENTI 1983, p. 236. L'orefice Grossi, nel 1669, stava attendendo all'esecuzione degli "arabeschi" per la cancellata del presbiterio delle Grazie a Milano. Purtroppo, con i restauri di Piero Portaluppi (1934-1938) il presbiterio milanese, dotato di un nuovo altare nel 1671, venne completamente smantellato. Sopravvivono solamente le due ante decorate con motivi vegetali con al centro le figure di San Domenico e di San Pietro martire, utilizzare come ante a chiusura della balaustra delimitante l'accesso al quarto vano di sinistra, denominata cappella Conti: PICA – PORTALUPPI 1938, pp. 263, 362.

⁷⁵ «[...]se il P. Maestro Mercori fosse vissuto si come mancò del 73 non l'havrebbe lasciata così imperfetta. Al presente dunque Fra Francesco Bresso (?) da Soncino speciale, figlio del nostro Convento le fà fare di ferro ornate di molti fiorami d'ottone, quando saranno fatte, s'aggiungerà che cosa costano filippi 20»: BARBÒ c. 1r.

⁷⁶ «[...] et perché questi Quadri restarono nudi, senza cornice, io dell'anno 1675 essendo Priore le feci far li suoi cornisoni a spese del Convento, et in tuoto, e per tuoto si spesero lire 551 [...]»: *Historia* II c. 31v.

⁷⁷ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 28 aprile 1680: « In virtù della presente, qual deve haver forza come se fosse pubblico et giurato instromento convengono insieme per una parte il Molto Reverendo Padre Lettore Pietro Maria Barbò da Cremona, et per l'altra il sig. Ambrogio Grossi Orefice in Milano, qual si obbliga et promette al detto Molto Reverendo Padre Maria Barbò farli suoi Reliquiarii uniformi al disegno eletto et visto dal detto Molto Reverendo Padre Lettore Barbò cioè di fare li ornamenti di argento sigilati come mostra il disegno il prezzo de quali detti suoi Reliquiarii non s'intende il detto Molto Reverendo Padre Barbò abbi a passare maggior valore de copie cento effettive fra il legno vetro argento el fattura obligandosi perciò il detto Sig. Ambrogio Grossi dare finiti li detti suoi Reliquiarii la ventura festa del S.mo Natale del anno presente 1680 [...]». Fu lo stesso Barbò a raccontare della commissione dei busti reliquiari: «Nella sacristia parimente vi sono due Reliquiarij (fatti a spese del mio deposito) per l'Altare Maggiore, [...] in argento fabricati in Milano dal Sig.r Ambrosio Grossi Orefice, e portati da me a Cremona del mese di Giugno 1681 et mi costano, comprese le molte spese, et Armarij ne quali come riporti, fatti a mio conto, lire di Cremona 6175. Le Reliquie che contengono, mi furono mandate da Roma da mio fratello autentiche: per conto delli due Agnus Dei del B. Pio V [...]. L'incassatura è di Pero, le cornici di Ebano, et li Treregni d'Argento molto pesanti, perche le chiavi sono massiccie.»: BARBÒ c. 4r.

⁷⁸ «Per il presente scritto, qual vogliono habbia forza come se fosse pubblico et giurato instromento, si fa noto, gualmente le infrascritte parti, cioè il M. R. P. Lettore Giovanni Cecilio Berselli Priore del Convento di S. Domenico di Cremona col consenso de PP. di Consiglio formiter congregato per una, et m.o Giacomo Puignago Bresciano, a nome anco de suoi fratelli minori per l'altra, convengono, come segue, cioè Il sudetto Giacomo Puignago promette fare due scalini, et una Bandella per l'Altare Maggiore della Chiesa di S. Domenico che sia in opera per la festa del prossimo Natale, cioè avanti; condotta a sue spese; e quanto al metterla in opera il P. Priore sia obbligato pagar la maestranza, e calcina, et essi Puignago ad assistervi

7.5 Padre Bergonzi e la decorazione della controfacciata: un'inedita collaborazione

Mentre fervevano i lavori all'interno dell'area presbiteriale, durante il priorato di padre Bertucci (1670-1672) era stato ideato un programma decorativo anche per la controfacciata del tempio domenicano, probabilmente per uniformarla alle due testate del transetto decorate con stucchi dal Boffa a corredo delle due tele del Natali e del Ferrari.

Il priore volle collocare ai lati delle due porte laterali due dipinti fatti eseguire anni prima dall'inquisitore Giovanni Battista Boselli da Sestola, zio del Passerini e priore del convento nel biennio tra il 1614 e il 1616: le opere andavano collocate all'interno delle finte architetture dipinte da Giovanni Mariani (pagategli trecento lire), cui il priore – su indicazione dell'inquisitore Mercori – aveva affidato anche il completamento della decorazione del presbiterio e dell'allestimento della *Pietà* del Sojaro sposta di fronte alla cappella di San Tommaso.⁷⁹

Le due tele raffiguravano un *Angelo custode* (con tutta probabilità si tratta dell'opera derivata da un'idea di Simone Cantarini attribuita a Gabriele Zocchi)⁸⁰ e il *Battesimo di Cristo nel Giordano*, di cui il Barbò non registrò il nome dell'esecutore. I pezzi, già nelle camere del Boselli, erano stati dapprima spostati all'interno del braccio destro della crociera per volere di quest'ultimo che pagò anche le nuove cornici (1655). Pochi anni più tardi saranno collocate in controfacciata perché non più adatte a decorare le rinnovate pareti del transetto.⁸¹

Nella primavera del 1671 invece padre Antonio Maria Bergonzi commissionò a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo uno dei suoi capolavori – lodato dall'abate Luigi Lanzi –,⁸² conservato (purtroppo) nei depositi del Museo Civico «Ala Ponzzone» di Cremona (inv. 135) con *San Domenico fa risorgere Napoleone Orsini nipote del Cardinale di Fossanova* (tav. 7.6): esiste una riproduzione (parziale) a colori dell'opera, che permette però di percepirne l'altissima qualità esecutiva e la bellezza dei colori:⁸³ splendida è infatti la resa delle mozzette e dei galeri cardinalizi in contrasto con i coloratissimi e ricchissimi abiti serici del giovane risuscitato.⁸⁴ Lo stesso Bergonzi volle che il telero venisse affiancato dalle due bellissime tele con il *Beato Moneta da Cremona* e il *Beato Rolando da*

come che nel tempo vi si spenderà, habbia l'albergo, e le spese in Convento»: ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 22 agosto 1685, c.1r.

Il marmorino aveva già lavorato per il convento dieci anni prima, in seguito al ricevimento di una commessa per la fornitura di trentotto gradini in marmo, pagati da frate Giovanni Domenico da Cremona. Due di questi erano stati disegnati da Camillo Capra e probabilmente destinati alla costruzione o al restauro di uno scalone d'accesso al primo piano degli ambienti del convento: ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 8 agosto 1674. Altra opera certa del marmorino sono le balaustre per l'altare della Natività in Santa Maria Calchera in Brescia, eseguiti tra il 1699 e il 1700: MASSA 1995, p. 195. Altri membri della famiglia lavorarono per chiese di Cremona, a partire dall'anno 1622. Stefano Cimbinelli si occupò della realizzazione delle balaustre per l'altare dell'Assunzione in cattedrale; il figlio Lorenzo invece fu chiamato da Carlo Natali per l'allestimento dell'epitaffio del cardinale Vidoni sempre nel duomo cremonese, ove lavorò anche Giovanni Maria (1668, all'interno della cripta): MASSA 1995, pp. 195-196.

⁷⁹ *Historia* II c. 34r.

⁸⁰ Sull'opera cfr. il capitolo 4, paragrafo 4.

⁸¹ *Historia* II c. 34r; PREGLIA c. 125.

⁸² «Le sue pitture a S. Domenico di Cremona, e specialmente la gran tela del Morto risuscitato dal Santo, ornata di bellissime architetture, e avvivata da naturalissime espressioni, sono delle opere sue migliori. È da credere che fosser condotte ne' suoi anni più vegeti; perciocchè ve ne ha dell'altre che sentono di vecchiaja [...]»: LANZI 1795-1796, p. 465.

⁸³ FERRO 2003, pp. 31, 257-258; Ferro in *La Pinacoteca* 2007, pp. 220-222, n. 221.

⁸⁴ FERRO 2003, p. 151, tav. CIII. Sul plinto della colonna destra dell'arco di trionfo è collocata una scritta dedicatoria, parzialmente identificata da FERRO 2003, p. 257 «BERGON [...] PEVCVLIIO», accompagnata dallo stemma dell'Ordine domenicano.

Cremona (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone», invv. 241-243, tavv. 7.7-7.8), di cui scrisse lo stesso padre in una nota spese relative alle opere allogate nel 1655 e nel 1671.⁸⁵ Le opere erano inquadrate, anche in questo caso, da cornici in stucco.⁸⁶

La decisione di far dipingere un telero con la rappresentazione di uno dei più famosi miracoli compiuti da San Domenico durante la sua permanenza a Roma fu legata, probabilmente, alla volontà di completare il ciclo di opere ideato dal priore Giuseppe Maria Mazzola nel 1667 per le due testate del transetto.

In realtà, nel progetto originale del Bergonzi, vi era quello di issare sulla parete della controfacciata il (perduto) telero con il *Battesimo del re di Monomotapa* eseguito dal Ferrari, che però era stato trasferito nel refettorio del convento «perché indi a poco s'intese avere di novo apostatato questo Re dalla Religione Cattolica, si giudicò bene di riporlo in luogo privato e non esporlo al publico», dopo essere stato riadattato dallo stesso autore.⁸⁷

Le effigi dei due fondatori della comunità domenicana cremonese, eseguite dal Nuvolone con una gamma cromatica giocata su toni bruni e perlacei, sono accompagnate da iscrizioni poste su delle tavolette nella parte bassa delle tele. Sono chiaramente derivate dai due prototipi eseguiti dal Chiaveghino tra il 1602 e il 1604 per le portine che davano accesso al coro, ritirate dallo stesso Bergonzi perché – a mio parere – non più consoni al nuovo programma iconografico ideato dall'inquisitore Mercori per il presbiterio.⁸⁸

Per evitare di “perdere” la memoria dei due beati fondatori padre Bergonzi decise quindi, secondo le parole del Barbò, di far eseguire le due effigi al Nuvolone e farle collocare ai lati del telero:

Vero è che nell'occasione di far fare dal Panfilo il Quadrone antenominato sopra il Portone della Chiesa fece fare hinc et inde dallo stesso Portone li sudetti due Beati per mano del Sig.r

⁸⁵ TERZAGHI 2000, p. 190; FERRO 2003, pp. 258, 448; Ferro in *La Pinacoteca* 2007, pp. 222-223, n. 222a-b.

⁸⁶ «Il Quadrone del Miracolo di S. Domenico sopra la porta interiore della Chiesa con di Doi Quadri delli doi Beati Moneta, e Orlando Cremonesi In primis Per il Cornisone di stucco et anche le cornisette di sotto il Telero, la Tela l'Impremittura chiodi Brocche le cornici delli doi Beati con la Pittura il fil d'oro delle cornici l'Azzurro sopra del Quadrone la fattura del Quadrone li dui viaggi di tre persone compreso il tutto [lire] 3088»: ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 13 marzo 1671, c. 1v. Anche le note spesa qui trascritte sono state citate da Marina Dell'Omo in *Regesto* 2003, p. 499, senza identificare però l'autore dello scritto con il Bergonzi.

⁸⁷ BARBÒ c. 5r; PREGLIA c. 52. L'adattamento del dipinto per la parete del refettorio venne registrato immediatamente dopo la spesa relativa alle opere per la controfacciata, per cui il Bergonzi impiegò la cifra di 2433 lire. «Il Quadrone del Re di Monopotappa includendo tutte le spese fatte dal principio sin hora, et havendolo fatto rinovare due volte prima dal Sig.r Alovisio Pittore, la 2° volta dal Sig. Ferrari»: ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 13 marzo 1671, c. 1v.

L'episodio era legato alla missione di alcuni domenicani della provincia portoghese nel regno collocato tra lo Zimbabwe e il Mozambico (già colonia britannica conosciuta come Rhodesia), in cui i predicatori sostituirono i gesuiti in seguito all'uccisione, da parte del sovrano del Monomotapa, di padre Gonzalo Silveira (1561). La fortuna iconografica dell'episodio della conversione (formale) del sovrano, della moglie e del figlio si era in qualche modo diffusa all'interno dell'Ordine che celebrava così il proprio carattere missionario e, ancora una volta, testimonia l'influenza e la diffusione di modelli elaborati per le chiese domenicane dell'Urbe. Secondo lo scozzese Alexander WILMONT 1896, p. 211: «In the library at this house [il convento di Santa Sabina sul colle Aventino]» there is an excellent engraving of the seventeenth century, representing the baptism of an Emperor of Monomotapa in 1652. In Latin we are told he was baptize “after having been devoutly instructed in the faith Apostolic and Catholic Roman by Fathers of St. Dominick.” The ceremony took place on August 4, 1652. The Emperor was named Dominick, and his wife Louise». Wilmont, membro del Legislative Council of the Cape Colony, venne incaricato da Cecil J. Rhodes di compiere ricerche sulla colonia britannica della Rhodesia ed ebbe modo di compulsare gli archivi della Curia Generalizia e quelli vaticani.

⁸⁸ Sulle due opere cfr. il capitolo 2, paragrafo 6.

Panfilo, acciò non se ne perdesse la memoria, e li fece anche ornare di stucco, pitture, et ornamenti d'oro.⁸⁹

Le notizie fornite dal Barbò, testimone diretto di quanto stava avvenendo all'interno della chiesa, fanno emergere due particolari del tutto inediti riguardo al grande dipinto: il primo riguarda lo stesso Giuseppe Nuvolone, il quale «vi ha fatto il ritratto di sé stesso nel Cardinale di mezzo» e – elemento ancora più importante perché getta luce su un'inedita collaborazione – «quanto all'Architettura si servì d'un tal M. Cortella, che condusse seco da Milano».⁹⁰

Effettivamente il porporato intento a colloquiare con il cardinale all'estrema destra, dal bellissimo profilo, presenta il volto identico (seppur di qualche anno più giovane) a quello della figura all'estrema sinistra nel famoso *Ritratto della famiglia dei pittori Nuvolone* (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 484), datato al 1650 e frutto di una collaborazione (secondo Alessandro Morandotti), dei due fratelli Carlo Francesco e Giuseppe, figli di Panfilo: fu Giuseppe Bossi a identificare i vari membri della famiglia nelle sue *Notizie delle opere di disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano nel maggio dell'anno 1806*. Giuseppe quindi sarebbe il giovane intento a suonare il liuto mentre rivolge lo sguardo verso lo spettatore: le medesime fattezze si possono riscontrare anche nell'*Autoritratto* (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 421) eseguito, secondo Simonetta Coppa, all'aprirsi del sesto decennio e modello per altre effigi individuate da Filippo Maria Ferro nella sua opera sulla famiglia Nuvolone.⁹¹

Per quanto riguarda l'esecuzione delle rovine architettoniche sullo sfondo, sempre messe in relazione con il viaggio romano intrapreso dal pittore nel 1667 sotto la protezione del conte Bartolomeo Arese (il quale però non lasciò echi nella produzione successiva del pittore),⁹² il Barbò affermò che il Nuvolone, quando venne a Cremona per l'esecuzione del dipinto (eseguito in loco a causa delle notevoli dimensioni) portò con sé da Milano un tale maestro Cortella, da identificare senza alcun dubbio con Carlo Giuseppe Cortella, di cui si ignorano tutt'oggi gli estremi biografici e la quasi totalità della sua produzione circoscritta, finora, alle tavole per l'opera *Del funerale celebrato nel duomo di Torino all'Altezza Reale di Carlo Emanuele II Duca di Savoia, Principe di Piemonte, Re di Cipri, etc.*, ai perduti affreschi per il castello del Valentino (1677) e ad altri lavori eseguiti per le residenze sabaude e per la cappella della Sindone a Torino.⁹³

La collaborazione con il Nuvolone quindi anticiperebbe di otto anni la prima opera nota del Cortella che, per almeno un periodo, visse a Milano oppure Giuseppe Panfilo poteva averlo conosciuto durante il suo soggiorno presso la corte dei Savoia, al principio degli anni Sessanta. Il compito del Cortella

⁸⁹ BARBÒ c.1r; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 36-39, n. 3.

⁹⁰ *Historia* II c. 34v. Già PUERARI 1951, p. 107, n. 157, aveva indicato la possibile presenza di ritratti nel gruppo di figure poste dal Nuvolone nella porzione destra del telero.

⁹¹ Coppa in *Il ritratto* 2002, pp. 176-177, n. 65; FERRO 2003, pp. 114-115, 227-228, 249, 434; Morandotti in *La peinture* 2014, pp. 148-151, n. 34.

⁹² FRANGI 2013a, p. 26. Il viaggio di formazione e aggiornamento venne intrapreso assieme a Girolamo Quadrio e a Giuseppe Vismara. I tre vennero raccomandati dal presidente del Senato al cardinale Giberto III Borromeo, con cui il potente Arese si era imparentato grazie al matrimonio della figlia Giulia con il fratello del porporato, Renato II: *Regesto* 2003, p. 496.

⁹³ TAMBURINI 1983, pp. 704-705.

fu quindi quello di dipingere le architetture sullo sfondo della grande tela, creando un magnifico fondale con monumenti romani ed edifici in rovina: possiamo ipotizzare che l'arco a sinistra sia un vago ricordo di quello di Costantino, mentre l'architettura a ordini sovrapposti di destra potrebbe essere un richiamo al Colosseo. Sullo sfondo invece si nota l'inconfondibile profilo della piramide di Caio Cestio.

I personaggi dipinti dal Nuvolone sono i protagonisti di un evento ritenuto da molti come il più famoso miracolo compiuto da Domenico rappresentato, come la già incontrata *Disputa di Fanjeaux*, sia sul rilievo frontale dell'Arca che accoglie le spoglie del Santo a Bologna sia in uno dei grandi teleri eseguiti da Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta nel 1614 per una delle pareti della stessa cappella dell'Arca.

Il fatto avvenne il 15 febbraio del 1220 (mercoledì delle Ceneri), quando Domenico fece insediare delle religiose presso la chiesa di San Sisto all'Appia. La descrizione dell'accaduto è contenuta nel *Libellus* del beato Giordano di Sassonia, ripreso successivamente da una delle monache del monastero, Cecilia dei Cesarini o dei Frangipani, testimone oculare che narrò l'accaduto ad una consorella, suor Angelica, a cui stava dettando, a metà degli anni Ottanta del Duecento, quelli che oggi sono conosciuti come i *Miracula beata Dominici* o semplicemente col nome di *Relazione*.⁹⁴

Il grande telerò del Nuvolone pare essere una sorta di "collage" delle due relazioni: se la presenza dei tre cardinali a fianco di Domenico, tra cui lo zio di Napoleone, il cardinale di Fossanova Ugolino di Ostia (il futuro Gregorio IX, in ginocchio) e Nicolò Chiaramonte, vescovo di Frascati, dimostrano una sicura conoscenza dell'opera di suor Angelica, la figura di frate Tancredi (vicino ad un giovane Domenico)⁹⁵ e il corpo del defunto sollevato da una figura femminile, rimandano invece al succinto racconto di frate Guglielmo. Entrambe le versioni però sono concordi sulla resurrezione avvenuta all'interno di un ambiente chiuso: la composizione è stata invece ambientata dai due esecutori all'esterno dando così la possibilità al Nuvolone di dispiegare numerosi personaggi che assistono al miracoloso evento abitando lo spazio progettato dal Cortella. Una popolana attorniata dai tre figli, collocata nell'angolo sinistro del telerò, potrebbe essere stata inserita dopo la visione, da parte del pittore, del grande telerò del Genovesino con *La moltiplicazione dei pani e dei pesci*, dove una donna accompagnata dalla prole (all'estrema destra), è stata letta come un'allegoria della Carità.⁹⁶

Assieme alle tele per la controfacciata padre Bergonzi commissionò anche un ciclo di venti ritratti di Santi appartenenti all'Ordine al pittore Giuseppe Bellebono o Belleboni (che aveva già lavorato per la chiesa nel 1667, per il già ricordato restauro delle due tavole cinquecentesche del Fadino)⁹⁷ da

⁹⁴ LIPPINI 1998, pp. 164, 374-379. A differenza di altri miracoli taciuti nella *Legenda aurea*, questo venne citato, seppur brevemente: VARAZZE 1995, p. 595.

⁹⁵ Il pittore dipinse all'interno della pala con la *Madonna del Rosario adorata dai Santi Domenico e Antonio da Padova* della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 761, firmata e datata al 1675) il volto del fondatore dell'Ordine dei predicatori, in età più avanzata, con i medesimi tratti somatici presenti nel telerò cremonese: Terzaghi in *Pinacoteca Ambrosiana* 2007, pp. 159-160, n. 550.

⁹⁶ Ferrari in *Genovesino* 2017, pp. 142-146, n. 35.

⁹⁷ Come riferito da BARBÒ 1671, c. 1r. Il pittore, come già ricordato, era anche copista: se ne servì proprio il Barbò per la copia delle antiche tavole coi Santi Pietro e Paolo ancora presenti all'interno della torre campanaria, già cappella dedicata ai principi degli apostoli dalla famiglia Arcidiaconi e lodate da Giuseppe Nuvolone mentre stava attenendo alla commissione della pala per l'altare dedicato a Pio V: «Era in questo l'Altare de SS. Apostoli Pietro, e Paolo tra una finestra, e l'altra, e se bene era pitturata su l'asse interno, tutta volta era molto stimata, et ho veduto il Panfilo, estatico, a rimirlarla, massime la

appendere alle spalliere fatte installare nel 1611 dal priore Pietro Martire Festa da Orzi e addossate ai pilastri della navata centrale. Le nuove effigi andarono così a sostituire le diciannove immagini eseguite in concomitanza dell'intaglio dei supporti lignei.⁹⁸

Padre Bergonzi aveva però in precedenza fatto arrivare da Milano (1665), tramite il sagrestano di Santa Maria delle Grazie Enrico Valentino, un'altra serie, destinata a decorare il refettorio, con i ritratti dei quattro pontefici e dei cardinali appartenenti all'Ordine contenuti in cornici nere profilate d'oro, costata, in totale, più di tremila lire.⁹⁹

faccia di S. Pietro alla quale, diceva, non le mancar altro, che la parola in bocca, et io, come che ho nome Pietro, me ne feci far copia dal Sig.r Bellebono, che era stimato nel copiare, ma non restai servito di mio gusto»: BARBÒ, c. 2v.

⁹⁸ «Li Quadri de nostri Santi dell'Ordine posti alle Collone della Chiesa tra il Telaro, la Tela, l'impremidura Brocche Chiodi, e Colla [...] e la Cornice doppia con il filo d'oro et li nomi d'oro mi costano lire sessanta l'uno dico quali sono n. 20»: la spesa è annotata nel già citato documento in ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 13 marzo 1671, c. 1v.

Sul primo ciclo di opere per le spalliere della navata centrale cfr. il capitolo 2, paragrafo 6.

⁹⁹ «Feci fare a Milano li Quatro Pontifici e li Cardinali della nostra Religione per mezzo del quondam Padre Lettor Enrico Valentino [...] in circa e furono fatti poco bene dove da li pochi anni fui necessitato a farli renovarli tutti di novo, come anche altre due volte per esser stati posti fuori per la Processione del Corpus Domini [...] cinque volte dove furono ruinati dal sole, dalla Polvere, e dalla Pioggia, La onde havendo fatto il conto minutamente dilla spesa fatta in diverse volte compresa l'opera delli Pittori tra li Telari la Tela l'impremitura chiodi, Brocche [...] La Cornice e il filo d'oro arrivano a Lire sessanta l'uno in circa [...]»: ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 12 marzo 1655, c. 1r; BARBÒ c. 5r. Purtroppo non è noto il nome del pittore a cui vennero allagate le due serie di ritratti.

Il numero dei pontefici indicati, quattro, non è storicamente corretto: all'epoca (1655) tre erano stati i domenicani saliti al soglio pontificio: Innocenzo V, Benedetto XI, Pio V. Il quarto, Benedetto XIII, sarà eletto solo nel 1724. Il ritratto quindi poteva effigiare il pontefice allora regnante, Alessandro VII Chigi.

Il padre lettore Enrico Valentino, sagrestano della chiesa di Santa Maria delle Grazie, fu il domenicano che si oppose energicamente alla vendita dell'*Incoronazione di spine* di Tiziano a Filippo IV di Spagna: si è infatti conservata parte della corrispondenza occorsa con il padre generale dell'Ordine, Giovanni Battista Marinis. Nel gennaio del 1652 padre Valentino era stato invitato da Francesco Ignazio Gorani, segretario soprannumerario della Cancelleria Segreta, per trattare l'acquisto della pala di Tiziano in nome del marchese di Caracena, Governatore del Ducato. Il sagrestano infatti aveva impedito il proseguimento delle trattative tra il Luogo Pio di Santa Corona (nella persona di Giovanni Cusani) e lo stesso Gorani, argomentando la tesi secondo cui il dipinto non era di proprietà del sodalizio, ma del convento delle Grazie. Padre Marinis, con una lettera firmata il 24 agosto 1652, proibì in modo categorico l'alienazione del pezzo. L'interesse dei padri per la tutela dell'opera più preziosa conservata nella chiesa conventuale si manifestò nuovamente nel 1665, quando il capitolo del convento e quello del Luogo Pio di Santa Corona stipularono un accordo (10 febbraio) che prevedeva uno scambio di cappelle: i padri ottennero quella già officiata dalla confraternita in cambio di quello collocato accanto alla cappella della Madonna delle Grazie e che si affacciava sul presbiterio, ove furono obbligati a trasferire l'ancona di Tiziano, la quale doveva «stare perpetuamente» sull'altare all'interno del casamento offerto dai domenicani, dove venne vista da TORRE 1674, pp. 162-163.

La pala che era presente all'interno del sacello offerto dai predicatori avrebbe dovuto essere trasportata presso il vano dedicato alla Santa Corona: oggi vi è la *Deposizione con Santa Caterina da Siena, Tobia e l'angelo*, eseguito da Marco Caravaggio nel 1616. Lo scambio era avvenuto perché una perizia effettuata in quello stesso anno aveva stabilito che gravi infiltrazioni di umidità avrebbero potuto guastare l'opera anche se, a mio parere, i padri cercarono in qualche modo di mettere al sicuro il dipinto da eventuali proposte di acquisto. Cfr. per la documentazione ASMi, Fondo di religione, b. 1398, 1652. *Sull'attentato di togliere dala Chiesa delle Grazie il Quadro rappresentante G. C. coronato di Spine del Pittore Tiziano*; CANETTA 1883, pp. 62-63; BORA 1983, pp. 172-173; ZANCHI PESENTI 1983, p. 236.

Oltre a battersi per la conservazione dell'*Incoronazione di spine*, il padre Valentino commissionò anche delle tappezzerie per la chiesa delle Grazie e un crocifisso d'argento all'orafo Cristoforo Lattuada: ASMi, Fondo di religione, b. 1401, 10 novembre 1665, *Spese diverse per la Tappezzeria et altro ad uso della Chiesa di S.ta Maria delle Grazie di Milano*; 21 febbraio 1654, *Confesso Manugrafario di Cristof.o Lattuada*. Il padre morì il 15 aprile 1681: nel manoscritto di FAGNANI c. 69r Enrico Valentino è citato come un «huomo dotto versato nella pratica delle Legi e cause civili, che diffendeva rettamente col solo motivo della ragione», riferendosi alla professione forense da lui esercitata prima di entrare nell'Ordine, all'età di quarant'anni. Il riferimento al domenicano è dovuto al racconto di come venne allogata, nello stesso anno, l'esecuzione delle balaustre in marmo atte a delimitare lo spazio riservato all'altare maggiore della chiesa di San Domenico a Lodi. Il marmorino scelto dal capitolo dei padri del convento fu il ticinese Serafino Tencalla, che aveva già eseguito dei lavori (non specificati) per padre Valentino. Nel momento in cui gli venne affidato l'incarico, stava invece attendendo alla costruzione dell'altare del santuario della Madonna del Rosario in Vimercate. I domenicani di Lodi ottennero una riduzione del compenso pattuito cedendo al Tencalla le lastre di marmo veronesi che costituivano il sepolcro del vescovo Raimondo Sommariva (1289-1296, domenicano), tumulato nella zona del presbiterio: FAGNANI c. 61r-v.

7.6 San Raimondo di Peñafort

La prima cappella a sinistra del presbiterio, anticamente dedicata ai Quattro Dottori della Chiesa e poi a San Paolo (finché non venne issato sull'altare il *Martirio di San Pietro da Verona* dipinto dal Malosso) era stata dotata, in seguito alla canonizzazione di Raimondo di Peñafort, terzo Maestro generale dell'Ordine dei predicatori (1238-1240), di un simulacro ligneo raffigurante lo stesso, posto in una nicchia dietro l'altare.¹⁰⁰

Giovanni Battista Guerini nel 1625 intagliò una nuova ancona per il dipinto del Malosso, costata ben seicento cinquantuno ducaton, e nel contempo venne installata una ferrata a protezione del sacello.¹⁰¹

Padre Giovanni Battista da Sestola fece rimodernare l'aspetto del vano una prima volta nel 1632 perché, secondo il Barbò, presentava ancora un aspetto "alla gotica": un anonimo artista dispiegò sulla volta e sulle pareti degli stucchi atti a mascherarne la struttura architettonica mentre vennero confezionati nuovi paramenti per le pareti laterali, intagliate panche in noce e installata una balaustra marmorea a protezione dell'altare.¹⁰²

Il vano venne rimodernato una seconda volta nel 1664 quando Giulio Mercori, all'epoca inquisitore di Mantova, per sua devozione personale (come narrato dal Bresciani), fece rinnovare gli stucchi in quanto devotissimo al Santo spagnolo,¹⁰³ del quale aveva visitato il sepolcro durante l'ambasciata in Spagna del 1660, in seguito allo sbarco avvenuto a Barcellona il 14 giugno: aveva infatti soggiornato presso il distrutto convento dedicato a Santa Caterina da Siena, ove riposavano i resti del predicatore in una cappella riccamente decorata, dal quale l'inquisitore prelevò, quale preziosissima reliquia, della terra, ritenuta miracolosa.¹⁰⁴

La seconda fase dei lavori è stata raccontata, ancora una volta, da padre Barbò:

Dirò dunque che dal 1671 terminate le pitture del Choro il P. Maestro Bertucci Priore per mano del Sig. S. Agostino fece depingere nelli due archi laterali S. Raimondo in atto di dar l'Habito a S. Pietro Nolasco, et dall'altra presentante al sommo Pontefice il libro de Decretali da esso compillati, e per dette pitture, oltre le spese, le furono sborsati 30 filippi, che non si fece mai la peggior spesa. Doppo questa pittura fra Antonio da Ferrara fece ornar detta Capella facendola depingere nel volto di color azzurro con fiorami d'oro, et il resto de stuchi fece parimenti indorare facendovi il fondo di color verde.¹⁰⁵

¹⁰⁰ In questo caso la canonizzazione venne sollecitata da Filippo II e III di Spagna: VAUCHEZ 1968, col. 22. Il padre Teofilo Ferrari, già autore di un'agiografia su San Giacinto, diede alle stampe lo stesso anno in Parma una *Vita di S. Raimondo dell'Ordine de' Predicatori raccolta da diversi autori*. Sulle altre opere da lui edite cfr. il capitolo 4, paragrafo 3.

¹⁰¹ PASSERINI n. 24. Nel sacello venne sepolto, nel 1618, il capitano spagnolo Pedro Enriquez de Neda: «D.O.M. | SOLI DEO | IN MANVS TVAS DOMINE | COMMENDO SPIRITVM MEVM. | S. RAYMVNDE ORA PRO ME. | FVE ENTERRADO EN ESTA | CAPILLA EL CAPITAN DON | PEDRO ENRIQVEZ DE NEDA | 29 JVNIO DE 1618 ANOS.»: VAIRANI 1796, p. CXXIV, n. 843.

¹⁰² *Historia* II c. 31v.

¹⁰³ BRESCIANI 4 c. 141.

¹⁰⁴ Il sepolcro venne trasferito, in seguito alla distruzione del convento, nella cattedrale di Barcellona, dedicata alla Santa Croce e a Sant'Eulalia, utilizzando però gli stessi arredi. I lavori furono completati nel 1878: VALLS I TABERNER 2000, p. 181.

¹⁰⁵ *Historia* II c. 31v; BARBÒ c. 1v; DOMANESCHI 1767, pp. 110-111. Così invece sono descritte le opere nel manoscritto di PREGLIA cc. 16-17: «nel volto di questa Capella vi sono depinti a Chiaro oscuro vari arabeschi con l'oro, e nel vano delle mezzelune laterali, Alcuni fatti di S. Raimondo, cioè a parte sinistra il Santo a piedi del sommo Pontefice accompagnato da Cardinali e prelato, per impetrare la conferma della Religione dalla mercede da lui insuita, e dal lato opposto alla destra il

Agostino Santagostino, che come già illustrato nei paragrafi precedenti, era arrivato a Cremona per accompagnare i due dipinti pagati da padre Bigoni (luglio 1671) e curarne l'allestimento sulle pareti del presbiterio, venne incaricato dallo stesso priore Bertucci di eseguire due lunette per gli arconi del sacello (perdute), rappresentanti due episodi della vita del predicatore spagnolo e costati alla comunità più di trenta filippi, una cifra mal spesa dal convento, secondo lo stile irriverente e senza fronzoli del Barbò che abbiamo imparato a conoscere nel paragrafo relativo alle spese per la decorazione del presbiterio: durante la messa in opera delle due tele arrivate da Milano attorniate da finte sculture bronzee, il lavoro del pittore non era stato particolarmente apprezzato da alcuni padri residenti nel convento.¹⁰⁶

Per il sacello dedicato a San Raimondo il Santagostino eseguì due tele (presenti sino alla stesura dell'inventario del giugno 1864)¹⁰⁷ con a sinistra il celebre episodio – perché affrescato da Raffaello nella Stanza della Segnatura – di *Gregorio IX che riceve le decretali da Raimondo di Peñafort* (scambiato da padre Preglia per la conferma della regola dell'ordine di Santa Maria della Mercede) mentre a destra era collocata la *Consegna dell'abito a Pietro Nolasco alla presenza del re d'Aragona*, episodio poco noto della biografia dello spagnolo.¹⁰⁸

Non sono invece state rintracciate notizie documentarie su padre Antonio da Ferrara, che finanziò l'esecuzione di altri coloratissimi stucchi per la volta, che completarono l'apparato decorativo voluto dal Mercori, eseguiti in contemporanea alle due lunette del Santagostino.

7.7 La cappella di San Tommaso d'Aquino

Il secondo vano a destra guardando verso il presbiterio, preceduto da quello dedicato a San Domenico di Soriano, vedeva presente sull'altare il perduto «santo Tommaso d'Aquino il quale sta orando avanti il santissimo crocifisso», eseguito dal Malosso il quale venne sostituito, come già anticipato nel capitolo secondo, dal dipinto che arredava la parete di fondo della libreria del convento, con *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*, ora in Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello a Viadana.¹⁰⁹

Lo spostamento delle due pale con protagonista l'aquinate avvenne per volontà del padre lettore Pietro Martire Campi e l'intera faccenda si trascinò per un lungo periodo come raccontato, con la sua solita schiettezza, da padre Barbò:

[...] e in tanto fu dal medemo ordinata a Bartolomeo Griffino la presente [ancona], et fatta stuccare la capella nella forma che si vede da Giovanni Battista Boffa fatto questo; il detto Padre si stuffò, onde la capella resti imperfetta per molti anni, anche di quadro [...].¹¹⁰

medesimo S. Raimondo, che alla presenza di Giacomo primo Re d'Aragona concede l'habito dell'istessa religione a Piero Molasco, che fu poi il Generale, et è pittura di Agostino Milanese».

¹⁰⁶ Geddo in *La Pinacoteca* 2007, p. 218, n. 219.

¹⁰⁷ *Inventario* 1864, c. 4r.

¹⁰⁸ L'iconografia e la diffusione del culto del Santo spagnolo è limitata alle sole chiese dell'Ordine domenicano. Generalmente è rappresentato mentre solca le acque con il suo mantello, per fare ritorno da Maiorca a Barcellona, secondo una leggenda diffusasi a partire dal XVI secolo e raffigurata nel dipinto di Ludovico Carracci per la chiesa di San Domenico a Bologna (1610): VAUCHEZ 1968, col. 24.

¹⁰⁹ BRESCIANI ed. 1976 pp. 40-41.

¹¹⁰ *Historia* II c. 32r; DOMANESCHI 1767, p. 70.

Il contratto con lo stuccatore Boffa (incontrato in precedenza per le due cornici poste a corredo dei teleri delle testate del transetto) era stato stipulato il 16 settembre del 1665: prevedeva la realizzazione di stucchi nella volta e sull'arcata d'accesso al vano simili a quelli realizzati nell'adiacente cappella di San Domenico di Soriano, eseguiti dallo stesso.¹¹¹

L'ancona lignea era stata comunque già commissionata e realizzata da Bartolomeo Griffini con le stesse misure del quadro con *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo* e modellata a somiglianza di quella dell'altare della famiglia Pesci che accoglieva un'altra pala del Malosso, la celebratissima *Decollazione del Battista*.¹¹²

Chiaro era l'intento di padre Campi: ossia quello di far trasferire qui il dipinto dalla libreria. A causa però dell'interruzione dei lavori, il consiglio dei padri non permise lo spostamento del quadro. Intervenne quindi

Fra' Francesco Bianchi da Brescia, Speciale all'ora di Bologna, che fu vestito del 54, o 55 a nome di questo Convento, fece far un Quadro di S. Tommaso e B. Alberto magno (che hora è in libreria) alla misura dell'Ancona nuova [...] Con tutto ciò, venuto il Quadro da Bologna si collocò al suo luogo nella Capella, et vi è stato per molti anni cioè sino al 1675.¹¹³

Purtroppo, anche in questo caso, nonostante il dettagliato racconto degli eventi, non possediamo alcuna memoria del quadro e nemmeno chi sia stato l'artista incaricato della commissione. Non vi è nemmeno traccia di notizie relative al padre speciale del convento di Bologna, che aveva vestito l'abito domenicano nel cenobio di Cremona nel 1654-1655, probabilmente uno dei compagni di studi del Barbò. La decorazione del vano sarà completata solo dieci anni dopo, nel 1675, quando il capitolo del convento, su suggerimento del Barbò, all'epoca priore, decise di utilizzare parte dell'eredità lasciata al convento dalla nobildonna Bianca Trecchi, che ammontava all'incirca a quindicimila lire, per chiudere il cantiere.¹¹⁴

¹¹¹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 16 settembre 1665: «Acordi fatto con il Reverendo Padre fra Pietro Martire Campi per adornar di stucchi la Capella di S. Tomaso posto nella sua Chiesa di S. Domenico conforme à quella alato di S. Domenico già istuccata con questo vantaggio di fare una fatura nella Crozera con figure, et putini conforme il disegno assegnato et facciata di fora similmente conforme il disegno, et farà la mezza luna nel modo come quella di S. Domenico il tutto in lodabile forma [...]».

¹¹² ASMi, Fondo di religione, b. 4286, febbraio 1667: «Si dichiara per il presente scritto et accordo come il M.to R.do P. fra Pietro Martire Campi del ordine di S. O Domenico da fare una ancona di legname di quadratura et intagli a m. O Bartolomeo Grifino intagliatore della presente citta qual ancona va nella cappella di S.to Tomaso d'Aquino di altezza e larghezza proporzionata al sito di da cappella intendendovi pero vi vada le due pilastrate dalle parti di stucco di larghezza al dritto del finestrone quali non entra in dò accordo ma e cosa che si appartiene al dò R.do Padre e da ancona deve esser della forma et fattura di quella si vede al altare di S. O Gio. Battista in da chiesa cioè quella de Sig.ri Pesi [...]». Fu presente, come testimone, il pittore Giovanni Battista Natali. L'intagliatore è ricordato dalla storiografia cremonese proprio per l'ancona dei San Tommaso e quella per l'altare di Santa Rosa a causa delle parole di padre Domaneschi: GRASSELLI 1827, p. 142. BIFFI ed. 1988 pp. 296-297 ebbe parole di lode per l'intagliatore e le due ancone: «queste sole mostrano quanta esattezza, e maestria fosse nell'eseguire, di quanto regolatamente feconda fantasia nell'inventare ornati, e fregi, e figure colle quali arricchiva le ammirabili architetture che poneva in opere».

Nello stesso anno in cui eseguì l'ancona di San Tommaso il Griffini venne pagato per l'esecuzione di colonne del baldacchino nella cappella della Concezione in San Francesco mentre, nel 1682, approntò due angeli intagliati per il sacello dedicato al fondatore dei minori conventuali all'interno della stessa chiesa: BELLINGERI 2001, pp. 35, 65.

¹¹³ *Historia* II c. 32r.

¹¹⁴ *Historia* II c. 32r. Il resto del denaro venne impiegato per il completamento del granaio e per lavori all'interno del noviziato e della rasura. La nobildonna aveva indicato il convento quale suo erede in seguito alla morte del figlio Cesare Trecchi, avvenuta nel 1666: GIGLIOLI c. 199.

L'ancona già approntata ma vuota venne dunque dorata da Andrea e Gerolamo Spada, dopo che il Griffini ne aveva modificato l'altezza perché ostruiva parte del finestrone e, inoltre, il Barbò volle che in cima fosse posta l'arma dell'Ordine. Il tutto fu rivestito con foglie d'oro arrivate da Venezia.¹¹⁵ Il Barbò volle inoltre completare la decorazione della volta con delle pitture a fresco inquadrato da delle cornici in stucco, ma questa volta non si affidò né al Santagostino (di cui non aveva una grande opinione) né al Nuvolone (all'epoca impegnato ad attendere a delle commissioni nel bresciano),¹¹⁶ ma chiamò un «tal Sig.r Federico Milanese»,¹¹⁷ ossia Federico Bianchi, un altro dei pittori attivi nei più importanti cantieri milanesi del tempo, che la storiografia locale ricorda attivo a Cremona solo per la perduta pala con il *Presepe* per la chiesa dei Santi Giuseppe e Teresa.¹¹⁸

Il pittore, che in precedenza aveva lavorato con il Nuvolone e i Montalto nel cantiere del palazzo di Bartolomeo Arese in Cesano Maderno e per il ciclo perduto dell'oratorio di San Giovanni alle Case Rotte ricordato dal Torre, aveva già avuto rapporti con l'Ordine domenicano risiedente nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano perché completò per lo stesso, nel 1673, gli affreschi della cappella di San Domenico iniziati da Carlo Cornara.¹¹⁹

Le pitture murali cremonesi, eseguite in un decennio particolarmente intenso per il pittore, sono ovviamente perdute e non si conoscono nemmeno i soggetti delle scene rappresentate. Padre Preglia infatti descrisse in maniera vaga la decorazione del sacello

rimodernata l'anno 1674 e 75 con stucare tutto il volto e dorarlo con una bellissima architettura, con cinque Nichii in quello di mezzo vi è una gloria di S. Tomaso, e per quattro Altri, degli Angoli i quattro Dottori di S. Chiesa, e nelle mezze lune vari fatti del Santo, ed opera di Federico Milanese. Anche il frontispizio sopra dell'Arco di questa Capella esteriore, e fatta tutto a riglievo dorato, con due grandi Angioli di stucco dorato che surrengono un sole d'oro, geroglifico della sapienza del Santo.¹²⁰

Infine, nel 1676, «si levò il Quadro dalla libreria, et colà vi si applicò quello di fra Ludovico sudetto, già che era della stessa misura, e fu terminato il tutto per la festa dello studio, cioè per la Traslatione

¹¹⁵ *Historia* II c. 32r. «Si dichiara per il presente scritto, quale l'infrascritta parti vogliono abbia forza come se fosse pubblico, e giurato istrumento qualmente M. Andrea Spada, e Girolamo suo figlio si obbligano indorare l'Ancona, e Cappella di S. Tomaso d'Aquino, posta nella Chiesa de PP. di S. Domenico come anche il stucco nella conformità che si dirà a basso [...]»: ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 8 luglio 1675.

Dell'indoratore si ricordano anche i lavori per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria della Misericordia di Correggio, dove era conservato il *Trittico dell'umanità di Cristo*, realizzato dal Correggio attorno al 1525 mentre, successivamente, indorò la cornice del dipinto con la *Famiglia di Cornelio Amiani* eseguito nell'abito delle sorelle Anguissola (Cremona, II.PP.A.B., inv. Dipinti 14): Morandi in *Devozione e carità* 2001, pp. 234-238, n. 20. Nel 1682 assieme al figlio Gerolamo attese alla doratura degli stucchi di Domenico Reti all'interno della cappella del Rosario nella Collegiata di Monticelli d'Ongina, dopo che il La Longe vi dipinse le *Storie di Maria*: CICCIOLO MASTROVITI 2000, p. 515.

¹¹⁶ FRANGI 2013a, p. 27: il pittore licenziò – tra le altre opere – un secondo telero di grande formato, per il duomo nuovo di Brescia, con *I Santi che implorano la cessazione della peste a Brescia*, datato tra il 1679 e il 1680.

¹¹⁷ *Historia* II c. 32r.

¹¹⁸ PANNI 1762, p. 132: «In un degli Altari laterali avi un Quadro, che rappresenta il Presepio con la Vergine, ed il Bambino Gesù, disteso su le paglie, S. Giovanni della Croce, genuflesso innanzi, S. Giuseppe all'indietro e vari Pastori, e Donne, che fanno un bello scorcio. Opera piuttosto finita, che no, di maniera assai forte, e vago impasto, del Pittore Federico Bianchi Milanese, che visse al finire del passato secolo».

¹¹⁹ MONACO 1998, pp. 81-82.

¹²⁰ PREGLIA c. 35.

di S. Tomaso», ricordata dalla chiesa cattolica il 28 gennaio e particolarmente cara alla comunità cremonese.¹²¹

7.8 San Pietro martire protettore di Cremona

In seguito all'insediamento come inquisitore presso il tribunale di Cremona, il padre Alberto Solimano (1679-1700), genovese e proveniente dal vicariato di Ancona, diede nuovo impulso al culto di Pietro martire, proclamato protettore della città di Cremona.¹²²

L'energico inquisitore ligure, volenteroso nel rilanciare il ruolo del Sant'Uffizio che nella seconda metà del Seicento affrontò un periodo di profonda crisi, volle che venissero ristampate, nel 1693, copie dell'*Istrottione ordini, et indulgenze Per la Compagnia della Santa Croce di Cremona*, edite per la prima volta nel 1617, quando il tribunale era presieduto da padre Ippolito Maria Lanci da Acquaneira (1615-1619).¹²³

Il rilancio dell'immagine del vicariato cremonese passò attraverso la ristrutturazione della cappella dedicata alla Santa Croce¹²⁴ la quale, dopo l'ultimo intervento del 1643 con l'allogazione di due lunette (perdute) al Genovesino – «che al suo tempo era assai stimato»,¹²⁵ secondo il Barbò –, non aveva subito ulteriori modifiche, se non per il tentativo, da parte degli eredi della famiglia Guarna (che aveva concesso l'uso del sacello alla confraternita negli anni Settanta del Cinquecento) di posizionare, durante il tempo in cui esercitò il ruolo di inquisitore Stefano Boido da Castellaccio (1662-1674), l'arma della famiglia al di sopra della nuova ancona a custodia del dipinto del Malosso, provocando la reazione degli iscritti della compagnia. La questione, come raccontato dal Barbò, si trascinò sino ad arrivare in Senato, il quale deliberò a favore della famiglia: lo stemma venne così posto a coronamento del casamento.¹²⁶

Fu lo stesso Solimano, nella nuova introduzione all'*Istrottione*, a spiegare i motivi che spinsero lui e i confratelli a intraprendere una campagna di restauri:

[...] in tempo del quale fu eletto Protettore di questa Città, e Diocesi S. Pietro Martire Domenicano, è la Capella del medesimo Santo, e della Santissima Croce fu abbellita con tant'Ornamenti d'Oro, pitture, ferrata nova, saligato, e pallio di Marmo come vedete per innamorarvi di questo S. Legno, col cui appoggio, et aiuto ve ne habbate a camminare valorosamente al Cielo, alla fruizione della Celeste gloria, la qual N. Sig. per sua Divina misericordia ci concedi.¹²⁷

¹²¹ *Historia* II c. 32r. Padre Barbò inoltre dotò il sacello di un «Palio con suoi cosini, Candelieri, et tavoletta inargentati per le solennità, et una lampada d'ottone, et in tutto feci conto che la spesa attendesse a lire 6095».

¹²² Una statua raffigurante il martire domenicano venne posta, nel 1738, sull'ultima parte del portico in fronte alla cattedrale eseguita, assieme ad altre cinque, da Giorgio e Antonio Ferretti: *Guida* 1903, p. 20; ZANUSO 2011d, p. 78.

¹²³ Divenne inquisitore gentile a Milano e, nel 1621, venne nominato commissario generale del Sant'Uffizio in seguito alla consegna del galero a Desiderio Scaglia, avvenuta nel gennaio dello stesso anno: CAVALIERI 1696, p. 118; DEL COL 2010, p. 351.

¹²⁴ *Stortine* 1693, p. 8.

¹²⁵ *Historia* II c. 33v.

¹²⁶ *Historia* II c. 33v.

¹²⁷ *Istrottione* 1693, pp. 8-9. Purtroppo non è stato possibile rintracciare la data esatta in cui l'inquisitore martire venne eletto protettore della città di Cremona. Nel 1690 però venne dato alle stampe *L'angelo custode della fede panegirico sacro per S. Pietro martire dell'ordine de predicatori*, scritto e recitato dal carmelitano scalzo frate Carlo Mariano di San Michele,

Le nuove suppellettili liturgiche le decorazioni commissionate volevano essere un ringraziamento e un tributo alla Santa Croce, prezioso e insostituibile ausilio per ottenere la grazia divina.

Il Solimano finanziò la campagna decorativa con il denaro raccolto tra i confratelli. I lavori vennero avviati con la ristrutturazione delle pareti della cappella e la demolizione dell'abside semicircolare

lasciando in piedi due sole teste di quel pocho muro, che restano nel semicircolo, a squadra, et a livello si è rifatta quella muraglia così quella parte del volto corrispondante al semicircolo demolito, con apriva un finestrone assai grande che dà il lume alla Capella e tutto ciò è stato fatto da Famigliari del Santo Ufficio con ottimo disegno.¹²⁸

Una volta risistemato l'aspetto esterno, rendendolo simile quindi all'adiacente vano dedicato al Rosario (come illustrato dai rilievi dell'architetto Visioli prima dell'abbattimento dell'edificio e da una fotografia scattata da Aurelio Betri),¹²⁹ venne anche posato un nuovo pavimento (con lastre in marmo bianco e rosso alternate) e installate una nuova scalinata d'accesso, una balaustra a protezione dell'altare e una ferrata a chiusura del sacello. La volta della campata precedente l'ingresso venne decorata con «stucco dorato, con vari geroglifici della Croce, e fatti del Santo dipinti per mano d'eccezionale pittore essendo di presente una delle più belle cappelle di questa Chiesa».¹³⁰

Per il nuovo altare in marmo bianco e nero era stata progettata una grande macchina lignea sostenuta da colonne, accompagnata da un nuovo tabernacolo in argento dorato, posto davanti al *Crocifisso* del Malosso il quale fungeva da coperta ad una nicchia

ove si espone la statua del medesimo Santo [Pietro Martire] con la Città di Cremona a piedi, in segno di essere destinata alla sua cura per essere stato ad istanza del Padre Maestro Alberto Selimano, verso il fine del secolo passato eletto Protettore di questa Città [...].¹³¹

La struttura dell'ancona lignea atta a custodire il simulacro dell'inquisitore (attribuito da Luigi Corsi a Giacomo Bertesi)¹³² era quindi simile alla soluzione che sino al 1672 era stata adottata per l'altare di San Raimondo.

all'epoca consultore del Sant'Uffizio e residente nel convento di Sant'Imerio. L'orazione, recitata nella chiesa di San Domenico nello stesso anno, era dedicata al cardinale Altieri: MARIANO 1690, pp. 3-5.

Seguirà, nel 1697, la stampa di un altro opuscolo contenente un panegirico, sempre dedicato all'inquisitore, intitolato *Il braccio guerriero della chiesa militante panegirico per S. Pietro martire dell'ordine sacro de predicatori protettor di Cremona*, dedicato a monsignor Ottavio Picenardi, vicario generale capitolare in occasione della reggenza delle diocesi in seguito alla morte del vescovo Ludovico Settala, avvenuta il 31 maggio dello stesso anno. Rimarrà in carica sino all'arrivo, il 2 dicembre, del nuovo vescovo, Alessandro Croce. Successivamente sarà nominato vescovo di Reggio Emilia nel 1702: MARIANO 1697, pp. 3-6; FOGLIA 1998, p. 232.

Il milanese Mariano, che già nel 1681 aveva dato alle stampe un'altra orazione, dedicata allo spagnolo Raimondo di Peñafort dal titolo *La stella di Betlemme oratine panegirici per S. Raimondo di Peñafort del sacro ordine de predicatori* svolse, per un periodo di tempo, il ruolo di consultore del Sant'Uffizio anche nel tribunale inquisitoriale cremonese, milanese e piacentino. Venne successivamente assegnato, allo scadere del secolo, al convento carmelitano di Santa Teresa in Malta: LACOMBE 1730, p. 71; FERRER 1866, p. 308.

¹²⁸ PREGLIA c. 26.

¹²⁹ Cfr. capitolo 10, paragrafo 7.

¹³⁰ PREGLIA c. 27.

¹³¹ PREGLIA c. 26; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, p. 28, n. 2.

¹³² CORSI 1819, p. 64.

La decorazione ad affresco venne affidata al pittore Robert La Longe, detto il Fiammingo (era nato a Bruxelles). Il pittore era già stato al servizio dei domenicani, durante il suo soggiorno a Roma: secondo il Biffi aveva partecipato all'esecuzione dell'apparato decorativo per la solennizzazione della canonizzazione di Santa Rosa da Lima nella chiesa della Minerva, assimilando e rielaborando il linguaggio del Domenichino e di Carlo Maratti, chiave del suo successo a Cremona e a Piacenza.¹³³ Secondo il racconto del Barbò «fece anche le altre Pitture a oglio, cioè li Quadretti che sono nell'Ancona con li altri due laterali dell'Altare, et li due Quadroni», ma non possediamo nessun documento che permetta di datare l'intervento, da ascrivere comunque attorno al 1680 (in seguito dell'arrivo del Solimano), mentre era già impegnato nei cantieri aperti nella chiesa di San Sigismondo ove, a quella data, Raffaella Colace ha collocato l'esecuzione dell'affresco con l'*Angelo custode trasporta un'anima in paradiso* per l'omonima cappella e *La Fama e la Giustizia* all'interno delle quadrature dipinte da Giuseppe Natali.¹³⁴

I dipinti perduti, ma citati dal Biffi, raffiguravano vicende legate all'inquisitore martire, ed avevano tre dimensioni diverse: due più piccoli all'interno della macchina d'altare che accoglieva il simulacro del Santo, due sulle pareti laterali e, al di là della struttura lignea, trovarono posto due grandi teleri con «il miracolo fatto dal Santo nel risanare un paralitico; e dall'altra parte opposta a questo è depinto il Santo che disputa e confonde gli heretici il tutto è opera del sudetto Fiamminghino».¹³⁵

Gli affreschi della volta rappresentavano vicende del martire inquisitore, inquadrati da partiture architettoniche su cui erano stati posti dei «putti in fresco, che scherzano sopra i pilastri, ed i comparti [...], son tutti di sua invenzione, quantunque non sien per altro delle sue cose migliori».¹³⁶

7.9 Robert La Longe per la cappella di San Domenico di Soriano

Il sacello era stato rimodernato una prima volta a spese di padre Boselli, che decise di decorare il vano in seguito al capitolo provinciale dell'anno 1651, commissionando degli stucchi (pagati settantacinque ducati), le spalliere in noce, un pallio di raso bianco, un tabernacolo e una nuova tappezzeria.¹³⁷

Padre Preglia, nel suo *Memoriale Historico*, fu il primo a raccontare la vicenda degli affreschi eseguiti dal pittore fiammingo per volere dell'inquisitore Cipriano Minuti sulle pareti del vano dedicato alla miracolosa immagine apparsa nel convento di Soriano Calabro:

Anche questa è stata ultimamente abellita a spese del Priore Maestro Cipriano Minuti, Inquisitore all'ora d'Ancona, e figlio di questo Convento, il quale ha fatto depingere il volto, da un Pitore fiamingho, in mezzo a cui vi è la gloria del Santo Patriarca, e molte mezze lune vari miracoli del medesimo, et se bene il Pittore si molto stimato, tutta via non havendo

¹³³ BIFFI 1988, p. 302; COLACE 2000, p. 27; DALLANOCE 2002, pp. 204-206.

¹³⁴ *Historia* II c. 34r; COLACE 2000, pp. 73-74, 98, ove sono citate le opere per il sacello ma non datate.

¹³⁵ PREGLIA c. 27. Purtroppo non vi è una descrizione completa delle sei opere: in BIFFI ed. 1988, p. 302, i soggetti non furono elencati. Omessi nel *Distinto rapporto*, sono solamente citate da AGLIO 1794, p. 48. e da GRASSELLI 1818 p. 53. Le diverse dimensioni sono indicate in *Inventario* 1812, c.1, n. 2.

¹³⁶ PREGLIA cc. 26-27; ZAIST 1774, p. 166.

¹³⁷ PREGLIA cc. 123-124.

presa la distanza per l'altezza del volto, le figure compaiono assai sproportionate non corrispondono el Credito del Pittore.¹³⁸

L'esecuzione della volta e delle due lunette laterali era stata affidata al La Longe (trasferitosi a Piacenza nel 1686)¹³⁹ nell'aprile del 1695 e finanziata grazie al denaro ottenuto dall'eredità di Isabella Ghignatti (di cui si discuterà nel capitolo successivo). L'artista, come stabilito dall'accordo, avrebbe dovuto individuare un pittore di quadrature per l'esecuzione delle partiture architettoniche. La doratura degli stucchi invece venne affidata agli Spada, che avevano già lavorato, vent'anni prima, per l'arricchimento dell'ancona lignea nel vano di San Tommaso d'Aquino.¹⁴⁰

Secondo padre Preglia le figure che abitavano la scena della *Gloria di San Domenico* risultavano sproporzionate rispetto all'altezza della volta dal punto di vista dello spettatore. Non furono però dello stesso parere il Biffi, che affermò come l'affresco fosse stato eseguito «con maestria grande ed intelligenza»¹⁴¹ e il Panni, che definì la «Volta di essa [cappella] dipinta a fresco il Santo, portato in Gloria dagli Angeli, con bellissimo sotto in su», mentre Giuseppe Aglio non espresse alcun giudizio in merito. L'opera doveva essere simile, nell'impostazione e nell'esecuzione, alla *Gloria di San Filippo Neri* eseguita dal pittore per l'omonimo sacello in San Sigismondo, attorno al 1675: secondo Andrea Dallanoce, il La Longe era un pittore senza rivali per questo tipo di decorazioni, a giudicare dall'alto numero di richieste pervenutegli da parte della committenza.¹⁴²

Con questa commissione le tre cappelle ai lati del presbiterio, dedicate a Pio V Ghislieri (a sinistra, di cui si discuterà nel prossimo capitolo), all'immagine miracolosa di Soriano e a San Tommaso (lato destro), erano quindi state uniformate nella decorazione in un arco cronologico di trent'anni. Rimaneva un solo sacello da adeguare al resto dell'edificio, quello dedicato a Santa Caterina d'Alessandria e a Giovanni Battista dal conte Brocardo Persico nel 1571, il quale lo aveva eletto come suo sepolcro, dotato di una pala dipinta da Antonio Campi.

7.10 Allo scadere del secolo: la decorazione della cappella Persico

Padre Barbò, nelle sue aggiunte all'*Historia* del Passerini, si lamentò per le condizioni in cui versava il sacello che fu dei Persico e contenente il *Crocifisso* di Antonio Campi (ora in San Michele Vetere), usato come magazzino dalla Compagnia della Croce.¹⁴³

¹³⁸ PREGLIA cc. 35-36.

¹³⁹ DALLANOCE 2002, p. 202.

¹⁴⁰ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, *Ricevuto per il P. Maestro Cipriano Minuti*, c. 8: «Notta come li [...] Aprile 1695 fu fatto accordo col Sig.r fiamenghino Pitore per dipingere tutto il volto anche sino al conichione sopra il medemo collonne et frontespitio sino al cornisione fuori della chiesa, nella capella del Padre S. Domenico per il prezzo de filippi duecento cinquanta, con patto che vi metti tutti li colori, che paghi il pittore che farà l'architettura, et l'indoratore [...]». La cifra pattuita venne saldata al pittore dal mercante Giovanni Giacomo Rota, eletto nel consiglio dei Decurioni nel 1674 (BARBIERATO 2006, p. 90) mentre quella dovuta allo Spada sarà versata in due rate il 13 marzo e il 12 aprile dell'anno successivo (pp. 11-12). Le opere perdute sono citate in COLACE 2000, pp. 97-98, senza alcuna ipotesi di datazione.

¹⁴¹ BIFFI ed. 1988, p. 302.

¹⁴² PANNI 1762, p. 67; AGLIO 1794, p. 53; COLACE 2000, pp. 64-66; DALLANOCE 2002, pp. 209-210: lo studioso ha ipotizzato che l'abilità dell'artista fosse dovuta alla partecipazione al cantiere allestito nel presbiterio della chiesa romana dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, ove Giacinto Brandi affrescò la *Gloria di San Carlo*.

¹⁴³ «Appresso vi segue la Capella di S. Caterina martire nella quale non si è fatta cosa alcuna, solo è statta imbrattata dal Brido col mettervi non so con qual licenza quel cassone con dentro un S. Pietro Martire che sta però male [...], che per essere una Capella così nobile merita d'essere ornata al pari delle altre, e non ingombrata»: *Historia* II c. 34r.

La situazione cambiò alla metà degli anni Novanta, quando alcuni padri decisero di rimodernarne la decorazione, per uniformare il vano al resto delle cappelle affacciate sulla navata destra, utilizzando il denaro proveniente dai loro depositi. Promotore dell'iniziativa fu padre Giulio Vincenzo Crotti, priore del convento per ben tre mandati (1694-1696, 1712-1714, 1728-1730, di cui si discuterà nel capitolo 9 per altre commesse) e il padre Domenico Maria Giuliani da Poschiavo.

Il primo accordo venne sottoscritto il 25 maggio 1695 tra i due e il casalasco Giuseppe Natali, il quale aveva promesso l'esecuzione di affreschi con finte architetture sull'intera superficie interna del vano e sulla parete d'accesso. A sue spese, il pittore avrebbe dovuto affidare a una terza persona l'esecuzione di due scene da porre sulle due pareti laterali, con la *Disputa di Santa Caterina coi dottori* e il *Martirio di Santa Caterina*, il tutto entro il mese di novembre dello stesso anno, per il compenso di cento filippi.¹⁴⁴

Il pittore scelto dal Natali fu il milanese Carlo Preda, nipote di Federico Bianchi, il quale eseguì nel tiburio la *Gloria di Santa Caterina d'Alessandria*¹⁴⁵ mentre per le due scene da allestire sulle due pareti laterali dipinse due tele, non ancora ultimate l'anno 1706:

diedero principio a quest'opera facendo l'Architettura il Sig. Masali, celebre in questa professione, firmando le figure il Pietra milanese, havendo ambedue adempito le sue parti per eccellenza. Nel Tiborio della Capella vi stà espressa con una gran moltitudine di Angioli la gloria di S. Caterina, e nelle parti laterali sotto alla Cornice del Tiborio vi sono due quadroni in tela dipinti dal Pietra, in uno vi è la disputa che hebbe la Santa coi Filosofi, e nell'Altra il Martirio della Santa, non ancora perfetionati.¹⁴⁶

Il lavoro dell'accoppiata riscosse grande successo presso gli storiografi del secolo successivo. Giuseppe Aglio in *Le pitture e le sculture della città di Cremona* affermò che «l'artificiosa maniera usata da questi Professori ella è tale, che hanno saputo si bene adattare l'architettura al sito, che sembra per lei costrutta la Cappella, e non già questa pel sito».¹⁴⁷

¹⁴⁴ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 25 maggio 1695, c. 1r: «[...] il Padre Maestro frate Domenico Maria Giuliani da Poschiavo commette al Sig.r Gioseffo Natale di dipingere a fresco tutta la capella di S. Cattarina Vergine e martire ad architettura et figure, con il frontespitio di fuori della medema capella in forma tale che resti dipinto tutto l'arco et colonnate che terminano la medema capella, et nelle collonette d'abasso si congionga con l'architettura della portina picciola, et con il colonato dipinto della capella di S. Pietro Martire situato nella chiesa di S. Domenico. Item col patto che detto Sig.r Giusppe Natale sii obbliogato nelle due parte maggiori oltre l'architettura farvii fare a sue spese le figure [...] da una parte l'istoria della disputa di S. Cattarina Vergine e Martire che disputava con li dottori a figure naturali, et dall'altra parte il Martirio [...]».

¹⁴⁵ STOPPA 1999, p. 238. Fu proprio questo affresco a spingere PANNI 1762, pp. 73-74, a muovere una forte critica nei confronti di padre Orlandi, che non inserì il Preda nel suo *Abcdario Pittorico*: «codesto lavoro fu in verità così bene condotto a fresco, che il di lui Autore Carlo Preda Milanese, può con ragione portar il vanto fra migliori Dipintori dell'intonico non rasciutto, tanta si è la maestria dell'impasto e del Disegno. Tal commendevole Sogetto non fu dal P. Orlandi descritto nel suo Abcdario Pittorico, ove sono marcti mol'altri di minor grido, per sola casuale pretermissione, che addiviene ben spesso nelle compendiose Istorie universali».

¹⁴⁶ PREGLIA c. 28.

¹⁴⁷ AGLIO 1794, p. 47. Fu forse a causa del particolare successo riscosso dalla commessa per il convento cremonese a suggerire ai confratelli di Soncino di affidare al Natali la decorazione del presbiterio della chiesa di San Giacomo nei giorni successivi allo smantellamento dei ponteggi nella cappella in San Domenico a Cremona. L'artista guidò un'equipe composta dai suoi fratelli Pietro, Lorenzo e Francesco, assieme a Pietro Ferrari e Antonio Sirone. Nella volta al di sopra del coro venne dipinta la *Gloria di San Tommaso d'Aquino*, forse debitrice nei confronti degli affreschi eseguiti da Giuseppe Nuvolone detto Panfilo e Francesco Villa nel 1668 sulle pareti e sulla volta del presbiterio di San Domenico. Purtroppo la distruzione degli affreschi del tempio cremonese rende impossibile un confronto tra le due opere e un'eventuale influenza

Giuseppe Natali, nella sua totale autonomia nella scelta dell'affidamento delle due vicende della Santa egiziana si rivolse al Preda che, l'anno precedente la commissione (1694) aveva eseguito (almeno) due tele per le Umiliate di Santa Caterina in Milano e una *San Gerolamo prega la Madonna col Bambino* per l'altare dei marchesi Archinto nella chiesa di San Vincenzo a Cremona.¹⁴⁸

Le due tele per San Domenico, perdute, sono state però descritte sia dal Panni che dall'Aglio e attribuite, nella *Distinta dei Quadri* stesa per conto dei marchesi Sommi Picenardi nel 1864, a Giuseppe Nuvolone.¹⁴⁹

Il volto esterno della cappella, ossia l'affaccio sulla prima campata della navata destra, venne affidato, il 14 luglio del 1697, al pittore Angelo Massarotti e allo stuccatore luganese Giacomo Mercori o Mercori i quali, per un compenso di centodieci filippi a testa, erano obbligati a completare la decorazione entro la festa della Santa o il Natale dello stesso anno.¹⁵⁰ Lo stuccatore eseguì quattro telamoni che inquadravano il *Trasporto del corpo della Santa sul Monte Sinai*:

alla vaghezza del volto interiore, corrisponde anche l'esteriore della Nave fatto tutto a riglievo dorato per mano del Mercori Comasco, et nel vano dei stuchi in mezzo al volto vi è il corpo della Santa decolato portato per mano degli Angioli e ne quatro Angoli vi sono depinte quattro stanze con tanta eccellenza et artificio che a prima vista s'inganna l'occhio nel giudicarle se sono di riglievo, et tutta questa pittura del volto esteriore sono opera del Masseroti Cremonese, che veramente ha fatto spicare la sua virtù [...].¹⁵¹

Si concluse così la grandiosa campagna decorativa che rinnovò completamente l'aspetto interno dell'edificio, iniziata nel 1666 quando il Mercori inviò la nuova balaustra per il presbiterio. I sacelli di Brocardo Persico, della Compagnia della Croce, del Rosario e di Santa Rosa da Lima (di cui si parlerà nel capitolo successivo) erano stati completamente uniformati grazie alla decorazione con stucchi e affreschi posti sull'affaccio e sulle volte delle campate della navata destra: nella documentazione compulsata e nelle aggiunte del Barbò all'*Historia* del Passerini non sono emerse invece notizie al riguardo di affreschi o tele commissionati per il rinnovamento della cappella del

dell'opera del Nuvolone sui fratelli Natali. Lo scoprimento della volta del presbiterio di San Giacomo convinse i padri, nella figura del priore Domenico Veri, ad affidare alla squadra di artisti la decorazione dell'intera volta della navata centrale con, all'interno di architetture dipinte, le *Visioni* di Santi e beati dell'Ordine, concluse entro il 1696: POLTRONIERI 2013, pp. 41-50.

La benevolenza accordata dall'ordine domenicano ai fratelli Natali continuò anche nel secolo successivo quando nel 1734 la comunità di San Giovanni in Canale alloggiò al nipote di Giuseppe, Francesco (che nel 1732 aveva firmato degli affreschi in San Vincenzo) la decorazione del coro e dell'abside della chiesa, che completò il rinnovamento della zona presbiteriale, per cui l'artista di corte Giuliano Mozani aveva eseguito un nuovo altare e altri arredi mentre Lorenzo sarà chiamato per dei lavori in San Domenico a Cremona: LONGERI 2000a, pp. 1148-1150; CÖCCIOLI MASTROVITI 2015, pp. 183-184; cfr. il capitolo 9, paragrafo 4.

¹⁴⁸ Le tele con *Santa Caterina nello studio* (inv. 932), *Santa Caterina visita in carcere dall'imperatrice Faustina* (inv. 933) sono ora conservate presso la Pinacoteca dei Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco, ove sono presenti anche due modelli o repliche avvicinabili al ciclo per la chiesa delle Umiliate: COPPA 1999, pp. 286-287; Frangi in *Museo d'Arte* 1999, pp. 226-233, nn. 634-637.

¹⁴⁹ PANNI 1762, pp. 75-76; AGLIO 1794, p. 47. In *Distinta* 1864, c. 1v, sono indicate anche le misure delle due tele, 450x440 cm.

¹⁵⁰ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 14 luglio 1697. Lo stuccatore aveva lavorato in precedenza nel ducato farnesiano decorando, tra il 1680 e il 1681, la cappella del Santissimo Sacramento all'interno della collegiata dedicata a San Fiorenzo in Fiorenzuola d'Arda: LONGERI 2000b, p. 568.

¹⁵¹ PREGLIA c. 28; è AGLIO 1794, p. 48 a fornire il soggetto degli stucchi, assegnandoli al Massarotti.

Santissimo Nome di Dio dotata, nel 1678, di una serie di tappezzerie di damasco di vari colori decorate a fiori, confezionate a spese della compagnia.¹⁵²

7.11 «un picciol quadretto assai vago»: *L'Amor sacro che calpesta l'Amor profano del Montalto*

Il capitolo relativo al rinnovamento in senso barocco della chiesa cremonese, apertosi con l'elenco dei doni offerti dal Mercori, si chiude con un paragrafo dedicato al dipinto in cui mi sono imbattuto – inaspettatamente – durante la trascrizione del *Memoriale Historico* di padre Marcello Preglia e legato, ancora una volta, alla figura dell'inquisitore generale dello Stato di Milano.

Il quadro, conosciuto come *L'Amor sacro che calpesta l'Amor profano* (tav. 7.9) e ora nella collezione milanese del prof. Superti Furga è stato oggetto, negli ultimi anni, dell'attenzione di Odette d'Albo e Cristina Geddo, le quali si sono occupate della ricostruzione del percorso biografico e del catalogo delle opere dei due fratelli trevigliesi Danedi e dello studio della ricchissima collezione dei conti Durini di Monza dove il pezzo approdò, in una data successiva al 1706, per rimanervi almeno trent'anni.¹⁵³

Le informazioni relative alla collocazione originale della tela sono però fornite da padre Barbò. Nelle sue aggiunte alla *Historia* di padre Passerini, descrivendo i doni commissionati dal Mercori, registrò anche la presenza di un «l'Amor Divino, che amazza l'amor profano è del Montalto da Milano, et fu portato qui dal P. Inquisitore Mercuri, et posto nella summità dell'Armarione in Sacristia». L'opera quindi arrivò a Cremona nel 1667 quando, come illustrato in apertura del capitolo, l'inquisitore cvisitò la sua città natale e consegnò al capitolo dei padri una serie di preziose suppellettili confezionate con tessuto serico e fili d'oro, assieme all'armadio in noce per custodirle, intagliato a Milano e collocato nella sagrestia della chiesa.¹⁵⁴

Il *Memoriale* di padre Marcello Preglia contiene maggiori informazioni riguardo al mobile, che andava così idealmente a completare l'arredamento fornito dal padre Giovanni Battista Boselli:

ha anco fatta adornare [padre Boselli], et abellire, con Banconi, et Armarii di Noce con una bellissima Architettura, et in mezzo a questi in faccia alla porta, che conduce in Chiesa s'in alza un Armario assai grande, fatto di noce, et a Corinto fatto dal Padre Maestro Mercori, per custodia degli apparati di broccato e ricamo d'oro da lui fatto, ma perché smarrivano per la troppa humidità il coloro, si è poi giudicato riporli in luogo più asciuto [...].¹⁵⁵

Il manufatto in noce atto a custodire i preziosi paramenti donati dal Mercori – e collocato sulla parete nord della sagrestia – era completato quindi, nella sommità, da una cornice lignea che racchiudeva il dipinto del Montalto, evidentemente eseguito per l'occasione. A causa dell'umidità che stava rovinando i tessuti di seta e i ricami in filo d'oro, gli apparati liturgici furono spostati in un altro ambiente e, molto probabilmente, questo è il motivo per cui anche il dipinto cambiò collocazione:

¹⁵² *Historia* II c. 32v; PREGLIA c. 37.

¹⁵³ GEDDO 2001, pp. 41-124. Gli studi sulle opere del pittore appartenenti ai conti sono stati successivamente approfonditi in GEDDO 2010, pp. 51, 54, f. 37 e GEDDO 2015, pp. 37-50.

¹⁵⁴ *Historia* II cc. 30v, 32v.

¹⁵⁵ PREGLIA cc. 42-43.

All'Altare di S. Francesco seguita la porta della Chiesa, per cui s'entra nel chiostro dirimpetto a quella del campanile, e sopra questa vi è un quadro di S. Tomaso opera del Malosso, sicome nella colonna finta contigua a questa porta, et opposta a quella del B. Pio V, vi è un picciol quadretto assai vago, in cui representasi L'amor divino, che calpesta con piedi l'amor profano dipinto dal Montalto.¹⁵⁶

La tela venne spostata in chiesa, sopra la porta che conduceva al chiostro, accanto al dipinto con San Tommaso in preghiera già sull'altare dei Picenardi (qui collocato attorno al 1676), mentre le preziose suppellettili sacre trovarono posto in un locale al primo piano del braccio ovest del convento, accanto alla cappella del Sant'Uffizio, cui si accedeva tramite un corridoio che correva accanto alla libreria.¹⁵⁷

Il quadro venne citato solo dal Barbò e del Preglia ma non nelle guide a stampa successive e nemmeno nel volume di padre Domaneschi (1767) perché, nel 1708, si trovava già nel palazzo monzese dei conti Durini: la tela è citata nella lista dei quadri appartenuti al conte Giacomo, steso il 7 agosto dello stesso anno, che collezionò inoltre diverse opere eseguite da Carlo Francesco e Giuseppe Nuvolone detto Panfilo.¹⁵⁸

Il pezzo era stato quindi venduto e finì, nel giro di un paio d'anni, nelle mani del nobile. Non vi è traccia, all'interno delle buste conservate nell'Archivio di Stato di Milano, di documenti utili a comprovarne l'acquisto: non sarebbe stato comunque il primo caso di alienazione, da parte degli stessi frati, di opere che avevano costituito parte dell'arredo pittorico della chiesa. Nel secolo precedente erano già stati venduti l'*Estasi di Santa Maria Maddalena* del Malosso eseguita per i Covi, la sua copia in dimensioni maggiori eseguita del Lambri e la prima versione della *Strage degli innocenti* dipinta dal Tortiroli per la sagrestia (assieme alla pala già sullo stesso altare, eseguita alla fine del Quattrocento).¹⁵⁹

Ereditato dal figlio Giovanni Battista II Durini, il quadro del Montalto è ancora presente nella raccolta monzese alla morte di quest'ultimo, avvenuta nel gennaio 1734.

Per ben due secoli non si hanno più notizie del pezzo sino a quando, nel 1934, venne venduto all'incanto come opera del Morazzone presso la Galleria Scopinich di Milano. Faceva parte, allora, della selezionatissima collezione di dipinti lombardi – soprattutto del secondo Ottocento – del critico letterario Gustavo Botta (e non Giorgio Bocca, come riportato da alcuni studi).¹⁶⁰

Nel 1962 Mina Gregori, curatrice della mostra varesina dedicata al Morazzone, espunse il pezzo dal catalogo del Morazzone per assegnarlo ad un suo seguace.¹⁶¹ Trent'anni più tardi Giuseppe Pacciarotti (1995), in un articolo pubblicato su «Paragone», assegnò correttamente il dipinto a Giovanni Stefano

¹⁵⁶ PREGLIA c. 19.

¹⁵⁷ «Seguita questo corridore sino alla Capella del S. Officio, ma per oviare alli danni che pativano le supelletili nella sacristia per l'umidità, si giudici bene anni sono di dividere questo corridore in due camere per custodia degli aparati di brocato, e ricamo, come luogo assai asciuto ed ottimo aspetto»: PREGLIA c. 49.

¹⁵⁸ Geddo in *Museo d'Arte* 1999, p. 176, n. 599; GEDDO, 2001, pp. 52-53, 79, 111. Il conte Giacomo Durini possedette un'altra opera con un soggetto simile, attribuita da Antonio Morassi a Carlo Francesco Nuvolone e ora appartenente alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, conosciuta come *Due putti in volo con serto di fiori* (inv. 1349): GEDDO, 2001, pp. 52-53, 77, 110; FERRO 2003, pp. 199, 355.

¹⁵⁹ Cfr. il capitolo 4, paragrafo 4.

¹⁶⁰ SCOPINICH 1934, n. 107, tav. VI; VENTURI 1971, p. 374.

¹⁶¹ Gregori in *Il Morazzone* 1962, p.181.

Danedi, collocandolo però nella fase giovanile della produzione del pittore.¹⁶² Quattro anni dopo, nel 1999, il pezzo è venduto ad un'asta di Sotheby's e acquistato dal prof. Ferdinando Superti Furga (come opera del fratello Giuseppe), attuale proprietario del pezzo.¹⁶³

In piedi, in atto di schiacciare l'avversario con il ginocchio sinistro sta l'Amore sacro, il cui corpo nudo è investito da una luce che ne rende eburnee le carni. Ricoperto solo da un drappo rosa legato sotto lo sterno con un laccio verde, utile a reggere anche la faretra riempita di frecce, il putto stringe con la mano sinistra il polso dell'avversario mentre la mano destra mostra, in segno di vittoria, l'arco strappato durante la colluttazione, che ha subito un danno alla corda rossa. Il volto è incorniciato da una cascata di riccioli biondi, i cui riflessi sono resi tramite rapidi tocchi di pigmento bianco, che ritornano anche all'interno delle due verdi ali spiegate. L'avversario, l'Amor profano, è a terra: le carni sono rossastre mentre il volto sembra deformato dal dolore. Al suo fianco giace la faretra slegata. Si conserva, in una collezione privata milanese, un disegno preparatorio dell'opera, segnalatomi generosamente da Pacciarotti (tav. 7.10): si tratta di un piccolo foglio a matita rossa, appartenuto all'archeologo e collezionista Ludwig Pollak (1868-1943)¹⁶⁴ ove il Danedi elaborò l'idea primitiva per la composizione, modificata durante l'esecuzione dell'olio su tela. L'Amor sacro, che ha già disarmato l'avversario, è presentato in una posizione diversa, con il corpo inclinato, mentre con il piede sinistro schiaccia l'ala dell'avversario, a terra. L'Amor profano è quindi tenuto per il gomito sinistro (destra nella tela) mentre il braccio sinistro (destra nel pezzo) è piegato attorno al volto.

Il Montalto fu particolarmente apprezzato per questo genere di opere, che costituiscono una parte importante della sua produzione pittorica: basti pensare al dipinto esposto nelle sale della Pinacoteca dei Musei d'Arte Antica del Castello Sforzesco e intitolato *Angeli recanti i simboli della Passione* (inv. 1101), assieme all'*Ego dormio* della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 530) il cui soggetto, tratto dal *Cantico dei Cantici*, è stato individuato da Jacopo Stoppa.¹⁶⁵

La realizzazione dell'opera, assegnata da Giuseppe Pacciarotti (e confermata poi da Cristina Geddo e Odette d'Albo) alla fase giovanile del pittore è da spostare, alla luce delle notizie ricavate dai manoscritti vergati dal Barbò e dal Preglia, attorno alla metà degli anni Sessanta del Seicento:¹⁶⁶ è difficile pensare che il Mercori abbia acquistato l'opera da un precedente proprietario per farla inserire all'interno del timpano ligneo a coronamento dell'armadiatura. Inoltre, nello stesso giro d'anni, il pittore era ben inserito nel circuito delle commesse allogate da parte dell'Ordine: era infatti stato incaricato dell'esecuzione di affreschi per la decorazione dell'abside della Sagrestia Vecchia (o del Bramante) in Santa Maria delle Grazie. Sulle vele della volta appaiono corpulenti putti alati nelle pose più diverse, che richiamano i due protagonisti della tela Superti Furga. Tra il 1671 e il 1674

¹⁶² PACCAROTTI 1995, pp. 63-67.

¹⁶³ *Dipinti antichi* 1999, p. 43, n.126.

¹⁶⁴ Sul verso del disegno appare il timbro del collezionista, con la statua della Minerva affiancata dalle sigle "Dr." e "L.P.". È presente un secondo marchio, racchiuso in una cornice ovale con all'interno le lettere "LVL", che sovente accompagna quello del collezionista sul retro delle opere da lui collezionate: si ipotizza quindi che Pollak abbia acquisito in blocco dei disegni dalla non ancora identificata collezione: LUGT n. L.788b; ROSSINI 2000, pp. 71-73.

¹⁶⁵ Geddo in *Museo d'Arte* 1999, pp. 167-168, n. 595; Stoppa in *Pinacoteca Ambrosiana* 2007, p. 142, n. 530.

¹⁶⁶ D'ALBO 2009-2010, p. 74, n. 28.

invece, eseguì la pala per l'altare di Santa Rosa da Lima collocato nel nicchione destro della tribuna, a lei dedicato.¹⁶⁷

Un'opera attualmente sul mercato antiquario, intitolata *Amor Vincit Omnia* (tav. 7.11) e proveniente da una collezione privata genovese è straordinariamente somigliante – anche dal punto di vista esecutivo e qualitativo – alla tela già in San Domenico, prova dell'elevata richiesta di questo genere di opere al pittore. Anche in questo caso è raffigurato un combattimento tra i due amorini che si contendono dei dardi senza impennaggio incitati da altre due figure alate posizionate dietro di loro. Le figure dei paffuti ma energici putti sono costruite con la stessa tecnica e la medesima gamma cromatica del pezzo già in San Domenico: basta semplicemente osservare i panneggi (che si animano ripiegandosi più volte a causa del combattimento in corso) e le piccole ali spiegate rese con tocchi ricchi di pigmento.

La particolare fortuna di cui hanno goduto questi dipinti con protagonisti dei paganissimi putti alati nel *milanesado* fu dovuta probabilmente alla loro possibilità di essere utilizzati per veicolare messaggi moraleggianti o meditazioni che, come abbiamo visto, potevano anche riguardare aspetti devozionali.¹⁶⁸

Proprio a Cremona tale tipologia di opere aveva goduto di particolare fortuna (tanto che ne vennero ricavate diverse copie) grazie al Genovesino: ricordo qui il celebre *Cupido dormiente (Vanitas)* della pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone» (inv. 248), le due *Vanitas* di collezione privata e le recenti aggiunte di Marco Tanzi al catalogo del pittore, *Due bambini con uno scandaglio* (Cremona, collezione privata) e il *Cupido che incocca la freccia* (New York, Robert Simon Fine Art).¹⁶⁹

¹⁶⁷ BORA 1983, pp. 178-179.

¹⁶⁸ Anche Giuseppe Nuvolone eseguì un *Cupido con l'arco*, di cui non si conosce la provenienza originaria ma è ora nelle collezioni del Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. 66.22): FERRO 2003, pp. 238, 411.

¹⁶⁹ TANZI 2015, pp. 185-187, fig. 21; Tanzi in *Genovesino* 2017, pp. 136-137, n. 31; pp. 138-139, nn. 32-33; pp. 140-141, n. 34.

8. La “Rosa peruana” e il beato Ghislieri: la penetrazione di modelli romani a Cremona

Il presente capitolo vuole fornire una descrizione delle opere d’arte allogate a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo e ai figli Carlo e Antonio Innocente per le cappelle dedicate a Santa Rosa da Lima e al pontefice Pio V Ghislieri: la canonizzazione della prima e la beatificazione del secondo avvennero a un solo anno di distanza (1671 e 1672), durante il pontificato di Clemente X Altieri.

I padri del convento di Cremona vollero da subito celebrarne la memoria e il culto intitolando loro tre altari, non costruiti *ex novo* ma individuando, tra i diversi sacelli presenti all’interno della chiesa conventuale e in San Vito, quelli che potevano essere riconsacrati senza il pericolo di un rifiuto da parte dei patroni. Sfortunatamente, in seguito alle vicende che portarono all’abbattimento della chiesa e alla dispersione del suo patrimonio artistico, solamente due sono i dipinti superstiti, appartenenti all’arredo della cappella dedicata a Santa Rosa in San Domenico e all’altare nella chiesa dei Santi Vito e Modesto, dove l’immagine della terziaria andò a sostituire quella di Caterina da Siena. Delle opere approntate per il vano dedicato a Pio V si è conservata (in collezione privata) la cimasa della pala d’altare, con l’immagine di *San Raimondo di Peñaafort*.

L’elevazione all’onore degli altari della vergine peruviana, una dei cosiddetti “Santi Clementini” perché canonizzati solennemente il 27 aprile del 1671 da Clemente X durante una fastosa cerimonia in San Pietro in Vaticano, venne descritta dall’opuscolo *Relatione delle Cerimonie, et Apparato fatto nella basilica di San Pietro nella canonizzazione de’ cinque santi*, dedicato a Giacinto Libelli, maestro del Sacro Palazzo: nella stessa occasione un altro domenicano, Ludovico Bertrando (di cui si è discusso nel capitolo 4 in merito alla pala del Lambri), era stato proclamato Santo da papa Altieri.¹ L’evento, come già descritto nel capitolo precedente, venne ricordato all’interno della lapide donata dall’inquisitore Giulio Mercori al convento cremonese e collocata nella facciata posteriore dell’altare. Il culto deputato alla terziaria, immediatamente dichiarata patrona delle Americhe, ebbe una vastissima diffusione all’interno delle chiese appartenenti all’Ordine dei predicatori.² L’aspetto più interessante della venerazione tributata alla peruviana riguarda sicuramente lo studio della creazione e della codificazione di un consono repertorio iconografico (ispirato a quello di Caterina da Siena), modellato sulla biografia scritta da frate Serafino Bertolini, *La Rosa Peruana ovvero vita della sposa di Cristo Suor Rosa di Santa Maria*, stampata a Roma nell’anno 1666. Una copia del volume venne immediatamente utilizzata dal pistoiese Lazzaro Baldi (attento studioso della pittura di Pietro da Cortona) per l’elaborazione di disegni, dipinti ed apparati effimeri da utilizzare durante la cerimonia di beatificazione del 1668, la già citata canonizzazione del 1671 e la conseguente solennizzazione

¹ Agresti in *La primera* 2011, pp. 82-83, n. 21. Per commemorare l’evento, papa Clemente X decise di restaurare la cappella di famiglia all’interno del presbitero della chiesa domenicana della Minerva, intitolata ad Ognissanti, affidando al celebre Carlo Maratti (che lavorò in altre occasioni per la famiglia Altieri) la commissione di un dipinto conosciuto come *I cinque Santi canonizzati da Clemente X: Gaetano Thiene, Francesco Borgia, Filippo Benizi, Ludovico Bertando e Rosa da Lima* ed eseguito nello stesso anno, tradotto poi in incisione da Pietro Aquila: Borea 2015, pp. 248-249.

² CARTOTTI ODDASSO 1968, col. 406-409.

celebrata presso la chiesa di Santa Maria sopra Minerva nello stesso anno (4-11 agosto). All'interno dell'edificio domenicano romano inoltre venne immediatamente dedicata a Rosa una cappella (la seconda della navata destra) la cui pala d'altare, con *Santa Rosa da Lima col Bambino adorata da fedeli peruviani*, non è altro che il quadro approntato dal Baldi per la cerimonia di beatificazione. Il sacello era stato fatto ricostruire dal domenicano Antonio González de Acuña, vescovo di Caracas, che ne affidò la cura e il giuspatronato al principe Lorenzo Colonna duca di Paliano. La decorazione era poi stata completata dallo stesso Lazzaro Baldi con due tele sulle pareti laterali (provenienti anch'esse, secondo Vittorio Casale, dall'apparato allestito per la beatificazione) e con degli affreschi dispiegati sulla volta e sui pennacchi.³

Anche a Cremona la decisione di dedicare un vano alla vergine, ubicandolo in quello già dedicato all'Evangelista, fu immediata e precedette anzi, di qualche mese, la solenne cerimonia dell'aprile 1617: fondamentale per il cambio di intitolazione risultò essere la figura di padre Antonio Maria Bergonzi (di cui gli archivi non hanno finora restituito tracce documentarie) e dell'inquisitore Cipriano Minuti, di cui si è fornito un profilo biografico nel capitolo 6: quest'ultimo fu inoltre coinvolto direttamente negli eventi che avevano portato alla dedicazione di un altare alla Santa peruviana nella chiesa del convento domenicano di Lodi, ove ricoprì la carica di priore tra il 1668 e il 1670, divenendo successivamente vicario del Sant'Ufficio per conto di Giulio Mercori.

Forte era anche la devozione dei padri del convento cremonese verso la figura di papa Ghislieri (grazie alla concessione del beneficio ecclesiastico collegato alla chiesa dei Santi Vito e Modesto, come descritto nel capitolo 5), tanto da celebrare uffici in suo onore presso l'altare già dedicato a Sant'Antonino Pierozzi (all'interno della cappella del Nome di Dio) nei mesi immediatamente successivi alla sua morte. La beatificazione del pontefice piemontese avvenne in occasione dell'anniversario dei cento anni dalla sua scomparsa, in seguito all'approvazione di quattro miracoli *post mortem* da parte della Congregazione dei Riti e alla stesura del Breve pontificio necessario, emanato da Clemente X il 27 aprile dello stesso 1672.

Come accaduto l'anno precedente per il sacello di Santa Rosa, i padri di Cremona vollero dedicare al pontefice da poco beato un altare nella loro chiesa, e scelsero quello intitolato a San Raimondo di Peñafort, ristrutturato solo otto anni prima per volontà di padre Boselli con la collaborazione dell'inquisitore Mercori, devotissimo alla figura dello spagnolo, di cui visitò il sepolcro già collocato nel convento di Santa Caterina a Barcellona, nel giugno 1660.

L'artista incaricato di eseguire le pale d'altare fu, come già anticipato in apertura, Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, arrivato per la prima volta a Cremona nel 1668, quando vi venne inviato dal Mercori per rinnovare il coro della chiesa con una pala rappresentante l'*Adorazione dei magi* e con affreschi

³ Il soggetto delle due tele è stato illustrato nella relazione stesa in occasione della beatificazione: si tratta de *La Regina degli Angeli quando destava dal sonno la sua Devota esportandola all'Oratione e Il Signore in una Visione misteriosa comparsoli in sembianza di Scarpellino la scelse in compagnia d'altre nobili donne a lavorar pietre per renderla degna delle sue nozze*. Sulla carriera e lo stile del Baldi, al servizio delle cerimonie di beatificazione e canonizzazione cfr. PAMPALONE 1979, pp. 28-34; CASALE 2011, pp. 67-70. L'adiacente cappella Caffarelli venne scelta invece per ospitare il dipinto con *San Ludovico Bertrando* eseguito dal Baciccio e accompagnato da degli stucchi. Il tutto era stato finanziato dal domenicano valenzano Lorent. Entrambe le cappelle furono ridisegnate da Giuseppe Paglia, anch'egli appartenente all'ordine dei predicatori e soprintendente della Fabbrica del Pantheon durante il pontificato di Alessandro VII: CASALE 2011, pp. 175-177; Casale in *La primera* 2011, pp. 58-59, n. 8.

da eseguire sulla volta in collaborazione con il quadraturista Villa, la cui perdita in seguito all'abbattimento della chiesa impedisce di capire quale effetto possano aver avuto sugli artisti cremonesi del tempo, soprattutto sui celebri Natali.

Il successo del Nuvolone presso i domenicani fu tale che, nei primi mesi del 1671, il pittore venne incaricato dell'esecuzione della primitiva pala per l'altare della peruviana (arrivata a Cremona nel marzo 1671, ora perduta) con il *Matrimonio mistico di Santa Rosa da Lima* assieme al grande telero per la controfacciata della chiesa con *La resurrezione di Napoleone Orsini* (in collaborazione con il Cortella), accompagnato dalle due figure dei *Beati Rolando e Moneta da Cremona*. Le tre opere, date le dimensioni, erano state eseguite in loco, come testimoniato da padre Barbò nelle aggiunte alla *Historia* del Passerini. Durante il soggiorno cremonese, dove ebbe modo di confrontarsi più volte con il domenicano in merito a questioni artistiche, eseguì anche la menzionata pala per l'altare dedicato a Santa Rosa all'interno della chiesa dei Santi Vito e Modesto, derivata dalla citata opera del Baldi, la *Santa Rosa da Lima col Bambino adorata da fedeli peruviani*, che andò a sostituire l'antica pala con *Santa Caterina da Siena sceglie la corona di spine*.

L'anno successivo ottenne anche l'incarico dell'esecuzione della pala raffigurante la *Visione di Pio V* (scomparsa in seguito alla spoliazione degli altari della chiesa), probabilmente debitrice della stessa eseguita dal Baldi e collocata nella zona della Confessione in San Pietro in occasione della cerimonia di beatificazione e riutilizzata (come era già accaduto per quella destinata alle cerimonie in onore di Rosa da Lima), all'interno della chiesa della Minerva, come pala d'altare dell'ambiente dedicato al pontefice. Anche in questo caso il Nuvolone risiedette per un periodo di tempo a Cremona per attendere alla commissione.

L'allestimento del vano di Santa Rosa continuò invece fino alla fine del secolo: nel 1682 vennero scoperti gli affreschi eseguiti sempre da Giuseppe Nuvolone detto Panfilo in collaborazione con il figlio Carlo mentre nel 1698, Antonio Innocente, conosciuto per la sua attività come architetto, fornì diversi disegni per il paliotto d'altare da eseguirsi in argento, saldato all'orefice che lo modellò nell'anno 1700.

L'aspetto delle due pale romane era sicuramente noto ai domenicani di Cremona attraverso riproduzioni, stampe e incisioni che circolavano all'interno dell'Ordine: una copia più fedele del dipinto del Baldi (non di altissima qualità) si trova nel sacello dedicata a Santa Rosa all'interno della chiesa di San Domenico a Chieri.⁴

Non è da escludere anche il viaggio di alcuni predicatori nell'Urbe per partecipare alle solenni cerimonie che si erano celebrate in un brevissimo lasso di tempo, dove ebbero occasione di vedere le opere appese all'interno o sulle facciate delle chiese allestite come dei veri e propri teatri. Il successo delle pale del Baldi fu tale che gli venne commissionata, tramite la famiglia Ghislieri, una copia della tela con la miracolosa visione del pontefice per la cappella dell'omonimo collegio di Pavia, arrivata in Lombardia nel 1673.

⁴ CARTOTTI ODDASSO 1968, col. 409. Alla base della copia, anonima, è collocata un'iscrizione all'interno di una pietra quadrata: «BEATA ROSA DI S. MARIA DELLA | CITTÀ DI LIMA NEL REGNO DEL | PERV DEL TERZO ORDINE DI | S. DOMENICO, ANNO 1668». Sulla diffusione delle incisioni tirate in occasione delle cerimonie di canonizzazione cfr. AGRESTI 2011, pp. 557-559.

È ancora una volta padre Pietro Maria Barbò a descrivere i lavori intrapresi nella chiesa cremonese, puntualizzando come fossero grandi il favore e la benevolenza accordati all'Ordine da parte di Clemente X, il quale «era tutto amore verso la della nostra Religione alla quale oltre tante altre, ha santificato la sudetta Santa e S. Ludovico Bertrando, et creati motu proprio due Cardinali cioè l'eminentissimi Orsino, et Norfolchi figlio di questo Convento».⁵

I due religiosi cui fece riferimento il Barbò furono Pietro Francesco Orsini (futuro Benedetto XIII) e il nobile inglese Philip Thomas Howard, fratello di Thomas Howard, quinto duca del Norfolk, che decise di entrare nell'Ordine recandosi presso il cenobio di Cremona, prendendo il nome di Tommaso.⁶

Non va inoltre dimenticato che la sorella del pontefice, Maria Virginia Altieri, aveva vestito l'abito delle domenicane e viveva presso il monastero adiacente alla chiesa di Santa Maria Maddalena al Quirinale. La nobildonna era infatti la dedicataria del *Ristretto della vita, virtù, e miracoli del beato Pio V sommo pontefice dell'Ordine de' predicatori* stampato nel 1672 a Roma in occasione della beatificazione del pontefice alessandrino.⁷

8.1 La pala d'altare di Giuseppe Nuvolone detto Panfilo

Il Barbò, nelle sue annotazioni che completarono il lavoro non terminato dal Passerini, affermò come alla data 1671 il vano degli Sfondrati versava in una situazione pessima:

Del resto l'altare, era senza Tovaglia, e senza Pallio. Il Quadro [Il *Martirio di San Giovanni* di Galeazzo Ghidoni] nudo, e crudo, senza cornici et in parte guasto perché in un angolo della Capella vi pioveva a più non posso, D'avanti vi era una ferrata vituperata più che quella della capella di S. Vincenzo [...] et erano anni annorum che stava così, ne vi si diceva messa se non il giorno di S. Giovanni Evangelista [...].⁸

Il capitolo dei predicatori, all'epoca guidato da Giovanni Domenico Bertucci e con il Barbò che ricopriva la carica di sindaco del convento, decise di dedicare il vano alla peruviana, il cui culto, a Cremona, venne solennizzato l'anno successivo alla canonizzazione.⁹

⁵ *Historia* II c. 32v.

⁶ Il nobile inglese entrò nel convento il 28 giugno del 1645, scegliendo il nome di Tommaso per la sua grande devozione verso l'aquinate. La scelta di Howard non venne accettata di buon grado dalla famiglia, che immediatamente si mise in contatto con Francesco Barberini, cardinale protettore dell'Inghilterra. Nemmeno un mese dopo, il 26 luglio, il giovane venne scortato al palazzo del cardinale Cesare Monti a Milano e, dopo essersi confrontato con il fratello, venne ammesso al convento delle Grazie e prese successivamente i voti nel convento in San Clemente a Roma: PREGLIA c. 79; DOMANESCHI 1767, pp. 314-335; PALMER 1867, pp. 82-91.

⁷⁷ La dedica è firmata dallo stampatore Nicola Angelo Tinassi: *Ristretto* 1672, s. p.; BERSHAD 1984, pp. 766-770. La chiesa e il monastero domenicano vennero distrutti per permettere la realizzazione, secondo il progetto di Giuseppe Roda, di un parco denominato Giardino del Quirinale e già di Carlo Alberto, in occasione della visita del *Kaiser* Guglielmo II nell'anno 1889.

⁸ *Historia* II c. 32r.

⁹ In occasione delle solenni cerimonie venne pubblicato, all'inizio del 1672, la raccolta di quattro sonetti (tre con protagonista Santa Rosa e uno per Ludovico Bertrando), stesi da un non noto Antonio Biancuzzi e dedicati alla marchesa Giulia Rangoni Ariberti intitolata *Fiori di pindo che formano corona alle tempie de' prodigiosi figli della religione dominicana S. Rosa di Lima, et S. Ludovico Beltrandi ne' festivi applausi per la loro canonizatione celebrati in Cremona*

Il 23 gennaio del 1671 il marchese di Soresina Ludovico Barbò, erede della famiglia Sfondrati per parte di madre (Elisabetta), concesse alla comunità l'utilizzo della cappella intitolata all'Evangelista, in anticipo di qualche mese rispetto alla data ufficiale della cerimonia di canonizzazione, probabilmente per poter completare i lavori di ristrutturazione ed avere il sacello agibile e utilizzabile per celebrare messe in onore della nuova Santa dopo la riconsacrazione.¹⁰

Il padre Barbò, come sempre preciso nelle sue descrizioni, diede anche un elenco dei lavori compiuti:

Si fece dunque il scritto con Maestro Bartolomeo Grifino ottimo intagliatore per l'Ancona di legno con l'Armone della Religione per il prezzo di lire mille, e cinquecento, et il Padre Lettore Antonio Maria Bergonzo, commesse a sue spese in Milano al Signor Giuseppe Panfilo il quadro, qual li costò lire 1484. Parimenti si fece scritto con Maestro Giorgio Gariboni ferraro sotto il di 2 marzo 1672 per una ferrata nobile, come quella di San Francesco Xaverio nella chiesa dei P. P. Gesuiti [...].¹¹

Fu quindi padre Bergonzi a commissionare al Nuvolone il dipinto (il cui saldo è datato al 13 marzo dello stesso anno) da collocare nell'ancona intagliata da Bartolomeo Griffini, come egli stesso aveva indicato negli appunti relativi alle spese effettuate per diversi dipinti alloggiati tra 1655 e il 1671.¹²

Fu però padre Preglia nel suo *Memoriale Historico* il primo – e unico – autore di una descrizione della pala d'altare, costata cento ducaton. Le figure che l'abitavano però non corrispondono alle menzioni successive:

[le] fu dedicato questo Altare tutto abellito ed ornato con una finissima Palla fatta dal Panfilo, a spese del predetto generale Antonio Maria Bergonzo con lo sborso di 100 ducaton in cui è espresso il spozalizio di questa santa con il Bambino Giesù con grandissima tenerezza. Essendosi l'Imagine di Nostra Sig.ra con il Bambino in grembo in atto di dichiarare per sua sposa la Santa, che è prostrata in ginocchio con diversi Angioli che gli assistono [...].¹³

Il miracoloso evento, avvenuto nel giorno della domenica delle Palme all'interno della chiesa di San Domenico a Lima, era stato narrato nell'agiografia pubblicata dall'Hansen nel 1664 e in quella edita da Serafino Bertolini nel 1666 (stampate entrambe a Roma). L'episodio richiama alla mente gli

¹⁰ In GIGLIOLI c. 202 è invece indicato come autore della concessione il padre di Ludovico Barbò, Giovanni Battista, marito di Elisabetta Sfondrati: «Il Marchese Gio. Battista Barbò, come erede de Sfondrati concesse licenza al Convento di far l'Altare di S.a Rosa nell'Altar di S. Giovanni Evangelista di ragione Sfondrati, con patto però di non levar l'arma Sfondrati, ne la sepoltura, ma che posta l'arma della Religione sopra ciò, che sarà fatto di novo, et in caso, che il detto Barbò volesse pagare tutte le spese, in tal caso vi ponga la sua arma, e si leverà l'arma della Religione». Trattasi con tutta probabilità di un errore di trascrizione perché Giovanni Battista morì nel 1664, lasciando in eredità a Ludovico il titolo di terzo marchese di Soresina, carica che mantenne sino alla morte avvenuta il 29 novembre del 1671: CABRINI 1992a, p. 275. Il marchese Giovanni Battista e la moglie Elisabetta dovrebbero essere i due personaggi effigiati all'interno di un anonimo dipinto conservato presso il santuario di Ariadello (Soresina), costruito grazie alla benevolenza della famiglia Barbò che aveva ricevuto una grazia proprio dalla miracolosa immagine della Vergine: CABRINI 1992b, pp. 220-221.

¹¹ *Historia* II c. 32r.

¹² ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 13 marzo 1671: «Il Quadro dell'Ancona di S. Rosa compreso L'azzurro la condotta da Milano a Cremona [...] con le carte di Datio et anche il Telaro di Rovere, Bocche et altre spese de viaggi lire mille, e quattrocento ottanta cinque». L'appunto è citato in *Regesto* 2007, p. 499. Sul Griffini, ricordato da BIFFI 1989 p. 296 proprio per l'ancona intagliata per l'altare di Santa Rosa e quella di San Tommaso cfr. il capitolo 7, paragrafo 7, e il capitolo 8, paragrafo 1.

¹³ PREGLIA c. 30.

sponsali tra Cristo e Santa Caterina da Siena, di cui Rosa volle emulare l'esperienza di fede nonostante, in questo caso, Gesù si sia unito a lei (misticamente), come un bambino.¹⁴ L'episodio inoltre era già stato rappresentato dal Baldi, per la prima volta, in uno dei dipinti collocati all'interno della tribuna della basilica di San Pietro, andato perduto.¹⁵

Lo stesso evento miracoloso era stato oggetto di un oratorio composto da un anonimo frate del convento cremonese, che si firmò con la sigla F. P. G. M. nella dedica (datata al 30 agosto 1677) ad Angela Manfredi, moglie di uno dei conti Offredi. Nell'immaginario dialogo tra la terziaria e Gesù Cristo, è quest'ultimo a citare la senese e lo stesso Domenico.¹⁶

L'episodio delle nozze celesti della terziaria è abbastanza raro anche se manca (ancora) un accurato studio dell'iconografia della stessa e della diffusione delle sue immagini: un primo repertorio utile è costituito dal catalogo della mostra tenutasi a Lima nel 2011 (a cura di Vittorio Casale), intitolato *La primera flor de santidad de América latina: Santa Rosa de Lima*, che segue la voce dedicatatale da Adriana Cartotti Oddasso nell'undicesimo volume della *Bibliotheca Sanctorum* (1968).¹⁷

Questa prima pala d'altare, verosimilmente perduta, venne ricordata solo dal Preglia: nel *Distinto rapporto* compilato dal Panni e dato alle stampe nel 1762, è stata descritta una seconda opera, sempre attribuita al Nuvolone, «che rappresenta S. Rosa, ed il Pontefice S. Pio Quinto», notizia riportata anche da Aglio nella sua opera *Le pitture e le sculture della città di Cremona* e da Luigi Corsi nel *Dettaglio delle chiese di Cremona* stampato nel 1819,¹⁸ e nel dettagliatissimo inventario stilato dal delegato della Fabbriceria per la chiesa di San Domenico Ignazio Pedratti nel giugno 1812.¹⁹

Qualche anno dopo, all'interno della *Nuova Guida di Cremona* di Giuseppe Picenardi (1820), nell'inventario stilato nel 1864 all'atto della consegna delle chiavi alla Regia Prefettura (10 giugno

¹⁴ HANSEN 1664, pp. 79-88; BERTOLINI 1666, pp. 141-142: «A queste parole osservò Rosa; che la Beatissima Vergine, con faccia allegra, e ridente, si voltò al figlio Bambino, che stringeva nel seno [...]. Non s'ingannò Rosa in questo suo pensiero, poiché in quell'istante senti, che il Bambino Giesù sciolse la voce in queste parole Rosa del mio cuore, tu sarai la mia sposa». Sull'episodio cfr. anche AGRESTI 2014, p. 570.

Il domenicano Bertolini era stato insignito del titolo di Maestro in teologia sacra e, dal 1665, ricopriva la carica di Penitenziere Apostolico presso la basilica papale di Santa Maria Maggiore in Roma, quando il tribunale era retto dal cardinale Nicolò Albergati Ludovisi. Dedicò la sua opera al cardinale Giovanni Battista Maria Pallotta, che morì nel 1668, con cui si intrattenne diverse volte a discorrere riguardo alla vita della peruviana, ideando così il progetto di stenderne la prima biografia in lingua italiana: «L'Espressioni singolarissime d'affetto, con le quali l'Eminenza Vostra s'è compiaciuta discorrer meco più volte circa la Vita ammirabile della Sposa di Christo Rosa de Sancta Maria, si come mi sono state di principal motivo a descriverne quest'Historia in nostra lingua, così adesso mi muovono a consacrarla al Nome glorioso di V. Eminenza. Posso dire di donarle quello che già è suo»: BERTOLINI 1666, s. p.; MAZZUCHELLI 1760, p. 1067.

¹⁵ PAMPALONE 1979, p. 30.

¹⁶ «Registrarà Maria / Pronuba Genitrice / Gli amori Sponsali / Di copia si felice / Nei gloriosi Annali / Degli eterni Decreti; / E in vece d'Imeneo, / Scuota la face sua oggi Domenico; / Cui assista di Siena / La Serafica amena; / La dote, sian le doti / Di quest'Anima grande, / Che in te discese dagli eterni Chori, / E gl'Arredi saranno i miei Tesori»: *Oratio* 1677, pp. 15-16. Sulla diffusione degli oratori a Cremona cfr. TIBALDI 2006, pp. 450-452 il quale cita quattro composizioni recitate all'interno del tempio domenicano: quello per Santa Rosa appena menzionato e tre dedicate a San Tommaso, datate al 1703, 1714 e 1721.

¹⁷ Compiendo una breve ricerca, ho finora rintracciato tre dipinti raffiguranti le *Nozze mistiche di Santa Rosa da Lima*. Il primo è conservato presso il Rijksmuseum di Amsterdam (inv. SK-A-596) ed è stato attribuito da CHIARINI 1979 pp. 28-30 al pennello di Lazzaro Baldi: CASALE 1983-1984, p. 272. Il secondo, attribuito a Ercole Graziani il Giovane e segnalato nel 1994 nella collezione Molinari Bordononi di Bologna, vede Gesù Bambino porgere alla giovane un bocciolo di rosa. L'ultimo esemplare è tutt'ora conservato nella basilica di San Domenico a Perugia ed eseguito da Giuseppe Laudati (allievo del Maratti) attorno al 1740: CARTOTTI ODDASSO 1968, col. 410. Sull'iconografia dell'evento cfr. AGRESTI 2011, p. 34.

¹⁸ PANNI 1762, p. 70; AGLIO 1794, p. 50; CORSI 1819, p. 65.

¹⁹ *Inventario* 1812, c. 2, n. 4.

1864) e nell'elenco delle opere cedute al Municipio di Cremona (13 febbraio 1865), la pala d'altare è indicata come raffigurante la sola Rosa.²⁰

Solo nella lista compilata in una data non precisata alla fine del 1864 per conto della famiglia Sommi Picenardi, che reclamò la consegna dei dipinti collocati sugli altari di loro patronato, il quadro venne descritto come «dipinto sulla tela rappresentante S. Rosa da Lima colla Beata Vergine e Angelo dipinto dal Cavaliere Panfilo Nuvolone».²¹

La pala in questione, rappresentante *l'Estasi di Santa Rosa da Lima*, venne riconsegnata alla famiglia Picenardi nel 1867 dopo che per un errore fu loro assegnata in un primo tempo lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena* dell'Agosta.²² Oggi trova posto nella seconda cappella a destra della chiesa di San Sebastiano a Cremona e rappresenta una delle numerose estasi e visioni che ebbe Rosa da Lima, culminanti nel momento del trapasso in cui si abbandonò totalmente al sonno in grado di condurla in Paradiso, dove era attesa.²³

La Santa, in basso a destra, è accompagnata da un angelo che le sta porgendo sul capo una corona di rose, mentre nella parte alta troviamo Cristo e la Vergine tra le nubi, con San Giovanni nel ruolo di mediatore tra il mondo terreno e quello divino.²⁴ Non è chiaro se la pala, sicuramente da attribuire alla bottega dei Nuvolone (ma non alla mano di Giuseppe Panfilo, per via della qualità esecutiva), sia quella che effettivamente andò a sostituire la prima versione contenente lo sposalizio mistico citato da padre Preglia nel suo manoscritto. Non vi è nemmeno traccia della figura di Pio V, nominato nelle opere a stampa e negli inventari stilati sino all'anno 1819. La presenza dell'Evangelista invece, figura estranea alla vicenda terrena della terziaria, potrebbe far pensare a una sua effettiva esecuzione proprio per la cappella che ricordiamo, in origine, era stata dedicata dagli Sfondrati a San Giovanni. Nonostante gli elenchi e le guide non ne facciano menzione, potrebbe anche trattarsi di una tela eseguita per completare la decorazione del sacello in concomitanza della commissione degli affreschi ai Nuvolone (1679), per essere posizionata su una delle due pareti laterali, inquadrata da due Virtù, come si può intuire in uno degli scatti di Aurelio Betri (fig. 1.6). La parete infatti mostrava, al centro, una cornice atta ad inquadrare un dipinto attorniato dalle finte architetture e dalle due figure allegoriche, collocate all'interno di nicchie.

8.2 La copia della *Santa Rosa da Lima* di Lazzaro Baldi per San Vito

La comunità domenicana cremonese decise di dedicare un altare alla peruviana anche all'interno della chiesa dei Santi Vito e Modesto retta, tra il 1664 e il 1675, da padre Tommaso Vailati: il dipinto

²⁰ PICENARDI 1820, p. 102; *Inventario* 1864, c. 4v, n. 53; *Oggetti ceduti*, c. 1r, n.3.

²¹ *Distinta* 1864, c.1r, n.4.

²² SANTORO 1968, p. 24.

²³ Le due rappresentazioni più celebri dell'episodio agiografico sono sicuramente il piccolo olio su tela già in collezione Lemme, modello per *l'Estasi di Santa Rosa da Lima* dipinta dallo stesso Baldi per la cerimonia di beatificazione del 1668 (Pampalone in *Il Museo* 2007, pp. 44-45, n. 22) e la *Santa Rosa da Lima e un angelo* scolpita da Melchiorre Cafà nel 1665 e utilizzata come "memoria" del corpo della beata all'interno delle celebrazioni in Santa Maria sopra Minerva, prima di essere imbarcata per il Perù (1670) e collocata presso il convento di San Domenico di Lima: KINEW 2016, p. 345.

²⁴ L'unica descrizione del pezzo si trova in *Distinta* 1864, c.1r: «Quadro dipinto sulla tela rappresentante S. Rosa da Lima colla Beata Vergine e Angelo dipinto dal Cavaliere Panfilo Nuvolone». In FERRO 2003, p. 268-269, è stato pubblicato un disegno preparatorio per la figura del Cristo, conservato in Ambrosiana (cat. n. 5134).

commissionato per l'occasione (tav. 8.1) andò a sostituire quello con *Santa Caterina sceglie la corona di spine*, già collocato sull'altare della senese in San Domenico, ubicato sulla parete sinistra della piccola chiesa parrocchiale. La presenza del quadro all'interno del piccolo luogo di culto è stata registrata per la prima volta in un'opera a stampa da Giuseppe Aglio nel suo *Le pitture e le sculture della città di Cremona*.²⁵

L'opera, una *Santa Rosa da Lima* definita da padre Preglia nel suo *Memoriale Historico* «assai bella»²⁶ è da assegnare anch'essa – senza alcun dubbio – a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, come affermato per la prima volta dallo Zaist nelle sue *Notizie istoriche*.²⁷ In questo caso però non vi è traccia né della commissione né di pagamenti effettuati dal convento o da qualche padre domenicano particolarmente devoto nei confronti della nuova Santa.

Il pezzo – esposto nel 2007 alla mostra *Realismo y Esperituality* ad Alaquàs –²⁸ venne modellato su quello eseguito da Lazzaro Baldi nel 1668 per la cerimonia di beatificazione della terziaria domenicana in San Pietro. Il prototipo eseguito per la cerimonia del 15 aprile presieduta da Clemente IX Rospigliosi (tav. 8.2) mostra, al centro della composizione, la nuova beata che tiene in braccio il piccolo Gesù, che la guarda sorridendo, mentre due angeli stanno per posare sul suo capo una corona di rose.²⁹ Ai suoi piedi, in ginocchio e profondamente immersi nella contemplazione, vi sono gli abitanti delle Americhe, di cui Rosa era stata dichiarata patrona. A sinistra è collocata una donna di colore con i suoi due figli (forse per indicare gli schiavi deportati nelle piantagioni dell'America centrale, nonostante il pittore li abbia vestiti con ricchi abiti), mentre a destra sono rappresentati degli *indios*: il personaggio in primo piano parrebbe essere un abitante degli antichi imperi dei Maya o degli Aztechi mentre dietro di lui una giovane, che tende le mani verso la beata, potrebbe appartenere ad una tribù di “pellerossa”, parola utilizzata dagli europei per descrivere gli abitanti dell'America settentrionale.

La pala del Nuvolone, che si trova ora nella parrocchiale di Sant'Ambrogio a Torre de' Picenardi (parete destra del presbiterio) e corredata da una cornice ottocentesca, presenta alcune differenze rispetto all'originale dovute, probabilmente, alla diversa destinazione del pezzo.

L'opera – come notato da Maria Cristina Terzaghi a proposito delle tele allogate da padre Bergonzi per la controfacciata –, è stata licenziata dal pittore in un momento particolarmente felice della sua carriera, sia per il prestigio delle numerose commissioni ricevute, sia per la qualità delle opere

²⁵ «Di contro al sopra descritto Altare evvi quello di S. Rosa dipinta in Quadro, che tiene in grembo il Bambino Gesù, a destra una Femmina lattante un fanciullo, ed a sinistra un'altra Figura ambedue in ginocchio, tutte al naturale con due Angioli sopra la Santa in atto di incoronarla. L'Autore del *Distino Rapporto* l'ha dimenticato»: AGLIO 1794, p. 123.

²⁶ PREGLIA c. 171.

²⁷ In ZAIST 1774, p. 73 è contenuto un elenco delle opere eseguite dai due fratelli Giuseppe Panfilo e Carlo Francesco per le chiese domenicane di Cremona: «L'Opere di questi, che noi abbiamo nella nostra Città, sono il Quadro grande, posto interiormente sopra la Porta Maggiore della chiesa di S. Domenico, ed al di sotto di esso, altri due più piccioli, il Quadro dell'Altare di S. Rosa, e quello dell'altro Altare del Pontefice S. Pio V, siccome pure il Quadro de'altro Altare parimente di S. Rosa nella Chiesa Parocchiale di S. Vito [...]».

²⁸ Rodella in *Realismo* 2007, pp. 222-223, n. 47. La menzione del dipinto come appartenente all'arredo pittorico di San Vito, in tempi recenti, è dovuta a Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, p. 44, n. 4.

²⁹ Rosa fu una delle tre domenicane a cui fu concesso il privilegio di tenere il piccolo Gesù tra le braccia. Venne così rappresentata dall'anonimo scultore che Clemente IX ingaggiò per l'esecuzione di una grande statua collocata nel portico della basilica di Santa Sabina all'Aventino: CARTOTTI ODDASSO 1968, col. 404.

prodotte. Giuseppe Nuvolone, allo snodo tra il sesto e il settimo decennio del Seicento, ha dimostrato di aver fatto sue le peculiarità della pittura barocca genovese, assimilate grazie alla lezione di Francesco Cairo e alla sua straordinaria collezione di dipinti.³⁰

Santa Rosa è vestita con l'abito delle terziarie dell'Ordine domenicano ed è introdotta nella composizione da due angeli (avvolti da nubi vaporose) nell'atto di adagiare sul suo capo una corona di rose bianche e rosse, mentre la stessa regge tra le braccia il piccolo Gesù, suo mistico sposo, che la sta guardando mentre viene adorata da due fedeli. Nella voluminosa biografia di Filippo Maria Ferro sulla famiglia dei Nuvolone, l'opera è erroneamente indicata come una rappresentazione della beata Elisabetta Picenardi in atto di compiere uno dei miracoli a lei attribuiti, ossia il salvamento di una bambina annegata in un lago.³¹

Il pittore pare aver schiarito la propria tavolozza per l'occasione e modificò parzialmente la composizione: diede un volto più severo alla Santa ed eliminò le figure dei devoti "americani" ai piedi della figura per inserire, a sinistra, una figura maschile in ginocchio che si sostiene a due manubri mentre a destra, utilizzando la stessa posa della figura col copricapo nel quadro del Baldi, trova posto una giovane madre che sta allattando un bambino al seno scoperto.

8.3 Gli affreschi per la cappella di Santa Rosa in San Domenico

La decorazione dell'ambiente dedicato alla domenicana all'interno del tempio venne invece completata solo nel 1682: padre Barbò è ovviamente la fonte che permette di seguire le vicende relative agli affreschi commissionati per il sacello.

Nel 1678 morì una tale Isabella Ghignatta (o Ghignatti) la quale, devota all'Ordine, si fece seppellire all'interno del coro della chiesa di San Domenico e, nel suo testamento, volle che

si vendesse la Casa, che essa habitava, e col prezzo d'ella medema si finisse di ornare detta Capella. Sborsò dunque il M. R. Padre maestro Cipriano Minuti (all'ora Confessore delle Monache di S. Lazzaro in Milano, poi Inquisitore di Reggio, et al presente d'Ancona) 4 mila lire, a fine si desse il compimento a questa Capella, con che esso dovesse goder il frutto del affitto di detta casa. Che poi si fece scritto col Sig.r Giuseppe Panfilo per la pittura delle medema nel prezzo di 245 scudi da 6 lire di Milano l'uno. L'Architettura la fece fare dal Sig.r Abondio Brasco di Milano, e le figure lui medemo.³²

Il denaro versato da padre Minuti venne quindi utilizzato per realizzare gli affreschi assegnati, ancora una volta, al Nuvolone, tornato a Milano dopo la consegna della pala per la cappella di Pio V (1672), con cui il domenicano si accordò in concerto con il confratello Bigoni, che aveva offerto al convento

³⁰ TERZAGHI 2000, p. 188.

³¹ FERRO 2003, p. 269 riporta anche la notizia relativa ad un non precisato inventario dei beni appartenenti alla chiesa parrocchiale, in cui il dipinto era stato erroneamente identificato come una rappresentazione di un'altra terziaria domenicana, la Beata Colomba da Rieti, sovente rappresentata con una corona di rose sul capo e beatificata da Urbano VIII nel 1625.

³² *Historia* II c. 33r.

le due tele laterali del presbiterio dipinte dal Santagostino e dal Montalto e che ricopriva, in quell'anno, il ruolo di priore del cenobio cremonese.³³

Il dettagliatissimo contratto per l'esecuzione delle opere si conserva nella busta 4286 del Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano e venne steso dallo stesso Barbò e sottoscritto dal priore Bigoni e dal lettore Pio Mercori, probabilmente congiunto dell'inquisitore Giulio.³⁴

Carlo Nuvolone, figlio di Giuseppe Panfilo, firmò l'accordo per conto del padre. Il documento si rivela interessante perché è citata la fonte iconografica da utilizzare per l'elaborazione delle immagini relative alla nuova Santa che, come ricordiamo, non possedeva ancora un ricco e diffuso repertorio iconografico. Così infatti riporta il primo punto dell'accordo:

Primo. Che il detto Sig.r Giuseppe Nuvolone detto Panfilo faccia pitturare a chiaro scuro, et a prospettiva per mano di Persona eccellente nell'arte il Volto di detta Capella a priore spese ove fa il bisogno, lasciandovi cinque spatii, cioè uno grande nel mezzo, e quattro nelli angoli per formare in essi, cioè nel mezzo la gloria di detta Santa, e nelli altri, quattro atti eroici diversi della medema da ricavarsi ad libertà del detto Sig.r Giuseppe, al cui effetto se le dà in prestito dal P. lettore Pietro Maria Barbò sudetto con obbligo di restitutione alla sua venuta, il libro della di lei vitta composto dal P. Maestro Serafino Bertolini stampato in Roma, acciò possa con suo comodo ricavare quello più le torna in anuncio, et alli siti vacanti, et per far lampeggiare la virtù sua.³⁵

Per elaborare quindi le scene da affrescare sulla volta del vano, il Nuvolone aveva ottenuto in prestito da padre Barbò il già citato testo edito dal domenicano lucchese Serafino Bertolini, *La Rosa Peruana ovvero vita della sposa di Cristo Suor Rosa di Santa Maria*, stampato a Roma nel 1666 e presente nella biblioteca personale del lettore e già priore del convento di Cremona: come già anticipato, l'agiografia costituiva uno dei primi testi editi in lingua italiana sulla domenicana, dopo la pubblicazione dell'opera dell'Hansen, in lingua latina, nel 1664.³⁶

La decorazione non doveva – ovviamente – limitarsi alla sola volta, ma anche alle pareti della cappella, dove erano ancora appesi il *Martirio di San Giovanni Evangelista* del Ghidoni e, come registrato da padre Preglia «un sacerdote all'Altare in atto di celebrare la Santa Messa».³⁷ Anche in questo caso i committenti vollero che venissero illustrati episodi della vita di Rosa i quali (forse),

³³ Cfr. il paragrafo successivo.

³⁴ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 25 novembre 1679, c. 1r: «Si espone nel presente scritto qualmente il Sig.r Giuseppe Nuvolone detto Panfilo mandato a Cremona il Sig.r Carlo suo figlio per contrattare col M. R. P. Maestro Giacinto Maria Bigoni Priore del Convento di S. Domenico e con li PP. Lettori fra Pietro Maria Barbò et P. Pio Mercori lettore maggiore di detto Convento (come eletti dal Consiglio de PP. per maneggiare et trattare dell'ornamento di Pitture da farsi nella Capella di Santa Rosa) con facultà ampia di concludere il prezzo di detta fattura, come contro per attestazione de PP. Maestro Cipriano Minuti Confessore di S. Lazzaro in Milano, et P. lettore Antonio Maria Bergonzi che si sono aboccati con il detto Sig.r Giuseppe in Milano, et come attesta in presenza detto Sig.r Carlo, nel qual interesse sono convenuti come segue [...]». L'accordo è stato pubblicato da Marina dall'Omo in *Regesto* 2003, pp. 501-502.

³⁵ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 25 novembre 1679, c. 1r; *Regesto* 2003, p. 501.

³⁶ ANODAL 2007, pp. 155-158.

³⁷ PREGLIA c. 30.

potrebbero essere stati eseguiti su tela, per via della pala ora in San Sebastiano citata nel paragrafo precedente.³⁸

Purtroppo non ci è giunta nessuna descrizione dettagliata degli affreschi del Nuvolone per il sacello di Santa Rosa, ma solo qualche generico accenno da parte di padre Preglia, che riprese quanto scritto dal Barbò vent'anni prima:

tutto questa Capella è dipinta senza alcun stucco con buona architettura, fatta per mano del Sig.r Abondi Brascho milanese, e le figure del Panfilo, a cui fu dato per mercede senza quelli dell'Ancona scudi 245. Nelle pareti laterali sono depinte a fresco le quatro Virtù Cardinali due per Chiascheduna parte [...]. Il volto parimente e depinto a fresco et in mezzo di esso sta espressa in una gloria la Santa con un nuvolo di Angioli che l'accompagnano, e ne quattro angoli si presentano varie apparizioni fatte alla Santa da Cristo nostro Signore, e dalla R.a Madre, e resta chiusa questa Capella con una ferrata assai massicia e forte con suoi pomi d'ottone.³⁹

I Nuvolone rispettarono i termini del contratto: attorno all'oculo centrale con la gloria della terziaria il pittore affrescò le apparizioni di cui fu protagonista durante la vita terrena mentre le due pareti laterali, contenenti altri episodi della sua vita (come ipotizzato per la tala in San Sebastiano), ospitarono anche le quattro Virtù, secondo uno schema simile a quello adottato nella cappella a lei dedicata in Santa Maria sopra Minerva.

Per le architetture e le quadrature dipinte (visibili parzialmente nel già citato scatto di Aurelio Betri), dopo aver collaborato con il Villa nella zona del presbiterio e con il Cortella per il grande telero della controfacciata, il Nuvolone questa volta si avvalse dell'opera dello sconosciuto Pietro Abbondio Brasca, la cui firma è comparsa nel 2014 in una delle sale al primo piano di palazzo Cittadini Stampa, ubicato nelle adiacenze del nodo delle acque tra il Naviglio Grande e il Naviglio di Bereguardo ad Abbiategrasso.⁴⁰

Le opere vennero completate nella prima parte dell'autunno del 1682, quando il Nuvolone ricevette il saldo dei pagamenti e il rimborso della cifra sborsata per acquistare l'oro da applicare alle cornici in stucco degli affreschi.⁴¹

Non venne nemmeno trascurato l'aspetto esterno del vano, collocato tra quello dedicato al Nome di Dio (a sinistra) e quello intitolato al Rosario (a destra). I committenti lasciarono piena libertà al Nuvolone per l'esecuzione degli affreschi, che avrebbero dovuto ricoprire l'intera superficie

³⁸ «Terzo. Che levato il sito che occupavano due quadri da riporsi uno per parte nelle muraglie laterali, dovevano anch'esse dalla Cima sino al fondo essere pitturate a prospettiva, secondo l'arte inserendovi qualche figura delle attioni di detta Santa»: ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 25 novembre 1679, c. 1r.

³⁹ PREGLIA c. 30.

⁴⁰ Il suo nome è presente anche in un elenco di artisti che hanno lavorato presso il Palazzo Ducale, nell'anno 1679, nei mesi quindi precedenti all'incarico cremonese: *Cronaca* 1875, p. 87.

⁴¹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 13 ottobre 1682, c. 1r: «Sono duecento quarantacinque scuti di Milano ch'io sottoscritto Confesso haver ricevuto dal P. frate Sigismondo Micelli lettore sindaco del Convento di S. Domenico di detta Città è questi per li Architatura e istoria di S. Rosa fatte a Pittura nella Capella di detta Santa posta in detta Chiesa di S. Domenico, conforme il convenuto nel scritto fatto sotto l'istromento 1679 fra me e il Reverendo Padre Lettore Barbò [...]. Sono sette cento sei di moneta di Milano che in frascritto ho ricevuto dal M. R.do Padre Lettor Sigismondo Nicelli Sindaco sudetto è queste a conto di oro battuto in foglia posto nella sudetta capella e per saldo [...]». Parzialmente pubblicato in *Regesto* 2003, pp. 502-503.

disponibile sino a lambire le pareti delle cappelle laterali: la volta antistante quella del Rosario era stata già ristrutturata da Giuseppe nel 1668, in quanto gli affreschi del Cattapane risultavano oramai guasti:⁴²

Quarto. Che sii Pitturato anche l'Archo di sotto, e le colonne dell'ingresso di detta Capella con prospettiva, e figure a gusto di detto Sig.r Giuseppe, e parimenti si debba pitturare il frontispicio ai di fuori di detta Capella per unirsi con la pittura della Capella del Santissimo Rosario, e far corrispondere anche l'altra parte, verso quella del Santissimo Nome di Dio.⁴³

L'arredamento del sacello venne completato poi nel biennio 1696-1698 quando il Bergonzi decise di donare un paliotto d'altare in argento commissionato al non noto orefice milanese Domenico Alberti, da eseguirsi su disegno di Antonio Innocente Nuvolone, altro figlio di Giuseppe Panfilo e morto nel 1717,⁴⁴ conosciuto finora per la sua attività di ingegnere e architetto all'interno della Fabbrica del Duomo di Milano e nelle chiese di Sant'Alessandro e San Marco in Milano.⁴⁵

Si conservano ancora, all'interno della busta in cui sono collocati il contratto e le ricevute di pagamento, tre disegni del Nuvolone relativi al paliotto e inviati dal domenicano Alessandro Maria Gallina al padre Bergonzi per l'approvazione (tavv. 8.3-8.5). Il Bergonzi infatti era stato molto preciso nell'indicare cosa avrebbe dovuto essere raffigurato sul paliotto:

Consistente, cioè nel mezzo la Santa Rosa in piedi in un scudo o Tarca Scartozzata e portata da duoi Angioletti o Puttini volanti di Basso riglievo, e sotto la detta Tarca nell' mezzo sopra il fondo duoi Cornacopii di foglie, e fiori, che dillatandosi all'intorno et [...] vagamente il fondo sudetto; qual' eppure doverà religarsi all'intorno d'una cornice et piano; sotto, il suo bassamento; et sopra sua Cornice con becco di civetta per sua cimasa.⁴⁶

Le due soluzioni proposte da Antonio Innocente Nuvolone rispettarono la volontà del committente: al centro, entro una targa mistilinea sormontata da una corona, avrebbe dovuto trovare collocazione il bassorilievo con la gloria della Santa mentre tutt'attorno si dispiegano motivi decorativi a fiori intervallati, nella seconda proposta, da teste di cherubini.⁴⁷ L'opera fu consegnata dall'orefice solamente nella seconda metà del novembre nell'anno 1700, quando gli venne saldato il pagamento delle duemila quattrocentodieci lire promesse, in data 21 novembre, dal priore del convento di San Domenico, frate Giovanni Andrea Spada (1700-1702). Il pallio, preso in custodia dallo speciale del

⁴² Cfr. capitolo 3, paragrafo 4.

⁴³ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 25 novembre 1679, c. 1r.

⁴⁴ «Il Moltissimo R.do P.e Lettore Bergontio da Cremona et Sig.r Orefice nella Maniera seguente, cioè Che s'obbliga il detto Sig.r di fare al sudetto Padre un Paglio d'Argento per l'altare della Capella di S.ta Rosa nella Chiesa de R. R. P. P. di S.o Domenico dalla Città di Cremona, però solamente per quanto s'aspetta all'Argento e fattura con sua spesa post' in opera dal detto Orefice, quale dovrà esser fatto conforme la misura et disegno del Sig.r Panfilo Ingegnere; [...] Qual paglio doveva esser fatto il tutto a sodisfatione e conforme il disegno sudetto del Sig. Panfilo al quale detto Padre si rimette in tutto e per tutto. E finalmente s'obbliga di darlo terminato, accioi possi esser posto in opera per la festa di S. Rosa dell'anno prossimo venturo 1697»: ASMi, Fondo di religione, b. 4286, ottobre 1696, cc. 2r, 3r. Il contratto è citato in *Regesto* 2007, p. 504.

⁴⁵ SPIRITI 2001, pp. 37, 40.

⁴⁶ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, ottobre 1696.

⁴⁷ L'architetto venne remunerato «Per il Disegno fatto dal Sig. Antonio Panfilo per il Palio di S.ta Rosa in più volte Filippi sette £ 100»: ASMi, Fondo di religione, b. 4286, *Note distinte della spesa fatta per il paglio d'argento per S. Rosa*.

cenobio padre Pio Alcainno, arrivò quindi a Cremona e venne montato sulla facciata anteriore dell'altare.⁴⁸

8.4 La beatificazione di Pio V

Il primo maggio 1672 Clemente X beatificò il Ghislieri in seguito all'approvazione di due decreti emanati dalla Congregazione dei Riti che confermavano la validità di due miracoli *post mortem* compiuti dal pontefice, il primo datato al 15 novembre 1671 e il secondo all'8 marzo del 1672.⁴⁹

I padri del convento di San Domenico di Cremona, come già illustrato nel capitolo 1 e nel capitolo 5, erano devotissimi al Ghislieri per aver concesso loro il beneficio ecclesiastico collegato alle rendite della chiesa dei Santi Vito e Modesto.⁵⁰

La decisione di celebrare il beato venne presa dal priore Giovanni Battista Piatti, eletto proprio in quell'anno e proveniente dal convento delle Grazie di Milano dove, il primo d'agosto, il cardinale Litta presiedette una solenne cerimonia (paragonata a quella svoltasi in Vaticano in occasione della beatificazione) in cui l'inquisitore Giulio Mercori pronunciò un apprezzatissimo sermone sul nuovo beato dato poi alle stampe perché, a causa della folla radunatasi all'interno del tempio e dell'acustica della tribuna bramantesca, pochi poterono effettivamente percepire la bellezza e la validità dell'orazione.⁵¹

Il priore Piatti indicò come luogo adatto per celebrare la figura di Pio V la cappella immediatamente a sinistra dell'altare maggiore, già dedicata a San Raimondo di Peñaafort. Il predicatore spagnolo era ricordato all'interno del sacello con una scultura lignea, datata al 1601, e le due lunette licenziate dal Santagostino l'anno precedente la beatificazione del Ghislieri. Sopra l'altare invece era ancora issata la pala con il *Martirio di San Pietro da Verona* del Malosso, eseguita nel 1591 e spostata quindi al di sopra della porta che permetteva l'accesso al campanile⁵² perché

⁴⁸ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 21 novembre 1700.

⁴⁹ I due miracoli scelti dalla Congregazione, secondo l'anonimo autore del *Ristretto*, furono la «preservazione dall'incendio di due immagini del Servo d'Iddio nell'Oratorio del Duca di Sessa, e della Sanazione miracolosa di Tiburtia Florentia da Osimo col mezzo dell'invocatione, e applicatione di una Camicia di lana del Beato Pio V»: *Ristretto* 1672, p. 290.

⁵⁰ Cfr. l'introduzione al capitolo 5. Oltre alla già citata vicinanza del pontefice all'ordine domenicano, nel *Ristretto della vita, virtù, e miracoli del beato Pio V sommo pontefice dell'ordine de' predicatori* si fece menzione anche della benevolenza accordata da papa Altieri alla famiglia Ghislieri: per statuto il Collegio fondato dal pontefice a Pavia era retto da tre membri del casato, con il compito di individuare gli studenti più meritevoli. Durante il pontificato di Clemente X, due di loro ricoprivano importanti incarichi nell'amministrazione pontificia: Antonio Ghislieri era stato nominato Cameriere d'onore di Sua Santità mentre Lodovico era stato insignito del ruolo di Governatore della città di Cesena: *Ristretto* 1672, pp. 84-85.

⁵¹ Il Piatti fu autore, durante la sua permanenza nel convento di Porta Vercellina, di un *Catalogus patrum priorum S. M. Gratiarum Mediolani ab anno Domini quo die 2 Maii receptus fuit a R.mo P. Martiali Auribello Averiensiensi*, conservato in ASMi, Fondo di religione, b. 1432: ROSSI 1983, pp. 69-70.

Copia del discorso venne stampato a cura del padre Antonio Maria della Croce, commissario del Sant'Uffizio che, nella dedica al cardinale Litta, affermò come «Rese anco conspicua la solennità il discorso del Rev.mo P. Giulio Mercori Inquisitore nostro, detto da lui in tal occasione doppo il Vangelo della Messa solenne, quale fu altre tanto erudito, quanto curioso per havere riferito in esso singularità d'attioni eroiche del Beato, quali non sono comunemente mentovate nella sua leggenda. [...] Ma perche il discorso dà puochi fu sentito in riguardo della moltitudine dell'astanti, e per l'altezza della Tribuna di detta Chiesa, che dispasava la voce, molti rimasero digiuni dell'intelligenza d'esso, e partirono desiderosi di sentirlo ripetere in altr'occasione, o d'haver copia per leggerlo più attentamente. Io perciò ho procurato farne d'esso amoroso suo furto all'Autore, e per sodisfare a Devoti darlo alla Stampas»: *La penna di Pio V* 1672, p. 2v.

⁵² Cfr. il capitolo precedente, paragrafo 6; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 44-47, n. 4.

si risolse il P. Maestro Piatti di celebrare la festa [del beato Pio V] con somma pompa, che [...] lo fece dipingere in un quadro (capace in detta Ancona) rappresentante la rivelazione della vittoria ottenuta da Cristiani nel golfo di Lepanto contro de Turchi per mano del Sig.r Giuseppe Panfilo, accordato in 20 Doppie. Fu dunque in questa occasione levata la statua di S. Raimondo, con Gabbiotto o sia Nicchia in cui era riposto [...] e per non perdere l'Altare di S. Raimondo fu fatta fare dal medesimo Panfilo la sua effigie in un quadro riposto sopra la Cimasa di detta Ancona e però si chiama Altare bensì del B. Pio V ma anche di S. Raimondo.⁵³

Purtroppo il dipinto commissionato al Nuvolone è andato perduto: assieme alla pala dell'altare maggiore con l'*Adorazione dei magi* e il *Daniele nella fossa dei leoni* del Montalto, non venne inserito nell'elenco stilato nel febbraio 1865 contenente la descrizione dei dipinti ceduti al comune di Cremona. L'opera era stata registrata per l'ultima volta nell'inventario del giugno 1864, quando la Fabbriceria della cattedrale dovette consegnare, a malincuore, le chiavi dell'edificio ai rappresentanti della Regia Prefettura.⁵⁴

Anche in questo, caso, grazie alla descrizione fornitaci dal Barbò, è possibile ipotizzare che l'opera dipinta da Giuseppe Nuvolone detto Panfilo per l'altare derivasse dal dipinto eseguito da Lazzaro Baldi per la cerimonia di beatificazione del Ghislieri e collocato, nell'occasione, sotto la Cattedra di San Pietro (tav. 8.6). L'episodio era stato scelto come immagine ufficiale della solenne cerimonia, la cui data venne concordata tra Clemente X e il Maestro generale dell'Ordine dei predicatori, Giovanni Tommaso de Rocaberti, che guidò i domenicani dal 1670 al 1676, anno in cui venne nominato arcivescovo di Valenza.⁵⁵

L'evento miracoloso relativo alla visione del pontefice era già noto all'iconografia (soprattutto all'interno di pale e affreschi destinati alla decorazione di cappelle o altari dedicati al Rosario) sin dai tempi della pubblicazione della biografia del Carena nel 1586. Inoltre, fu uno dei due miracoli approvati dalla Sacra Congregazione dei Riti l'8 marzo 1672.

Per volere dello stesso Rocaberti, l'immagine venne trasferita nella chiesa della Minerva, nella sesta cappella della navata sinistra, dopo essere stata posta su un altare provvisorio allestito nel presbitero della chiesa durante la solennizzazione della beatificazione del Ghislieri. La celebrazione era stata calendarizzata per il 7 agosto dello stesso 1672 e orchestrata da padre Francesco Giustiniani, Maestro presso il convento romano. Una descrizione degli avvenimenti venne inserita dall'antiquario Paolo Alessandro Maffei nella biografia dedicata al pontefice ed edita in occasione della sua canonizzazione, avvenuta nel 1712.⁵⁶

⁵³ BARBÒ cc. 1v-2r. La lettura del manoscritto di padre Preglia non aggiunge molte informazioni, solo una nota a riguardo all'ancona lignea dorata che accoglieva i dipinti. Dopo la beatificazione «fu levata l'Ancona di S. Pietro Martire, e statua di S. Raimondo, et postavi un Altra pala con l'immagine del B. Pio V, fatta dal Panfilo con colonne di legno dorato con belli ornamenti, e sopra di questa un picciolo quadro di S. Raimondo che serve di memoria per celebrare anche annualmente al medesimo Altare la festa di d.o Santo, come di presente si pratica»: PREGLIA c. 16.

⁵⁴ *Inventario* 1864 c. 4r, n. 42.

⁵⁵ L'altro evento miracoloso riguardava la moltiplicazione della farina in seguito all'inserimento di un Agnus Dei all'interno di uno dei pochi sacchi rimasti alle monache di San Clemente in Prato: *Ristretto* 1672, p. 291.

⁵⁶ MAFFEI 1712, p. 635. In seguito alla canonizzazione venne spostato sulla parete sinistra del sacello e sopra l'altare preposto un dipinto di Andrea Procaccini: CASALE 2011, pp. 182-183.

L'opera riscosse da subito uno straordinario successo: Vittorio Casale attribuì al Baldi una seconda versione della *Visione di Pio V* (da lui rintracciata in palazzo Altieri in Roma), come omaggio dei domenicani verso Clemente X, che si batté per la canonizzazione del predecessore. La terza è quella già citata in apertura del capitolo e collocata nella cappella del Collegio Ghislieri di Pavia, arrivata tramite Pio Ghislieri che si premurò di inviare a Roma due disegni del sacello interno all'istituto per la commissione di cinque dipinti celebrativi e della medaglia del nuovo beato, da esporre nel maggio 1673 in occasione della solennizzazione della beatificazione.⁵⁷

È quindi probabile che anche i domenicani di Cremona vollero per il loro altare una copia del celebre e ammirato dipinto romano: il Nuvolone, che in occasione della canonizzazione di Santa Rosa aveva già elaborato una versione dell'opera originale del Baldi, potrebbe aver anche in questo caso ricevuto dalla committenza una stampa o un'incisione rappresentante l'originale.⁵⁸

È invece tuttora collocata in una collezione privata cremonese la piccola tela (120,5x105,5 cm) che Giuseppe Nuvolone detto Panfilo eseguì come cimasa della pala d'altare e attribuitagli da Marco Tanzi nel 2012, con *San Raimondo di Peñafort* (tav. 8.7). Il capitolo dei padri deliberò che non era possibile perdere la memoria dello spagnolo, terzo generale dell'Ordine.

Dopo lo smantellamento della precedente macchina d'altare e lo spostamento della statua lignea che lo raffigurava, venne rappresentato dal pittore con i suoi attributi iconografici: il crocifisso nella mano destra (che sta contemplando) e nella sinistra le chiavi e il libro. Sopra l'abito porta il mantello fissato con un nodo che pare gonfiato dal vento, in ricordo del prodigioso evento secondo cui attraversò il mare proprio a bordo del mantello per raggiungere Barcellona da Maiorca, dove era tenuto in ostaggio dal re di Aragona.⁵⁹

Nello stesso lasso di tempo il Nuvolone aveva anche eseguito, per il pilastro addossato alla parete che separava la cappella dalla torre campanaria (dove originariamente era collocato il monumento funebre a piramide dei Picenardi), una *Madonna col Bambino*, di cui però non si ha traccia.⁶⁰

La memoria di San Raimondo non venne affatto persa in quanto nove anni più tardi, al principio del 1681 venne recitata, all'interno della chiesa di San Domenico, un'orazione successivamente stampata con il titolo *La stella di Betlemme*, opera dal carmelitano scalzo Carlo Mariano di San Michele, che abbiamo già incontrato nel capitolo precedente in relazione alle due opere dedicate a San Pietro martire, protettore della città di Cremona.⁶¹

⁵⁷ Le commesse furono assegnate a Lazzaro Baldi, Giovanni Peruzzini, Luigi Scaramuccia e Giovanni Battista del Sole. Il ciclo di cinque tele prevede l'esecuzione della *Visione della battaglia di Lepanto* (Baldi), la *Liberazione dell'ossessa* (Peruzzini), il *Miracolo dell'incendio* e il *Miracolo del crocifisso* (Scaramuccia): *La cappella* 2005, pp. 61-70; GHIBELLINI 2012, pp. 238-239.

⁵⁸ GHIBELLINI 2012, pp. 238-239.

⁵⁹ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 42-47, n. 4. L'attribuzione è confermata, oltre che da dati stilistici dalla presenza, sul retro, di una scritta che riporta il nome "Pamfilo".

⁶⁰ PREGLIA c. 17: «Tra mezzo questa Capella et il campanile che seguita senza un minimo difetto dell'Architettura, in mezzo cime d'una colonna senza però separatione dal muro, vi è un quadro della B. Vergine col Bambino, et è originale del Panfilo»; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, p. 44, n. 4.

⁶¹ L'opera era stata dedicata al marchese di Sospiro Paolo Dati: MARIANO 1681, pp. 5-6.

9. Il Settecento

Nella storia dell'Ordine l'evento principale del XVIII secolo (oltre alle traumatiche soppressioni giuseppine e poi napoleoniche) fu certamente la canonizzazione di Pio V, avvenuta nel 1712. L'avvenimento venne celebrato con grande sfarzo nelle chiese dell'Ordine tra lo stesso anno e il 1714. Anche i padri di San Domenico in Cremona organizzarono una grandiosa solennizzazione – promossa, tra gli altri, da padre Marcello Preglia – nell'aprile del 1714, enfaticamente descritta nella *Narrazione dell'apparato fatto da P.P. di S. Domenico nella loro chiesa in Cremona, e di quanto è seguito nell'ottavario solenne per la festa della Canonizzazione del Gloriosissimo Pontefice S. Pio V Domenicano*, attribuita a Francesco Arisi e la cui lettura ha permesso di aggiungere un tassello alla carriera di Giuseppe Natali, morto qualche anno dopo, nel 1720.

Il XVIII secolo vide ancora l'apertura di diversi cantieri all'interno della chiesa e del convento. L'impresa certamente maggiore fu la ristrutturazione della cappella del Nome di Dio, nel mezzo della quale venne innalzata una parete divisoria, ricavando così due nuovi sacelli. Il vano adiacente a quello di Santa Rosa venne dedicato a San Vincenzo Ferrer il cui culto, nel Settecento, ebbe nuovo impulso in Italia grazie all'opera *Vita e miracoli dell'apostolo valenziano San Vincenzo Ferrer dell'Ordine de' Predicatori*, stampata per la prima volta a Roma nel 1705. Opera del valenziano don Vincenzo Vittoria, antiquario di Clemente XI e collezionista di reperti antichi, ispirò l'opera del domenicano e commissario del Sant'Uffizio di Milano Giuseppe Maria Felice Ferrarini, intitolata *Ragguaglio storico della vita apostolica e taumaturgica di S. Vincenzo Ferreri dell'Ordine de predicatori*, stampato a Milano nel 1732. La diffusione del culto del predicatore, indicato come taumaturgo, portò la città di Cremona a eleggere il valenziano come uno dei protettori della città.¹ Il secondo vano invece mantenne l'intitolazione al Nome di Dio ma fu a volte indicato, negli inventari, come cappella di Gesù Bambino.

Giovan Battista Zaist, pittore, architetto e letterato cremonese che progettò la nuova macchina d'altare per il sacello intitolato al valenziano, era già attivo all'interno della chiesa, avendo licenziato disegni preparatori e progetti per il rinnovamento delle architetture marmoree della navata sinistra e il paliotto dell'altare maggiore: i padri riammodernarono gli arredi liturgici per obbedire alle disposizioni emanate dal sinodo diocesano del 1728, convocato dal vescovo milanese Alessandro Litta.

Nonostante le buste del Fondo di religione dell'Archivio di Stato di Milano contengano numerosi documenti e ricevute di pagamento relativi agli arredi e alle opere pittoriche, quasi tutti i manufatti risultano perduti o distrutti. Si conservano il paliotto dell'altare maggiore e parte degli arredi finiti nei depositi della cattedrale e, probabilmente, parte del coro ligneo. Inoltre, l'assenza di manoscritti, memoriali o cronache come quelle del Passerini (continuata dal Barbò) e del Preglia, non permette di affrontare dettagliatamente lo studio degli eventi occorsi all'interno convento domenicano.

¹ TEOLI 1826, pp. 740-742; BLUNT 1967, pp. 31-32. Sul Ferrarini, iscritto all'Accademia dei Faticosi di Milano, con sede presso la chiesa di Sant'Antonio dei Teatini, cfr. ARISI 1725, p. 156.

Le fonti più utilizzate saranno quindi il *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle Chiese della Città, e Sobborghi di Cremona* di Anton Maria Panni edito nel 1762 e l'opera di Giuseppe Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, stampato nel 1794, assieme al volume scritto dal domenicano residente nel convento Pietro Maria Domaneschi, che diede alle stampe il suo *De rebus coenobii cremonensis ordinis praedicatorum* con una dedica a Giovanni Tommaso de Boxardos, Maestro generale dell'Ordine tra il 1756 e il 1777.

9.1 Un'aggiunta al catalogo del Bertesi e la cappella di San Domenico di Soriano

La decorazione del sacello dedicato alla miracolosa immagine acheropita era rimasta incompleta dopo lo smantellamento dei ponteggi utilizzati dal La Longe per affrescare la *Gloria di San Domenico* sulla volta (1695-1696), opera che incontrò il plauso unanime della critica, nonostante il parere negativo espresso da padre Preglia.²

Il domenicano, che come è stato ripetuto più volte, terminò il suo manoscritto entro l'anno 1706, registrò come una delle ultime commissioni per il vano l'esecuzione «un bellissimo paglio di marmo, per questo Altare con le cornici di paragone con un sfondo di altro marmo di vari colori con bellissime machie», pagato con il denaro proveniente dal deposito del padre Lettore Giovanni Lucrezio Ferrari, citato come autore di diversi opuscoli all'interno della continuazione della discussa opera *Biblioteca volante*, progettata e iniziata dal medico e letterato Giovanni Cinelli Calvoli.³

Dopo il 1706 vennero commissionati a Francesco Boccaccino e a Carlo Preda due grandi teleri per le pareti laterali dell'ambiente. Entrambi i pittori avevano già lavorato per i domenicani di Cremona alla fine del secolo precedente: il primo perché aveva inviato, su commissione dell'inquisitore Alberto Solimano, quattro tele per la chiesa e il convento di Santa Maria di Castello a Genova, accompagnate dal Bertesi, diretto in Spagna (1693); il secondo invece aveva eseguito su invito di Giuseppe Natali gli affreschi e le due tele per la cappella di Santa Caterina d'Alessandria, già sepolcro del conte Brocardo Persico (1695-1696).⁴

Non vi sono purtroppo testimonianze documentarie a riguardo delle due commesse, ma entrambe le due opere sono state descritte per la prima volta dall'Aglio (e omesse dal Panni nel suo *Distinto rapporto*) e raffiguravano due poco conosciuti miracoli compiuti da San Domenico mentre era ancora in vita:

Al di sotto del Lunettone dalla banda dell'Epistola, in gran Quadro a olio rappresentasi il Santo Patriarca, che accorre a trar fuori dell'acque l'Ostensorio coll'Ostia consacrata, gittatovi per istigazione diabolica da un miscredente, che vedesi poscia strascinato per aria dai Demonj, di Carlo Preda Milanese. Dirimpetto a questo dalla banda del Vangelo, Francesco Boccacino in egual Quadro figurò il Santo, che scaccia i Demonj, quali infestano i di lui ascoltanti.⁵

² Cfr. il capitolo 7, paragrafo 9.

³ PREGLIA c. 36. Sul lettore padre Ferrari cfr. CINELLI CALVOLI 1735, p. 310.

⁴ Nell'intervallo di tempo trascorso tra le due commesse per la chiesa domenicana il Preda aveva eseguito, per conto dei Trecchi, un *San Gerolamo in adorazione della Sacra Famiglia* già in San Vincenzo e un *Adorazione dei magi* rintracciata da Marco Tanzi presso la parrocchiale di Sant'Archelao a Castelverde: TANZI 1995, pp. 116-177.

⁵ AGLIO 1794, pp. 53-54.

Il rinnovamento venne completato nel 1708 a cura del padre lettore Domenico Maria Zanni che, in precedenza, aveva affidato a uno dei Natali (probabilmente Giuseppe, già al lavoro per il sacello di Santa Caterina) la decorazione del dormitorio al pian terreno del braccio est del convento, immediatamente adiacente alla camera del fuoco, ubicata accanto alla sala capitolare.⁶

Lo Zanni, all'epoca confessore del monastero di San Vincenzo di Mantova, scelse lo scultore cremonese più famoso e richiesto dell'epoca, Giacomo Bertesi, la cui abitazione, secondo la tradizione, confinava con il tribunale inquisitoriale.⁷

Una *Nota delle spese*, conservata nella busta 4287 del Fondo di religione nell'Archivio di Stato di Milano, si è rivelata interessante perché rende nota la collaborazione dello stesso Bertesi con un pittore e uno stuccatore per la commessa relativa al rinnovamento dell'ancona dell'altare. Lo scultore era stato chiamato a rimodernare la nicchia in cui trovava posto la statua lignea del patriarca, eseguendo degli intagli ad arabesco.

In più scolpì una nuova statua del Santo pagata trentasei filippi (citata dallo Zaist e attribuita invece a Giulio Sacchi dal Grasselli),⁸ in cui il fondatore dei predicatori era accompagnato dai suoi più famosi attributi iconografici: la croce astile, il libro, il cagnolino e un puttino, che si può ipotizzare esser stato inserito per coadiuvare Domenico nell'atto di esibire i simboli della sua santità.

Un secondo artista citato all'interno del documento è il misterioso Pietro Ferrari, autore di una serie di ritratti di Santi e beati dell'Ordine, portati a Genova dallo stesso Bertesi per volere dell'inquisitore Solimano, assieme alle tele del Boccaccino (come descritto nella biografia a lui dedicata nel capitolo 6). Il pittore era stato incaricato di dipingere i volti di Domenico e del putto, nonché di eseguire quattro angeli al di sotto della nicchia. Da ultimo, Girolamo Spada indorò la decorazione lignea della macchina d'altare, dipinse gli abiti del predicatore, il manto del cagnolino e dorò la croce e il nimbo. Venne anche risistemato il meccanismo che permetteva l'apertura della nicchia, la cui coperta era costituita dal dipinto di Stefano Lambri con l'*Apparizione del San Domenico di Soriano*, eseguito nel 1636.⁹ La scultura, perduta, venne citata dall'Aglio e dal Grasselli, senza alcun riferimento allo scalpello del Bertesi: l'ultima menzione la si ritrova all'interno dell'inventario stilato il 10 giugno

⁶ «In questo vi sono otto Camere per altrettanti e figli del Convento, et in fondo di questo Dormitorio una porta assai grande, che entra in Giardino in faccia a lui vi è una bellissima prospettiva fatta dal Natale Eccelente nella professione, la quale si gode dal Dormitorio quando è aperta la porta di legno e resta la sola Ferrata che si chiude in due parti [...]»: PREGLIA c. 55. Informazioni sulla vita del domenicano Zanni si possono rintracciare all'interno delle opere date alle stampe tra il 1689 e il 1712: la prima, *Sermoni sopra gli Evangelii, a feste di tutto l'anno per promuovere la devotione del santissimo rosario* (1689) venne edita predicatore in San Domenico a Cremona; la seconda, in cui sfoggiò il titolo di lettore e di missionario apostolico, uscì a Venezia nel 1695, dove il religioso era stato inviato, presso il convento in San Domenico di Castello. Il terzo titolo, *Breve compendio della vita del Santo Pontefice Pio Quinto della nobilissima famiglia Ghisleri dell'ordine de Predicatori posto nel catalogo de santi l'anno 1712*, era stato edito a Mantova nello stesso anno, ove il padre si trovava come confessore delle domenicane di San Vincenzo. È stato erroneamente indicato come l'autore dei *Monumenta Conventii S. Dominici Cremonae varia in Capita ordine suo distribuita*, in realtà opera di padre Luigi Alessandro Pisoni, priore del convento nel biennio 1709-1711: *Delle Memorie*, c. 5v.

⁷ BARTOLETTI 2012, p. 76.

⁸ ZAIST 1774, p. 92; GRASSELLI 1827, p. 286; ZANUSO 2011a, p. 255.

⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, *Nota delle spese fatte dal P. L. F. Domenico Maria Zanni per il nicchio, e statua di S. Domenico 1708*. Sulla collaborazione del Bertesi con Pietro Ferrari cfr. MARUBBI 2012, p. 13.

1864, prima della consegna delle chiavi della chiesa alla Regia Prefettura di Cremona, in rappresentanza del Regio Demanio.¹⁰

La lettura del testo di padre Domaneschi ha permesso di integrare le notizie rintracciate nei documenti con la menzione della collocazione, nel 1712, di un fastigio in pietra di Cipro a coronamento dell'altare che, a causa delle piogge e della neve cadute nel corso degli anni, venne corroso dall'umidità e quindi sostituito da uno in marmo, nell'anno 1748.¹¹

9.2 La solennizzazione della canonizzazione di Pio V

In seguito alla solenne beatificazione avvenuta in occasione del centenario della morte (1672), papa Ghislieri venne canonizzato – unico pontefice dell'età moderna –, il 22 maggio 1712 (solennità della Santissima Trinità) da Clemente XI Albani assieme al teatino Andrea Avellino, il cappuccino Felice da Cantalice e alla clarissa Caterina de' Vigri. La solennizzazione venne celebrata, come per il rito di beatificazione, nella chiesa della Minerva (7 agosto 1712) e nella basilica papale di Santa Maria Maggiore, ove ancora riposano le spoglie del pontefice, all'interno della cappella Sistina.¹²

Anche in questa occasione vennero editate delle biografie del pontefice alessandrino, una *Vita S. Pii V Summi Pontificis* scritta dal domenicano Tommaso Maria Minorelli e la più conosciuta (e già citata nel capitolo precedente) *Vita di S. Pio quinto* di Paolo Alessandro Maffei, stampata in prima edizione a Venezia e successivamente a Roma.¹³

L'antiporta del volume contiene la stampa di un'incisione recante *San Pio V e il miracolo del crocifisso* (tav. 9.1) tirata da Girolamo de' Rossi e ricavata da un disegno di Domenico Maria Muratori, che aveva eseguito una prima versione (su tela) del soggetto per l'altare dedicato al Ghislieri in Santa Sabina all'Aventino, mentre una seconda venne dipinta sullo stendardo appeso, in occasione della solennizzazione, sulla facciata della chiesa domenicana della Minerva. L'immagine, come quella della *Visione di Pio V* utilizzata per la cerimonia di beatificazione del secolo precedente, divenne una delle più diffuse in Italia nel corso dei secoli XVIII e XIX: è stata anche rappresentata all'interno della grande tela di Giuseppe Brina (o Prina) con la *Canonizzazione di San Pio V*, eseguita per la solennizzazione avvenuta tra il 29 aprile e il 7 maggio 1713 a Crema, presso la chiesa domenicana di San Pietro martire (conosciuta ora come San Domenico).¹⁴

Una terza biografia, ricavata dalle notizie del Marchesi e del Catena, fu invece quella edita nel 1712 a Mantova dal lettore Domenico Maria Zanni, intitolata *Breve compendio della vita del Santo pontefice Pio Quinto*, padre che abbiamo già menzionato nel paragrafo precedente per i lavori commissionati al Bertesi in occasione del rinnovo dell'ancona della cappella di San Domenico di Soriano.¹⁵

¹⁰ *Inventario* 1864, c. 1r, n. 2.

¹¹ DOMANESCHI 1767, p. 76.

¹² ALBERTARIO 2012, pp. 249-250.

¹³ Sulle due opere cfr. GASTI 2012, pp. 16-29.

¹⁴ FIRPO 2008, pp. 15-17; ALBERTARIO 2012, p. 257.

¹⁵ Il domenicano dedicò l'opera alla memoria dello stesso pontefice, qui era devotissimo «fino dalla mia gioventù, subito che foste dalla Santa Memoria di Clemente X dichiarato Beato l'Anno 16723 adesso maggiormente, che siete stato posto nel Catalogo de santi dal Pontefice regnante Clemente XI accende il mio cuore per la vostra Santità, di nome, e di fatti»: ZANNI 1712, pp. 2-3.

Anche i padri della chiesa di Cremona vollero celebrare l'evento, organizzando una solennizzazione a ricordo della canonizzazione imitando, secondo le parole del Domaneschi, le celebrazioni tenutesi a Milano: si conserva però solo la memoria della cerimonia celebrata il 21 agosto del 1712 in Sant'Eustorgio e degli apparati approntati da un ignoto Stefano Ginone e da Federico Bianchi.¹⁶

Oltre alle cerimonie, venne anche rimodernato l'aspetto del sacello dedicato al Ghislieri con la commissione allo stuccatore Bernardino Mercoli o Mercori, figlio del luganese Giulio (che aveva lavorato nel 1697 per l'esecuzione di stucchi nella cappella di Santa Caterina), di due angeli posti sopra l'arco d'ingresso al sacello.¹⁷

Promotore dell'iniziativa furono il priore Crotti, l'inquisitore bolognese Eustachio Giuseppe Maria Pozzi (che guidò il tribunale di Cremona dopo essere stato, tra il 1697 e il 1700, socio del Commissario Generale del Sant'Uffizio) e lo stesso padre Marcello Preglia, priore del convento cremonese tra il 1722 e il 1724.¹⁸

La prima commessa riguardò proprio la realizzazione di uno stendardo processionale con *San Pio V e il miracolo del crocifisso* e una medaglia contenente il busto del Ghislieri, allogati da padre Preglia al pittore Pietro Ferrari in data 10 marzo 1714 (anche in questo caso si tratta dell'artista già incontrato per le opere commissionate dall'inquisitore Solimano e per la collaborazione con il Bertesi riguardo alla nuova statua per l'altare di San Domenico), consegnato il 13 aprile. Lo stendardo, raffigurante

¹⁶ BORA 1984, pp. 195-196; ZANCHI PESENTI 1984, p. 237, n. 85.

¹⁷ DOMANESCHI 1767, p. 77; ZAIST 1774, p. 168, ZANUSO 2011d, p. 71.

I padri residenti all'interno del piccolo complesso di Santa Maria alla Rosa deliberarono la decisione di rinnovare l'altare dedicato al pontefice, il primo addossato alla parete sinistra, come descritto da LATUADA 1738, pp. 137-138: «[...] dipinse il Cavaliere Andrea Lanzano, il quale pure rappresenta in pittura il Santo Pontefice Pio V inginocchiato avanti al Crocifisso; ma negli anni scorsi fu levato questo Quadro, e ripostavene un altro fatto in Roma, coll'occasione di ornare la Cappella dedicata allo stesso Santo Pontefice, la quale ora si vede finita a marmi e bronzi, co' quadri laterali a spese di un Religioso Domenicano Figlio del Convento delle Grazie». Purtroppo non è stato registrato il nome del padre che offrì il denaro del proprio deposito per l'esecuzione dei tre nuovi dipinti e nemmeno i soggetti degli stessi.

Probabilmente i predicatori vollero sostituire la tela del Lanzani con una versione più moderna – forse ad opera dello stesso Muratori, vista la provenienza romana del pezzo – del celebre miracolo.

¹⁸ D'AMATO 1988a, p. 824. Il Pozzi, che guidò l'inquisizione cremonese dopo Alberto Solimano, si occupò anche della ristrutturazione degli ambienti destinati ad ospitare il tribunale, come raccontato da padre PREGLIA cc. 65-67, in quanto testimone diretto dei lavori: «Questa è una delle più nobile maestose Inquisitioni che regna in questa nostra Provincia di Lombardia specialmente doppo che il Presente Inquisitore Padre fra Eustacio Giuseppe Maria Pozzi da Bologna l'ha nobilitata col acrescimento di due bellissime camere assai grandi, e maestose con una Loggia sii terrazza sopra del tetto che domina buona parte della Città e serve per prendere Aria all'estate [...]. A mano destra del medesimo Andovino s'entra in una bella saletta adornata con gli Eminentissimi Cardinali della Congregazione del S. Officio, et in mezzo il Ritratto del Santo Padre con sua sedia di Bolgaro, e questa sala serve come di Anticamera, ed un Altra Saletta ove da Consultori si fanno le Congregazioni del Santo Officio, tutta depinta sul muro con varie immagini de Venerabili Religiosi, che hanno honorato per il Sant'Officio La Santa Fede col sangue, et Aureola del Martirio, e questa adornata con dodici cadreghe di Bolgaro col nome scritto in oro di Chiascheduno Consulente, oltre due Altre in mezzo che servono per l'Inquisitore e Vicario del Vescovo Congiudici nelle Cause del S. Officio. [...] salendo quattro scalini si entra una bella Capelletta tutta fatta depingere dal Padre Maestro Alberto Sulimano da Genova, quando era Inquisitore. In Capo alla Scala vi è una porta, per cui si entra in una sala asai competente, tutta adornata di quadri di buona mano con suoi Banchoni depinti et Arma del presente Inquisitore Giuseppe Eustachio Pozzi che li fatto depingere, e questi servono per comodo L'Inquisitore, e da questa aprendo le porte si vede una fila di cinque Camere grandi uguali, e maestose, ridotte nell'essere in cui si trovano dal presente Inquisitore, come si è detto di sopra e doppo questa seguono due altre Camere pure in fila, e nella medesima fuga, una per uso del Convento, e L'Altra che serve di Archivio per comodità de processi, e Libri del Santo Officio; e le sudette Camere sono tutte ben provviste di quadri cadreghe, oratorii, e buonissimi letti, con sue belle porte e Cornici depinte, et antiporte con sue vedriate, e Candelì il tutto è stato fatto, et aggiunto a spese de Familiari, e Patentati del Santo Officio mediante la buona divitione, et assistenza del sudetto Padre maestro Pozzi Inquisitore come leggesi in una Lapida di paragone nella terza Camera fattali porre per gratitudine del medesimo Inquisitore».

una copia della stampa del de' Rossi, avrebbe dovuto essere solennemente portato in processione dalla cattedrale a San Domenico dopo la benedizione da parte del vescovo di Cremona.¹⁹

L'inquisitore Pozzi e padre Preglia strinsero successivamente un accordo con l'apparatore milanese Francesco Cremona per la confezione e la messa in opera di paramenti destinati a ricoprire l'intera superficie della chiesa. L'ottavario era stato calendarizzato nei giorni tra il 27 aprile e il 7 maggio:

Cioè appendere tapezzerie, Padiglioni, e quanto più potrà coprire tutto il bianco del volto, della navata di mezzo, li due volti della Crociera, e la Capella preziosa di S. Pio, l'occhio sopra la porta maestra della Chiesa, e coprire con Candelline il bianco intiero della detta navata di mezzo, come pure di tutta la Crociera: parimente in giro tutto il Cornicione della Chiesa comprese le Navate delli Crociere, il Coro, Cioè Cornicioni, e ferri.²⁰

Fa seguito, all'interno della documentazione compulsata, un dettagliatissimo elenco delle spese effettuate dalla comunità, tra cui i pagamenti relativi a dei quadroni e delle medaglie con episodi della vita e miracoli del nuovo Santo e alla scrittura di musica sacra composta per l'occasione da Antonio Torriani, organista e maestro di cappella della cattedrale di Cremona (remunerato con millenovecento ventotto lire).²¹

In chiusura dell'elenco è menzionata la cifra versata per la stampa di trecento copie della *Narrazione dell'apparato fatto da P.P. di S. Domenico Nella loro chiesa in Cremona, e di quanto è seguito Nell'ottavario solenne Per la Festa della Canonizzazione del Gloriosissimo Pontefice S. Pio V Domenicano*, che Calogera e Mazzucchelli attribuirono a Francesco Arisi, opera che si conserva ancora in quattro copie presso altrettante biblioteche.²²

La lettura dell'opuscolo rintracciato ha così permesso il confronto tra l'elenco delle spese. I padri del convento dedicarono ai rappresentati del potere temporale la *Narrazione*, in quanto

Avendo le S.S. V.V. Illustrissime con tanta, e si generosa pietà onorato la nostra Chiesa nel Solenne Ottavario da noi celebrato alle glorie del nostro S. Pontefice Pio V; che trovandoci costretti dalla comune curiosità a farne una pubblica relazione [...]. Quello, che più ci preme si è, che sappia il Mondo la divozione delle S.S. V.V. Illustrissime verso il Santo, dimostrata con si esemplare frequenza a tutte le Sacre funzioni, fatte in si degna congiuntura [...].²³

¹⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 10 marzo 1714: «Si è convenuto con il Sig. Pietro Ferrari di pingere il stendardo di Pio V con la figura stampata in Roma del miracolo del Crocifisso che ritira il piede dalla Croce in atto di volerli bacciare, quando erano avvelenate le piaghe e secondo l'istruzione di sarà dato [...] una medaglia di detto Santo cioè con semplice Busto con sua Testa, e questo il prezzo di filippi quindici [...]»; DOMANESCHI 1767, pp. 77-78.

²⁰ *Solennità*, c. 1r.

²¹ *Solennità*, cc. 2r, 5v. Il Torriani ricopri la carica di maestro di cappella della cattedrale tra il 1695 e il 1738: TIBALDI 2006, pp. 450, 452.

²² CALOGERÀ 1744, p. LIV; MAZZUCHELLI 1753, p. 1090. L'attribuzione è ripresa da LANCETTI 1819, p. 351. L'opuscolo è consultabile presso la Biblioteca Universitaria di Bologna, la biblioteca del Seminario vescovile di Cremona, la Biblioteca Nazionale Braidense e la Casanatese di Roma.

²³ *Narrazione* 1714, s.p.

Dopo un'iniziale lode in onore della chiesa e delle opere d'arte in essa contenute, con una menzione speciale per il tabernacolo dell'inquisitore generale Mercori,²⁴ è descritto l'apparato approntato da Francesco Cremona che, a sorpresa, precede la menzione del nome dell'artista che dipinse i grandi teleri destinati alle pareti e agli ingressi della chiesa:

Si ergeva sulla Porta Maggiore, adorna colle altre due minori di fastose tapezzerie, e de' ritratti de' Santi della Religione Domenicana, un vaghiissimo, e ben inteso Cartellone di bizzarro disegno del Sig. Giuseppe Natali, celebre Pittor Cremonese.²⁵

Fu quindi Giuseppe Natali, che già aveva lavorato per i domenicani affrescando la cappella di Santa Caterina da Siena negli anni Novanta del secolo precedente, ad occuparsi della realizzazione delle tele citate nell'elenco delle spese, costate alla comunità quasi tremila lire.²⁶ La notizia della commissione al pittore risulta tuttora inedita, e getta luce su una parte sconosciuta della sua attività di artista, finora ricordata solo per le quadrature e le finte architetture dispiegate su ampie superfici delle chiese e dei palazzi privati delle città di Cremona, Milano, Lodi e Piacenza.

La notizia certa della sua partecipazione alla solennizzazione ha permesso di estendere ulteriormente la durata temporale della sua attività che, allo stato attuale degli studi, si ferma all'anno 1709, data della sua ultima opera certa (la decorazione dell'oratorio della Beata Vergine di Cortemaggiore) mentre la morte lo raggiunse nel 1720.²⁷

Oltre al cartellone affisso sul portale centrale, di cui non è dato sapere il soggetto, ne venne posizionato un altro all'ingresso laterale della chiesa, sulla contrada delle Beccherie vecchie, contenente un'altra scritta dedicatoria al pontefice.²⁸

La narrazione continua con la meticolosa descrizione dell'apparato allestito all'interno della chiesa:

Tutto il gran Colonnato di mezzo dal fondo delle basi ai Capitelli era coperto di Tappezzerie di Damasco Cremisi trinate, e con frange d'oro finissimo, e sopravi quadri di rare pitture con le cornici indorate. Negli Arconi tra i Colonnati (eccettuati li due delle Cantorie, per altro nobilmente ornati) scherzavano vari intrecci de drappi di seta di colori azzurri, bianchi, e porporini, che si annodavano sopra i gran Quadri (di Bra. otto, e mezzo, di larghezza, e Bra. sei, e mezzo di altezza) che al numero di dieci, attornati da una bellissima cornice

²⁴ «in ispezie considerabili per le rinomate pitture dei Campi, del Cavaliere Malossi, del Procaccino, del Cerano, del Panfilo il Vecchio, oltre quelle di famosi Pittori moderni ivi pure si annoverano venti Altari, tra i quali il Maggiore, dove s'inalza un gran tabernacolo su due scalinate, il tutto lavorato con perfetta maestria a pietre preziose, che forse non ha l'guale in tutta l'Europa, memoria degna del fu Reverendissimo P. Giulio Mercori Cremonese, Inquisitore di Milano»: *Narrazione* 1714, p. 2.

²⁵ *Narrazione* 1714, p. 2. Sul cartellone era collocata la seguente iscrizione: «PIO V PONT. MAX | EX INCLITO PRAEDICATORVM ORDINE | NUPER INTER SANCTOS RELATO | VIRO BEATISSIMO OPTIME MERITO | MVNIFICNTIA AVCTVM | HOSPITIO DECORARTVM | PRIVILEGIS INSIGNITVM | TEMPLVM, COENOBIVM, TRIBVNAL | DEVOTIONIS ERGO | SOLEMNE MONVMENTVM | POSVERE».

²⁶ *Solennità*, cc. 3r, 6v.

²⁷ CÒCCIOLI MASTROVITI 2011b, p. 245; FONTANA 2012, p. 866.

²⁸ «EXVLTANTIS PRAEDICATORVM ORDINIS | PLAVSIBVS | IN APOTHEOSI RECOLENDI | SANCTISS. PII V. PONT. OPT. MAXIMI | GRATVLATVR CREMONA | SVRVMQVE CIVIVIM | OBSEQVIVM VOVET»: *Narrazione* 1714, p. 4.

lumeggiata d'oro, erano collocati su le Tappezzerie di Damasco, cremisi, e giallo, distese da una colonna all'altra con cerri alla moderna di tocchiglia d'oro, e di argento.²⁹

I dieci teleri, di circa 314x410 cm, erano stati appesi al di sotto delle arcate che dividevano la natava centrale dalle due laterali occludendo, parzialmente, la visuale delle cappelle che vi si affacciavano. Precisa è anche la descrizione delle figure e degli eventi raffigurati, su idea dello stesso Natali:

Nei mentovati Quadri si rappresentano dieci Miracoli del Santo, cioè cinque da esso fatti ancor vivente, e cinque dopo la di lui Morte; sotto di ciascun quadro pendeva un vago Cartellone, in cui si spiegava il miracolo con quattro versi Italiani, per dilettere unitamente l'occhio, e l'intelletto de' Divoti. L'invenzione de' quadri de' Cartelloni, e degli ornamenti delle Cornici, e delle Imprese, delle quali si dirà, fu dello stesso Sig. Natali, che in opere di simil genere può chiamarsi veramente singolare.³⁰

I dieci teleri accoglievano cinque episodi prodigiosi della vita di Pio V e cinque miracoli compiuti dopo la sua morte, avvenuta il primo maggio del 1572. Tutti e dieci gli accadimenti sono presenti nella già citata opera del Maffei *Vita di S. Pio quinto sommo pontefice dell'Ordine de' Predicatori*. «Nel primo quadro si vedeva il Santo, allor che essendo Inquisitore della Fede, assalito da gran numero di Siccarj, alzati gli occhi al Cielo, e sgridandogli, si posero in fuga, come timorosi Conigli»,³¹ che potrebbe fare riferimento al periodo in cui il Ghislieri fu inquisitore a Como, nell'anno 1550, quando si scontrò con le autorità civili e il capitolo della cattedrale che governava la diocesi allora vacante e rischiò, secondo la biografia del Maffei, di essere linciato della popolazione per il suo zelo, considerato eccessivo.³²

Gli altri nove eventi furono raccolti dal Maffei nel settimo libro della sua opera, ai capitoli secondo, terzo e quarto. Proseguiva così la serie dei cinque teleri con gli avvenimenti prodigiosi accaduti durante la vita del pontefice: *l'Ambasciatore del re di Polonia riceve un fazzoletto dal pontefice contenente terra che si trasforma in sangue dei martiri, Pio V libera una nobile fanciulla dal demonio toccandola col proprio piede, Pio V predice una gloriosa vittoria a Marcantonio Colonna mentre gli consegna lo scettro del comando della flotta pontificia, Pio V e il miracolo del crocifisso*.³³

Appesi ai sostegni delle arcate della parete in fronte stavano invece: *L'Agnus Dei benedetto da Pio V impedisce il ferimento di un soldato spagnolo da parte di eretici in Fiandra, L'immagine di Pio V viene miracolosamente risparmiata dall'incendio nell'oratorio del duca di Sessa, Nicolò Bosuti caduto da cavallo viene salvato da Pio V grazie alla sua invocazione, Un religioso dell'ordine dei minimi placa la tempesta in mare lanciando in acqua parti di un Agnus Dei invocando Pio V, La moltiplicazione della farina del convento delle domenicane di Prato*.³⁴

²⁹ Narrazione 1714, p. 5.

³⁰ Narrazione 1714, p. 5.

³¹ Narrazione, p. 6.

³² MAFFEI 1712, p. 20; FECI 2015, pp. 814-815.

³³ Narrazione 1714, pp. 6-7; MAFFEI 1712, pp. 398-400.

³⁴ Narrazione 1714, pp. 7-9; MAFFEI 1712, pp. 405, 408, 411.

Erano quindi stati rappresentati anche i due miracoli che avevano portato alla beatificazione del Ghislieri, ossia quello dell'incendio dell'oratorio del duca di Sessa e la miracolosa moltiplicazione della farina per le povere monache di Prato.

Alla base dei pilastri (ove nel Seicento erano state collocate delle spalliere lignee atte a sorreggere i ritratti di illustri membri dell'Ordine, eseguiti in almeno due serie) trovarono collocazione «sedici Cartelloni dipinti a chiaro, e scuro di azzurro nel contorno, e dentro di giallo, allumati d'oro, ne i quali si figurano alcune imprese, o siano simboli»: ³⁵ si trattava quindi di monocromi a imitazione dell'oro o del bronzo dorato contenenti oggetti legati alla figura del pontefice, accompagnati da motti o componimenti che, l'anonimo cronista (Francesco Arisi?) indicò come opera di un devoto del Santo mentre, quelli relativi agli ultimi quattro cartelloni, furono elaborati da un diverso autore. ³⁶

L'allestimento della chiesa comprendeva anche la zona del presbiterio e del coro che

da molti anni sono ornati di rare pitture, parte fisse su quadroni, e parte sul muro, riuscirebbe troppo lungo nello spiegarsene ad uno ad uno i Misteri. Non è però da omettersi che il Presbiterio era splendidamente addobbato per i Pontificali di Monsignor Illustrissimo nostro Vescovo, e particolarmente di una ricca, e copiosa credenza d'argenteria; che tutte le sedie del Coro erano ricoperte con tappeti di seta cremisi fregiati di color d'oro, su cui le cime si vedeano compartiti molti vasi a fiorami d'argento, e che sopra l'accennato maestoso Tabernacolo nel mezo di otto Statue d'argento risaltava un grande, e prezioso Baldacchino di broccato d'oro. ³⁷

La *Narrazione* prosegue con il racconto delle cerimonie programmate nell'ottavario, che iniziarono il 28 aprile con la benedizione dello stendardo dipinto da Pietro Ferrari da parte del vescovo di Cremona, Carlo Ottaviano Guaschi (1704-1717). A causa della pioggia battente (ritenuto un altro evento miracoloso dovuto alla santità di Pio V, in quanto la città era stata colpita dalla siccità in quella primavera) la processione venne così fatta slittare al 6 maggio, data di chiusura delle cerimonie. Nonostante ciò, all'interno della chiesa di San Domenico, ove sarebbe avvenuta la benedizione

già si trovavano i Cittadini, chiamati, e dalla divozione, e dal suo universale delle Campane, e dallo strepitoso concerto delle Trombe, de' flauti, e de' Tamburi; ove giunto premessa una soavissima sinfonia di molti, e molti Musicali Strumenti, Esso Monsignore benedì lo Stendardo; indi levato in alto a vista di Tutti, che ne ammirarono, e la pittura, e i bellissimi ornamenti di damasco giallo, e cremesi, guermite con ricco galone d'argento, e frangia d'oro

³⁵ *Narrazione* 1714, p. 9.

³⁶ *Narrazione* 1714, p. 17. Gli ultimi quattro monocromi contenevano al loro interno un triregno poggiato sopra di un tavolo coperto da un tappeto; la croce con appese le chiavi di Pietro; uno specchio riflettente la luce che incendia le navi turche mentre l'ultimo racchiudeva la corona del Rosario, tutti simboli legati alla vita di papa Ghislieri: *Narrazione* 1714, pp. 15-17. Una decorazione simile era stata eseguita dal Natali ad affresco per le pareti della sagrestia della chiesa dei Santi Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano (1705), sede primaziale dell'Ordine dei gerolamini. Le pareti del locale sono ancora ricoperte da finte architetture che ospitano, nella parte alta, degli ovali a monocromo contenenti angeli recanti oggetti liturgici e simboli legati all'Ordine: BELTRAMI 2013, pp. 103-107.

³⁷ *Narrazione* 1714, pp. 17-18.

in gran copia; si cantò il Tedeum, che durò lo spazio di un ora da Musicisti, invitati anche da altre Città, per maggior fasto delle funzioni.³⁸

Purtroppo non vi è traccia dello stendardo e nemmeno dei teleri approntati dal Natali: da un inventario stilato nel 1744 da parte della confraternita dei crocesignati, che nel 1597 aveva ottenuto dai padri la possibilità di riunirsi nella sala capitolare, sappiamo che sei dei dieci teleri erano stati lì ricoverati, forse a causa delle loro dimensioni. Inoltre ben si prestavano a decorare un ambiente in cui erano soliti ritrovarsi i membri della confraternita, braccio destro dell'inquisizione, il cui radicamento nei vari stati della penisola era stato fortemente voluto proprio dal Ghislieri.³⁹

Il medaglione del Frassi, contenente il busto del pontefice, trovò invece collocazione al di sopra della porta della sagrestia.⁴⁰

9.3 Il priore Crotti e Filippo Sacchi lo Spagnolo

L'altare dedicato al pontefice piemontese, come ricordato nei due capitoli precedenti, era stato arredato con la pala di Giuseppe Nuvolone detto Panfilo raffigurante la *Visione di Pio V*, mentre le pareti erano ricoperte da drappi in tessuto rosso e verde. La volta invece ospitava stucchi colorati e le due lunette del Santagostino con episodi della vita del predicatore spagnolo Raimondo di Peñafort, di cui non si volle dimenticare la memoria all'atto della dedicazione del sacello al Ghislieri (forse per volontà dello stesso Mercori), commissionando al Nuvolone una piccola tela da inserire all'interno dell'ancona lignea, oggi in collezione privata cremonese, che lo raffigura. Come anticipato nel paragrafo precedente, lo stuccatore Mercori o Mercori appose successivamente due angeli in stucco sull'arcata d'ingresso all'ambiente.

Nel maggio 1725 padre Giulio Vincenzo Crotti, che guidò la comunità cremonese per ben tre mandati (1694-1696, 1712-1714, 1728-1730) e Maestro in teologia sacra, inviò una lettera al cardinale Agostino Pipia, Maestro generale dell'Ordine dei predicatori, in cui chiedeva espressamente che, a causa dell'età avanzata (si dichiarò settantacinquenne), fosse rispettato il suo desiderio, ossia la commissione di due grandi teleri per il vano di San Pio V, per renderlo simile a quella di San Domenico di Soriano: il denaro del suo deposito (novantacinque doble di Spagna) non avrebbe potuto essere impiegato altrimenti da parte del capitolo del convento. Inoltre domandò che il denaro prestato al fratello Carlo, di un anno più giovane e impossibilitato al momento a restituire le cinquemila lire, non avrebbe potuto essere richiesto dalla comunità dei domenicani ma anzi impiegato per l'istituzione di un ufficio solenne da celebrarsi annualmente in onore di San Vincenzo Ferrer.⁴¹

Come già indicato, il padre visse almeno altri otto anni perché venne eletto nuovamente priore nel 1728 e, al 14 agosto 1729, è datata la prima ricevuta firmata dal cremonese Filippo Sacchi che attesta la ricezione della caparra per i due teleri da collocare nella cappella di Pio V.⁴²

³⁸ *Narrazione* 1714, pp. 18-24. I musicisti provenivano, secondo i pagamenti, da Piacenza (l'organista) e da Parma, mentre il trombettiere era al servizio di Federico II de' Rossi conte di San Secondo: *Solennità* c. 3r, 5v, 6v.

³⁹ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 13 novembre 1774, c. 2r, III.

⁴⁰ *Inventario* 1812, c. 4, n. 15. Il medaglione venne venduto il 1 luglio del 1869 e probabilmente fuso: BONETTI 1934, p. 97.

⁴¹ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 5 maggio 1725.

⁴² ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 14 agosto 1729.

Il pittore, di cui si hanno solo poche e frammentarie notizie grazie alle opere di Aglio e di Grasselli, era conosciuto come lo Spagnolo e si sarebbe formato alla scuola bolognese, dove in effetti compì un soggiorno proprio per eseguire i due quadri per il sacello dedicato al Ghislieri.⁴³ L'anno 1729 è anche quello in cui il pittore Donato Creti (1671-1749) ricopriva la prestigiosa carica di Principe dell'Accademia Clementina di Bologna, dopo aver collaborato alla sua fondazione (1709) e averla diretta per diversi anni: è possibile quindi che il suo nome abbia richiamato giovani talentuosi da Cremona, città da cui proveniva la famiglia della madre.⁴⁴

Non conosciamo i due miracoli rappresentati: Luigi Corsi, nel suo *Dettaglio delle chiese di Cremona*, descrivendo il vano, menzionò i «due Quadri in tela con istoriati due miracoli operati dal sudetto S. Pio V», già indicati nell'inventario del 1798 e in quello stilato del 1812 (corredati da una cornice grigia) ma spariti dalla chiesa prima del giugno 1864.⁴⁵

Padre Crotti, evidentemente soddisfatto, commissionò successivamente al Sacchi due altri teleri per il vano dedicato a San Tommaso d'Aquino (sempre da eseguire a Bologna). Gli ultimi lavori per l'ambiente risalivano al 1675, quando era stata scambiata l'ancona d'altare con il dipinto eseguito dal Malosso per la libreria e il Barbò aveva allogato a Federico Bianchi l'esecuzione di due lunette al di sotto dalla volta in stucco.

L'accordo per la somma di duecento filippi venne firmato il 20 febbraio 1731 e sottoscritto, oltre che dal pittore, dalla madre e da due congiunti che si impegnavano, in caso di morte precoce del giovane (che si dichiarava ventiduenne), a restituire i soldi a padre Crotti che, come già visto, era evidentemente preoccupato di mantenere intatto il suo deposito conservato presso la cassa del convento di Bologna.⁴⁶

I due quadroni dovevano illustrare due episodi narrati nella biografia di Guglielmo di Tocco, ossia

la Traslatione di S. Tomaso da Fossanova de P.P. Cistercensi a Tolosa in Francia con le figure proportionate, quali con proprietà si ricevano e sono necessarie per un tale soggetto, et historia, e sopra l'altro S. Tomaso sedendo a tavola del Re di Francia batendo la mano sopra il Tavolino della mensa con tutte le altre figure, pure convenienti a questo soggetto, et ambedue detti quadroni dipinti con diligenza, e lodevolmente [...].⁴⁷

L'episodio che vide protagonisti i due Santi – con Tommaso totalmente assorto da pensieri relativi alla compilazione della *Summa Theologiae* – è contenuto nel capitolo 43 dell'agiografia del Tocco,

⁴³ Secondo Giuseppe Aglio il pittore sarebbe l'autore di una pala d'altare per la chiesa cremonese dei Santi Egidio ed Omobono con «S. Egidio in abito Pontificale da una parte, e S. Liborio dall'altra, con la B. V. in alto, opera non disagiata»: AGLIO 1794, p. 68; GRASSELLI 1818, pp. 231-232.

⁴⁴ ROLI 1967, p. 69; MILLER 1984, p. 751.

⁴⁵ *Inventario* 1798a, c. 4r; *Inventario* 1812, c. 4, n. 12; CORSI 1819, p. 69.

⁴⁶ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 20 febbraio 1731. Una ricevuta di pagamento, datata al 10 settembre 1731 (ASMi, Fondo di religione, b. 4286), comprova il soggiorno bolognese. Il denaro venne versato, a nome di padre Crotti, dal Maestro di teologia sacra Vincenzo Maria Mazzoleni, che in quello stesso anno aveva rinunciato alla carica di arcivescovo di Corfù per ricevere il titolo personale di arcivescovo della diocesi di Parenzo, in Croazia. In precedenza aveva ricoperto il ruolo di inquisitore proprio a Bologna, dal 1718 al 1727: cfr. CERIOTTI – DALLASTA 2008, pp. 70-71.

⁴⁷ ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 20 febbraio 1731, c. 1r.

mentre il secondo telero illustrava la traslazione delle reliquie del Santo presso la chiesa dei Giacobini di Tolosa, avvenuta l'anno 1369.⁴⁸

Le due opere del Sacchi non sono state però citate nei lavori del Panni, dell'Aglio e del Grasselli. L'unica prova della loro esistenza è data dalla segnalazione all'interno degli inventari sottoscritti dal parroco Giuseppe Bonfichi nel 1798 e dall'inventario steso da Ignazio Pedratti per conto della Fabbriceria della cattedrale nel 1812 ove compare una loro descrizione. Furono invece solamente menzionate nell'inventario stilato nel giugno 1864.⁴⁹

Padre Crotti però non si rivolse solo al Sacchi per i lavori da lui intrapresi: aveva anche commissionato, in precedenza (1730), il rifacimento della decorazione delle cappelle affacciate sulla navata sinistra, già uniformate nel loro aspetto alla fine del Cinquecento dal priore Nazari.

Il priore volle probabilmente adattarne l'aspetto al resto dell'edificio, allogando l'esecuzione di affreschi abitati da figure inserite in finte architetture e corredate da specchiature marmoree a Lorenzo Natali, fratello minore di Giuseppe (e suo collaboratore nel già menzionato ciclo per la chiesa domenicana di San Giacomo in Soncino), il quale si avvale per l'esecuzione delle figure di Sigismondo Bonini, conosciuto soprattutto come paesaggista.⁵⁰

9.4 La ristrutturazione degli altari: Giovan Battista Zaist

La decorazione dei sacelli laterali voluta da padre Crotti fece seguito alla ristrutturazione degli altari delle cappelle stesse, rinnovati su progetto di Giovan Battista Zaist che all'epoca, (1727-1728) stava progettando numerosi altari rinnovando o sostituendo le macchine lignee o marmoree cinque e secentesche delle chiese cittadine, su indicazione del vescovo di Cremona, il milanese Alessandro Maria Litta, che resse la diocesi dal 1718 al 1749. L'esecuzione materiale dei lavori venne invece affidata al marmorino e lapicida Paolo Boffa.⁵¹

⁴⁸ TOCCO 2015, p. 186: «Una volta a tavola, seduto accanto al re, fu colto da una verità di fede che gli fu divinamente ispirata; allora battendo il pugno sul tavolo, esclamò: «Ora si che ho definitivamente confutato l'eresia dei Manichei!»». Sulla traslazione delle reliquie del Santo da Fossanova a Tolosa cfr. PENONE 1998, pp. 173-179.

⁴⁹ *Inventario* 1798a, cc. 4r-4v; *Inventario* 1798b, c. 11r-v; *Inventario* 1812, c. 3, n. 9, c. 4, n. 12; *Inventario* 1864, c. 4r, nn. 42, 45.

⁵⁰ ASMi, Fondo di religione. b. 4285, 8 maggio 1730, cc. 1-2: « Col presente scritto quale vogliono le parti infrascritte che habbi forza di pubblico, et giurato instrumento rogato per qualsivoglia notaro pubblico; si dichiara come il Sig.r Lorenzo Natali si obbliga dipingere, et marmorizzare le cinque capelle contigue al chiostro colonne fascia capitelli architravi modioni, et ornamenti sotto voltini, et cascate seguenti, eccetto le figure, che si doveranno fare a chiaro ed oscuro d'altro pitore ed il sudetto sig.re vi porrà del proprio tutti li colori necessarij ed proportionati ed per sua fatica ed mercede dalla spesa il Convento gli darà per ogni Capella filippi dicei, computata anche la spesa che farà ne colori». Secondo ZAIST 1774, p. 169 il Benini fu «scolare pure del sopradetto Massarotti, quantunque così valente non fosse nel dipingere Figure, riuscì però un bravo Paesista [...]». Sempre in ZAIST 1774, pp. 134-135, vi sono notizie sul Natali, collaboratore di Sebastiano Galeotti.

⁵¹ La commissione del disegno dei nuovi altari allo Zaist è rintracciabile in un documento conservato in ASMi, Fondo di religione, b. 4285, 8 gennaio 1728, ove si apprende come il marmorino Paolo Boffa, cui erano stati promessi duecentodieci filippi, abbia eseguito i gradini secondo il disegno approvato sbagliando però le misure, a cui porse rimedio l'architetto disegnando della aggiunte che permisero di ottenere la lunghezza desiderata: «si ritrova che li gradini, per esser mancanti nella longhezza, danno nell'occhio, et per correggere l'errore, il Sig. Zaist ha fatto un disegno d'agionta di un modienzino di ontie tre buona misura per ogni lato de sudetti gradini, et questo sarà tutto di pietra paragone con la sua fascia di mischio di Francia [...]». Il committente e finanziatore dei nuovi arredi liturgici fu il padre Giovanni Battista Giuliani. Lo Zaist, nello stesso momento stava attendendo alla realizzazione di un altro altare, destinato alla chiesa conventuale di San Francesco, trasferito poi nella parrocchiale dei Santi Marcellino e Pietro: CÒCCIOLI MASTROVITI 2011a, pp. 258-259.

Il presule emanò, in seguito alla convocazione del sinodo diocesano del 1727 (28-30 aprile), norme atte alla valorizzazione della mensa eucaristica e alla cura delle suppellettili sacre, dando grande impulso al culto del Santissimo Sacramento, già promosso con un editto del 17 febbraio 1723 e una lettera pastorale del 18 giugno 1726, diffusa in preparazione alla festa del *Corpus Domini*.⁵²

Nello stesso 1730, mentre Lorenzo Natali stava attendendo alla decorazione delle cappelle della navata laterale, l'inquisitore di Tortona Gioacchino Maria Mazzani volle dotare la chiesa del convento ove prese i voti di un nuovo paliotto per l'altare maggiore, che ancora oggi si trova addossato alla mensa dell'apparato progettato dal Mercori ed eseguito da Gasparo Aprile tra il 1669 e il 1671, ora nella parrocchiale dei Santi Marcellino e Pietro a Canneto Pavese.

Il paliotto (tav. 9.2), realizzato in marmo verde antico e incorniciato da lastre di alabastro e portasanta (gli angoli sono in lapislazzulo) era stato progettato, ancora una volta, da Giovan Battista Zaist con la collaborazione dell'intagliatore cremonese Giovanni Battista Febbrari e dell'orefice Antonio Maria Mercori, congiunto del Mazzani.⁵³

Padre Mazzani, tramite il denaro concesso in deposito all'inquisitore mantovano Todeschini, rinnovò anche, prima della morte sopraggiunta nel 1733, gli arredi liturgici dell'altare maggiore: se nelle altre chiese cremonesi la ristrutturazione aveva coinvolto l'intero apparato, il tabernacolo donato da Giulio Mercori era troppo prezioso e celebrato per poter essere sostituito. Fece quindi eseguire dall'orefice Mercori tre tavolette in argento e pietre preziose (di cui rimane il disegno preparatorio, tav.

⁵² Le norme relative all'aspetto e al mantenimento decoroso degli altari vennero inserite nel capitolo intitolato *De fabrica, et suppellectile Ecclesiastica*, contenuto negli atti editi nel 1728 in occasione della conclusione del Sinodo. Le nuove regole approvate dal vescovo erano introdotte da riferimenti alle disposizioni emanate da Carlo Borromeo e dal vescovo Speciano nei secoli precedenti: *Sanctiones* 1728, pp. 88-93. All'interno del volume trovò posto anche la ristampa di una lettera pastorale del 1726 (*Sanctiones* 1728, pp. 282-290), emanata per ricordare le norme da rispettare relative al culto eucaristico, sovente disattese dal clero locale.

Il vescovo Litta favorì in modo particolare l'Ordine dei predicatori: il 9 giugno 1724 emanò congiuntamente all'inquisitore Silvestro Martini un editto riguardo ai comportamenti perseguibili dal Sant'Uffizio all'interno della diocesi cremonese (*Sanctiones* 1728, pp. 266-272) mentre nel 1728 rese possibile il recarsi in pellegrinaggio al cosiddetto pozzo di San Domenico che, secondo la leggenda, venne benedetto dal patriarca assieme a San Francesco durante il loro incontro in città nel 1220 (cfr. capitolo 1, paragrafo 1), evento ricordato in un'opera collocata sulla facciata interna del pontile abbattuto nel 1601. Secondo la versione tramandata nell'opuscolo *Ragguaglio del pozzo benedetto dal patriarca S. Domenico in compagnia del patriarca Francesco*, il luogo venne riscoperto casualmente durante le normali operazioni di aratura del campo e il vescovo Litta, visitandolo il 4 giugno dello stesso 1728, permise alla popolazione di recarvisi per ottenere grazie, tutte illustrate nello scritto *Ragguaglio* 1728, pp. 14-15. Secondo MARCOCCHI 1975, p. 9, l'opera venne scritta da Francesco Arisi, che intrattenne buone relazioni con il presule anche attraverso l'amicizia con il Muratori: FOGLIA 1998, pp. 218-220. Attorno al pozzo venne successivamente innalzata una cappella custodita da un romito, assassinato nel 1794. In mancanza di un custode, il piccolo sacello venne atterrato perché divenuto un luogo malfamato e poco sicuro: MANINI 1820, p. 23.

Nel 1738 invece il Litta promosse la causa di beatificazione di Stefania Quinzani, terziaria domenicana e fondatrice del convento domenicano di San Paolo a Soncino, il cui culto venne approvato nel 1740 da Clemente XII: *Compendio* 1834, pp. 45-46.

⁵³ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, *Speso dal Padre Maestro Todeschini Inquisitore di Cremona per il Padre Maestro Mazzoni Inquisitore di Fermo*. Sui Febbrari cfr. ZANUSO 2011c, pp. 170-173.

9.3),⁵⁴ assieme ad un baldacchino d'argento appeso al di sopra del tabernacolo, la cui struttura lignea venne intagliata dal Febbrari.⁵⁵

9.5 La cappella di San Vincenzo Ferrer

L'evento sicuramente più importante all'interno della storia decorativa del tempio nel XVIII secolo fu la realizzazione del sacello dedicato a San Vincenzo, ricavato separando in due distinti ambienti la cappella del Nome di Dio che aveva già ospitato, fin oltre la metà del Cinquecento, gli altari dedicati a Sant'Antonino Pierozzi e a Martino di Tours, in memoria del piccolo luogo di culto già francescano concesso ai domenicani all'interno delle mura cittadine.

Come descritto nel primo capitolo, all'interno della chiesa (o meglio addossato ad essa) vi era già un sacello dedicato al Santo spagnolo, di patronato Picenardi, costruito accanto a quello di San Tommaso e chiuso il 3 febbraio dell'anno 1680, divenendo successivamente un magazzino.⁵⁶

Il rifiorire del culto deputato al valenziano era dovuto alla diffusione delle biografie citate nell'introduzione al capitolo. Quella scritta dal domenicano e consultore del Sant'Uffizio Giuseppe Maria Felice Ferrarini, stampata nel 1732, pose l'accento sulla devozione diffusa in diverse città della Lombardia austriaca e del Piemonte sabauda, il cui centro propulsore era costituito dalla chiesa di Santa Maria alla Rosa e il convento di Sant'Eustorgio in Milano, a causa di due eventi miracolosi accaduti nei mesi di aprile e maggio del 1727:

In considerazione di questi due fatti, e per ben cent'altri rimarchevoli, non rende tanta meraviglia il vedere, crescere ogni giorno in Milano la divozione, e la fiducia verso il Nostro SANTO: cosicchè persone d'ogni grafo, e d'ogni condizione si fanno pregio di onorarlo nelle di lui Feste coll'indicibile concorso ai Sagramenti, colle continue Novene fra l'anno, e col ricorso quotidiano al suo Patrocinio ne più pressanti bisogni. Quello però, che pur far meraviglia si è il sapersi nata una spezie di gara, e di santa emulazione in molte Città della Lombardia, nel promuovere la di lui divozione; dappoicchè in Milano si risvegliò, e va tutto di sempre più infervorarsi. Così l'antica rinomatissima città di Cremona, che ha eletto il

⁵⁴ ASMi, Fondo di religione, b. 4287, 1733, *Disegno delle tavolette d'argento e pietre preziose per l'Altare Maggiore fatte fare dal fu R.o P. M. Inquisitore Mazzani*. La carta che accompagna il progetto per le tre tavolette contiene anche notizie sul domenicano, cui era stato dedicato il *Ristretto della vita del glorioso martire S. Pietro*, stampato nel 1720: «Frà Gioacchino Maria Mazzani Inquisitore di Gubbio, Reggio, di Fermo, di Tortona, ed ultimamente di Como, qui morto li 29 aprile 1733 doppo soli cinque giorni di soggiorno in questa ultima Inquisizione. Il suddetto Padre Reverendo Inquisitore fu un degno Figlio ed insigne Benefattore di questo Convento di S. Domenico di Cremona, poichè oltre le molte suppellettili sagre d'Apparati, Camici, Pianete, Dalmatiche fece costruire il nobile Paliotto dell'Altare maggiore ricco, ed ornato di Pietro preziose, ed ultimamente le sopradette Tavolette ornate ancor esse d'Argento, e Pietro preziose con il Baldachinetto, ed Angeli d'Argento, come si vede, avendo in questa ultima opera consacrato tutto il suo Deposito a maggiore Gloria di Dio, [...] che fu questo Sig.re Antonio Maria Mercori Orefice, e Cugino del suddetto Padre Inquisitore Mazzani». Le aggiunte al manoscritto PREGLIA c. 129 lo indicano anche vicario inquisitoriale a Modena e a Bologna, in più contengono anche la descrizione degli apparati donati alla sagrestia.

⁵⁵ ASMi, Fondo di religione, b. 4285, *Speso dal Padre Maestro Todeschini Inquisitore di Cremona per il Padre Maestro Mazzoni Inquisitore di Fermo*. L'arredo dell'altare era ancora presente all'atto della consegna dell'edificio al Regio Demanio, fatta eccezione per le tavolette: *Inventario* 1864, c. 3; PREGLIA c. 130.

⁵⁶ «se bene questa Capella sii tutta con il suo volto et assai più profonda dell'Altre, estendendosi per larghezza sino al fine della Chiesa, tuttavia, perchè è sproporzionata nella grandezza, e quasi fuori della Chiesa, vi sono varii armarii; e credenzoni, per uso delle compagnie, et Altari del Rosario, e SS.mo nome di Dio»: PREGLIA c. 34; GIGLIOLI, c. 209.

SANTO con esemplarissima pietà per uno de suoi singolari Protettori: così Novara, Vercelli.⁵⁷

Vennero quindi innalzati due nuovi altari nelle chiese domenicane milanesi e lo stesso fecero i predicatori della città di Cremona, che elessero il valenziano quale protettore della città, come era accaduto, nel secolo precedente, con San Pietro martire.⁵⁸

La memoria dell'innalzamento di un nuovo altare fu registrata in un anonimo elenco di lavori compiuti nella chiesa e nel monastero tra il 1723 e il 1739, probabilmente vergato dallo stesso frate che datò e archiviò gli accordi tra i padri Pozzi e Preglia con l'apparatore Francesco Cremona e quelli tra il pittore Sacchi con il priore Crotti.

Accanto alla scritta 1734 si trova la seguente descrizione:

Nella Capella del nome di Dio fu eretto con limosine da de devoti un nuovo Altare di S. Vincenzo Ferrer con Pallio di Marmo, ed Ancona dipinta dal S. Carlo Giovanni Bolognese, ed architettura dal S. Giovanni Battista Zaist cremonese [...].⁵⁹

Come già anticipato da padre Crotti nella sua missiva al cardinale Agostino Pipia, forte era già la devozione verso il Santo spagnolo in città. Venne quindi progettato dallo Zaist un altare da collocarsi sulla parete di fondo della porzione della cappella del Nome di Dio adiacente a quella di Santa Rosa.⁶⁰

La parte sinistra del vano invece ospitava ancora la grandiosa macchina lignea progettata dal Malosso per ricoverare ed esporre le reliquie donate al convento con, all'interno della struttura, la pala ora a Parigi e raffigurante la *Circoncisione*, sequestrata dal Tinetti nel giugno 1796.

Nel 1740 venne innalzato un muro atto a dividere definitivamente i due sacelli, che divennero così due cappelle indipendenti e si decise di costruire, per il vano di San Vincenzo, una cupola coperta da un tiburio (come si può intravedere in uno degli scatti di Aurelio Betri). I lavori erano stati resi possibili grazie al denaro del padre Felice Maria Lazzaroni, già socio del Commissario generale del Sant'Uffizio Luigi Maria Lucini (1711) e all'epoca inquisitore a Faenza.⁶¹

⁵⁷ FERRARINI 1732, pp. 531-536. Anche Piacenza elesse il valenziano come protettore della città e venne dipinto, per la chiesa domenicana di San Giovanni in Canale, un *San Vincenzo Ferreri che resuscita una morta* (probabilmente Rosa Maria Vigoni, protagonista del miracolo accaduto nel 1727 a Milano), opera del bolognese Giuseppe Marchesi detto il Sansone. Il quadro godette di una certa notorietà perché Pietro Perfetti ne ricavo un'incisione: ARISI 2000, p. 1048.

⁵⁸ «[...] come noi pure, mercè la Pietà de devoti, abbiamo qui in Milano fatto: in S. Eustorgio con un Altare tutto nuovo già compiuto; e Noi nella Chiesa della Rosa con un Altare ornato di vaghi Marmi in buon disegno, ormai ridotto per la metà a perfezione, e colla speranza, e fiducia nel Santo stesso, e ne suoi Divoti, che hanno dato mano a principiarlo, di poterlo vedere quanto prima ancora finito»: FERRARINI 1732, pp. 535-536. La cappella in Sant'Eustorgio, la quinta della navata di destra, seppur completamente modificata durante i restauri del XIX secolo, accoglie ancora le due tele dipinte da Giovanni Battista Licini (LATUADA 1737, p. 202) con la *Visione di San Vincenzo Ferreri* e *San Vincenzo Ferreri guarisce Rosa Maria Vigoni*, uno dei due miracoli occorsi nel 1727 e raccontati da FERRARINI 1732, pp. 532-533. Il sacello in Santa Maria alla Rosa venne progettato simile a quello dedicato a Pio V, con «marmi, Tabernacolo, e fogliami dorati a venerazione particolare del glorioso Taumaturgo San Vincenzo»: LATUADA 1738, p. 138; BORA 1984, p. 198.

⁵⁹ *Spese 1723-1739* c. 2r.

⁶⁰ CÖCCIOLI MASTROVITI 2011a, p. 267.

⁶¹ Notizie sull'inquisitore si trovano nell'introduzione dell'opera anonima *Ristretto della vita del glorioso martire S. Pietro dell'ordine de'predicatori protettore della città di Cremona*, stampato nel 1720 e dedicato appunto al Lazzaroni e a Gioacchino Mazzani, i quali «l'uno, e l'altro decorando ne' cospicui Posti la Commune Patria, facendosi ne' fatti conoscere Figli benemeriti di quella»: *Ristretto* 1720, s.p. Altre informazioni si possono ricavare dalle aggiunte al manoscritto di padre

La divisione dei due ambienti è ricordata anche in un documento steso da due ufficiali della compagnia del Santissimo Nome di Dio Giuseppe Ferrari e Zaccaria Ventura, sottoscritto da Tommaso Carpani (20 luglio 1745), priore del convento tra il 1744 e il 1746:

L'anno 1740 avendo stabilito i P.P. di S. Domenico per meglio uniformare la Chiesa di ribassare l'antica Capella detta una volta la Chiesa di S. Martino che occupava il sito di due caselle ove eravi eretta la Veneranda Compagnia del SS.mo Nome di Dio ed ancor l'Altare di S. Vincenzo Ferrero, fu però da medesimi divisa in due Capelle con buona architettura onde la seconda restò dedicata a S. Vincenzo e l'altra ove bravi lateralmente l'antico altare del Nome di Dio.⁶²

Il nuovo altare, perduto come la quasi totalità dell'arredamento della chiesa, era stato però descritto nell'inventario steso nel 1812 per conto della Fabbriceria della cattedrale: l'intera macchina era composta da marmi di diversa qualità e colori, opera dal bresciano Vincenzo Baroncini, mentre gli intagli lignei erano dovuti ad Antonio Chiari (probabilmente figlio di Giuseppe), che vi lavorarono tra il 1741 e il 1744.⁶³

Il pittore incaricato di dipingere l'ancona, indicato come Carlo Giovanni bolognese e che il Domaneschi rivelò essere Giovanni Battista Sandoni,⁶⁴ copiò quella ammiratissima ed eseguita da Donato Creti per la cappella di San Vincenzo all'interno della basilica di San Domenico a Bologna, celebrata con un anonimo sonetto pubblicato nel 1734: «La Pala dell'Altare che prodigiosamente fa riconoscere il legittimo padre d'un sospetto suo picciol pargoletto. Quantunque copia tratta dall'originale che esiste in Bologna, ha però il suo buono».⁶⁵

La decorazione del nuovo ambiente proseguì nel 1743, con degli affreschi allogati al bolognese Francesco Monti (1685-1768), già principe dell'Accademia Clementina e autore della decorazione del sacello del Rosario nella chiesa domenicana di San Bartolomeo a Bergamo, eseguita l'anno precedente con la collaborazione del quadraturista Giovanni Zanardi. Il pittore eseguì sulla cupola la *Gloria di San Vincenzo Ferrer*, di cui si conserva il bozzetto preparatorio rintracciato da Gianluigi Guarneri nel 2008 (tav. 9.4), già assegnato al pittore da Fiorella Frisoni.⁶⁶

PREGLIA cc. 128-129, che indicò il 1691 come anno in cui aveva vestito l'abito dell'ordine domenicano e da DOMANESCHI 1767, pp. 421-425.

In una lettera datata il 4 giugno 1731 e indirizzata al Muratori, Francesco Arisi menzionò il padre Lazzaroni come «mio concittadino, che si porta dall'Inquisizione d'Ancona a quella di Faenza [...]». Il domenicano infatti era stato nominato inquisitore di Ancona nel 1718 e venne poi inviato a Faenza, ove risiedette sino al 1744: *Carteggio* 1975, p. 242, n. 375. Nel terzo volume della *Cremona literata*, ARISI 1741, pp. 209-210, ebbe parole di elogio per il predicatore, trascrivendo anche la lapide a corredo della sepoltura della famiglia di Giacomo Filippo Birago, marito di Anna Teresa Lazzaroni, sorella dell'inquisitore ed erede delle sostanze paterne trasmesse ai figli Carlo, Giulio Cesare e Francesco. Il testo è stato riportato anche da LANCETTI 1820, p. 364.

⁶² *Inventario disteso* c. 1r.

⁶³ «Altare n.16=tutto in marmo, compresa l'ancona, la mensa, il palio, la predella e due altri gradini sottoposti=due colonne rivestite di lastre di breccia Orientale, con base e capitello di marmo bianco=il resto in marmo verde di Varallo, giallo di Verona, broccadello di Spagna, diaspro di Sicilia»: *Inventario* 1864, c. 2v, n. 22; DOMANESCHI 1767, p. 98; ZANUSO 2011d, pp. 74, 81.

⁶⁴ DOMANESCHI 1767, p. 98. Notizie sul Sandoni, quadraturista sono date da CRESPI 1769, pp. 288-289 nella sua continuazione all'opera del Malvasia.

⁶⁵ AGLIO 1794, p. 50. La pala del Creti venne lodata da ZAIST 1774 p. 128. Cfr. ROLI 1967, pp. 69, 89, n. 41.

⁶⁶ GUARNERI 2008, p. 18. Per il bolognese iniziò un periodo davvero proficuo in seguito al trasferimento a Brescia, ove era stato chiamato dal marchese Pietro Emanuele Martinengo. Gli affreschi perduti per la cappella di San Vincenzo sono da

Come era accaduto per le commesse allogate da padre Crotti per le cappelle di San Pio V e di San Tommaso, il capitolo dei padri di San Domenico decise di rivolgersi ad artisti legati al classicismo bolognese e all'accademia aperta nella città pontificia.

Giuseppe Aglio completò la descrizione della cappella con la citazione delle due ultime opere approntate per completarne l'allestimento:

Dalla banda dell'Epistola appeso al muro vedesi un Quadro con sopra S. Vincenzo, che fa risuscitare un morto per farsi dichiarare l'Angelo dell'Apocalisse alla presenza di molti circostanti, opera è di Pietro Frassi Cremonese.

Di contro dalla banda del Vangelo in altro Quadro viene rappresentato il Santo sopra di un palco in atto di predicare, e nell'atto stesso, che opera il miracolo, di sospendere in aria un lavoratore da muri, che precipita da un'alta fabbrica. Ella è opera di un carattere focoso del Carloni.⁶⁷

Anche dei due dipinti, citati negli inventari del 1812 e del 1864, non vi è più traccia.⁶⁸

Se la notizia dell'intervento di Carlo Innocenzo Carloni (1686-1775) risulta ampliare ulteriormente il catalogo dei luoghi ove il prolifico pittore intelvese lasciò opere soprattutto ad affresco, quella relativa al misterioso Pietro Frassi, che lo Zaist indicò come allievo di Angelo Massarotti, è stata più volte riportata dalla letteratura artistica locale tra fine Sette e inizio Ottocento.

Scorrendo attentamente le notizie riportate nelle *Notizie storiche* dello Zaist stampate postume nel 1774 a cura del Panni, si apprende come il pittore, recatosi dapprima a Firenze e poi a Roma per studiare la volta della galleria Farnese dipinta da Annibale Carracci, abbia lì ricevuto la commissione da parte dei domenicani per il dipinto

rappresentante lo stupendo Miracolo della Donna morta, e risuscitata dal gran Taumaturgo S. Vincenzo Ferrerio, il qual prima s'esser qua inviato [Cremona], venne al pubblico sguardo esposto, a rigoroso giudizio degli Intendenti, cui con piena approvazione aggradito, ottenne all'Autore di esso il nobile guiderdone, d'esse solennemente ascritto alla celebratissima, Accademia Romana.⁶⁹

Il Frassi quindi eseguì a Roma il dipinto rappresentante la miracolosa guarigione della milanese Rosa Maria Vigoni, avvenuta nell'aprile del 1727. L'esposizione della tela gli fece ottenere, nel 1756, il titolo di accademico di merito presso l'Accademia di San Luca: le due opere quindi erano state eseguite attorno a quella data e issate sulle pareti del sacello entro l'anno successivo, quando lo Zaist morì.⁷⁰

collocare nella seconda parte del 1743: il Monti, assieme al Zanardi, aveva lavorato alla decorazione della cupola e della controfacciata della chiesa di San Gerolamo in Cremona ove, accanto alla firma, appose la data 8 maggio 1743. Cfr. ROLI 1990, pp. 261-263; SERAFINI 2012, pp. 255-256.

⁶⁷ AGLIO 1794, pp. 50-51.

⁶⁸ *Inventario* 1812, c. 2, n. 5; *Inventario* 1864, c. 5, n. 17.

⁶⁹ ZAIST 1774, p. 171.

⁷⁰ La perduta tela del Carloni venne quindi eseguita in seguito al ritorno dalla Renania, ove si era recato per partecipare alla decorazione il Castello Augustusburg a Brühl: COPPA 1993, p. 302.

L'artista, stando alle parole dell'architetto e storiografo, era stato particolarmente apprezzato dai predicatori, che gli commissionarono anche degli ovali con Santi e beati della famiglia domenicana che trovarono collocazione al di sopra di diversi altari della chiesa, andando forse a sostituire la serie dipinta per padre Bergonzi dal copista Giuseppe Bellebono o Belleboni nel 1671.⁷¹

Non solo i domenicani di Cremona richiesero opere al Frassi: anche le comunità di Viterbo, Imola e Forlì si fecero spedire pale per gli altari delle loro chiese mentre i padri Antonino Bremond e Tommaso Agostino Ricchini chiesero di essere effigiati allo stesso.⁷²

Per quanto riguarda la cappella del Nome di Dio, la memoria stesa dai due ufficiali Ferrari e Ventura è di ausilio per capire come cambiò il suo aspetto in seguito alla separazione:

sovrà del quale [altare] in una gran nicchia erranti riposte le insigni Reliquie del Convento restò alla Veneranda Compagnia suddetta la quale per ampliare vie più il culto del SS.mo Nome di Dio avendo venduta l'antica Ancona e tappezzeria ha fatto rinnovare a sue spese tutto l'altare con l'ancona nobilmente intagliata dal Sig. Giuseppe Ciari che pensano di farla adornare presto a oro: anzi con la bradella composta di due gradini di marmo ciò che fu compiuto l'anno 1744. I Padri poi oltre la fabrica della Capella, vetri delle finestre e primo gradino di marmo presso la bradella nell'istess'anno la fecero adornare di pitture dal Sig. Giovanni Battista Sandoni Bolognese, e Sig. Alvergna Cremonese, come pure fecero adornare le due nicchie laterali di ferrate per rimettervi le Sante Reliquie anzi v'aggiunsero la ferrata grossa esteriore, che chiude la capella.⁷³

I confratelli quindi decisero di vendere l'antica ancona lignea disegnata dal Malosso e le preziose tappezzerie damascate fatte confezionare nel 1678 a spese della compagnia, perché non più corrispondenti al gusto dell'epoca: lo stesso sarebbe accaduto qualche anno più tardi per l'altare del Rosario, smantellato e sostituito da una nuova macchina marmorea eseguita da Giuseppe Giudici.⁷⁴

Il denaro ricavato venne quindi utilizzato per allogare a Giuseppe Chiari una nuova ancona, che nelle intenzioni dei due ufficiali era da completare con una doratura (effettivamente eseguita, successivamente al luglio del 1745) e contenente una nicchia atta ad ospitare una scultura lignea con *Gesù Bambino in trono*, attribuita da Giuseppe Grasselli al Sacchi ma con tutta probabilità opera di Giuseppe Chiari, chiusa da un'anta contenente una pala con la *Natività*, che l'inventario dei dipinti stilato in occasione del restauro promosso dal pittore Guelfi, nel 1857, attribui al genero del Bertesi.⁷⁵

Le spese relative ai lavori di muratura e di decorazione vennero affrontate con il concorso dei padri del convento, che commissionarono al Sandoni, già al lavoro per la cappella di San Vincenzo, delle

⁷¹ ZAIST 1774, p. 172; cfr. anche il capitolo 7, paragrafo 5.

⁷² Il pittore avrebbe quindi eseguito per la chiesa del convento di Santa Maria in Gradi di Viterbo una *Santa Caterina che riceve le stigmate* e per il santuario della Madonna della Quercia il *Martirio di San Pietro da Verona* (vi è infatti un dipinto collocato nella navata sinistra della chiesa, attribuito però a Pompeo Batoni) mentre per la chiesa dei Santi Nicolò e Domenico dipinse una *Gloria di San Domenico*.

Secondo lo Zaist il ritratto del Maestro Bremond (morto nel 1755) sarebbe stato eseguito a pastello mentre quello del Ricchini a olio. Le due opere non sono ancora state rintracciate anche se, nel 2014, sul mercato antiquario inglese è apparso un *Ritratto di Tommaso Agostino Ricchini*, attribuito alla cerchia di Francesco Trevisani e proveniente dalla raccolta Aveling: *Old Master* 2014, p. 120, n. 204.

⁷³ *Inventario disteso* c. 1r.

⁷⁴ Cfr. il capitolo 3, paragrafo 4 e il capitolo 7, paragrafo 10.

⁷⁵ GRASSELLI 1827, p. 231; ZANUSO 2011a, p. 255; *Inventario* 1812, c. 2, n. 6; *Dipinti* 1857 c. 1r, n. VI.

architetture dipinte atte ad incorniciare le nicchie ricavate nello spessore della muratura destinate ad accogliere alcune delle reliquie: è certamente questa l'unica commissione cremonese allogata al pittore citata da Luigi Crespi nella sua continuazione all'opera del Malvasia.⁷⁶

Accanto al nome del Sandoni compare quello di uno sconosciuto Alvergna ma, più che un secondo artista chiamato a collaborare, potrebbe essere stato un benefattore che concorse alle spese. Difatti all'interno della chiesa erano stati sepolti due fratelli con quel cognome: Paolo (sacerdote) e Carlo che, secondo il Lancetti, donò alla parrocchia di San Gallo la somma di tremila trecentocinquanta lire milanesi per l'acquisto di derrate alimentari per i bisognosi con l'obbligo di celebrare delle messe in suffragio della sua anima.⁷⁷

9.6 1738-1748: riparazioni e nuovi arredi

La città di Cremona venne durante colpita durante l'assedio dell'esercito sabauda (alleatosi con quello di Luigi XV di Francia), che invase la Lombardia durante la guerra di successione polacca (1733-1738), schierandosi così contro l'imperatore Carlo VI. La chiesa, e in particolar modo il convento di San Domenico, subirono i danni maggiori, come descritto nel già citato anonimo elenco di lavori compiuti tra il 1723 e il 1739.⁷⁸

Nel 1738 venne imbiancata la chiesa, ristrutturati i dormitori inferiori e i due chiostrini, dove avevano alloggiato le truppe. Anche il refettorio, luogo in cui veniva distribuito il rancio, venne "ripulito" da ogni traccia del passaggio degli eserciti e anche il grande telero del Cossali subì un intervento di restauro.⁷⁹

Nello stesso anno, durante il priorato del coltissimo letterato Tommaso Agostino Ricchini (1738-1740), venne dedicata particolare cura al restauro dei locali della libreria e, con il proprio deposito il padre commissionò, a un anonimo esecutore, un'opera pittorica o scultorea per l'abside della cappella di San Tommaso d'Aquino, accompagnata da due effigi dei beati Rolando e Moneta (di cui era un grande studioso), poste in due nicchie ricavate nelle pareti laterali del vano.⁸⁰

L'anno successivo il Ricchini chiamò da Bergamo il frate Clemente Giglioli per riordinare il nuovo archivio ricavato nei locali della calzoleria: il predicatore compilò nell'occasione i volumi degli *Annali del Convento*.⁸¹

Sempre nel 1739, venne assegnata una nuova commessa allo Zaist:

⁷⁶ CRESPI 1769, p. 288.

⁷⁷ VAIRANI 1796, p. CXXXI, n. 882; LANCETTI 1819, p. 197.

⁷⁸ *Spese 1723-1739* c. 1r.

⁷⁹ *Spese 1723-1739* c. 1r.

⁸⁰ DOMANESCHI 1767, p. 96. Le opere commissionate dal Ricchini non sono state citate in nessuno degli inventari stilati tra il 1798 e il 1864. Il domenicano, collaboratore per la revisione editoriale del *Martyrologium Romanum* e membro del Collegio dei teologi della Casanatese, ricevette la nomina di segretario della Congregazione dell'Indice nel 1749. In precedenza aveva voluto celebrare la figura di Tommaso d'Aquino e quelle dei beati fondatori della religione cremonese curando l'edizione, stampata a Roma nel 1743, degli *Adversus Catharos et Valdenses Libri quinque*. Si preoccupò inoltre di incrementare il patrimonio librario del convento e donò la sua ricca biblioteca al cenobio cremonese, qualche anno prima di morire: PALUMBO 2016, pp. 224-225.

⁸¹ *Delle Memorie* c. 4v.

Si è alzato e fabricato da fondamenti un nuovo scalone di marmo a due rami nel disegno del S.r Giovanni Battista Zaist Pittore, ed Architetto Cremonese eseguito dal Capo Mastro Giovanni Battista Tami da Lugano ed a quest'opera ha contribuito il P. M. Lazzaroni 500 Filippi, e gli altri Figli del Convento in proporzione dalla loro forza come apparisce dal libro di detta fabrica.⁸²

Il nuovo scalone, di cui si conservano i disegni consegnati dall'architetto ai padri, era collocato nell'ingresso "ufficiale" del convento, all'incrocio del braccio adibito a libreria con quello est dedicato ai dormitori il quale, al pian terreno, ospitava la sagrestia, il capitolo e la camera del fuoco. Lo Zaist stesso, nelle sue *Notizie istoriche*, informò il lettore che le due statue poste a coronamento dello scalone vennero eseguite dal già citato Bernardino Mercori o Mercoli.⁸³

Anche la zona presbiteriale, che dalla conclusione dei lavori promossi dal Mercori non venne interessata da spostamenti, spoliazioni o modifiche (se non per il paliotto dell'altare maggiore datato al 1730) venne interessata da lavori atti a rimodernare parte dell'arredo: grazie alla generosità del padre cremonese Pio Cateano Cadolini – già vicario inquisitoriale e padre provinciale –, che guidò il convento tra il 1737 e il 1738 e nel 1746-1748, un nuovo coro ligneo trovò collocazione nell'area presbiteriale del tempio domenicano.⁸⁴

È padre Domaneschi a riportare la notizia della commissione dei nuovi stalli in legno di noce e il nome dei due intagliatori: il converso veneto Giovanni Battista Gasparini in collaborazione Giovanni Battista Febbrari, che idearono una struttura composta da scranni separati da colonnette sorrette da leoni (tav. 9.5) probabilmente ora conservati, parzialmente, presso la chiesa parrocchiale di Sermide.⁸⁵

L'ultima commissione "di prestigio" per la chiesa domenicana fu la costruzione, da parte dei Serassi, dell'organo voluto dal priore Pio Finardi e firmato dietro la canna di facciata nel 1766 dai fratelli Andrea e Giuseppe, il quale andò a sostituire l'organo eseguito tra fine Quattro e inizio Cinquecento da Ambrogio dell'Alpa, restaurato nel 1640 per volere del Passerini.⁸⁶

⁸² *Spese* 1723-1739 c. 1v.

⁸³ ASMi, Fondo di religione. b. 4285, *Scalone di marmo disegno fatto nel 1739*; ZAIST 1774, p. 168; ZANUSO 2011d, p. 71.

⁸⁴ LANCETTI 1822, pp. 18-19.

⁸⁵ DOMANESCHI 1767, pp. 99-100; ZANUSO 2011d, p. 73. Cfr. l'introduzione al capitolo successivo.

⁸⁶ KRIZMAN 2012a, pp. 23-24.

10. 1788-1871: la dispersione del patrimonio e l'abbattimento del tempio

Con un Reale dispaccio emanato il 22 agosto 1771, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria abolì le confraternite dei crocesignati le quali avevano causato, nei due secoli precedenti, non pochi grattacapi ai rappresentanti della corona spagnola, a causa delle numerose licenze concesse dagli inquisitori per il porto d'armi e alla conseguente volontà degli iscritti di obbedire esclusivamente alle leggi del diritto canonico, scavalcando così l'autorità regia: si ricordano le vicende, narrate nei capitoli precedenti (2 e 6) occorse nel biennio 1593-94, quando le generose concessioni dell'inquisitore di Cremona Pietro Martire Visconti da Taggia misero in allarme il podestà e la crisi apertasi tra il 1665 e il 1673, durante il governo del tribunale milanese da parte di Giulio Mercori, che vide scontrarsi i nobili membri della confraternita con il Senato e il conte Bartolomeo Arese, nonostante i diversi tentativi di mediazione fatti dall'inquisitore generale.

Le rendite e i beni delle congregazioni vennero assegnate agli orfanotrofi, maschili e femminili che, per quanto riguarda la città di Cremona, furono trasferiti (durante il regno di Giuseppe II), dalle loro rispettive sedi nei conventi benedettini di San Giovanni Nuovo e dei Santi Quirico e Giulitta.¹

Il principe Kaunitz, nel 1774, chiese l'intervento della Reale Giunta Economale (che sostituì il Senato), presieduta dal conte Firmian, per ridurre il numero dei predicatori presenti in Lombardia, ritenuti troppo numerosi, inutili e anzi pericolosi.²

L'anno successivo, il 9 marzo 1775, Maria Teresa abolì l'inquisizione negli stati soggetti alla corona asburgica tramite un decreto: alla morte dell'ultimo inquisitore o vicario in carica, il tribunale sarebbe stato automaticamente chiuso perché non sarebbe più stato possibile nominare un successore. L'ultimo domenicano a guidare il vicariato cremonese fu Giuseppe Porzio da Forlì.³

Nel 1788 la stessa sorte toccò all'Ordine dei predicatori: la chiesa di San Domenico in Cremona divenne così una parrocchiale mentre l'ultimo priore, Giuseppe Bonfichi, ricevette la nomina come parroco il 7 febbraio dell'anno successivo dopo che la spezieria del convento, collocata vicino al

¹ *Raccolta di documenti*, 26 settembre 1771, Tomaso Antonio Ricci inquisitore al Sant'Uffizio di Roma; BELLINGERI 2001, p. 71.

Si apprende nella relazione inviata dall'inquisitore Ricci, che il Sant'Uffizio di Cremona aveva, all'epoca, sotto la propria giurisdizione tre confraternite: quella della chiesa di San Domenico, quella della parrocchiale di Polengo e una in Soncino, probabilmente in San Giacomo. La confraternita (non cappata) era composta da trenta famigliari cittadini, muniti tutti di porto d'armi per poter accompagnare, in numero di quattro o sei, il Pretorio in occasione di carcerazioni. Secondo il Ricci la confraternita non serviva il tribunale inquisitoriale, ma si occupava della gestione dell'ordine pubblico durante le processioni, rare: si rammentano solo quelle del Giovedì Santo per la visita ai Sepolcri e quella del 3 maggio in occasione della memoria liturgica relativa all'Invenzione della Croce. Lontani quindi erano i tempi in cui, alla fine del Cinquecento, la confraternita cremonese e l'inquisitore Pietro Martire Visconti da Taggia osarono sfidare l'autorità del podestà di Cremona e del Senato: cfr. l'introduzione al capitolo 2. L'inventario della confraternita cremonese è conservato in, *Interessi 1597-1775*, 13 settembre 1744.

² In base ad un Editto Cesareo emanato il 27 luglio 1781, i vari conventi della Lombardia furono accorpati in base a degli accordi firmati con la Giunta Economale: ASMi, Culto p.a., b. 1679, 25 agosto 1781.

³ CANOSA 1998, pp. 106-107; BARBISOTTI 2014, pp. 211-235, solo per la trascrizione dei documenti conservati in ASCr, Istituti Educativi, b. 2, riguardanti l'abolizione del tribunale cremonese. L'archivio contenente le carte relative ai processi criminali e copie dei libri finiti all'indice vennero consegnati al vescovo di Cremona, Ignazio Maria Fraganeschi: FUMI 1910, pp. 13-14.

capitolo e alla sagrestia, era stata destinata ad ospitare l'Ufficiale di Stato Maggiore, a spese della comunità.⁴

Nel 1796 il Tinet sequestrò tre dipinti appartenenti all'arredo mobile della chiesa e, due anni dopo, venne chiuso il convento: la proprietà degli immobili passò alla Repubblica Cisalpina che vi installò una caserma e una cavallerizza,⁵ mentre nel 1805 la parrocchia venne soppressa e la chiesa diventò sussidiaria alla cattedrale.

Tutte queste vicende si svolsero nell'arco di trent'anni ma gli eventi che portarono all'abbattimento dell'enorme complesso si decisero solamente nel corso degli anni Sessanta del secolo successivo.

In seguito ad un sopralluogo del Genio civile effettuato nel 1859, la chiesa venne dichiarata pericolante. La Fabbriceria della cattedrale, a cui era stata affidata nel 1805, si trovò costretta a consegnare le chiavi del tempio in seguito ad una nuova ispezione del 10 giugno 1864 (di cui si pubblica la trascrizione completa in appendice, contenente la descrizione di tutti gli altari). Il 7 luglio del 1866 il Senato del neonato Regno d'Italia abolì gli ordini religiosi (le cosiddette "leggi di soppressione") incamerandone gli immobili, gestiti dal Ministero dell'Interno e dalle Prefetture le quali potevano cedere la proprietà alle amministrazioni comunali che ne avrebbero fatto richiesta, per motivi di pubblica utilità.

Il capitolo in oggetto, che vuole essere una conclusione del lavoro sulla storia della decorazione e della committenza per la chiesa di San Domenico e di alcuni ambienti del convento, si concentrerà in modo particolare sulla dispersione del patrimonio artistico in esso contenuto.

Come già ampiamente anticipato, gran parte dei dipinti vennero donati dal Regio Demanio all'amministrazione comunale, in seguito al parere favorevole di una commissione nominata dalla Direzione del Patrio museo archeologico di Milano – divenendo parte fondante del nucleo delle raccolte della Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone» – oppure restituiti alla famiglia Sommi Picenardi (che ritirò diversi pezzi, successivamente dispersi) mentre i preziosi oggetti liturgici donati alla sagrestia erano già stati sottratti nel corso degli anni e venduti. Non si ha notizia nemmeno del ricchissimo patrimonio librario del convento, inventariato nel 1798.

Sorte diversa toccò ad almeno quattro altari (venduti dalla Fabbriceria della cattedrale e dalla Regia Prefettura): quello maggiore è ora nella parrocchiale dei Santi Marcellino e Pietro a Canneto Pavese mentre il coro ligneo dovrebbe essere conservato (parzialmente) nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo a Sermide, nel mantovano. Altri oggetti invece trovarono collocazione in cattedrale (quattro

⁴ ASMi, Culto p.a., b. 841, 16 agosto 1798; b. 1679, 24 marzo 1778.

⁵ Il Bonfichi stesso si lamentò, con una lettera indirizzata al Ministro dell'Interno, della situazione incresciosa in cui era costretto a vivere, dopo la chiusura del cenobio: «Sono già presso a precorrere due Mesi dalla soppressione di codesto mio Convento di S. Domenico (divenuto perciò stesso nell'interno Quartiere di Soldati, e ne Chiostrì esteriori ricovero di Cavalli, e Mule) che io insto importuno ond'essere, a norma della Legge emanata a favore de soppressi Parrochi Regolari, provveduto di una abitazione Parrocchiale. La somma degli affari di codesta Agenzia Nazionale negligente fin'ora le umili replicate mie istanze, ed io precariamente trovarmi costretto rifugiarmi ora in una, ora in altra Casa del mio distretto onde sottrarmi al continuo molestissimo dimenar de piedi, gracchiare, e nitrìre di Cavalli, Mule, e Giumenti, che mi frastorna la notte e il giorno nella presente angusta mia Claustrale abitazione, aggiungendomisi i clamori della Guardia Nazionale, che nello stesso chiostro contiguo raccogliasi il dopo pranzo»: ASMi, Culto p.a, b. 841, 22 Termidoro anno VI Repubblicano (9 agosto 1798).

confessionali) oppure stipati nei magazzini della stessa, mentre altri furono trasferiti in altre chiese (due statue finirono in San Sigismondo) o venduti a privati.⁶

Il 22 aprile del 1869 il complesso venne acquistato dal comune di Cremona, che decise di procedere con la demolizione, terminata solamente nel 1876: la distruzione, o meglio la cancellazione di ogni traccia della presenza dell'Ordine dei predicatori e del Sant'Uffizio fu sicuramente il più ambizioso progetto della giunta comunale che, nello stesso giro d'anni, aveva promosso una serie di altre riforme all'interno del tessuto urbano cittadino stanziando, per la demolizione e la creazione dei giardini pubblici di piazza Roma, la cifra di circa duecentosessantamila lire.⁷

I lavori di demolizione, oltre ad essere stati immortalati da sei preziosissime lastre fotografiche di Aurelio Betri (conservate nel Fondo Fotografico Antico della Biblioteca Statale di Cremona),⁸ sono stati registrati dall'orafa Luigi Clementi, i cui diari furono consultati da Carlo Bonetti per la redazione dell'articolo *La chiesa di San Domenico e la sua agonia*, edito nel 1934 sul «Bollettino Storico Cremonese».

Si è deciso di inserire nel capitolo anche l'analisi dei diversi tentativi fatti dall'architetto Carlo Domenico Visioli per salvare l'edificio o almeno la torre campanaria, la seconda più alta della città. Gli intenti e le ragioni addotte dall'architetto ben si inserivano nel contemporaneo dibattito, apertosi nel 1839 da grazie ad un articolo pubblicato da Carlo Cattaneo sul primo numero de «il Politecnico», riguardo al restauro degli edifici storici e all'opportunità o meno di abbattere le vestigia del passato, non corrispondenti al gusto estetico del momento.

Grazie alle tavole disegnate dal Visioli in occasione della perizia voluta dalla Fabbriceria della cattedrale e poi inserite nell'articolo che l'architetto pubblicò a sua volta ne «il Politecnico» l'anno 1878, è rimasta memoria della pianta e degli alzati dell'edificio, in modo particolare del fianco destro, ove si affacciavano le cappelle aperte nel corso del XVI secolo. Si salvarono anche – in minima parte – alcune decorazioni in terracotta, divise ora tra il Museo Civico «Ala Ponzzone» di Cremona e i magazzini delle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano, ove giunsero grazie alla mediazione dell'antiquario Giuseppe Baslini, (fornitore e consigliere del conte Gian Giacomo Poldo Pezzoli e di Giuseppe Bertini), uno dei più importanti mercanti d'arte della Milano degli anni Settanta e Ottanta dell'Ottocento.⁹

10.1 La sottrazione di dipinti: Tinet e Bonfichi

Le vicende relative alla spoliazione delle chiese, dei conventi e degli oratori del cremonese sono state messe a fuoco per la prima volta nel 1985 da Laura Mattioli Rossi, nel breve saggio *La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814)*, contenuto nel catalogo della mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*.

⁶ Il coro era stato smantellato tra il 1864 e il 1867. Secondo le *Memorie* manoscritte dell'orafa Clementi e riportate dal Bonetti, nel giugno 1873 gli scranni trovarono un acquirente mentre le colonnette e i leoncini scolpiti in legno furono acquistati da una persona diversa e portati a Milano: il Bonetti aggiunse però in nota che, nel 1934, erano appunto collocati nella parrocchiale di Sermide.

⁷ SIGNORI 2005, pp. 63-69.

⁸ *Immagini* 2017, pp. 7-8, 33-37.

⁹ ZANNI 2000, pp. 270-272.

Un aggiornamento dello stato degli studi è contenuto nel testo scritto a quattro mani da Marco Tanzi e Lia Bellingeri *Due novità per il catalogo di Giulio Campi*, pubblicato all'interno del catalogo della mostra *I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona*, tenutasi nel 1997 presso il Museo Civico «Ala Ponzone».

In seguito all'entrata delle truppe napoleoniche in Cremona il giorno 12 del mese di maggio del 1796, il 6 giugno il pittore Jacques Pierre Tinet, membro della *Commission pour la recherche des objets des Sciences et de l'Art en Italie*, spedì a Parigi sei opere d'arte, sottratte dalla chiesa di San Domenico, dalla chiesa abbaziale di San Pietro al Po e da Sant'Agostino. Le opere in questione sono la *Pietà* del Sojaro (transetto destro della chiesa), la cosiddetta pala Roncaroli di Giulio Campi (altare di San Francesco, transetto sinistro) e la *Circoncisione* del Malosso (cappella del Santissimo Nome di Dio). I dipinti tolti dalla chiesa lateranense furono la pala dell'altare maggiore, eseguita dal Sojaro, con *l'Adorazione dei pastori con San Pietro e l'abate Colombino Rapari* e un'opera di Palma il Giovane, il *Martirio di San Donasiano*. L'opera sottratta dalla chiesa agostiniana invece fu la tavola con la *Madonna col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Evangelista e Agostino* dipinta dal Perugino.¹⁰

La *Pietà* e la *Circoncisione* erano state sicuramente scelte a causa delle lodi tessute da Charles Nicolas Cochin nel terzo volume dell'opera *Voyage d'Italie*, edito nel 1758 e steso in seguito al viaggio intrapreso dall'incisore nel 1749 su invito di Madame de Pompadour. Il gruppo di viaggiatori formato dalla favorita di Luigi XV fece tappa a Cremona tra il 15 e il 17 luglio 1751 e la descrizione, seppur brevissima, dei due dipinti collocati nella chiesa domenica, li aveva fatti conoscere al pubblico e alla critica francese:¹¹

Il y a dans une chapelle, à droite, une Circoncision, d'un peintre qu'ils appellent le *Genois*, que est fort ingénieusement composée, bien définée et bien drapée, mais un peu fêche. Dans la croisée, à droite de l'église, on voit un Christ mort, et la Vierge pleurante, du *Parmigianino*. Ce tableau est beau; le Christ est dessiné de bon caractère, et peint de bon gout; le caractere de tête de la Vierge est beau, et a de l'expression.¹²

La *Pietà* venne quindi esposta nella Galerie du Musée Napoleon con un'attribuzione alla scuola del Parmigianino¹³ e sostituita, sulla parete del transetto destro della chiesa di San Domenico (probabilmente dal Bonfichi) da un *San Giovanni Battista nel deserto* (fatto eseguire negli anni Quaranta del Seicento da padre Boselli)¹⁴ mentre la pala del Malosso, scambiata per un'opera di Bernardo Strozzi, transitò prima per la chiesa di Saint Philippe du Roule per essere poi collocata, e tuttora esposta, in Saint Nicolas des Champs. L'opera non venne sostituita da nessun dipinto in quanto, all'interno della nuova ancona lignea atta a conservare le preziose reliquie donate al convento,

¹⁰ Le sei opere erano già state correttamente identificate da BONETTI 1934, pp. 92-93.

¹¹ MICHEL 1991, pp. 12, 58-59.

¹² COCHIN 1758, p. 218, nn. 4-5. La *Pietà* venne infatti assegnata alla scuola del Parmigianino: *Catalogo de' capi* 1799, p. V.

¹³ Cfr. per la vicenda critica e attributiva del dipinto il capitolo 1, paragrafo 5.

¹⁴ Cfr. il capitolo 4, paragrafo 4 per i numerosi doni offerti dall'anziano domenicano alla chiesa e al convento natale.

era già stato fatto collocare dai confratelli del Nome di Dio, attorno al 1745, un «picciol quadro rappresentante il Bambino Gesù» attribuito a Giuseppe Chiari.¹⁵

Della pala Roncaroli invece, una volta entrata nel museo voluto e ideato da Napoleone, se ne persero i riferimenti relativi alla paternità e alla provenienza sino al 1997, dopo essere stata depositata in Palazzo Farnese nel 1960. L'altare in San Domenico, già dedicato a San Francesco, venne intitolato al Crocifisso, «il quale appunto prende da una croce di legno. Sul gradino dell'Altare vi è un quadretto ovale rappresentante la Beata Francesca Fremiot de Chantal».¹⁶

La forma ovale del dipinto rappresentante la fondatrice della Visitazione di Santa Maria, identica a quella dell'effigie della beata Elisabetta Picenardi eseguita da Sante Legnani (1760-1827),¹⁷ collocata sull'altare della Natività davanti alla copia dell'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi, è da collegare senza ombra di dubbio alla commissione di una serie di otto dipinti, da assegnare ragionevolmente al Legnani e ideata da Giuseppe Bonfichi, l'ultimo priore e primo (ed unico) parroco di San Domenico, che resse le sorti della chiesa dal 1789 sino al 1805 quando, come già ricordato, l'edificio divenne sussidiario della cattedrale e quindi gestito dalla Fabbriceria.¹⁸

Non solo nuovi dipinti: trovarono ricovero, all'interno della ex chiesa domenicana, diverse sculture lignee provenienti da chiese od oratorio soppressi dopo il 1798, utilizzate per arredare la cappella del Nome di Dio e quella di San Giacinto: all'interno della nicchia dell'altare di quest'ultima venne collocato il *Cristo morto* di Giuseppe Chiari, già nella chiesa benedettina dei Santi Quirico e Giulitta, divenuta parte degli orfanotrofi cittadini.¹⁹

La già citata cappella del Nome di Dio invece, orfana della pala del Malosso, venne riallestita con altre tre statue: fu qui collocato un simulacro di *San Filippo Neri* in una nicchia al di sopra dell'altare

¹⁵ *Inventario* 1812 c. 2, n. 6; TANZI – BELLINGERI 2007, p. 49. La pala Roncadelli del Perugino e l'*Adorazione dei pastori* di San Pietro al Po vennero restituite nell'aprile e nel giugno 1816: GABBRIELLI 2009, pp. 80, 88. Per il rinnovamento dell'altare della confraternita cfr. il capitolo precedente, paragrafo 5.

¹⁶ TANZI – BELLINGERI 2007, p. 54; *Inventario* 1812, n. 14. La Fremiot è stata canonizzata da Clemente XIII il 21 agosto del 1767: CHIEROTTI 1965, col. 586.

¹⁷ MORANDI 1997, p. 108. Il pittore si era formato nell'Accademia di belle arti di Mantova, voluta da Maria Teresa d'Austria e fondata nel 1752. Decorò le pareti terminali dei transetti della cattedrale di Cremona, attorno alla metà degli anni Dieci, sperimentando l'antica tecnica della pittura ad encausto: MORANDI 1997, p. 108.

¹⁸ Eseguiti grazie al finanziamento di diversi devoti, raffiguravano i seguenti Santi: Margherita da Cortona per l'altare Oldoini, Andrea Avellino per l'altare di Santa Caterina da Siena, Antonio da Padova per l'altare dell'Assunta, la Vergine per l'altare degli Innocenti collocato nella sagrestia: *Inventario* 1812, nn. 7, 8, 19, 20, 21. La serie si completa appunto con i due ovali della beata Elisabetta Picenardi e della Santa Francesca Fremiot anche se mancano all'appello ancora due dipinti, ritirati dalla Fabbriceria della cattedrale in seguito alla consegna delle chiavi dell'edificio alla Prefettura, come scritto dall'economista del duomo Pietro Tozzi al Prefetto don Lorenzo Callegari: «Nel consegnarle la nota degli oggetti levati nella Chiesa di S. Domenico Le faccio osservare, che nel Magazzino Grande vi erano n. 7 quadri ovali rappresentanti vari Santi, i quali prima erano disposti sopra gli altari, ma questi quadri erano otto, e infatti l'ultima volta che andai nella suddetta Chiesa vidi l'ottavo quadro della B. Elisabetta ancora sull'altare vicino alla portina che metteva all'andito della Torre, il qual quadro fu dimenticato di porlo nel Magazzino insieme agli altri»: ASDCr, AFC, b. 41, *Oggetti pervenuti dalla demolizione di S. Domenico*, 30 novembre 1864.

In un primo momento ho ipotizzato che anche l'ovale tutt'ora esposto su uno degli altari in cattedrale, con le figure di Sant'Anna e della Vergine, potesse appartenere alla serie. In realtà si tratta di un dono fatto alla Fabbriceria della cattedrale dal bibliofilo don Ferdinando Giandonati, che commissionò l'opera al Legnani: ASDCr, AFC, b. 113, n. 1520, 10 giugno 1798. L'opera andò a infatti a corredare il nuovo altare marmoreo dedicato alla Visitazione, progettato da Giovanni Manfredini e contenente la pala di Gervasio Gatti, firmata e datata al 1583.

¹⁹ *Inventario* 1812, n. 18; BOTTONI 2001, p. 178, 188: non è chiaro se la scultura fosse stata intagliata per la chiesa dei Santi Quirico e Giulitta ove confluirono gli arredi delle Carmelitane Scalze dei Santi Giuseppe e Teresa. È però improbabile che l'opera sia la stessa che, secondo una notizia riportata da GRASSELLI 1827, p. 231, venne eseguita per la chiesa di San Domenico da Giulio Sacchi, di cui non si hanno notizie sino alla stesura dell'*Inventario* 1812 c. 5, n. 18.

mentre, nei due vani inquadrati da finte architetture posti sulle pareti laterali dell'ambiente (che già accoglieva le reliquie custodite dal convento in seguito alla ristrutturazione del sacello, avvenuta tra il 1740 e il 1746) trovarono posto le effigi dei *Santi Dismas che abbraccia la Croce* e di *San Giovanni Nepomuceno*: Luigi Corsi le assegnò allo scalpello di Giuseppe Chiari e le indicava come provenienti dal soppresso oratorio di San Filippo Neri (dove le vide Giuseppe Aglio), che ebbe sede, tra il 1714 e il 1798, nel teatro Ariberti, ora dei Filodrammatici, collocato nelle vicinanze della basilica di San Domenico, e quindi forse ritirate per volontà dello stesso Bonfichi.²⁰

La figura dell'ex predicatore, parroco, canonico arcidiacono, Teologo della cattedrale e infine prevosto mitrato della chiesa di Sant'Agata (incarico che ricoprì dal 1814 sino alla morte avvenuta nel 1840), vicinissimo al vescovo Omobono Maria Offredi, è stata recentemente ricostruita da Marco Tanzi in occasione di una mostra tutta cremonese sulle opere appartenute al sacerdote e intitolata *L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinquecento al Settecento* (2012). All'interno del piccolo catalogo è pubblicato un ritratto del religioso, eseguito dal Legnani tra il 1809 e il 1815.²¹

Lo stesso Bonfichi, in anni turbolenti e difficili, in cui i continui cambi di gestione della chiesa e del suo patrimonio crearono parecchi contrasti tra le diverse istituzioni – ognuna delle quali vantava diritti sui preziosi arredi –, ritirò per la propria collezione alcuni dipinti, forte della benevolenza accordatagli dal vescovo Offredi, mentre l'Amministrazione del Fondo di religione aveva già venduto alcune opere difficilmente identificabili o comunque non appartenenti all'arredo originario della basilica e del convento: ricordo qui la vicenda relativa alla pala del Coronaro per l'altare di San Guglielmo e alla *Madonna di Loreto* attribuita a Bernardino Campi (già sull'altare di Sant'Antonino) spedite a Como e ricoverate prima presso il refettorio del convento domenicano di San Giovanni Pedemonte, per poi finire in Sant'Agostino fino all'approdo della pala campesca nelle collezioni del Museo Civico.²²

Una delle prime opere ad entrare nella raccolta del sacerdote fu il *Cristo crocifisso tra i San Pietro martire e Sant'Elena* del Malosso, già mancante nel primo inventario stilato nel 1798 (*Inventario 1798a*) e firmato dallo stesso Bonfichi, in quanto depositario degli arredi della chiesa: l'ancona arredava ancora la cappella patrocinata dalla confraternita dei crocesignati. Abolita nel 1771 per volere di Maria Teresa d'Austria, il dipinto quindi sarebbe dovuto entrare nelle disponibilità del

²⁰ *Inventario* 1812 c. 4, n. 6; CORSI 1819, p. 66: «Nella contigua Cappella del nome di Gesù vi è posto in nicchia S. Filippo Neri in abito Sacerdotale, da un lato S. Disma, che abbraccia la Croce, e dall'altro S. Giovanni Nepomuceno, Figure tutte tre sortite dal franco scalpello di Giuseppe Chiari cremonese, le quali dapprima esistevano nell'Oratorio di S. Filippo Neri ora soppresso»; LANCETTI 1819, p. 318. I filippini si insediarono all'interno del teatro per l'intercessione di uno dei padri, Giovanni Battista Ariberti: FOGLIA 1998, p. 241.

Così erano state descritte da AGLIO 1794, p. 124: «Sono meritevoli dello sguardo eziando le quattro Statue disposte in sue Ancone su di altrettanti Altari, quella, cioè della B. V. cogli occhi di cristallo, di contro quella di S. Filippo Neri in abito Sacerdotale rivolta al Cielo, quella del buon Ladro S. Disma, che abbraccia la Croce, e quella dirimpetto è l'ultima di S. Giovanni Nepomuceno, tutte sortite dal celebre scarpello del nostro Giuseppe Chiari».

²¹ TANZI 2012, pp. 4-9.

²² Nel 1790 era già avvenuta una prima vendita di oggetti appartenenti alla chiesa: l'elenco comprende diversi dipinti di difficile identificazione: «Madonna S. Gerolamo S. Anna in tavola grande; Altra tavola Madonna; S. Steffano; Madonna in Grande delle rose, a tempera; [...] Sei Quadri uniti insieme; Cristo morto in tela con Madonna [...]»: ASDCr, AFC, b. 41, n.24, *Oggetti venduti che appartenevano alla Chiesa di S. Domenico*. Sulle due pale, ricoverate nel capitolo e nel dormitorio del convento, cfr. il capitolo 1, paragrafo 4; capitolo 2, paragrafo 2.

patrimonio dei due orfanotrofi cittadini. Mai ritirato dagli istituti caritativi, venne quindi sottratto dal parroco.

Le due tele del Chiaveghino rappresentanti i *Beati Rolando e Moneta da Cremona* (1602-1606), attribuitegli da Marco Tanzi proprio in occasione dell'esposizione del 2012, già collocate al di sopra delle portine che conducevano al coro retrostante l'altare maggiore, entrarono nella raccolta dal Bonfichi dopo che questi le rintracciò in qualche magazzino della chiesa o negli ambienti lasciati a sua disposizione per adeguarli a casa parrocchiale: la quasi totalità del convento era stato destinato a caserma militare. Come annotato da padre Barbò nelle sue notizie vergate a continuazione dell'*Historia* del Passerini, le due opere erano state collocate in qualche locale del convento (non vennero però citate in nessun inventario) dopo che il padre lettore Antonio Maria Bergonzi le aveva ritirate nel 1671, perché non più corrispondenti al gusto dell'epoca e probabilmente non in grado di reggere il confronto con la nuova decorazione dell'area presbiteriale, composta dagli affreschi della cordata Nuvolone – Villa – Mariani.²³

Anche la cimasa della pala dell'altare già dedicato a San Raimondo di Peñafort, nel 1672 re intitolato a Pio V, finì nella raccolta del parroco: si tratta della tela di formato quadrangolare rappresentante il predicatore a mezzobusto, riconosciuta da Marco Tanzi e da lui attribuita a Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, autore della sottostante pala con la *Visione di Pio V*.²⁴ Anche in questo caso l'opera poté essere ritirata a causa delle dimensioni ridotte e dell'assenza di patronati sul sacello.

L'ultimo dipinto citato da Tanzi come appartenente all'arredo della chiesa o del convento dei predicatori e sottratto dal Bonfichi è una tela raffigurante il patriarca *San Domenico*, attribuita a Francesco Boccaccino e collocata cronologicamente tra il 1710 e il 1720. Se sicura è la provenienza domenicana, non è possibile individuare, per ora, la destinazione precisa del pezzo: diverse erano le serie di Santi e beati dell'Ordine, eseguite nel Seicento, che decoravano le stanze dei diversi ambienti, la chiesa, la sagrestia e anche il tribunale inquisitoriale.²⁵

Un'opera sottratta dal Bonfichi che rientrò in San Domenico per l'interessamento del fabbricere Ignazio Pedratti, delegato per la conservazione dell'ex chiesa conventuale e autore dell'inventario steso per conto della Fabbriceria nel 1812, fu il *Martirio di San Pietro da Verona*: il religioso aveva quindi una particolare predilezione per le opere del Malosso o della sua cerchia (le due tele del Chiaveghino). Il pezzo risultava già mancante nel citato elenco:

Passata la Porta del Campanile sopra la quale esservi un quadro portante il martirio di S. Pietro Martire (che ora trovasi, per quanto dicesi, presso il Signor Canonico Parroco Bonifichi) vedessi ora un quadro rappresentante S. Michele.²⁶

²³ BARBÒ c. 1r; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 26-41, n. 3.

²⁴ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 42-47, n. 4. Il pezzo infatti era posto a ricordo della precedente intitolazione, di cui non si voleva perdere memoria.

²⁵ Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, pp. 48-53, n.4. In occasione della mostra *Selezione di Antichi Maestri* del 2016, Marco Tanzi ha proposto di inserire all'interno della raccolta dell'ex priore un bellissimo ovale raffigurante *San Giacinto*, attribuito ad Angelo Massarotti. La probabile provenienza dalla collezione del Bonfichi suggerisce inoltre che sia stato parte di una delle serie che arredavano diversi ambienti del convento: TANZI 2016a, pp. 20-21; Tanzi in *Selezione* 2016, n. 28.

²⁶ *Inventario* 1812 c.4, n. 13; Tanzi in *L'ultimo priore* 2012, p. 30, n. 2, in riferimento al *Crocifisso* della cappella della Santa Croce.

Il quadro del Trotti era quindi stato sostituito con un'opera (non rintracciata) raffigurante l'arcangelo. In una missiva indirizzata alla Fabbriceria l'anno successivo (14 marzo 1813) il Pedratti informò i colleghi che del quadro del Malosso non vi era traccia nell'abitazione del Bonfichi, in procinto di trasferirsi presso la chiesa di Sant'Agata, ma vi ritrovò solamente «l'antica pala dell'Altar maggiore della soppressa Chiesa di S. Matteo, e le chiavi del Sacro Fonte battesimale deposte su di un camino».²⁷ La pala in questione è la perduta *Trinità tra la Vergine e i Santi Matteo apostolo e Ifigenia*, arrivata in San Domenico dopo il 1805, in seguito alla soppressione della parrocchiale dedicata all'Evangelista, divenuta sussidiaria. La tela era stata attribuita al Malosso, ma in realtà si tratta di un dipinto eseguito da Cristoforo Agosta. L'opera rientrò poi in San Domenico (è presente nell'inventario stilato nel 1864) per scomparire definitivamente in seguito alla chiusura della chiesa.²⁸ Dopo una serie di ulteriori verifiche e scambi di lettere tra la curia e la Fabbriceria, il 28 aprile del 1815 il Bonfichi, probabilmente messo alle strette nonostante i favori accordatagli dal vescovo Offredi, indirizzò una missiva alla stessa in cui affermava di trattenere legittimamente per sé il quadro in quanto donatogli nel 1803 da Pietro Barbò, Luigi Lorenzo Valle (editore cremonese) e il marchese Giuseppe Picenardi, incaricati di curare l'amministrazione della chiesa. L'opera gli sarebbe stata assegnata come "parziale risarcimento" delle spese sostenute per il culto, gravanti sulle sue spalle.²⁹ A nulla valsero la giustificazione del nuovo parroco di Sant'Agata: i deputati risposero che gli amministratori per conto della Fabbriceria non potevano in alcun modo alienare beni appartenenti alla stessa e, un mese dopo l'invio della lettera, il quadro tornò nuovamente al suo posto al di sopra della porta del campanile, come comunicato dal Pedratti tramite una lettera.³⁰ Non vi furono più spostamenti o scambi di dipinti sino all'anno 1829, quando un quadro invece entrò in San Domenico: si tratta del *San Luigi Gonzaga* (Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone», inv. 856), donato alla cattedrale nel 1829 dai due fratelli del pittore Sante Legnani, Giuseppe e Giovanni Battista. L'opera però venne reclamata, nel 1832, da Marianna Simoni, vedova di Francesco Brutti ed erede dei Legnani.³¹

10.2 Scambi attorno all'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi

Quando nel 1805 la chiesa divenne sussidiaria del duomo cremonese, la Fabbriceria dello stesso acquisì i diritti sugli oggetti e sui dipinti conservati al suo interno (abbiamo già visto come agirono per ottenere opere illegittimamente sottratte dal patrimonio della chiesa dal Bonfichi).

Nel 1828 la Fabbriceria, nella persona del Vicario Generale Giulio Trivulzio pretese dalla famiglia Sommi Picenardi la restituzione del quadro con l'*Adorazione dei pastori*, firmato da Bernardino

²⁷ ASDCr, AFC, b.113, n. 1517, 14 marzo 1813.

²⁸ GRASSELLI 1818, p. 54.

²⁹ ASDCr, AFC, b.113, n. 1517, 28 aprile 1815. Nel 1798 Giuseppe Picenardi aveva chiesto (inutilmente) all'Amministrazione del Fondo di religione, per conto della Fabbriceria, la possibilità di trasferire la *Raccolta della Manna* del Cossali dal refettorio, oramai parte della caserma, alla cattedrale, per adornare probabilmente una parete di uno dei due transetti: ASDCr, AFC, b.113, n. 1520, 28 agosto 1799. Il dipinto venne invece acquistato dal comune di Cremona nel 1803 e portato nel Palazzo Comunale, ove tuttora si trova: TANZI 1981, pp. 48-49.

³⁰ ASDCr, AFC, b.113, n. 1517, 27 maggio 1815.

³¹ ASDCr, AFC, b.113, n. 1538, 4 agosto 1829. Sull'opera cfr. Morandi in *La Pinacoteca* 2008, pp. 21-22, n. 10.

Campi nel 1574 per l'altare della Natività patrocinato da Sebastiano Picenardi e addossato, in seguito all'abbattimento del pontile (1601), sulla parete di testata del transetto sinistro.³²

Per evitare l'alienazione del pezzo la famiglia Picenardi, nelle persone dei due gemelli Giuseppe e Luigi Ottavio sostituì, in accordo con il Bonfichi, l'originale con la copia eseguita dal pittore Francesco Boccaccino, transitata sul mercato antiquario nel novembre del 2016: il sacerdote ottenne così per sé, con la complicità di Giuseppe Picenardi, il pezzo con il *Martirio di San Pietro da Verona* che, come analizzato nel paragrafo precedente, restituito però nel 1815.³³

La copia del Boccaccino trovò posto sull'altare nel 1796, come narrato ironicamente dallo stesso marchese Giuseppe Picenardi nella sua *Nuova guida di Cremona*:

[...] era collocata la famosa Natività di Nostro Signore del nostro Bernardino Campi, onde sottrarla alle rapine de' Galli. [...]. Quando si vide il Signor Tinet Commissario Francese fare raccolta di quadri, si fece all'istante sostituire la buona copia di esso, che ora vi si trova eseguita dal nostro Francesco Boccaccino, e si risparmiò l'incomodo al Sig. Tinet di trasportare quel quadro a Parigi.³⁴

Il dipinto quindi si salvò dall'asportazione per l'azione preventiva voluta dai due fratelli. Davanti alla copia, nel 1799, venne collocata un'opera di Sante Legnani raffigurante la beata Elisabetta Picenardi, nuova dedicataria dell'altare, con il benestare di Giuseppe Bonfichi:

Ed esservi l'Altare dedicato alla natività di Nostro Signore Bambino Gesù espressa nel quadro dell'Altare medesimo dipinto da Bernardino Campi cremonese. Quello però che attualmente esiste al detto Altare è una copia. Sotto vi è un quadretto di figura ovale coll'effigie della Beata Elisabetta Picenardi di ragione, dicesi, della Famiglia Picenardi.³⁵

Il pittore era già al servizio della famiglia Picenardi, avendo dipinto per l'oratorio della villa di Torre due tele relative ai miracoli compiuti dalla beata, in occasione del trasferimento delle sue spoglie dal convento di San Barnaba dei serviti in Mantova, avvenuto nel settembre del 1799. È quindi possibile ipotizzare che la nuova dedicazione dell'altare fosse dovuta alla volontà dei due gemelli di promuovere il culto dell'ava, i cui resti riposavano ora in terra cremonese.³⁶

³² Cfr. il capitolo 2, paragrafo 6.

³³ Le informazioni sono contenute nella copia di un memoriale steso il 28 gennaio 1828 da Giuseppe Picenardi, riportato in una *Species-Facti* senza datazione e conservata in ASCr, ASP, b. 41, cc. 2r, 3r.

Dipinti antichi 2016, pp. 308-309, n. 689: A differenza dell'originale campesco, i toni sono più scuri, terrosi e lo sfondo differisce in parte dall'originale: se nella pala di Bernardino si intravede, in alto a sinistra, l'annuncio dell'angelo ai pastori in questo caso vi sono i tre magi che stanno seguendo la stella mentre, dietro un'altura, vi è forse l'esercito di Erode alla ricerca del Bambino.

³⁴ PICENARDI 1820, pp. 105-106.

³⁵ *Inventario* 1812 c. 4, n. 13.

³⁶ BIANCHI 1803, pp. 101-112. La cappella, dedicata a Santa Elisabetta per creare una sorta di parallelo tra la madre del Battista e la beata, era decorata con una pala d'altare con la *Visitazione* eseguita dal Boccaccino mentre sulle due pareti laterali, al di sotto dell'organo e della cantoria, erano collocate le due tele del Legnani: la prima raffigurava la consegna, da parte della Vergine, del piccolo Gesù nelle braccia della beata mentre la seconda ne raffigurava il transito.

I due pronipoti Antonio e Girolamo, figli di Serafino Sommi, ereditarono le proprietà e i titoli nel 1816 alla morte di Luigi Ottavio Picenardi.³⁷ Il loro padre intanto aveva promosso la costruzione della biblio-pinacoteca all'interno della villa di Torre, dove volle collocare l'originale del Campi, trasferito lì da Cremona e citato nel *Catalogo dell'antica Galleria delle Torri de' Picenardi*, compilato da Giuseppe Picenardi grazie ad (perduto) inventario manoscritto stilato nel 1827.³⁸

Solo nel 1829 la Fabbriceria della cattedrale di Cremona decise di richiedere la restituzione del pezzo: nei vari documenti prodotti dalle due parti in causa e conservati presso l'Archivio della Fabbriceria della cattedrale, depositato presso l'Archivio Diocesano di Cremona, si conserva anche una memoria intitolata *Riflessi d'un ex regolare*, stesa dallo stesso Bonfichi.³⁹

L'ex parroco della chiesa di San Domenico si schierò apertamente a favore della famiglia Sommi Picenardi, essendo egli stesso responsabile ultimo dello spostamento del pezzo. I nobili avevano agito correttamente. Il dipinto non doveva certamente essere restituito alla cattedrale:

Ai Patroni sia d'altari, o Chiese fu sempre lecito (salva la sostanza) cangiare non gli ornati, arredi et accessori di qualunque siasi sorte, ma ben anche demolire, per ricostruire secondo i bisogni, e questi dominarli, fatta attrazione di qualunque siasi pregio reale o d'opinione delle cose critiche. Alcuni Patroni sono poi talmente gelosi de' loro diritti che tengono perfino le chiavi degli altari, al fine d'impedire ai Parrochi, od amministratori della chiesa qualunque siasi arbitrio.⁴⁰

Il Bonfichi argomentò quindi il proprio parere con delle affermazioni relative alle consuetudini perpetuate dai patroni, ossia la possibilità di disporre liberamente degli arredi e dei dipinti collocati sopra le mense: i religiosi non avevano quindi alcun diritto di interferire nelle scelte e, a volte, poteva essere loro negato l'accesso al sacello se chiuso da una cancellata.

I domenicani di Cremona, consapevoli di questa eventualità, avevano impedito di posizionare armi e stemmi familiari in parti della chiesa a loro soggette: ricordo qui il caso citato nel paragrafo relativo alla decorazione della volta antistante la cappella del Rosario, promossa da un certo Giovanni Battista Marazzi che incaricò, nel 1688, Giuseppe Nuvolone detto Panfilo di risarcire o meglio di ridipingere le *Storie della Vergine* eseguite dal Cattapano alla fine del Cinquecento. I padri era timorosi che la presenza dello stemma e delle armi del committente, seppur dissimulate – il Marazzi fece dipingere delle colombe e delle lettere siglate –, avrebbero potuto un giorno far avanzare delle pretese da parte degli eredi sulla campata, inconveniente già accaduto in passato.⁴¹

Inoltre, anche in caso di donazione del pezzo da parte della famiglia ai domenicani il capitolo dei padri, nella persona del priore (all'epoca lo stesso Bonfichi), avrebbe comunque potuto restituirlo ai

³⁷ PENDOLA 1864, pp. 8-9: figli di Serafino Sommi e Isabella Arigucci, divennero eredi per volontà dei due fratelli in quanto unici eredi maschi del casato per parte di madre. Isabella Arigucci era infatti nipote di Giuseppe e Luigi Ottavio, unica figlia di Laura Picenardi (già vedova Trecchi) e di Antonio Arigucci. Le altre sorelle dei gemelli, Olimpia, Bianca, Anna e Teresa morirono senza eredi: TIRABOSCHI 1815, pp. 237-238.

³⁸ BENELLI 2014-2015, pp. 11-12. Il Sommi intraprese la costruzione della villa dopo aver ricevuto l'eredità del letterato cremonese Giambattista Biffi (1796), collocandovi la pinacoteca e la biblioteca: DOSSENA 1968, p. 379.

³⁹ TANZI 2012, pp. 6-9.

⁴⁰ *Atti in causa, Riflessi d'un ex regolare*, c. 1r.

⁴¹ Cfr. capitolo 3, paragrafo 4.

legittimi proprietari senza che questi versassero del denaro in compensazione del valore del pezzo, non essendoci alcun vincolo legale ad impedire tale possibilità:

Ove poi supporre si volesse che la casa Piccenardi avesse fatto ai P.P. Domenicani un dono assoluto del quadro senza alcun diritto di dominio, ossia ricupera, nulla impediva agli stessi P. P. di restituire il dono con od anche senza compenso, dacché niun vincolo o restrizione venne dalle leggi fatto alle corporazioni rispetto ai mobili di Chiesa o di Convento d'esercitare tutti quei diritti che competono ad ogni altro proprietario.⁴²

La ferma volontà della Fabbriceria relativa alla consegna del dipinto era basata sulla testimonianza di tre persone, non nominate all'interno della documentazione, le quali affermarono come i fratelli Picenardi nell'anno 1799, scampato il pericolo di veder il quadro prendere la via di Parigi, riposizionarono nuovamente la pala sull'altare, per poi toglierla l'anno successivo. La famiglia negò tutto quanto: la copia del Boccaccino era stata temporaneamente tolta per permettere la realizzazione di alcuni lavori di muratura, atti a ricavare una nicchia nella parete ove collocare il quadro, ottenendo così lo spazio necessario per collocarvi l'ovale del Legnani con l'effigie della beata Picenardi.⁴³

Il Bonfichi ancora una volta rigettò le motivazioni addotte riferendosi alla prassi rispettata dai fabbricieri che precedettero la nuova amministrazione:

dato e non concesso che nell'anno 1799 abbia il Marchese Picenardi rimesso l'originale e non la copia ciò non sarebbe che vie meglio confermare il pieno diritto che egli aveva sul quadro, di poterlo cioè collocare, e trasportarlo in quel luogo, ed in quel tempo che più a lui tornava a genio. Dopo la soppressione de P. P. Domenicani la Chiesa servì ad uso di parrocchia principale fino al 1805 epoca in cui venne concessa in sussidio alla Cattedrale. [...] i cessati Fabbricieri rispettarono i diritti della Casa Picenardi e le operazioni fatte dai Religiosi prima della loro soppressione, fa quindi sorpresa come gli attuali Fabbricieri senza essere autorizzati dal Demanio e direttorio della Chiesa possano reclamare quel quadro.⁴⁴

Era quindi impossibile richiedere il pezzo perché questo non era presente al momento in cui la chiesa venne posta sotto la giurisdizione della Fabbriceria e, inoltre, i precedenti membri non ebbero nulla in contrario riguardo agli spostamenti e alle sostituzioni degli arredi appartenenti all'altare Picenardi. La conclusione della memoria del Bonfichi è estremamente interessante in quanto paragonò la contesa del dipinto all'acquisto, da parte della Pinacoteca di Brera, della pala con il *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria* di Gaudenzio Ferrari (Inv. Gen. 283), proveniente dalla chiesa di Sant'Angelo in Milano dei minori osservanti, la quale ebbe una vicenda simile a quella della pala di Bernardino:

⁴² *Atti in causa, Riflessi d'un ex regolare*, c. 1r.

⁴³ «Il marchese Serafino Sommi, nella sua memoria difensiva, affermò che fu la copia del Boccaccino ad essere stata tolta per un breve periodo per Approfondarla più addentro verso il muro onde procurare un ricetto ad un altro picciol quadro, che avanti al medesimo andavasi a collocare in occasione di Funzioni in onore della Beata Elisabetta Picenardi di cui presentava la effigie. Questa nuova divozione si volle dai Patroni stabilita ad un altare di proprio antico Patronato, ove d'accanto pure vi esiste il gentilizio loro sepolcro [...]»: *Species-Facti*, c. 2v.

⁴⁴ *Atti in causa, Riflessi d'un ex regolare*, c. 1v.

La riaperta chiesa di S. Angelo in Milano non potrebbe ella pure reclamare il quadro stato levato dal Patrono, e che da secondamano si è acquistato dalla munificenza dell'I. R. Governo, e posto nell'I. R. Pinacoteca di Brera. Quanti e quanti altri esempi si potrebbero addurre.⁴⁵

L'opera, commissionata a Gaudenzio Ferrari nel 1537 da Giacomo Gallarati, era stata ritirata dalla famiglia Stampa di Soncino (cui pervenne il patronato della cappella per via ereditaria), in seguito alle soppressioni degli ordini e sostituita da una copia del pittore Carlo Dionigi Sadis. Venne acquistata dalla pinacoteca braidense nello stesso anno in cui il Bonfichi scrisse la sua memoria (1829), per la cifra di sessantacinque mila lire austriache dal conte Teodoro Lechi, che a sua volta l'aveva comprata nel 1821.⁴⁶

L'ex priore del convento domenicano quindi inserì nei suoi *Riflessi* un riferimento all'attualità: la richiesta relativa alla restituzione del quadro del Campi sarebbe paragonabile a quella (eventuale) della chiesa di Sant'Angelo nei confronti della pinacoteca braidense per riottenere il dipinto gaudenziano, recuperato dagli eredi dei committenti per paura di un suo possibile sequestro o alienamento. Girolamo Sommi Picenardi, nella sua memoria difensiva al riguardo, affermò che non avrebbe consegnato il quadro in quanto

Sarebbe stata una barbarie restituire quel quadro alla primitiva sua sede dopo la succennata circostanza dell'adesione di altro quadro, che ne andava a ingombrare la parte inferiore di esso fino quasi alla metà ed in occasione di funzioni portate dalla nuova divozione introdottavi, sarebbe stato tolto intieramente alla vista col pericolo di deperire a causa del frequente fregamento degli addobbi che vi si espongono, e degli urti che nell'apparecchio di essi potesse per avventura talvolta ricevere.⁴⁷

La presenza dell'effigie della beata avrebbe in qualche modo impedito il pieno godimento dell'opera del Campi nella sua totalità. Inoltre la collocazione all'interno della nicchia scavata avrebbe potuto arrecare danni all'opera.

In precedenza però, inviando un biglietto alla Fabbriceria, usò toni diversi e non certo legati alla volontà di rendere l'opera bene visibile:

Tutto ciò che era posseduto da miei zii M.si Picenardi, era posseduto, io credo, anzi debbo credere, con ogni buon diritto. Tutto ciò, che a me pervenuto per donazione delli detti miei zii, io voglio conservare, né di mia volontà non ne farò cessione di parte alcuna a chi che sia. Questo è quanto io voglio rispondere; e credo che eguali ai miei saranno, i sentimenti di mio fratello, benché non essendo egli qui non posso averne modo di consultarlo.⁴⁸

⁴⁵ *Atti in causa, Riflessi d'un ex regolare*, c. 2r.

⁴⁶ Ferro in *Pinacoteca* 1989, pp. 48-49, n. 22; SACCHI 2015, pp. 35-36, n. 23.

⁴⁷ *Species-Facti*, c. 3r.

⁴⁸ ASDCr, AFC, b. 113, n. 1520, 4 luglio 1829.

Fallito ogni tentativo di mediazione, il 14 settembre 1829 la Fabbriceria agì per vie legali nonostante Girolamo Sommi Picenardi avesse proposto la consegna, invece dell'originale, della copia di Francesco Boccaccino, rimasta sull'altare della chiesa.⁴⁹

Intervenne quindi il padre di Giuseppe, Serafino, che proposela donazione di quattro arazzi eseguiti da Jacob van Zeuen (notizie dal 1644 al 1680) con le *Storie di Sansone*. Il marchese Giuseppe Sigismondo Ala Ponzone consigliò ai fabbricieri, tramite una perizia, di accettare lo scambio in quanto il valore monetario attribuito ai pezzi era il doppio rispetto a quello assegnato all'*Adorazione dei pastori*, da lui non particolarmente apprezzato: duecento zecchini in totale contro i cento del solo dipinto. Era quindi evidente che la Fabbriceria era a caccia non di preziose opere d'arte, ma di oggetti di pregio da vendere per ottenere denaro contante da reinvestire: lo stesso accadde nel 1865, quando iniziò a vendere gli arredi di San Domenico, in alcuni casi in disaccordo con la Regia Prefettura.⁵⁰

La situazione ebbe la sua conclusione nell'autunno del 1832 quando la Fabbriceria, nella persona dell'arciprete Luigi Manna, rinunciò alla causa con l'ottenimento dei quattro arazzi, consegnati il 30 ottobre dall'agente della casata Sommi, Costantino Tarozzi, a Luigi Corsi, portavoce della Fabbriceria.⁵¹

La tela di Bernardino Campi quindi rimase appesa, quale opere più preziosa della raccolta, nella biblio-pinacoteca della villa di Torre de' Picenardi fino all'anno 1869, mentre gli arazzi verranno venduti tramite asta pubblica nel 1879 ma non si ha traccia di chi li abbia effettivamente acquistati e di dove siano finiti.⁵²

10.3 Una lenta agonia: la decisione di abbattere il complesso

L'orafo Luigi Clementi, fabbricere della cattedrale, fu autore del manoscritto in tre volumi intitolato *Memorie raccolte di cose successe in Cremona in diverse epoche*,⁵³ da cui vennero estrapolate notizie riguarda la vicenda di San Domenico dal più volte nominato colonnello Carlo Bonetti, membro della Commissione Conservatrice dell'Archivio Storico Comunale (istituito nel 1928 dal podestà Giovanni Bellini) e fondatore del periodico «Bollettino Storico Cremonese».

Il Bonetti utilizzò le informazioni rintracciate nei manoscritti per la compilazione del già citato articolo edito nel 1934 intitolato *La chiesa di San Domenico e la sua agonia*, pubblicato proprio sul «Bollettino Storico Cremonese».⁵⁴

⁴⁹ *Atti in causa*, 4 settembre 1829.

⁵⁰ BENELLI 2014-2015, p. 13, n. 38. ASDCr, AFC, b. 113, n. 1515, 14 marzo 1832: «Per corrispondere all'avuto incarico trovo di manifestare che ebbi già prima l'occasione di ammirare più volte sia il detto Quadro, che gli indicati Arazzi, e sebbene per sentita inclinazione io preferisca i dipinti ai tessuti e ricami di questo genere, esternai ognora, che la bellezza massima di queste ricche tappezzerie sta decisamente al di sopra non solo del menzionato Quadro, ma anche di altri d'un merito superiore. Bernardino Campi sebbene annoverato fra i buoni Pittori dell'epoca sua non si ritiene però fra i migliori della Scuola Cremonese, né il Quadro della natività di G. C. è poi il più apprezzato de' suoi lavori».

⁵¹ *Atti in causa*, 14 ottobre 1832: «a rinuncia di questa Fabbriceria all'azione contro di loro intentata per la rivendicazione d'un Quadro di Bernardino Campi levato dal fu Signor Marchese Don Giuseppe Picenardi, del quale sono Eglino Eredi, da una Capella patronale nella Chiesa ora sussidiaria di S. Domenico contro il compenso di quattro arazzi Fiaminghi. Del che si porge loro contezza con vera compiacenza, avvertendo che si prostrerà il sottoscritto ad ogni Atto occorrente per l'adempimento del menzionato accordo».

⁵² ASDCr, AFC, b. 113, n. 1520, aprile 1879, circolare n. 40.

⁵³ I tre volumi sono conservati in ASCr, ASCCr, Raccolta manoscritti, n. 388.

⁵⁴ PISATI – PAGLIOLI 2013, pp. 31-32.

Altre notizie riguardo alla demolizione possono essere rintracciate nel testo di Elia Santoro pubblicato nel 1968 e intitolato *La basilica di S. Domenico. Storia della sua demolizione (1859-1879)*. L'autore compulsò per la compilazione dello studio la documentazione contenuta in diverse serie dell'Archivio Storico Comunale e, prima di essere stampato come opera autonoma, era già stato edito in una serie di articoli usciti dal luglio al settembre dello stesso anno sul quotidiano «La Provincia».

Nella tarda primavera del 1859 la chiesa era stata utilizzata come magazzino dalle truppe imperiali costrette a ripiegare verso Cremona in seguito alla sconfitta nelle battaglie di Magenta e Legnano (come testimoniato dal dipinto di Omobono Longhi menzionato in apertura del primo capitolo).⁵⁵

Una volta evacuato, l'edificio venne riconsacrato dal vescovo Novasconi e si decise di procedere con dei lavori per il rifacimento delle coperture, che portarono ad un sopralluogo da parte dei tecnici del Genio civile, che dichiararono il tempio pericolante. Alla fine dello stesso anno venne saldato al pittore Giovanni Guelfi detto il Camillino il pagamento promesso per il restauro dei dipinti ancora ricoverati sugli altari della chiesa, grazie alla generosa risposta da parte di cinquantadue cittadini cremonesi che finanziarono il progetto (1857), raccogliendo la somma di mille ottantasette lire.⁵⁶

Nel dicembre del 1861 una commissione mista del Genio civile e militare ordinò una nuova perizia (16-18 gennaio 1862), firmata dal capitano Giovanni Cirillo e dall'ingegnere Carlo Porro: la chiesa e l'adiacente caserma furono nuovamente dichiarate pericolanti e bisognose di urgenti lavori di ristrutturazione, spingendo così la Curia a lanciare un nuovo appello per la raccolta dei fondi necessari, stimati in novantaseimila lire.⁵⁷

Intanto il sindaco di Cremona ordinò la chiusura della chiesa il 23 febbraio dello stesso anno: la Fabbriceria però non restò con le mani in mano e chiese una nuova perizia, su parere favorevole del Ministero dell'Interno.⁵⁸

Questa venne eseguita il 12 gennaio 1862, e il verbale venne firmato dagli ingegneri Francesco Formaggini, Luigi Dovara e dall'architetto Carlo Domenico Visioli, membro della Commissione d'ornato pubblico in seguito alla morte dell'architetto Luigi Voghera.

I tre esperti nominati stabilirono che l'edificio poteva ancora essere salvato con degli urgentissimi lavori di ristrutturazione, come indicato nella relazione consegnata il 31 gennaio e indicati in cinque punti: consolidamento dei muri esterni, ristrutturazione delle volte, sostituzione delle travi in legno a sostegno del tetto, riparazione delle lesioni sulle superfici murarie, installazione di contrafforti a fianco della copertura della navata centrale. Il progetto era corredato da due tavole, disegnate dall'architetto Visioli e da lui firmate il 18 maggio.⁵⁹

⁵⁵ Toninelli in *La Pinacoteca* 2008, pp. 162-163, n. 175.

⁵⁶ SANTORO 1968, p. 12; CASTAGNIDOLI 2013-2014, pp. 192-193.

ASDCr, AFC, b. 113, n. 1514, *Carte riguardanti il restauro di alcuni Quadri in tavola ed in Tela nella Chiesa di Santi Domenico in Cremona [...]*. Il pittore Guelfi, nato nel 1789, era specializzato nel restauro di dipinti. Allievo del Legnani, restaurò, l'*Assunta* di Bernardino e Gervasio Gatti in cattedrale, la pala di Giulio Campi in San Sigismondo e nel 1825 i dipinti ricoverati nel Palazzo Comunale: GRASSELLI 1827, p. 139. Ringrazio Agostino Allegri per la segnalazione della busta.

⁵⁷ Il verbale è stato integralmente trascritto da SANTORO 1968, pp. 12-15; CASTAGNIDOLI 2013-2014, p. 193.

⁵⁸ BONETTI 1934 p. 92; SANTORO 1968, p. 17.

⁵⁹ ASDCr, AFC, b. 41, *Processo verbale della visita effettuata dai sottoscritti Incaricati Ingegneri del Genio Civile e del Genio Militate nei giorni 16 17 e 18 gennaio 1862 al Fabbriato della Chiesa di S. Domenico in Cremona [...]*.

Si accese così un dibattito a causa dei pareri fortemente discordanti delle due commissioni, infiammato dagli interventi di Fulvio Cazzaniga, direttore del «Corriere Cremonese», che definì San Domenico «una chiesa nulla più che vasta, senza alcun pregio d'arte nel vero senso della parola, senza alcuna generosa memoria civile».⁶⁰

La Prefettura concesse al vescovo tempo fino al gennaio del 1864 per la raccolta di fondi necessari per il restauro e il mantenimento dell'edificio sacro. Il 4 febbraio dello stesso anno, il sindaco Camillo Vacchelli, a nome della giunta, chiese al Ministero dell'Interno di emanare un decreto che autorizzasse la demolizione degli edifici, finalizzata alla creazione di un ampio piazzale che avrebbe migliorato la situazione urbanistica del centro cittadino. Il decreto venne effettivamente emesso il 4 giugno dalla Direzione Generale del Demanio, autorizzando così la cancellazione di ogni traccia della presenza dell'Ordine dei predicatori e del famigerato tribunale inquisitoriale.⁶¹

Il 10 giugno quindi furono consegnate le chiavi della chiesa alla Prefettura e venne stilato l'inventario generale, più volte citato, delle opere d'arte e degli oggetti ancora contenuti nell'edificio.

La Curia però non si diede per vinta: Santoro riportò nel suo studio la notizia di un anonimo ecclesiastico, di cui non riuscì a rintracciare il nome (occultato nelle carte da lui consultate) che il 20 giugno si recò a Milano per ottenere dalla Consulta del Museo patrio di archeologia una domanda indirizzata al Ministero per chiedere una nuova visita della chiesa.

La commissione si fermò a Cremona il 28 e il 29 giugno 1864 ed era formata dall'architetto Giovanni Brocca (colui che per primo progettò di interare il Naviglio per costruire una corsia preferenziale dedicata ai mezzi pubblici), membro del Consiglio del Museo patrio di archeologia di Milano; il linguista e conservatore del Gabinetto numismatico braidense Bernardino Biondelli; il pittore Antonio Caimi, segretario e docente dell'Accademia di Brera; l'architetto Fermo Zuccari, progettista del duomo di Casalmaggiore e del Teatro Fossati di Milano. Da Torino giunsero invece l'ispettore del Genio civile e Direttore Generale del Ministero dei Lavori Pubblici Giovanni Oberty e l'ingegnere Carlo Falconieri, anch'egli ispettore e responsabile della sistemazione di Palazzo Vecchio come sede della Camera dei Deputati e del Ministero degli Affari Esteri in seguito dello spostamento della capitale da Torino a Firenze.

Nonostante il parere favorevole della commissione, il decreto relativo alla demolizione non venne ritirato e i componenti chiesero quindi che venissero almeno salvate le opere d'arte contenute all'interno della chiesa.⁶²

10.4 Un primo nucleo di opere per le collezioni civiche

Il 24 luglio del 1864 una nota emanata congiuntamente dai Ministeri dell'Istruzione Pubblica, delle Finanze, della Guerra e di Grazia e Giustizia informava la Prefettura di Cremona della volontà di cedere al comune un totale di tredici dipinti che, nelle intenzioni del prefetto, il barone piemontese

⁶⁰ CASTAGNIDOLI 2013-2014, pp. 52-53, 196.

⁶¹ SANTORO 1968, p. 18.

⁶² SANTORO 1968, pp. 21-23.

Giacinto Tholosano, avrebbero costituito il primo nucleo di una pinacoteca civica. Tale intenzione venne espressa durante una seduta del Consiglio provinciale del 1864:

[...] le belle arti ricordano d'aver avuto in questa nostra città onorevole culla, ed i dipinti, gli stupendi lavori d'intarsiatura, i mobili di lusso, le macchine, le stoffe utili, le carrozze, gli istromenti da corda pei quali andò e va famosa Cremona, patria dello Stradivari, vi fecero bella mostra... Augurando migliori tempi per l'industria manifatturiera ho intanto cercato di promuovere sempre più il gusto per le belle arti che le sono pure di non lieve sussidio, propugnando presso il Governo del Re la cessione gratuita al Comune, capoluogo della provincia, dei migliori dipinti di proprietà demaniale che si trovano nella demolenda chiesa di S. Domenico ciò che fu di buon grado accordato all'utile scopo di iniziare una pubblica Pinacoteca [...].⁶³

Santoro nel suo articolo pubblicò anche l'elenco delle opere, stilato in più fasi tra il 1864 e il 1865, quando l'amministrazione comunale, la Regia Prefettura e la Fabbriceria della cattedrale si stavano "spartendo" i diversi arredi contenuti nell'edificio, a cui si aggiunsero anche le richieste della famiglia Sommi Picenardi, per il ritiro di opere appartenenti agli altari di loro patronato, come si vedrà nei paragrafi successivi. Esiste una seconda versione della lista, stilata per conto del Regio Demanio, contenente il dettagliato elenco dei venticinque dipinti ceduti in toto al Municipio e destinati, in gran parte, alla creazione della prima pinacoteca civica.⁶⁴

In attesa di una sua istituzione, i pezzi furono distribuiti tra il Palazzo Comunale e il Palazzo di Giustizia.⁶⁵ Vi sono però alcune incongruenze nei due inventari: se in quello redatto dal Genio civile la grande pala con l'*Adorazione dei Magi* del Nuvolone, collocata nel fondo del coro, è indicata con il numero 12, nell'elenco stilato per conto del comune l'opera venne sostituita con il medesimo soggetto di Cristoforo Magnani (in realtà appartenente alla raccolta del conte Sigismondo Ala Ponzone)⁶⁶ e tuttora presente nelle collezioni civiche; la pala con la *Visione di Pio V* dello stesso Nuvolone, che il documento edito dal Santoro affermò essere stata trasferita nel Palazzo di Giustizia, non è presente nella lista ma anzi, al suo posto, sull'altare della cappella dedicata al pontefice aveva trovato collocazione lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina d'Alessandria* dell'Agosta.⁶⁷

Non può quindi essere casuale la mancanza di due delle più pregevoli opere della chiesa, dipinte da Giuseppe Nuvolone detto Panfilo tra il 1668 e il 1672: potrebbero essere state sottratte durante il biennio 1864-1866, prima del trasporto dei dipinti nelle nuove sedi. Anche il quadro con *Daniele nella fossa dei leoni* del Montalto sparì misteriosamente, dopo essere stato citato per l'ultima volta nell'inventario del 1864.

Di queste venticinque opere, tre furono ritirate dai Sommi Picenardi (la pala Persico di Antonio Campi, il *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo* del Malosso e l'*Estasi di Santa Rosa*

⁶³ SANTORO 1968, p. 23.

⁶⁴ ASCr, Genio Civile, b. 4, fascicolo 2, 27 dicembre 1864, lettera del sindaco di Cremona alla Direzione Demaniale.

⁶⁵ GUAZZONI 1997a, pp. 62-63.

⁶⁶ L'opera, di cui non si conosce la collocazione originaria, venne elencata nel lascito testamentario del conte: Marubbi in *La Pinacoteca* 2003, p. 120, n. 82.

⁶⁷ *Oggetti ceduti* 1865 c.Iv; SANTORO 1968, p. 24.

da Lima del Nuvolone, di cui si discuterà nel paragrafo successivo) mentre il *San Luigi Gonzaga* del Legnani, reclamato da Marianna Simoni Brutti, venne ritirato dal figlio Leonida per approdare in pinacoteca nel 1914 come dono della vedova Carmela Manna Brutti.⁶⁸

Il Museo Civico nacque ufficialmente nel 1887 e la pinacoteca venne aperta al pubblico nel novembre 1888, presso il palazzo del conte Sigismondo Ala Ponzone che, nel suo testamento del 1842, volle mettere a disposizione del pubblico – in giorni e orari prestabiliti –, i dipinti, i libri e le collezioni numismatiche e ornitologiche a lui appartenenti.⁶⁹

10.5 La restituzione dei dipinti ai Sommi Picenardi

In seguito alla consegna delle chiavi della chiesa e del convento ai delegati della Prefettura Guido Sommi Picenardi, figlio di Girolamo e autore de *Le Torri de' Picenardi*, a nome dei suoi fratelli Luigi, Laura, Gherardo e Roberto inviò una missiva, datata al 29 agosto 1864, alla Regia Direzione degli Archivi governativi di Lombardia in Milano affinché

si facciano le indagini necessarie a ritrovare gli atti comprovanti il Patronato o Proprietà, Diritti, etc. che la nobile famiglia Sommi Picenardi, anche quale erede dei Persico e degli Sfondrati ha sulle seguenti cappelle poste nella Chiesa di San Domenico in Cremona.⁷⁰

Si chiese contemporaneamente alla Regia Direzione del Demanio di non intraprendere alcuna azione relativa alla demolizione dell'edificio finché non si fossero concluse le ricerche relative al patronato degli altari nell'Archivio di Stato di Milano.

Si ricorda inoltre che in precedenza, Luigi Ottavio e Giuseppe Picenardi avevano acquistato, dall'Amministrazione del Fondo di religione (settembre 1800), la chiesa e la casa parrocchiale dei Santi Vito e Modesto, di cui però avevano già ritirato gli arredi l'anno precedente con cui poi fecero allestire gli altari della chiesa di Sant'Ambrogio di Torre de' Picenardi, di loro patronato. Gli edifici dell'ex beneficio ecclesiastico erano stati inglobati nel palazzo adiacente alla chiesa, posto di fronte al corpo est del convento domenicano.⁷¹

Le ricerche, autorizzate con una lettera del 6 ottobre dello stesso anno e condotte dal vice direttore dell'Archivio di Stato, il cavaliere Pietro Ghinzoni, con l'ausilio di Tommaso Cossali, direttore del Regio Archivio del Fondo di religione,⁷² dovevano concentrarsi sugli altari di Santa Caterina da Siena, di Santa Rosa da Lima, di San Tommaso d'Aquino e della Natività.

Ghinzoni e Cossali consultarono le due copie del manoscritto di Pietro Maria Passerini (depositato nel Fondo di religione e nella sezione Registri dello stesso) e i due inventari stilati nel 1798, conservati nella sezione Amministrazione del Fondo di religione.⁷³

⁶⁸ Morandi in *La Pinacoteca* 2008, pp. 21-22, n. 11.

⁶⁹ IOTTA 1997, pp. 26, 28.

⁷⁰ *Istanze pel ritiro*, 29 agosto 1864. La lettera era stata preceduta da una richiesta formale del 27 agosto dello stesso anno: ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777, *Copia della Domanda Sommi Picenardi*.

⁷¹ Cfr. l'introduzione al capitolo 5.

⁷² ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777, 6 ottobre 1864; 14 aprile 1865.

⁷³ *Istanze pel ritiro, Notizie sulle Cappelle*.

Inoltre, il marchese Sommi Picenardi chiese, in modo particolare, notizie riguardo a un monumento funebre ancora in San Domenico:

Si vorrebbe anche ricevere un atto comprovante che alla stessa famiglia appartiene il monumento sepolcrale in forma di obelisco innalzato da Valerio e da Sforza Picenardi a Sebastiano, Sforza I, Sforza II e Giambattista pure Picenardi l'anno 1544; il qual monumento resta appoggiato a un pilastro vicino alla Cappella della Natività di Nostro Signore.⁷⁴

L'opera, di cui si è discusso nel primo capitolo in relazione all'allestimento del primitivo altare della Natività, era infatti stata descritta da Giuseppe Picenardi nella sua guida della città di Cremona ed era stata fortemente danneggiata durante gli anni della Repubblica Cisalpina.⁷⁵

Le ricerche portarono a stilare una lista di dipinti assegnabili, per diritto, ai Sommi Picenardi: il *Crocifisso tra i Santi Caterina da Siena, Giovanni Battista e il conte Brocardo Persico* di Antonio Campi, *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo* del Malosso, l'*Estasi di Santa Rosa da Lima* di Giuseppe Nuvolone detto Panfilo, le due tele con le *Storie di Santa Caterina d'Alessandria* attribuite sempre al Nuvolone (ma nell'inventario del 1864 assegnate correttamente a Carlo Preda). Assieme a questi vennero indicati altri dipinti difficilmente identificabili: due Santi domenicani, di autore ignoto e datati al 1700 (con tutta probabilità si tratta dei *Beati Rolando e Moneta da Cremona*, dipinti per il sacello di San Tommaso d'Aquino da un anonimo per conto dell'inquisitore Ricchini), una copia di una presunta *Natività* di Antonio Campi; una *Trinità* dipinta dal Malosso, ossia la pala che Cristoforo Agosta eseguì per l'altare maggiore della chiesa di San Matteo a Cremona (e in un primo tempo sottratta dal Bonfichi), ricoverata nella cappella di Santa Rosa da Lima e correttamente attribuitagli nell'inventario del 1864.⁷⁶

I dipinti furono formalmente assegnati ai Sommi Picenardi il 27 settembre 1865 dalla Regia Direzione delle Tasse e del Demanio e, all'atto della consegna avvenuta all'interno della chiesa il 5 dicembre 1865, i nobili si videro assegnare altri oggetti, ossia le lapidi, gli altari e le ancone lignee dei sacelli già di loro patronato mentre i quadri non risultavano presenti perché già ritirati nei magazzini del Palazzo Comunale o del Palazzo di Giustizia nel febbraio dello stesso anno: verranno restituiti alla famiglia nel 1867.⁷⁷

⁷⁴ *Istanze pel ritiro*, 29 agosto 1864.

⁷⁵ «Non voglio omettere di far quivi rimarcare, come ad un vicino pilastro trovasi appoggiato un sepolcrale monumento consistente in un piedistallo portante una piramide carica di militari trofei, e guerresche insegne stata maltrattata, come si vede, dal fanatismo unito all'ignoranza, ed alla barbarie in questi nostri ultimi passati tempi. La democrazia non volle soffrire né vedere esposti al pubblico titoli distintivi di nascita né gentilizie insegne. Dunque via quello scudo, che presentava il Liocorno rampante, antica divisa de' Picenardi, e con esso quant'altre marziali insegne, e trofei l'adornavano infin dove poté giungere il braccio direttore dell'inesorabile democratico scalpello, ed ecco perdute belle sculture, come può riconoscersi dai pochi avanzi, che vi rimangono»: PICENARDI 1820, p. 106.

⁷⁶ *Distinta* 1864; *Inventario generale* 1864 c. 4v, n. 53. Nello stesso, c. 6, è citato anche un secondo dipinto proveniente dalla chiesa «Il Sig. Borsetta ha esposto di avere presso di sé un quadro di ragione di questa Chiesa, a lui già da gran tempo affidato, quale rappresenta S. Anna, e S. Filippo, che prima esisteva nella Chiesa di S. Matteo». ZAIST 1774, p. 72 citò assieme alla pala per l'altare di Santa Caterina da Siena in San Domenico la pala per San Matteo, «in cui il bravo Discepolo, dietro l'orme del celebrato suo Maestro, nel vago Dipinto di quelle faccie ridenti, che tondeggiano, si studiava egli pure al par di lui, d'imitare le bizzarre, graziose maniere del, non mai abbastanza commendato, Correggio». Sulla perduta pala cfr. BARILI 1812, pp. 177-178; BIFFI 1989, p. 216.

⁷⁷ *Istanze pel ritiro*, 5 dicembre 1865, *Consegna all'Illustrissimo Signore Nobile Guido Sommi dei Marchesi Picenardi*.

Nonostante gli sforzi promossi dai Sommi Picenardi per collezionare le opere d'arte legate alla munificenza dei propri avi e ai casati che confluirono nella famiglia, la splendida raccolta – suddivisa tra la villa di Torre e il palazzo in contrada San Vito – venne alienata tra il 1869 e il 1870.

Solo le opere d'arte appartenenti alla chiesa dei Santi Vito e Modesto rimasero nelle disponibilità della famiglia e costituiscono, tutt'oggi, l'arredo della chiesa di Sant'Ambrogio in Torre de' Picenardi, come già raccontato nel capitolo relativo alla decorazione della piccola chiesa concessa ai domenicani nel 1567. Nel 1872 poi vennero ivi trasferite le spoglie della beata Elisabetta Picenardi, assieme al dipinto di Sante Legnani ritirato dalla chiesa di San Domenico.⁷⁸

La villa, nonostante le disposizioni testamentarie dei gemelli Picenardi che nominarono loro eredi i pronipoti figli di Serafino Sommi, venne venduta, nel 1852, al marchese Pietro Araldi Erizzo dopo essere passata nelle mani di Massimiliano Trecchi (1847) e di Luigi D'Arco (1850).⁷⁹

Il marchese Araldi Erizzo, figura di spicco del risorgimento cremonese (costretto a fuggire in esilio in seguito agli eventi che portarono al ritorno degli austriaci dopo i moti del 1848), mise a disposizione dell'esercito francese e piemontese la villa di Torre durante la seconda guerra d'indipendenza (1859). Una volta annesso il Lombardo Veneto al Regno di Sardegna, ricevette la nomina a senatore. A causa dei numerosi debiti contratti fu costretto a vendere, a partire dal 1869, le proprietà e la collezione di dipinti e oggetti d'arte conservati proprio nella residenza di Torre de' Picenardi.

I quadri vennero alienati tramite l'antiquario Giuseppe Baslini, che già si stava occupando di alcuni pezzi scultorei in terracotta provenienti dalle cappelle Persico e Picenardi della chiesa di San Domenico, ceduti al Museo patrio di archeologia di Milano (fondato nel novembre 1862) grazie all'interessamento dell'architetto Visioli, che chiese di salvare parte della decorazione come testimonianza della produzione artistica locale.⁸⁰

Gli acquirenti dei diversi dipinti sono identificabili con l'antiquario Paolo Martegani,⁸¹ Alessandro Chiesa, il russo Yurenich e Alfonso Reichmann, nonno di Gustavo Frizzoni, che si assicurò l'*Adorazione dei pastori* di Bernardino Campi, probabilmente esposta in uno degli ambienti del suo lussuoso albergo in corso di Porta Romana. L'ancona dell'altare dello Spasimo dipinta dal Boccaccino, transitata nel corso del Seicento per le camere priorali, venne invece acquistata dalla National Gallery di Londra, dove tuttora si trova (inv. NG806).⁸²

Gli altri dipinti ritirati da San Domenico rimasti nelle mani della famiglia furono ceduti a diverse chiese: la pala già nella cappella Persico venne acquistata dal 1870 dal parroco di San Michele in Vetere; il *San Tommaso ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo* è ora collocato sulla controfacciata della chiesa di Santa Maria Assunta e Cristoforo in Castello a Viadana, acquistato dal parroco Parazzi

⁷⁸ Cfr. il capitolo 5, paragrafo 1.

⁷⁹ TASSINI 2013-2014, p. 150.

⁸⁰ Cfr. il capitolo 1, paragrafo 3 e *infra*; CAIMI 1873, p. 3.

⁸¹ Acquistò, secondo SACCHI 1872, p. 152, tre quadretti del Malosso, che forse possono essere individuati nelle quattro storie laterali della cappella della Decollazione del Battista di patronato Pesci.

⁸² SACCHI 1872, p. 350; PENNY 2004, p. 394.

per il costo di cento lire, assieme alla sua cornice, che tuttora lo ospita; il quadro con l'*Estasi di Santa Rosa da Lima e un angelo* approdò invece nella chiesa di San Sebastiano.⁸³

10.6 La vendita di oggetti e dipinti da parte della Fabbriceria della cattedrale

Anche alla Fabbriceria della cattedrale venne concesso di ritirare diversi beni appartenenti all'arredo mobile della chiesa, specialmente oggetti liturgici (27 ottobre 1864-febbraio 1865).⁸⁴

Spiccavano, nell'elenco di oltre centodieci pezzi, accompagnato da una stima del loro valore, il pulpito, le due cantorie, tre confessionali (in realtà quattro, tav. 10.1),⁸⁵ quattro scaffali della sagrestia, i due altari delle cappelle ai lati del presbiterio (dedicate a Pio V e alla miracolosa immagine di San Domenico di Soriano, ma conosciuto come altare del Santissimo Sacramento), un terzo altare di marmo, l'organo e l'arredo della sacello del Rosario, compresa la statua della Vergine, donata alla chiesa di San Sigismondo una volta appurato non trattarsi di un oggetto di pregio (non era sicuramente il simulacro ligneo usato durante le processioni, probabilmente sostituito in occasione del rifacimento dell'altare del vano negli anni Sessanta del secolo precedente).⁸⁶

La Fabbriceria, nella persona del Presidente don Lorenzo Callegari, iniziò immediatamente a vendere parte degli oggetti (gennaio-giugno 1865): il 6 maggio il parroco di San Lorenzo Aroldi, don Eliseo Cedri acquistò, per ottocento lire, l'altare in marmo del sacello di San Domenico mentre il 7 aprile 1866 la Fabbriceria della chiesa di Santa Maria Annunciata in Viadana acquistò l'organo costruito dai Serassi nel 1776 e sistemato da Angelo Amati nel 1851, per la cifra di quattromilacinquecento lire, smontato e trasportato dallo stesso due anni dopo, dietro previa autorizzazione della Regia Prefettura.⁸⁷

⁸³ Mons. Antonio 1999, pp. 79-80. Nel 1863 venne acquistata anche la *Sant'Agnese* di Gervasio Gatti tramite il pittore e antiquario Rocco Bono, proprietario anche del bozzetto dell'affresco del Boccaccino per il catino absidale della cattedrale con i Santi Imereo ed Omobono (SACCHI 1872, p. 47). Il dipinto con la Santa martire era stato tolto dal suo altare nel 1679 e spostato al di sopra di un confessionale (BARBÒ c. 1r), ma non comparve in nessuno degli inventari successivi: probabilmente fu uno di quei dipinti ritirati dal Bonfichi e immesso sul mercato antiquario.

⁸⁴ ASCr, Genio Civile, parte mista, b. 4, fascicolo 2, *Nota degli oggetti sui quali non cade nessuna discussione e ritenuti senz'altro della Fabbriceria Cattedrale*, c. 2r; BONETTI 1934, p. 94.

⁸⁵ Ora nel transetto destro della cattedrale: Bandera in *Arte lignaria* 2000, pp. 102-103, n. 31.

I quattro confessionali presentano, all'interno del timpano interrotto, altrettanti busti collocati su base quadrata con le effigi di Santi della religione domenicana: Ludovico e Tommaso d'Aquino per i due rivolti verso l'altare della Visitazione, Giacinto e Raimondo per quelli in fronte all'altare di San Biagio.

⁸⁶ *Oggetti pervenuti, Nota degli oggetti della Chiesa di S. Domenico*, cc.1r-2v: alcuni oggetti erano stati contesi dalla Fabbriceria e il demanio: tre panche della sagrestia, nove scale, centodiciotto panche, la statua della Vergine del Rosario, sei panche della cappella di San Tommaso, otto lampade di ottone e un crocifisso in legno.

«L'effigie di legno, che col titolo di Madonna del S.to Rosario esisteva in S. Domenico, componesi del busto di figura e lavoro comunissimi e del piedistallo di forma grossolana e triviale. Escluso che sia uno tra gli oggetti attinenti alle belle arti, ai quali allude la Circolare Ministeriale 16 Agosto 1808, che abbia persino un pregio qualunque, e non abbisognandone la conservazione e l'uso né per la Cattedrale né per alcuna delle due sussidiarie, la scrivente ha creduto d'assecondare la domanda avutante dalla Fabbriceria di S. Sigismondo per la ricorrenza della solenne festività la prima domenica del maggio p.o [...]»: *Oggetti pervenuti*, 17 luglio 1865, *Lettera dell'arciprete Callegari alla Prefettura di Cremona*.

⁸⁷ *Oggetti pervenuti, Oggetti venduti che appartenevano alla Chiesa di S. Domenico*, c. 1v. L'altare venne venduto dopo aver fatto eseguire una stima da Giuseppe Ratti, marmorino, e aver ottenuto il parere favorevole della Prefettura: «Il sottoscritto autorizza codesta Veneranda Fabbriceria alla vendita dell'Altare suddetto alla Fabbriceria della Chiesa Parrocchiale di St. Lorenzo Aroldo, cui si va pure sotto pari data e numero a darne partecipazione a mezzo del Sig.r Sotto Prefetto di Casalmaggiore»: *Oggetti pervenuti, Vendita d'altare alla Fabbriceria di St. Lorenzo Aroldo*, c. 1v.; *Stima di due altari provenienti dalla soppressa chiesa di S. Domenico*.

Sull'organo cfr. KRIZMAN 2012a, pp. 11-19; KRIZMAN 2012b, pp. 81-143. Parte della documentazione è conservata anche in *Oggetti pervenuti*, in ordine sparso all'interno della busta.

Nel 1867 il vescovo Novasconi propose, assieme ad alcuni sacerdoti e ai fabbricieri (tra cui Luigi Clementi e il canonico Carlo Girondelli) di deliberare l'acquisto di due bussole in legno, delle pile dell'acquasanta, della balaustra dell'altare maggiore e degli angeli torcieri donati dal Mercori per arredare il presbiterio della cattedrale ma, al momento di perfezionare l'accordo, diverse persone che avevano in un primo tempo accettato la proposta, ritirarono la loro quota di partecipazione facendo andare in fumo la possibilità di ottenere gli arredi, provocando le ire del delegato del Prefetto.⁸⁸

Nel 1868 fu monsignor Giuseppe Mainestri, arciprete di Calcio, a richiedere un preventivo per la vendita dell'altare maggiore, del coro ligneo, della balaustra marmorea e di altri due altari (quello contenente la pala del Chiaveghino e quello della cappella del Nome di Dio), progetto poi non andato in porto: il prezioso tabernacolo era stato richiesto anche dal parroco di Sant'Agostino, ma fu invece venduto alla parrocchiale di Canneto Pavese dedicata ai Santi Pietro e Marcellino.⁸⁹

Anche le sculture del Chiari collocate nella cappella di San Giacinto e nel vano dedicato al Nome di Dio entrarono nel patrimonio della Fabbriceria. Il *Cristo deposto* venne concesso in deposito, nel 1895, alla chiesa di San Sigismondo mentre le altre tre rimasero nei magazzini del duomo. Quella di San Filippo Neri è oggi esposta nel Battistero adiacente la cattedrale.⁹⁰

10.7 La proposta del Visioli e la demolizione

Nonostante l'approvazione del progetto di demolizione e dopo un primo tentativo di affidarne l'esecuzione mediante la pubblicazione di un bando d'appalto (24 agosto 1864) a cui nessuno rispose, l'architetto Carlo Domenico Visioli, già membro della Commissione d'ornato pubblico tentò, nuovamente, di salvare San Domenico, inviando due esposti al sindaco e alla giunta comunale.

Il secondo di questi, datato al 4 gennaio 1865, è stato pubblicato dal Santoro nel suo ben documentato lavoro sulla demolizione della chiesa. Trattasi di un documento estremamente interessante perché traspare tra le righe quanto era vivo e sentito il dibattito sulla conservazione dei monumenti pubblici legati al passato, da conciliare con le necessità di creare nuovi spazi urbani e parchi pubblici. Le principali città italiane del neonato Regno d'Italia stavano cambiando volto e forma a causa dell'abbattimento delle cinte murarie e dell'apertura di nuove piazze e grandi rettilinei urbani, sul modello del piano del barone Georges Eugène Haussmann per la "nuova" Parigi di Napoleone III.

Il Visioli chiese nel suo esposto scritto che, nonostante la demolizione, venissero almeno conservate alcune decorazioni in terracotta, da esporre nel museo cittadino assieme ai dipinti fatti ritirare dal barone Tholosano, Prefetto di Cremona. Effettivamente alcuni rilievi e una delle lesene esterne della cappella Persico sono ora collocati, come già anticipato anche nel primo capitolo, presso il Museo Civico «Ala Ponzone».⁹¹

⁸⁸ BONETTI 1934, pp. 95-96.

⁸⁹ ASCr, Genio Civile, p.m, b. 4, fascicolo 2, 30 maggio 1868, *Istanza del Sacerdote Mainestri Don Giuseppe Arciprete in Calcio tendente all'acquisto di tre altari che si trovano nella soppressa Chiesa di S. Domenico*; BONETTI 1934, pp. 99-100.

⁹⁰ Bandera in *Arte lignaria* 2000, pp. 110-112, n. 36; BOTTONI 2001, p. 178.

⁹¹ Era stata infatti inclusa, nell'elenco delle opere ritirate dalla chiesa e consegnate all'amministrazione comunale, la descrizione della colonna da scegliersi durante le fasi della demolizione dell'edificio.

Gran parte delle formelle in cotto che decoravano la fascia esterna al di sotto delle coperture del sacello di San Vincenzo (chiamata oratorio del Crocefisso in seguito alla sua chiusura) vennero invece vendute al Patrio museo archeologico di Milano dall'antiquario Baslini nel dicembre del 1870 per la cifra di novecento lire.⁹²

L'architetto Visioli propose l'innalzamento, al posto della chiesa, di un «fabbricato utile e con assetto decoroso alla città» e la conservazione della torre campanaria.⁹³

[...] anche per istinto di rispetto alle opere dei nostri maggiori, parmi sentire imporre il dovere di esporre un mio secondo pensiero, forse fino ad ora non ventilato, e cioè che venisse conservata la torre della suddetta chiesa, e superata una mia ritrosia a tale richiesta, ma racchiudendo un sentimento di amor patrio, non esito di manifestarlo a chi sempre intese accoglierlo ed incoraggiarlo, dappoichè la medesima non trovasi in stato di degradamento come la chiesa, e perché potrebbe essere conveniente e vantaggiosa al Comune non solo; ma ben anche di decoro alla nuova piazza e alla città [...].⁹⁴

Già padre Preglia, nel suo *Memoriale Historico* datato al 1706, aveva annotato come: «Tra mezzo alla Sacristia, et chiesa è eretta la Torre una delle più alte di questa Città, anzi dopo il torazzo La più eminente [...]».⁹⁵

L'interesse del Visioli si concentrò quindi su quei manufatti o parti dell'edificio ritenuti appartenenti a un non ben definito periodo medievale, ma che in realtà furono costruiti, come nel caso della torre campanaria, tra il 1491 e il 1506 in concomitanza con la ristrutturazione dell'area presbiteriale, seppur con modalità ancora legate alla tradizione costruttiva locale.⁹⁶

Il campanile avrebbe dovuto essere salvato e valorizzato in quanto secondo (in altezza) solo al Torrazzo, e di importanza simile alle più importanti torri campanarie d'Italia che, secondo l'architetto, erano quella della cattedrale di Pisa, della basilica di San Marco a Venezia, delle cattedrali di Siena e di Torino e quella innalzata su progetto di Luigi Cagnola per la chiesa dei Santi Nazzario e Celso a Urgnano tra il 1824 e il 1829.

Inoltre, continuò il Visioli, la spesa prevista per l'abbattimento sarebbe stata solo un'inutile spreco di denaro, allacciandosi così al dibattito lanciato da Carlo Cattaneo sul primo numero della rivista da lui fondata, «il Politecnico», uscito nel 1839 e contenente l'articolo citato in apertura del capitolo, *Del ristauero di alcuni edifici di Milano* dove, facendo riferimento al progetto per il completamento della facciata della chiesa di San Francesco di Sales in corso di Porta Nuova a Milano (l'attuale via Manzoni), l'intellettuale spostò l'attenzione sul tema “etico” relativo alla possibilità di abbattere edifici costruiti nei secoli passati, solo perché non conformi al gusto attuale.⁹⁷

⁹² BARBIERI-BOSIO 2011, pp. 215-221. I depositi del museo conservano altre formelle decorative di ambito cremonese, probabilmente provenienti dai chiostrini del complesso di San Sigismondo. Anche la scelta di alcuni di questi rilievi decorativi venne inserita nell'elenco delle opere cedute al comune.

⁹³ SANTORO 1968, p. 30.

⁹⁴ SANTORO 1968, p. 30.

⁹⁵ PREGLIA c. 44.

⁹⁶ PASSERINI n. 92.

⁹⁷ Il Cattaneo si riferiva al progetto del completamento della facciata della chiesa di San Francesco di Sales da parte di Amati, «l'unico luogo dove l'architettura borrominesca avrebbe ragione e diritto di starsene in pace». Queste invece sono

L'esposto del Visioli andò più a fondo sulla questione lanciando una provocazione, più o meno velata, all'amministrazione comunale: «Dappoichè è un assioma dei dotti che quando non si hanno i mezzi ed il coraggio di farne delle più belle e grandiose è d'uopo conservare e rispettare le esistenti perché ogni età comparisca nei monumenti suoi quale è stato».⁹⁸

L'architetto inoltre propose di utilizzare la torre per ospitare l'Archivio Comunale, ubicato nelle soffitte della cattedrale e non agevolmente raggiungibile. L'area prospiciente la stessa sarebbe risultata qualificata grazie alla creazione di una piazza di cui propose il nome Vittoria (presentando anche un progetto) che avrebbe reso Cremona l'unica città italiana ad avere, all'interno del centro cittadino, quattro grandi piazze collegate tra loro: la piazza della Vittoria, quella della cattedrale, la piazza Cavour (ora Stradivari) e la piazza delle Erbe (oggi della Pace, ma già intitolata a Garibaldi).⁹⁹ Nonostante ciò, il sindaco Vacchelli liquidò frettolosamente la proposta del Visioli affermando che gli edifici su cui si sarebbe dovuto intervenire non erano di proprietà comunale e che avrebbe dovuto quindi rivolgersi alle competenti autorità governative.¹⁰⁰

Il tanto atteso decreto firmato da Vittorio Emanuele II arrivò l'8 maggio 1869: l'area della chiesa e della caserma potevano essere cedute al comune di Cremona per una somma superiore alle centomila lire. L'appalto dei lavori venne immediatamente affidato al capomastro Francesco Ferrari che, il 14 giugno, ricevette le chiavi dei due fabbricati.¹⁰¹

I lavori iniziarono a partire dalla zona dell'abside, abbattendo la cappella di San Vincenzo (oratorio del Cristo o del Crocifisso) e cimando progressivamente la torre campanaria. Durante la demolizione emersero, ovviamente, tutte le sepolture e i resti mortali delle numerose famiglie nobili e dei padri che scelsero la chiesa quale loro ultima dimora.

Il 1 luglio venne ritrovato il sepolcro di Antonio Stradivari, al di sotto della pavimentazione del sacello del Rosario. Il garibaldino Alfonso Mandelli, che pubblicò nel 1903 un volume dal titolo *Nuove indagini su Antonio Stradivari*, fu un altro testimone diretto degli eventi:

I tempi nuovi s'imponavano ai vecchi. Le esigenze imperiose e reclamate dell'igiene e della civiltà distruggevano in una pregevole concezione dell'arte le tracce di un'epoca nefasta illuminata dai sanguigni bagliori del rogo. La foga del lavoro faceva sì che non si badasse ad abbattere questo piuttosto che quella parte. E il piccone lavorava, lavorava sempre, e già era entrato nella Cappella del Rosario, e la cupola del Malosso e la volta del Cattapanone vi aveva abbattute. Ed io a ricordo ancora, e ancora mi par di assistere a quella febbrile

le parole che ispirarono il Visioli nella sua difesa della chiesa di San Domenico: «Certamente all'ampio corso di Porta Nuova, s'addirebbe assai un bell'edificio moderno. Ma che fare dell'antico? Distruggerlo, e fabricar da capo? Avremmo un edificio solo colla spesa di due. È veramente necessario disperdere dalla faccia della terra ogni traccia del bene e del male che fecero i nostri antenati? È necessario radere dalle fondamenta gli edifici eretti con tanta spesa, perché non sono conformi ai decreti del nostro gusto? E se il roccò ai giorni nostri avesse prevalso anche presso gli studiosi, come è prevalso presso quello che non vogliono studiare, approvereste voi che gli architetti roccocomani radessero l'Arco della Pace, per farne un altro conforme all'uso del tempo? Meglio pare adunque astenerci dalle distruzioni; lasciare a S. Francesco il pregio della sua buona o trista unità»: CATTANEI 1839, pp. 64-65. Sul ruolo della rivista «Il Politecnico» cfr. LACAITA 2001, pp. 63-71.

⁹⁸ SANTORO 1968, p. 30.

⁹⁹ SANTORO 1968, p. 32.

¹⁰⁰ Il Visioli si rivolse quindi alla Regia Prefettura della città di Cremona, che rimandò la questione – invano – al Genio Civile: ASCr, Genio Civile, p. m., b.4, fascicolo 2, 6 luglio 1867.

¹⁰¹ SANTORO 1968, pp. 38-39.

distruzione di tanto artistico splendore; mi pare di assistervi poichè non passava giorno ch'io non andassi a vedere il progressivo atterramento della grandiosa Basilica. Mi ricordo perfino quando il fotografo Aurelio Betri era là colla sua macchina a ritrarre i punti più interessanti della demolizione.¹⁰²

La scoperta della tomba della famiglia Stradivari provocò un grande interesse da parte dell'opinione pubblica perché si era perduta, subito dopo la morte del celebre liutaio, memoria della collocazione della sua attività e dell'importanza della sua figura nel panorama musicale italiano e non solo.¹⁰³

Or bene io fui presente in un certo momento nel quale vari cospicui cittadini stavano intorno all'entrata della sepoltura Stradivari. E ricordo, come se appena ora le avessi udite, le seguenti parole allora pronunziate da uno di quei signori: «V'è tanta confusione di ossa senza nessun segno particolare, che riesce proprio inutile il far ricerche». In quella circostanza ho anche udito il nome di Stradivari. Ma io ero così giovane e talmente digiuno di ciò che volesse significare quel nome, da non comprendere affatto l'importanza delle ricerche, che avrebbero voluto effettuare quei cospicui cittadini, de' quali parmi ricordare l'Avvocato Tavolotti, il Dott. Robolotti, il Prof. Stefano Bissolati, Pietro Fecit, e gli assuntori delle demolizioni Ferrari e Bassi, ed altri ancora che sfuggono ora alla mia memoria.¹⁰⁴

Iniziarono immediatamente le ricerche in archivio e la pubblicazione di studi sulla figura di Stradivari e della sua famiglia la cui bottega era affacciata proprio sulla piazza San Domenico: l'ex sacerdote e vicebibliotecario Pietro Fecit propose quindi di intitolare la futura piazza proprio al liutaio.¹⁰⁵

I lavori di demolizione terminarono il 9 maggio del 1871 mentre in seguito toccò alla caserma: l'abbattimento di tutte le strutture si concluse solo nel gennaio dell'anno 1876 dopo che, nel 1873, la giunta comunale decadde dopo essersi spaccata riguardo alla possibilità di continuare con la distruzione totale degli edifici oppure di mantenere a parte dell'ex convento ed ex caserma per ospitarvi delle scuole: la nuova giunta, insediatasi dopo le consultazioni del 6 luglio, votò senza esitazioni a favore dell'abbattimento dell'intero complesso.¹⁰⁶

Era stata così cancellata, per sempre, una pagina importante, anzi fondamentale, della storia (non solo artistica) della città di Cremona e della Lombardia.¹⁰⁷

¹⁰² MANDELLI 1903, p. 84.

¹⁰³ Nonostante l'iscrizione fosse già stata trascritta da VAIRANI 1796, p. CXXXII, n. 923.

¹⁰⁴ MANDELLI 1903, p. 84. Nei giorni successivi al ritrovamento il sindaco Giuseppe Tavolotti incaricò una apposita commissione incaricata di identificare, tra le ossa ritrovate, quelle del liutaio: *L'eredità* 2013, p. 23.

¹⁰⁵ *L'eredità* 2013, p. 45. L'importanza della figura di Antonio Stradivari nella costruzione di un nuovo senso civico dei cremonesi venne abilmente promossa dal Mandelli, che fece allestire presso il Museo Civico due sale dedicate al maestro e porre una lapide commemorativa dove venne ritrovato il sepolcro (che il liutaio acquistò da Filiberto Villani nel 1729); mentre propose di innalzargli un monumento celebrativo nel 1889: la proposta venne bocciata a causa della mancanza di fondi. Federico Sacchi e Gennaro Buonanno identificarono poi, nel 1890, il luogo preciso della bottega del liutaio, ove sorgeva, all'epoca, il Caffè Soresini.

Il testo edito dal Mandelli contiene al suo interno anche una descrizione della cappella del Rosario, di cui si è discusso nel capitolo 3, paragrafo 4. Fu inoltre il primo a indicare la vendita dell'altare alla chiesa di San Siro a Soresina: MANDELLI 1903, pp. 75-81; *L'eredità* 2013, pp. 20-22. La lapide a corredo del sepolcro della famiglia Stradivari venne trasportata nel Palazzo Comunale.

¹⁰⁶ CASTAGNIDOLI 2013-2014, pp. 200-205.

¹⁰⁷ BONETTI 1934, pp. 98-99.

La creazione di una vasta piazza e del primo giardino pubblico all'interno della cerchia delle mura avrebbe dovuto, secondo le intenzioni dell'amministrazione comunale, essere letto come forte segno di discontinuità con il passato aprendo la città ai valori del progresso, della modernità e della laicità e non fu certo un caso che alla piazza venne dato il nome di "Roma".

Il contesto in cui si svolse l'intera faccenda era quello di una città in cui era forte il sentimento antireligioso che travolse il neonato Regno d'Italia, causato anche dalla "questione romana": in Cremona furono fondate due logge massoniche ed ebbero vita breve, se non brevissima, diversi fogli di stampo fortemente anticlericale. La campagna contro la Chiesa culminò il 26 luglio 1870, quando venne deciso di rendere facoltativo l'insegnamento della religione cattolica nelle scuole, da attivare dietro richiesta scritta dei genitori, da sostituire con delle ore dedicate alla "morale civile".¹⁰⁸

10.8 La memoria di San Domenico

Nel 1878 l'architetto Carlo Visioli pubblicò sulla rivista «il Politecnico» un articolo dal titolo *Cenno storico-estetico intorno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*, cui allegò i rilievi disegnati in occasione della perizia ordinatagli dalla Fabbriceria della cattedrale ed effettuata nel gennaio del 1862 (tavv. 10.2-10.6).

L'apertura dell'articolo venne dedicata alla citazione delle fonti utilizzate per la ricostruzione della storia della basilica: il volume *De rebus coenobii cremonensis* di padre Domaneschi, stampato nel 1767, le informazioni contenute in *Le pitture e le sculture della città di Cremona* di Giuseppe Aglio (1794) e nella *Guida storico sacra della regia città e sobborghi di Cremona* del Grasselli (1818) assieme, ovviamente, al manoscritto *Della fabrica del Convento* di padre Passerini (attribuito all'epoca allo zio, Pietro Maria Boselli da Sestola) di cui si aveva memoria a Cremona grazie a una trascrizione (non rintracciata) eseguita dall'arciprete Carlo Lombardini, fratello di Elia, già direttore generale delle Pubbliche costruzioni a Milano.¹⁰⁹

Dopo la narrazione dell'origine della chiesa e del convento dell'Ordine dei predicatori, l'architetto introdusse le ragioni che lo spinsero a stendere il suo breve testo:

Noi fummo indotti a porre in luce questa grandiosa Basilica ed uniti, oratorio con tavole che ne rappresentano la pianta, i prospetti, le sezioni ed i particolari decorativi, come a raccogliere nel testo le poche memorie, che dell'abbattuto edificio rimangono tutt'ora, perché non ci parve che giustamente fin qui ne venisse determinato lo stile architettonico ed il merito artistico; e perché la giovane generazione dei nostri concittadini apprenda quale monumento abbia perduto; ed almeno rimanga dello splendido edificio una memoria che ricordi le artistiche sue forme.¹¹⁰

¹⁰⁸ SIGNORI 2005, p. 65.

¹⁰⁹ L'arciprete, di Calcio, fu anche autore di un volume dal titolo *Cenni sulla celebre scuola cremonese degli stromenti ad arco non che sui lavori e sulla famiglia del sommo Antonio Stradivari*, edito nel 1872 e di *Contributi alla biografia di sette vescovi di Cremona* pubblicato nel 1944-45 sul «Bollettino Storico Cremonese».

¹¹⁰ VISIOLI 1878, p. 23.

L'articolo contiene la descrizione della basilica, «stupenda per grandiosità e per carattere di stile religioso lombardo, di forma basilicale coi bracci a guisa di croce latina» la quale, per le sue caratteristiche costruttive corrispondeva perfettamente all'«ordinanza architettonica» degli edifici religiosi fatti costruire dei predicatori, secondo il pensiero di Pietro Estense Selvatico espresso a riguardo della chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia nell'opera *Sulla architettura e sulla scultura in Venezia dal Medioevo sino ai nostri giorni*, pubblicata nel 1857:¹¹¹ è evidente l'apprezzamento del Visioli per quello che era considerato lo stile lombardo per eccellenza, negli anni che portarono diversi edifici sacri a “riacquistare” il loro aspetto originario, secondo gli architetti che ne curarono i restauri (talvolta disastrosi) di ripristino.

L'addossamento di cappelle gentilizie sulla navata destra e il rivestimento dei pilastri voluto dal priore Giovanni Paolo Nazari alla fine del Cinquecento deturpò in qualche modo, secondo l'architetto, la purezza e la bellezza dell'architettura.¹¹²

L'introduzione successiva delle cappelle ed altari, che avvenne intorno al secolo XVI, deturpò quella chiesa, come il nostro Duomo e S. Agostino ecc. Nel mentre è biasimevole l'introduzione degli altari e delle cappelle nelle nostre chiese, è però innegabile che furono questi che portarono l'incremento ed il progresso nelle arti decorative. [...] La voga dello stile Romano, che collo studio del classicismo e delle opere di Vitruvio, invase ogni cosa nel secolo XVI e nel seguente, insieme al fasto della chiesa e quindi l'introduzione degli altari [...] alterarono sensibilmente la semplicità di questa architettura religiosa, la quale nella sua caratteristica ed originale maestà aveva diritto d'essere lasciata in pace a rappresentare la propria epoca.¹¹³

L'architetto poi passò ad illustrare il sacello di Santa Caterina d'Alessandria scambiato per quello dedicato a Sant'Agnese (dedicataria in realtà di un altare collocato al di sotto della cantoria dell'organo), il quale «non sarà avventatezza l'asserire che quest'edificio manifesta le tradizioni del brioso rinascimento Toscano».¹¹⁴

Le decorazioni dell'ambiente, che si conservano in minima parte nel Museo Civico di Cremona,¹¹⁵ sono illustrate nella tavola 5 a corredo dell'articolo: richiamano, sempre secondo il Visioli, il *Monumento funebre di Carlo Marsuppini* eretto all'interno della basilica di Santa Croce a Firenze, a causa dell'altezza e dello slancio delle colonne, assieme alla decorazione del fregio del timpano in cui sono disposti motivi vegetali. Il vano infatti

[...] opera tutta di terra cotta, era costrutta con mattoni grossi lavorati ed uniti colla maggiore maestria e nitidezza, unica in Cremona, come il caldo degli ornati sente di un bello grandioso, e presentava una spalmatura di tinta rubizza fusa forse con olio, come sono quelli della Certosa di Ferrara.¹¹⁶

¹¹¹ VISIOLI 1878, p. 24.

¹¹² Cfr. l'introduzione al capitolo 2.

¹¹³ VISIOLI 1878, pp. 25-26.

¹¹⁴ VISIOLI 1878, p. 32. Sull'altare di Sant'Agnese cfr. capitolo 1, paragrafo 2; capitolo 2, paragrafo 2.

¹¹⁵ PUERARI 1976, pp. 45, 222, figg. 196-197.

¹¹⁶ VISIOLI 1878, p. 33.

L'ultima parte dell'articolo è dedicata alla cappella Picenardi, già intitolata a San Vincenzo e progettata da Bernardino de Lera e Francesco Pampurino, denominato poi Oratorio del Crocifisso (o del Cristo) e di cui quattro formelle, appartenenti al fregio esterno, sono ora conservate nei depositi del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco perché acquistate, come già anticipato, dal Museo patrio d'archeologia il 20 dicembre 1870 dall'antiquario milanese Giuseppe Baslini ove, «[...] vi erano figurati gli stemmi della famiglia Picenardi [...], sui quali scorreva una bella trabeazione con fregio di grifoni e cornucopie».¹¹⁷

L'architetto informò anche il lettore che le colonne in marmo di Brescia poste a sostegno del tamburo della cupola del sacello erano state utilizzate per allestire i due nuovi pulpiti della cattedrale di Cremona disegnati da Luigi Voghera, come narrato dal marchese Giuseppe Picenardi, a cui è attribuito il breve testo intitolato *Memoria di un fabbricatore della cattedrale*, pubblicata nel 1820.¹¹⁸ Il Visioli descrisse anche i due chiostri del cenobio, paragonandoli a quelli del monastero di Sant'Ambrogio a Milano, ora sede dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, progettati da Donato Bramante nel 1497.¹¹⁹

La conclusione del breve ma fondamentale saggio riprese il discorso già iniziato nell'esposto inviato alla giunta comunale per tentare di salvare, invano, il monumento. L'architetto ribadì con viva forza che la demolizione, oramai completata, non era affatto necessaria:

Nel tracciare la descrizione e la storia di questa grandiosa Basilica non potemmo a meno di fare allusione ai fatti che condussero alla sua demolizione, che reputiamo ancora oggi non sia stata punto necessaria. Comunque sia – cosa fatta capo ha – né vogliamo perderci in inutili e postumi rimpianti.¹²⁰

Visioli espresse la sua preoccupazione riguardo ai lavori di allestimento del nuovo giardino pubblico che si andava creando, augurandosi che fosse il risultato di un progetto di qualità, degno dei tempi moderni.¹²¹

Inoltre era convinto – o almeno lo sperava – che le tavole a corredo del saggio avrebbero potuto essere utili per la conservazione della memoria dell'edificio e anche come strumento atto a stabilire un confronto (credo qualitativo ed estetico) tra le costruzioni del passato e quelle della Cremona futura:

¹¹⁷ A. BARBIERI – P. BOSIO 2013, pp. 215-220; VISIOLI 1878, p. 34. Un altro oggetto in terracotta appartenente all'arredo della chiesa che prese la via del collezionismo privato fu un piccolo tabernacolo in terracotta e attribuito al luganese Giovanni Gaspare Pedoni, attivo per la città di Cremona (almeno) dal 1499, quando firmò i capitelli di palazzo Raimondi: BARBIERI 2013, pp. 123-130.

¹¹⁸ *Memoria* 1820, p. 8. I pulpiti, oltre a contenere materiale proveniente da San Domenico, erano stati adornati coi rilievi scolpiti da Giovanni Antonio Amedeo per l'*Arca dei Martiri Persiani* già in San Lorenzo degli olivetani: *Guida* 1903, p. 36; BONETTI 1930, pp. 283-293; TANZI 1991c, pp. 54, 56, 61.

¹¹⁹ Ventidue delle quarantaquattro colonne reggenti le arcate e le logge affacciate sul chiostro furono riutilizzate per la costruzione del cortile delle scuole femminili nel palazzo già dei Dati in Sant'Agostino, oggi sede della scuola primaria «Capra Plasio»: BONETTI 1934, p.99.

¹²⁰ VISIOLI 1878, p. 35.

¹²¹ VISIOLI 1878, p. 35.

Sulla vasta area di quel tempio e quel monastero si vuol ora far sorgere un giardino: noi non possiamo augurare ai demolitori altro che l'opera loro riesca degna di quella dei nostri maggiori e non faccia vergogna alla nostra tanto vantata moderna civiltà.

A coloro che dell'arte hanno un culto vero e sincero, che l'amano e che l'intendono non riusciranno discari i disegni e le illustrazioni, che loro presentiamo, come speriamo che non riuscirà inutile alla storia artistica di Cremona la memoria che serbammo di quel monumento. I nostri nepoti avranno così un termine di confronto per giudicare fra quello che abbiamo saputo far noi e quello che sapevano fare i nostri avi.¹²²

¹²² VISIOLI 1878, p. 35.

Apparato 1 – Elenchi

1.1 Elenco priori convento San Domenico Cremona

1226 Beato Rolando cremonese
1257 Giacomo Capra cremonese
1269 Goffredo (?) de Quaparonis
1308 Leonardo N.
1387 Giovanni de Menesosis
1395 Alberto da Frescarolo
1436 Benvenuto Mainardi cremonese
1439 Andreolo Amatori da Comenduno
1442 Leonardo Lodi
1457 Giovanni [...]
1465 Arcangelo Lami cremonese
1467 Angelo de Scaravatiis da Pizzighettone
1469 Zanetto de Guiazolis da Soncino
1471 Cristoforo Bosco
1474 Angelo de Scaravatiisi
1484 Sebastiano Maggi
1489 Antonio da Asti
1492 Marco Pellegrini da Verona
1494 Antonio da Cremona
1495 Paolo Barbò da Soncino
1498 Marco da Blancate
1501 Bernardo Retegno da Como
1502 Ludovico dalla Calabria
1504 Giovanni da Pavia
1505 Gerolamo Mainoldi cremonese
1507 Mattia da Pontecurone
1508 Gerolamo da Vicenza
1510 Angelo da Soncino
1512 Silvestro Mazzolini da Prierio
1514 Gerolamo Mainoldi
1516 Angelo da Cremona
1518 Gerolamo Querini da Venezia
1520 Gerolamo Papini da Lodi
1522 Giovanni Battista da Chiavenna
1524 Angelo da Cremona
1525 Pietro Martire Rusca da Lugano
1526 Paolo Bottigella
1528 Gerolamo Fornari da Pavia
1530 Tommaso da Cremona
1532 Nicola da Bertinoro
1534 Sante Riva da Mantova
1536 Pietro Martire Rusca
1537 Massimo Figati da Cremona
1538 Domenico da Bergamo
1540 Massimo Figati da Cremona
1542 Pietro Martire Rusca
1544 Vincenzo Veri da Soncino
1546 Paolo Manna da Cremona
1547 Gerolamo Polizzi da Cremona
1549 Agostino da Linguella

1551 Giovanni Battista Chiarini da Milano
1553 Gerolamo Polizzi da Cremona
1556 Giulio Ferrari da Cremona
1558 Arcangelo Bianchi da Gambolo
1559 Tomaso da Piacenza
1561 Gerolamo Polizzi da Cremona
1562 Clemente da Piacenza
1564 Giulio Ferrari da Cremona
1566 Domenico da Morbegno
1568 Giulio Ferrari da Cremona
1570 Vincenzo da Alba
1571 Abbondio Tridi da Como
1573 Paolo Guaragni da Cremona
1575 Severino da Semtempeda
1577 Giacomo Festino da Sant'Angelo Lodigiano
1577 Angelo Avvocato da Brescia
1578 Giulio Ferrari da Cremona
1579 Antonio da Parma
1580 Giuseppe da Brescia
1582 Vincenzo da Lodi
1584 Domenico Bazzari da Brescia
1586 Giulio Ferrari da Cremona
1588 Pietro Martire Festa da Orzi
1590 Gerolamo Maria Capalla da Saluzzo
1591 Giacomo Tinti da Cremona
1593 Tommaso Corbacci da Annicco
1595 Domenico Mariani da San Martino dell'Argine
1597 Giovanni Paolo Nazari
1599 Bartolomeo da Busseto
1600 Michele da Brescia
1603 Alessandro Malignini o Alinovi da Polesine
1605 Giacomo Ferrari da Rovigo
1607 Daniele Fini da Pizzighettone
1609 Massimo Guazzoni da Bozzolo
1611 Pietro Casaroli da Fidenza
1612 Lattanzio Cerioli da Cremona
1614 Giovanni Battista Boselli da Sestola
1616 Giacinto Sommi da Cremona
1618 Benedetto da Bistaneo (?)
1618 Raimondo Montecuccoli
1621 Giovanni Battista Torresini da Cremona
1623 Vincenzo Fondulo o Fundoli da Cremona
1624 Sigismondo Betto da Lodi
1626 Arcangelo Mendoza da Monticelli
1628 Vincendo Fondulo o Fundoli da Cremona
1630 Felice de Ho da Cremona
1631 Giuseppe Maria Bontenerius da Cremona
1633 Pietro Martire Fondulo o Fundoli da Cremona
1635 Alberto Cardinali da Genova
1636 Giulio Maria Zaccaria da Cremona
1638 Giovanni Francesco Galvani da Mantova
1640 Pietro Maria Passerini
1642 Giulio Mercori

1644 Vincenzo Gallenti da Pizzighettone
1646 Giulio Antonio Pellizzoni da Pavia
1648 Giulio Maria Zaccaria
1650 Giulio Mercori
1650 Paolo Rivetta da Moncalvo
1652 Giulio Maria Zaccaria
1654 Tommaso Maria Vailati da Soresina
1656 Sigismondo Capra da Cremona
1658 Domenico Vezzanica da Cremona
1660 Cipriano Minuti
1662 Michele da Torre Alessandrina
1664 Pietro Martire Visconti da Taggia
1666 Giuseppe Maria Mazzola da Cremona
1668 Nicola Fondulo o Fundoli da Cremona
1670 Giovanni Domenico Bertucci da Cingoli
1672 Giovanni Battista Piatti da Milano
1674 Pietro Maria Barbò da Cremona
1676 Giuseppe Maria Lazzari da Pisa
1678 Giacinto Maria Bigoni da Cremona
1680 Angelo Maria Loriolo da Milano
1682 Giuseppe Maria Mazzola da Cremona
1684 Giovanni Cecilio Berselli da Mantova
1686 Tommaso Maria Marcellino da Cremona
1688 Pio Alessandro Crivelli da Milano
1690 Domenico Maria Bassi da Castronovo Scrivia
1692 Vincenzo Antonio Colli da Castronovo Scrivia
1694 Giulio Vincenzo Crotti da Cremona
1696 Domenico Francesco Giacometti da Milano
1698 Marco Ferrari da Marano
1700 Giovanni Andrea Spada da Cremona
1702 Giuseppe Maria Aldrisi da Cremona
1704 Tommaso Bonaventura Boldi da Castronovo Scrivia
1706 Domenico Maria Zani
1708 Giuseppe Maria Aldrisi da Cremona
1709 Luigi Alessandro Pisoni da Cremona
1711 Domenico Maria Bassi da Castronovo Scrivia
1712 Giulio Vincenzo Crotti da Cremona
1714 Angelo Michele Bassi da Bassignana
1716 Tommaso Vincenzo Fracchia
1718 Giovanni Francesco Todeschini da Mantova
1720 Angelo Domenico Malossi da Casalmaggiore
1722 Marcello Orelia
1724 Raimondo Maria Galea
1726 Angelo Domenico Molossi da Cremona
1728 Giulio Vincenzo Crotti da Cremona
1730 Giovanni Francesco Pains da Sondrio
1731 Giovanni Tommaso Orelia
1733 Antonino Bernardo da Fermo
1735 Giovanni Tommaso Oreglia
1737 Pio Gaetano Cadolini da Cremona
1738 Tommaso Agostino Ricchini da Cremona
1740 Carlo Domenico Rossi da Cremona
1742 Angelo Domenico da Reggio

1744 Tommaso Carpani da Milano
1746 Giuseppe Maria Chiesa da Como
1748 Pio Gaetano Cadolini da Cremona
1750 Tommaso Orelia
1752 Tommaso Scala da Milano
1756 Tommaso Maindoli da Cremona
1758 Francesco Domenico Zanenga da Cremona
[...]
1776 Pio Finardi
1778 Giuseppe Bonfichi

1.2 Elenco inquisitori del tribunale di Cremona

1550-1558 Giovanni Battista Chiarini
1558-1562 Girolamo Polizzi
1563-1565 Vincenzo Sena da Ceprano
1565-1579 Giulio Ferrari da Cremona
1579-1580 Giovanni Battista Venturini da Lugo
1580-1582 Giovanni Maria Capalla da Saluzzo
1582-1584 Vincenzo Busiatti da Montesanto
1584-1588 Girolamo Accetti da Orzi
1588-1595 Pietro Visconti da Taggia
1585-1599 Pietro Martire Rinaldi
1599-1603 Alberto Cheli da Lugo
1603-1609 Michelangelo Seghizzi
1609-1614 Desiderio Scaglia
1614-1615 Paolo Pagliari da Capriata
1615-1619 Ippolito Maria Lanci da Acquanegra
1619-1625 Tommaso Novaro da Taggia
1625-1632 Giovanni Battista Boselli da Sestola
1632-1634 Pietro Martire Ricciardi da Acquanegra
1634-1639 Giovanni Battista Premoli da Martinengo
1639-1647 Vincenzo Preti da Serravalle
1647-1649 Francesco Cuccini
1649-1650 Giovanni Domenico Rugeri da Taggia
1650-1653 Pietro Giacinto Donelli da Bologna
1654-1662 Consalvo Grizi da Jesi
1662-1674 Stefano Boido da Castellaccio
1674-1679 Michele Pio Passi
1679-1700 Alberto Solimano da Genova
1700-1719 Eustachio Giuseppe Maria Pozzi
1719-1723 Domenico Maria Bassi da Castelnuovo Scrvia
1723-1724 Silvestro Martini da Ferrara
1725-1743 Ermenegildo Todeschini da Mantova
1743-1750 Giovanni Andrea Passano
1750-1756 Giovanni Francesco Cremona
1756-1768 Tommaso Antonio Ricci
1768-1775 Giuseppe Porzio da Forli

1.3 Amministratori del beneficio di San Vito

1569-1585 Marco da Cremona
[...]

1609-1610 Paolo da Azzanello
1610-1611 Benedetto Ponzone
1610-1621 Antonio Stroppa
1621-1622 Benedetto Ponzone
1622-1630 Domenico da Cremona
1630-1647 Gabriele Maggi
1647-1648 Cornelio Quacchi
1648-1654 Bonaventura Ghinaglia
1654-1661 Cipriano Minuti
1661-1664 Sigismondo Capra
1664-1675 Tommaso Vailati
1675-1681 Alessandro Caraffino
1681-1684 Alberto Gherardini
1684-1687 Tommaso Maria Marcellino
1687-1688 Domenico Maria Giuliani da Poschiano
1688-1692 Paolo Maria Celio da Borgotaro
1692-1693 Giulio Vincenzo Crotti
1693-1706 Domenico Maria Giuliani da Poschiano
1706-1710 Giovanni Lucrezio Ferrari
1710-1713 Giulio Vincenzo Crotti
1714-1717 Domenico Maria Zani

Apparato 2 – Documenti

2.1 Cremona, giugno 1575

Ordinazioni dell'III.mo Sig.e Card. Boromeo Per la Chiesa di S.to Domenico delli frati

ASMi, Fondo di religione, b. 4287

c. 1r

Si fodri di dentro il tabernacolo con drappo di seta

Si tenghi in Chiesa l'oglio sancto degli Infermi et per questo si fabbrichi una fenestrella secondo la forma nella Capella grande

Quando li Padri habbino il modo riportino li stadii del choro sino in capo della Capella maggiore abbasando quelli gradi per li quali hora s'assende all'altra magg.re

Apprino dinanzi l'ingresso del detto choro levando quella muraglia colone Altari et ornamenti che vi sono dove faccio tre scalini alla forma incima de quali si mette una ferrata bassa over balaustri alla forma egualiendo poi tutto il pavimento del choro a questo piano delli tre scalini sudetti

L'Altare maggiore si porti inanzi piantandolo lontano dalla sodetta ferrata per brazza quindecim [...] facendolo tanto alto che adesso si assenda per tre altri scalini computato quello che fa la bradella in che s'avvertisca di ponere in modo l'Altare che non entri dentro neinte nel dritto

c.1 v

dal Principio del choro ma anziche resti un' pocho di spacio tra il principio delle sedie et L'Altare

L'Altare della Natività et di Santo Giulielmo si levino affatto et si riportino nella Capella dil Campanile dove si faccia un' muro al traverso che serri fori tutto il bisogno per le corde delle campane quali restino doppo detto Altare facendo un'usso che dalla sagristia riesca nel campanile overo in quello portichetto per quale si va al choro come gli pareva meglio et si levi l'Altare che hora è indetto luogo dil Campanile satisfacendo alli obblighi di tutti tre li Altari a questo solo da riportarsi come si è detto

All'Altare di Santa Agnese si accomodano li scalini della bradella che siano larghi alla forma prescritta, et si racconcino le pitture dove sono guaste

Si demolisca l'Altare di Santo Francesco et si satisfaccia al suo obbligo all'Altare sopradetto di S.ta Agnese

All'Altare di Santo Giovanni Battista si restrigha

c.2 r

alquanto, et si accomodano li scalini della bradella et pitture come di sopra

Se gli provegga di Croce, et anchora de candiglieri di ottone

All'Altare di Santa Maria Loreto si proveda di Croce et de candiglieri di ottone et si facciano rinfrescare le pitture dove sono guaste

Si demolisca l'Altare del Christo in piede

All'Altare di Santa Chatarina di Sienna si metta la ferrata dinanzi secondo la forma prescritta, et percio si reterringha alquanto

All'Altare di Santa Chaterina Martire si levi il deposito che è dentro della Capella e il Capitano Persichello faccia fenire quanto prima l'Ancona dell'Altare et accomodarla come è obbligato

Si demolisca l'Altare di Santo Rocco et si satisfaccia all'obbligo suo ad altro Altare

Il Patrone dell'Altare di Santo Pietro martire lo faccia ornare, et accomodare secondo la forma prescritta fra sei mesi altrimenti si dia ad altri che lo voglia

c.2 v

accomodare

All'Altare di Santo Gioanni evangelista si provedda da patrone di esso delli ornamenti

Si rimedi alla fissura dell'muro della Capella

Si muri il fenestrino che serveva per confessionario

All'Altare di santo Vincentio detto delli Picenardi si metta la sua Croce dinanzi secondo la forma prescritta et se gli provegga di Croce, et de candiglieri di ottone et de altri ornamenti necessarii dalli patroni fra sei mesi

Si serri di muro quel confessionale che si trova all'Altare di Santo Thomaso

Si ornì l'Altare della Maddalena secondo la forma prescritta

All'Altare di San Pauolo si li faccia la sua ferrata o cancello di legno alla forma

Si demolisca l'Altare di San Gieronimo qual è appoggiato al pilastro sotto all'organo

Si levino fra tre giorni tutte le Arme attaccate ai muri, postevi in occasione de mortirii

Si metta le ferrate basse dinanzi alli Altari

c.3 r

che sono senza secondo la forma prescritta et perciò si restringano tali altari et bradelle levando li scalioni che vi sono sopra et riducendoli alla larghezza et forma prescritta accio in questo modo venghano ad impedire la chiesa meno che si possi et quando ciò non sia essequito fra tre mesi a spese delli patroni detti se ne sono overo dal monastero o in altro modo il titolo, et obbligo si trasferisca ad altro Altare della chiesa medesima che sia serrato, et ornato secondo l'ordine dato et silevino detti Altari quando fra un' mese dippi non si offerisca persona che voglia serargli ornarli et provederli alla forma delle ordinationi generali et nel detto termine faccia l'assicuratione o assignatione idonea per instrumento publico conforme alla detta ordinatione nel qual caso ordiniamo che si possa concedere per il superiore del monastero liberamente

2.2 Cremona, 3 luglio 1798

Inventario, e stima de Mobili, ed Arredi Sacri di ragione della soppressa Religiosa Famiglia di S. Domenico in Cremona

ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777

c.1 r

Nella Sacrestia

Un Palio di legno, bardella, cassa	£ 75
Un'ancona di legno intagliata adorata con quadro rappresentante la Strage degli Innocenti Una piccola balaustra divisa in due pezzi di marmo a colori con gradini	
Armario all'intorno di detta sacrestia di legno di noce con due portine serrature, e chiavi, e bardelle a tutto l'intorno con diversi ornati	270
due tavolini uno di noce, e l'altro d'albera	4
quattro cadreghe di noce coperte di barana stampata	6
13 Pezzi di quadri nelle ovate all'interno della Sacrestia rappresentanti i fatti della Scrittura 3 Mantovane di legno d'albera	3
10 tovaglie di tela lino per gli altari bone giuntate di pizzo	160
41 sotto tovaglie di parsina diverse, e di tela stoppa	82
90 Amiti di telalino diversi	33.15
360 Purificatori di tela ino diversi	36
30 Fazzoletti di telalino bianchi	18.15
6 salviette di telalino	9
5 altre di telalino con pizzo di reffe	7 10
10 Tovagliette di telalino con pizzo per la balaustra	12 10
10 corporali, e 41 animette	14
21 Cordoni diversi parte di filo, e parte di bavella	10 10
22 berette da prete	2

3 camici per la Messa cantata di Bombassima con pizzo di reffe	27
c.1 v	
Somma retro £	
33 Altri per le Messe feriali di telalino guarniti di pizzo, cinque de quali guarniti di bombassina	147 10
2 Cotte di garza una delle quali logora	4 10
20 Cotte di bombassina guarnite di pizzo	20
8 Cotte di telalino giuntate di pizzo di reffe parte logore	10
12 Cuscini d'altare di micagliato firato guarnito di passamano	9
17 altri diversi in parte di velluto parte di drappo guarniti d'oro falso logori	2 7 6
8 tapeti diversi parte di stoppa, e parte di filo e seta diversi	
4 vesti da Chierico, ed altra pel il Massirolo di bavetta logora	10
2 Calici d'argento con patena, e coppa dorata pesano libbre 42 1/2 al 6	250
4 Altri d'ottone con coppa d'argento dorate pesano libbre 9 circa argento basso	70
3 Pissidi d'ottone con coppa d'argento basso dorate pesano libbre 7 d'argento	45
4 Reliquiari in argentati di rame	8
6 Candelieri grandi, e 6 altri piccoli con croce di rame inargentata	150
due quadri uno rappresentante il Crocifisso, el'altro un'altro Cristo, e S. Pietro Martire	6
5 Armari di legno d'albera diversi	100
Nell'Arsenale della Chiesa	
Una cardenza di legno dolce con serrature, e chiave	5
Una cadrega di noce coperta di veluto cremice	2
Un quadro rappresentante la morte di N. S.	6
due Angioli di legno intagliati inargentati	6
Tappezzerie della Chiesa consistenti in quattordici colonati e tre intorni cadauno colmato tutto di Brocadone di seta, e filo firrato logore	180
Un tapeto di panno verde logoro	10
c.2 r	
Somma contro	
Un abito della B. Vergine, e del Bambino di raso bianco ricamato in oro e seta a fiori, e garza all'intorno	120
Un'altro simile della Beata Vergine, e del Bambino di brocato d'oro e argento e garza d'oro fino all'intorno	210
Altro con sopra di brocato d'oro giuntato di garza d'oro fino	90
Altro con sopra di brocadone di seta e oro giuntato di pizetta d'oro fino fondo color viola	72
Altro abito di brocadore di seta fondo verde tessuto d'argento e garza pure d'argento fino	85
Un Altro di damasco nero ornato con pizetta all'intorno d'argento fino	18
due Ante di legno d'albero con suoi cavaletti	4
12 Candeglieri di legno intagliati, ed inargentati	24
Diverse Reliquie	
36 Candelieri di legno intagliati usati	7
1 Tronino di legno intagliato dorato	12
14 Vasi da fiori intagliati inargentati	6
1 Piccolo Tronino intagliato dorato	4

Ritorno alla Sacrestia

1 Sedellino d'ottone, e quattro Campanelli pure d'ottone	9
1 Ostensorio di rame inargentato	10
1 Turibolo, e navicella di rame inargentato logoro	5
3 pianete di mocagliato di bavella guarniti d'oro falso completa logore fondo rosso, fiori bianchi	12
2 Altre di seta fiorate diverse guarnite d'argento falso complete	20
3 Altre di mocagliato nero guarnite d'argento falso complete	12
2 Altre [apinà] guarnite d'argento falso logore, senza borsa, e velo	4
Diversi veli per coprire le croci nella settimana santa logori affatto	10
Segue £	

c.2 v

Somma retro £

3 Pianete di seta a sinè guarnite d'argento falso complete	9
Nella Camera Superiore ad uso degli Apparati	
3 Armari di legno d'albera con cassetti ad uso degli Apparati	30
2 Tonnucelle, ed un puviale di damasco bianco guarnito d'oro fino	144
2 Tonnucelle, ed una pianeta di damasco color viola guarnite d'oro fino	72
Un'apparato interzo di lustrino a sinè guarnito d'argento falso	12
Un'apparato interzo di drappo di seta in argento, ed oro fondo rosso con piccola franza d'oro fino, ed il rimanente d'oro falso	30
due tunicelle, e due piviali di mocagliato fiorato guarnito d'argento falso	24
4 Pianete di seta color verde fiorate diverse, due delle quali guarnite d'argento fino, e due tunicelle guarnite d'oro fino	57
6 Pianete di seta, e bavella logore guarnite d'argento ed oro falso	8
4 Pianete di damasco di seta fiorato guarnite d'oro fino mancanti un velo, e borsa 120	
3 Pianete di damasco diverso morello guarnite d'oro fino	48
1 Altra simile guarnita d'oro falso fiorata logora	4
1 Altra di damasco color viola guarnita metà d'oro fino, e metà d'oro falso	15
1 Piviale di mocagliato guarnito d'oro falso	6
3 Pianete di veluto cremice guarnite d'argento falso mancanti di borsa, e veli	3
6 Pianete di mocaiato color amaranto guarnite d'oro falso logore	18
12 Pianete, e due tonnicelle guarnite d'oro falso e intagliato bianco	50
3 Pianete di lustrino bianco guarnite d'oro fino senza velo, e borsa	52 20
3 Altre di damasco fiorato fondo rosso guarnite d'oro falso	12
2 Altre di damasco fiorato guarnite d'oro fino complete	72
Segue £	

c.3 r

Somma contro £

1 Altra di drappo di seta fondo bianco a fiori guarnito d'oro fino	27
2 di drappo di seta guarnite d'oro fino complete	72
14 Pianete di seta [...] diverse guarnite d'oro, ed argento falso in parte buone, ed in parte logore, e parte mancanti di velo, e borsa	42

Sulla Torre

4 campane di bronzo pesano [...] 400 circa senza castello di legno	10000
--	-------

1 Campanello alla porta d'ingresso al Monastero, ed altro all'uscio della Sacrestia per uso delle Messe
10

Nella Chiesa

Altare Maggiore di marmo intorno, e tabernacolo con tre gradini, Balaustra a tre gradini tutto di marmo nostrano
1000

Altare del Santissimo di marmo, con due gradini, e ciborio
200

Altare di S. Tomaso consistente in mensa, palio, e due gradini di marmo diversi di ragione del Cittadino Sommi
60

Quattro altri nella crozera consistenti in mensa palio, e bandella di marmo tutti simili, due de quali diconsi di ragione del Cittadino Giuseppe Lodi Mora, e l'altro delli Cittadini Giuseppe e Fratelli Picenardi
180

Altare di S. Vincenzo consistente in Ancona con due colonne, mensa in palio, e tre gradini tutto di marmo di diverse qualità
1500

Altro Altare di S. Rosa consistente in bardella, palio, e due gradini di marmo nostrano di ragione delli detti fratelli Picenardi Eredi Sfondrati
70

Altare della Beata Vergine del Rosario consistente in un'ancona con quattro colonne con suoi capelletti, e vasi di bronzo dorato ciborio, mensa, palio, e tre gradini tutti di marmo di diverse qualità con due immagini laterali all'Ancona pure di marmo di ragione dell'Agenzia de Beni Nazionali per l'ora soppressa Compagnia della Beata Vergine del Rosario
4000

Segue £

c. 3v

Somma retro £

Altare di S. Pietro Martire consistente in mensa palio, e tre gradini di marmo nostrano a diversi colori
60

Altare di S. Catterina Vergine in fondo alla Chiesa consistente in Mensa palio, e tre gradini di marmo nostrano
70

Altare di S. Catterina da Sienna consistente in palio, mensa a tre gradini di marmo nostrano a diversi colori
30

Altare di S. Giacinto consistente in un gradino, mensa, contorno del Palio, bandella, e gradino di marmo nostrano
60

Altare di S. Lodovico consistente in un gradino, mensa, Palio, bandella e gradino di marmo nostrano
40

Altare di S. Pio consistente in uno scalino, mensa, palio, e bandella a due gradini di marmo nostrano
60

Nel Coro

Cinque tende di stoppa gialla con bacchette, e mantovane una
12 10

Nella Chiesa

Quindici tende diverse di tela stoppa gialla con rispettive bacchette
37

Un baldachino sopra il Ciborio di legno a vernice a mantovana di damasco rosso
24

Nel fondo del Coro

Un quadro con cornice intagliata dorata rappresenta la Nascita di Nostro Signore

Due altri laterali al Presbiterio con cornice ad intaglio adorata rappresentanti uno Salomone, e l'altro il Profeta Daniele

Coro con schienali, e sedie il tutto di noce con letturino pure nel mezzo di legno di noce con suoi libri corali, e due portine laterali in tutto

Nel Presbiterio

Tre scranne di noce coperte di bulgaro	9
Un banco di legno dolce dipinto	2

Segue £

c.4 r

Somma contro £

Un letturino di legno, ed un scabello	1
Sei candelieri di legno intagliati inargentati	18
Quattro altri piccoli, e tre tavolette, e letturino ad intaglio inargentati	3
Quattro mezze tende di filo, e bandella con bacchette di ferro	20
Sedici pezzi di ferrata di bronzo alla balaustra, ed otto Angelini pure d'ottone di [...] Libbre 40 al 18	15
Due ferradine di ferro guarnite d'ottone	40

In Chiesa

Due quadri rappresentanti l'uno la disputa di S. Domenico con gli Ebrei, e l'altro la Beata Vergine del Rosario	
Quattordici altri quadri nella Crozera rapresentanti diversi Santi ed istoriati in parte con cornice nera	
Ancona dell'Altare di S. Pio di legno intagliato dorato	36
Quadro rapresentante S. Pio	
Quattro candelieri con Croce, e due da mensa con tre tavolette	
Due genuflessori di noce logori	7
Due quadri laterali con cornice greggia rapresentanti due miracoli di S. Pio	
Una lampada d'ottone	4 10
Ancona di legno d'albera intagliata dorata con entro quadro rapresentante la Natività di Nostro Signore che dicesi di ragione della Famiglia Picenardi	
Quattro candelieri mezzani, e due piccoli con tre tavolette il tutto intagliato inargentato	3
Ancona di legno con quadro di S. Francesco stato questo requisito dalla Repubblica Francese qual'Ancona intagliata dorata, ed in parte color scuro	5

Segue

c. 4 v

Somma retro £

Quattro candelieri mezzani, e due piccoli con tre tavolette intagliati inargentati	3
Sei genuflessori con quattro banche due de quali di noce ed altro di legno dolce	9
Ancona di legno intagliata dorata nella Capella del Santissimo	25
Quadro di detto Altare rapresentante S. Domenico	
Due altri laterali alla detta Capella con cornice nera, e fiori d'intaglio dorati rapresentanti due Miracoli di S. Domenico	
Ancona di legno dorata intagliata con quadro rapresentante S. Tomaso, e S. Pietro, e Paolo che dicesi di ragione del Cittadino Girolamo Sommi	
Due quadri laterali senza cornice rapresentanti miracolo di S. Tomaso	
Due altri nelle [...] rapresentanti come sopra	
Quattro candelieri con tre tavolette, e due reliquiari intagliati dorati	4
Un banco con schienale di legno dolce	3
Una lampada d'ottone	6
Una piccola Ancona di legno per poca parte dorata, e la maggior parte scura con entro quadro rapresentante S. Michele che dicesi di ragione del Cittadino Giuseppe Lodi Mora	
Quattro candilieri con tre tavolette intagliati inargentati	2 10
Altra piccola Ancona di legno intagliata dorata	10

Quadro rappresentante S. Lucia, e S. Giuseppe	
Quattro candelieri, e tre tavolette intagliati inargentati	2 10
Ancona di legno intagliata dorata color cenerino, in cui eravi quadro rappresentante la Circoncisione di Nostro Signore stato pure requisito dalla Repubblica Francese ed un piccolo quadro coll'immagine di Nostro Signore	60

Segue £

c.5 r

Somma contro £

Quattro candelieri, e quattro reliquie, e tre tavolette di legno intagliato inargentato	10
Due genuflessori ed un piccolo tavolino di legno dolce	3
Una lampada d'ottone	6
Quadro rappresentante S. Vincenzo Ferreri	
Sei candelieri, e due piccoli con tre tavolette di legno intagliati inargentati con quattro fiori	7
Due mezzi tavolini di legno dolce logori	10
Quattro genuflessori d'albera, ed un banzolo di due pecche	5
Due quadri laterali rappresentanti Miracoli di S. Vincenzo	
Una lampada d'ottone	5
Ancona di legno intagliata dorata con 4 colonne con entro quadro rappresentante S. Rosa che dicesi di ragione delli Cittadini Giulio e Luigi Picenardi	
Quattro candelieri, e due altri di meza, e tre tavolette a intaglio inargentati	2 10
Due quadri laterali rappesentanti Santi	3 10
Un banco di legno d'albera con schenale, e due scanne di noce coperto di bulgaro	2 10
Un genuflessorio di noce	2 10
Una lampada d'ottone	3
Due quadri grandi laterali nella Capella della Beata Vergine del Rosario rapresentanti miracoli della Beata Vergine con cornice intagliata dorata	
Due mezzi ovati nell'arcata della stessa Capella con cornice intagliata dorata ad uso rapresentante l'Annunziata, e l'altro il transito della Beata Vergine	
Schenali di noce con pro sedere nella detta Capella fissi al muro	10
Otto genuflessori dolci	12

Segue £

c.5 v

Somma retro £

Sei Candelieri, quattro vasi due piccoli Candelieri di mensa e tre tavolette intagliati dorati	6
Una lampada di rame inargentati	6
Ancona di legno intagliata dorata con entro la statua di S. Pietro Martire	36
Quattro candelieri, quattro vasi, e tre tavolette inargentati	3
Due genuflessori, e due banchi di noce	10
Un tavolino di legno d'albera	15
Sei quadri diversi rapresentanti miracoli affissi nella Capella, e due piccoli quadretti annessi all'ancona	
Una lampada d'ottone	6
Piccola Ancona di legno intagliata dorata quadro del Crocifisso che dicesi di ragione del Cittadino Persico	
Due quadri rapresentanti miracoli di S. Catterina con cornice dorata	
Una lampada d'ottone	3 10
Quattro candelieri, quattro fiori, e tre tavolette	3

Una tenda alla porta grande di tela gialla con cordami, e fiocchi, e mantovana di legno sernicciata	22 10
Due quadri laterali alla porta grande con cornice a vernice rapresentnati SS. Cremonesi fondatori della Religione Domenicana	
Due altri sopra le portine con cornice scura ²	
Altro quadro grande sopra la porta maggiore rapresentante un miracolo di S. Domenico	
Due Bussole di noce alle porte laterali di detta Chiesa	72
Due acquasantiera di marmo con piede	60
Ancona di legno intagliata dorata con quadro rapresentante l'Assunta di ragione delli Cittadini Fratelli Manna eredi Galferami con bandella di legno	
Quattro candelieri con tre tavolette	210

Segue £

c.6 r

Somma contro £

Ancona di legno intagliata dorata con quadro rappresentante lo spozalizio di S. Caterina da Sienna che dicesi di ragione del Cittadino Trecchi eredi Sozzi	
Quattro candelieri, e tre tavolette inargentati	2 10
Ancona di legno dorata intagliata	40
Quadro rapresentante S. Giacinto	
Quattro candelieri con tre tavolette inargentati	2 10
Due genuflessori di legno d'albera	1
Ancona di legno intagliata dorata con quadro rappresentante S. Giovanni Battista che dicesi di ragione dell'Eredità Cambiaghi	
Quattro candelieri, e tre tavolette inargentati	3 10
Ancona di legno intagliata dorata con quadro rappresentante la decolazione di S. Giovanni Battista che dicesi di ragione del Cittadino Pesci	
Ancona di legno dorata intagliata	30
Quadro rappresentante S. Lodovico	
Quattro candelieri con tre tavolette	3 10
Sei Confessionari di legno di noce	226
Un pulpito di legno di noce con filetti dorati	
Due cantorie di legno dolce dorate intagliate, ed ancona dell'Organo	240
Un'Organo a diversi registri in buon essere	
Quattro quadretti con cornice a vernice rappresentanti ritratti	3
Avvertasi che [...] Capella di detta Chiesa esistono le ferrate con pomi, e facette d'ottone	
Un'acquasantiera di marmo alla porta piccola	
Una tenda di tela gialla	6

Nella Chiesa di S. Vito

Altare maggiore di legno con palio di scaiola, e bandella di legno	30
Sei candelieri con quattro firi, ed una tavoletta di legno argentata	3

Segue £

c.6 v

Somma retro £

Quadro rapresentante S. Vito con diverse figure	
Un piccolo Baldachino con contorno di tela logora	2
Un brazaletto di ferro per la lampada	15

Una piccola balaustra con portine, tutto di legno dipinto a macchie	8
Ancona di legno ad intaglio dorata con entro quattro piccole statue, e quella della Beata Vergine nel mezzo con scalino palio, e bandella di legno	75
Quattro Candelieri, due reliquiari, e tre tavolette di legno dipinte	3
Un quadro rappresentante S. Rosa con cornice greggia ad intaglio, con scalino, e bandella di legno	20
Quattro Candelieri due fiori, e tre tavolette	2
Un Confessionario di legno d'albera	6
Quadro rappresentante S. Cosma e Damiano con cornice ad intaglio dorata con scalino, e bandella di legno	75
Quattro candelieri, tre tavolette, e due fiori	3
Ancona di legno ad intaglio dorata con colonne con due piccole statue laterali, quattro quadrettini incassati nella medesima con la statua di S. Rosaglia	90
Quattro candelieri, quattro fiori, e tre tavolette	2 10
Una cantoria di legno dipinta	9
Un piccolo organo sopra la detta Cantoria con cassa di legno, e due piccoli mantici con cinque registri	60
Una tenda di tela gialla con bachetta di ferro alla porta grande	4 10
Bussola alla porta grande con due ante di legno d'albero	9
Rastello di ferro alla detta porta in due [partitte] serratura, e chiave	40
Quattro banchi di noce logori	2
Quattro cassabanchi di legno d'albera con schenali dipinti cenerini	5

Segue £

c. 7r

Somma contro £

Un'acquasantiera di marmo con piede	6
Una piccola tenda di tela stoppa alla finestra rotta	10
Sulla Torre	
Due piccole campane di Libbre 20 circa al 15 il [...]	500
di Milano £	

Cremona 21 Messidoro Anno VI Repubblicano/9 luglio 1798 V.S.

Dichiarano gli infrascritti di avere fedelmente notificato al Delegato dell'Agenzia de Beni Nazionali Cittadino Luigi De Steffani tutti li mobili, biancheria, Cottami Arredi Sacri ad uso della Chiesa, e quant'altro di ragione della loro Religiosa Famiglia di S. Domenico, a di nulla aver occultato, obbligandosi gli infrascritti Depositari di rendere buon conto all'Agenzia sudetta di quanto trovasi rispettivamente qui sovra descritto, ed in fede li

Giuseppe Bonfichi Parroco ex Priore, ed anche come Depositario unitamente al Cittadino Benedetto Monti dei soli Arredi Sagri della Chiesa

Giovanni Angelo Riccardi ex Sindaco, e Procuratore

Cittadino Benedetto Monti depositario unitamente al soprascritto Parroco mi obbligo a quanto sopra per li soli Arredi Sagri della Chiesa

Cittadino Giacinto Ferrari depositario dei sopradetti Mobili mi obbligo a quanto sopra

26 Agosto 1798

Dichiaro io infrascritto anche a nome de soprascritti depositari Bonfichi, e Ferrari d'aver ricevuto dal Cittadino Luigi De Steffani copia del presente inventario separatamente tanto de Mobili del Convento che de Arredi Sagri della Chiesa

2.3 Cremona, 21 aprile 1812

Inventario generale

di quanto esiste nella Chiesa di S. Domenico di questa Città di Cremona, altra volta de' P. P. Domenicani, ora Chiesa sussidiaria della Cattedrale, compilato dal sottoscritto Fabbricere a senso della deliberazione ultima della Veneranda Fabbrica della Cattedrale.

Ritenuto che la Chiesa è composta di tre navate, oltre la Crociera, così si è incominciata la descrizione a mano destra entrando dalla porta maggiore, e dalla picciola navata

ASDCr, Archivio Fabbriceria della Cattedrale, b. 103

c. 1

N. 1 Cappella dedicata a S. Catterina vergine, e martire. Altare con Quadro rappresentante S. Catterina in piedi, e S. Giovanni Battista in atto di presentare al Crocifisso un soldato. Opera del Cavalier Malosso. La mensa, il parapetto, ed il gradino dell'Altare sono di marmo incostrato pure di marmo, a disegno, e colori. Sul gradino Croce di legno con Cristo di legno inargentati. Candelieri grandi di legno inargentati. N. 4 Tavolette di legno inargentate N. 3. Sopra la mensa una coperta di tela gialla. Tende N. 2 di tela gialla alle finestre laterali al sudetto Altare. In questa Capella dalla parte dell'epistola è ivi un quadro grande rappresentante S.ta Catterina, che disputa contro alcuni Gentili. In faccia a questo dalla parte dell'evangelo sta l'altro quadro grande esprime la stessa Santa, che ringrazia Iddio per aver fatto spezzare la ruota, su cui era stata posta per essere martirizzata. Opera di Carlo Preda. La Cappella resta chiusa da ferrata con pomoli d'ottone. In mezzo vi pende una Lampada pure di ottone.

N. 2 Cappella dedicata a S. Pietro Martire. Altare con statua di S. Pietro Martire posta in nicchia. La mensa, ed il parapetto sono di marmo, come al N. 1. Il gradino è di legno dorato, come le colonne laterali. Croce con Cristo di legno colorato. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Detti piccioli di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Sopra coperta di tela gialla. Quadri N. 6 esistono in questa Capella, due grandi, due mezzani, e due più piccioli, li quali tutti rappresentano diversi miracoli operati da S. Pietro Martire. Opera di Fiamingo, ossia Uberto La Longe. Ferriata e Lampana come al N. 1.

N. 3 Capella dedicata alla B. V. del Rosario. Tutto l'Altare è di marmi fini con la nicchia in cui è riposta la statua ella B. V., e l'architettura tutta. Lateralmente a questo magnifico Altare vi sono le statue di marmo di Carrara di S. Domenico, e di S. Catterina da Siena nelle rispettive nicchie. Croce nera con piedestallo di legno dorata. Il Cristo appesovi è di legno inargentato. Candelieri di legno ad intaglio moderno dorati, ed inargentati N. 6. Detti piccioli d'intaglio antico di legno inargentati N. 2 Tavolette di legno inargentate N. 3 Tavolini dorati N. 2 Quadri grandi posti tra loro di facciata N. 2. Uno esprime la B. V., che consegna a S. Domenico il Rosario. Opera di Alessandro Tiarino. L'altro dalla parte dell'Epistola porta dipinta la B. V., che soccorre li Cristiani per discacciare gli Albigesi. Opera di Giovanni Battista Crespi detto Cerani. Sopra quest'ultimo quadro esservi altro quadro a figure di lunettone rappresentante l'Angelo che annuncia alla B. V. il di lei transito. Opera di Panfilo Nuvolone. In faccia a questo Lunette sopra il primo quadro grande esservi un altro lunette esprime la B. V. che passa in Paradiso. Opera di Giulio Cesare Procaccino. Ferrata come N. 1 Lampana di rame inargentata.

c. 2

N. 4 Capella dedicata a S. Rosa da Lima. Altare con Quadro rappresentante la detta Santa e S. Pio V. Opera di Giuseppe Panfilo. L'architettura, come le colonne scanellate dell'Altare sono di legno con doratura. La mensa, il parapetto, ed il gradino sono di marmo come al N. 1. Croce di legno con Cristo colorato. Candelieri grandi inargentati di legno N. 4. Detti piccioli di legno inargentati N. 2 tavolette di legno inargentate N. 3 Sopra coperta di tela gialla. Tenda di tela gialla alla finestra sopra l'Altare. Due quadri mezzani

rappresentante uno S. Domenico che celebra la S. Messa; E l'altro rappresenta la B. V. assunta. Opera di Pietro Frassi cremonese. Ferriata, e lampana come al N. 1.

N. 5 Cappella dedicata a S. Vincenzo Ferrerio. Mensa, parapetto, gradini, le colonne, ed il rimanente dell'architettura sono di marmo a vari colori, e di legno. Il quadro dell'Altare rappresenta il famoso miracolo di S. Vincenzo, il quale fa che un figlio ancor lattante riconosca il proprio Padre. Il quadro non è originale ma una copia. Croce di legno con Cristo inargentato. Candelieri grandi di legno inargentati N. 6. Detti di legno piccioli inargentati N. 2. Tavolette di legno inargentate N. 3. Tavolini di legno laterali all'Altare, e dipinti N. 2. Nella Capella dalla parte dell'Evangelo un quadro grande rappresentante S. Vincenzo, che con un miracolo fa sospendere in aria un muratore, cadente da un'alta fabbrica. Opera del Carloni. Rispetto a questo altro quadro grande, che esprime S. Vincenzo, il quale fa resuscitare un morto. Opera di Pietro Frassi cremonese. Ferriata, e lampada come al N. 1.

N. 6 Capella dedicata a Gesù Bambino. Altare con picciol quadro rappresentante il Bambino Gesù. Dietro lo stesso quadro esservi Gesù Bambino in statua. Sopra il quadro esservi in nicchia la Statua di S. Filippo Neri. Mensa parapetto, e gradini di legno dorati, e colorati. Croce di legno con Cristo inargentato. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Detti piccioli di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Sopra coperta di tela gialla. Tende N. 2 logore di moccagliata alle due finte portone laterali dell'Altare. In detta Capella dalla parte dell'Evangelo esservi la statua di S. [...] in nicchia. Dalla parte dell'Epistola quella di S. Giovanni Nepomuceno pure in nicchia. Ferrata, e lampana come al N. 1. Vicino alla fermata esservi in nicchia il busto di Nostro Signore. Fuori di questa Capella sul muro in faccia a quella di S. Tomaso d'Aquino esservi un quadro rappresentante S. Giovanni nel deserto. Quello che rappresentava il Salvatore nostro dipinto da Bernardino Gatti detto il Soiaro fu portato via. Detto era collocato al posto del primo quadro descritto, e fu portato via.

N. 7 Altare dedicato a S. Lucia vicino alla Porta delle beccherie vecchie. Quadro all'Altare rappresentante la Sacra Famiglia in altro: al basso S. Lucia da una parte e S. Francesco d'Assisi dall'altra. Opera d'uno scolare del Cav. Malosso. Al di sotto di questo quadro esservi altro quadretto di figura ovale rappresentante S. Luigi Gonzaga. Mensa, parapetto, e gradino di marmo, come al N. 1. Candelieri di legno grandi inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3.

Al fenestrone sopra la porta delle beccherie vecchie vi è una tenda di tela gialla. Sopra questa porta esservi un gran quadro rappresentante S. Domenico, che con un miracolo fa abbruciare i libri degli Eretici, e salva quelli della nostra cattolica Religione. Opera di Giovanni Battista Natali. Sotto questo quadro esservi altro quadro sul legno portante dipinta la B. V. che adora il suo Figlio. Da una parte S. Antonio Abate, ed altre figure dall'altra di detto quadro. Opera antica di Tommaso Aleni detto il Fadino.

c. 3

N. 8 Altare dedicato all'Arcangelo S. Michele, passata la porta. Quadro all'Altare rappresentante il detto Arcangelo S. Michele, e S. Domenico, ed in alto la B. V. seduta. Opera di Camillo Bocaccino. Al di sotto picciolo quadretto ovale esprimente S. Margherita da Cortona. Mensa, parapetto, e gradino di marmo, come N. 1. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Coperta di tela gialla.

N. 9 Altare dedicato a S. Tomaso d'Aquino nella prima Capella a destra per portarsi all'Altare maggiore. Quadro all'Altare rappresentante S. Tomaso d'Aquino in orazione. Opera del Cav. Malosso. Mensa e parapetto di marmo. Gradino di legno. Croce nera con Cristo colorato. Candelieri mezzani di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Due quadroni laterali in detta Capella. Uno rappresenta S. Tomaso a mensa con Ludovico Re di Francia, L'altro esprime lo stesso Santo, che rassegna al Papa il libro del SS.mo Sacramento. Sopra questi due quadri vi sono altri due quadri più piccioli rappresentanti due miracoli del medesimo Santo. Ferrata, e lampada come al N. 1. Tenda di tela gialla alla finestra sopra l'Altare.

N. 10 Altare dedicato a S. Domenico consecutivo al precedente, e vicino all'altra maggiore, e nella seconda Capella. Quadro esprimente la B. V. con due altre Sante sostenenti un'altro finto quadro coll'immagine dello stesso S. Domenico. Opera del Cav. Malosso. Dietro a questo quadro esservi la statua dello stesso Santo posta in una nicchia. Mensa, parapetto, e gradini di marmo, come al N. 1. Tenda di tela gialla alla finestra sopra l'Altare. Baldacchino con cascate di legno dorate sopra l'Altare medesimo. Dalla parte dell'Epistola in detta Capella esservi un gran quadro, in cui vedersi S. Domenico in atto di cavare dalle acque l'ostensorio coll'Ostia consacrata gettatovi da un miscredente. Opera di Carlo Preda. Dalla parte dell'Evangelico vi è un'altro gran quadro che rappresenta il Patriarca, il quale discaccia li demoni dal di lui ascoltanti. Opera di Francesco Boccaccino. Due lanternoni per la Comunione posti in piedestallo di marmo. Tavolino dorato per riporre le ampolle, Croce di legno con Cristo sull'Altare di legno; tanto la Croce quanto il Cristo, ed inargentati. Candelieri grandi di legno inargentati N. 6. Detti piccioli di legno inargentati N. 2. Tavolette di legno inargentato N. 3. Ferriata, e lampada come al N. 1.

N. 11 Altare maggiore. Questo è situato tra il Coro ed il Presbiterio. Eg'è tutto di marmi fini nei quali vi sono incassate molti fine pietre dure fine, cioè agate, lapislazzuli, etc. Il Quadro di quest'Altare è nel fondo del Coro. Detto esprime l'adorazione de' Re Magi verso il Bambino Gesù. Opera di Giuseppe Panfilo. Nel detto Coro dalla parte dell'Epistola, anzi principalmente nel Presbiterio vi è il gran quadro rappresentante Daniele nel lago de leoni. Opera di Donedi. Dalla parte dell'Evangelo esservi altro gran quadro esprimente il giudizio di Salomone. Opera di Santagostini. Sopra quest'Altare (che aldi dietro ne forma un'altro, colla mensa però senza pietra sacra, e che pure è incrostato di pietre preziose, come la parte esteriore dell'Altare) vi sono per Candelieri di rame inargentati stragrandi. Croce di legno nero con Cristo dorato. Candelieri piccioli di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Sedie d'appoggio coperte di bulgare dalla parte dell'Epistola N. 3. con sottoposto gradino. Avanti il Presbiterio balastra di marmo, in cui rimane chiuso lo spazio tra l'un colorato e l'altro con fiorami di bronzo. Sopra detta balastra vi sono fissi otto Angelotti di getto d'ottone. La medesima nel centro due cancelli di ferro a fogliami. Dalla stessa parte dell'Epistola un tavolo con tavolette di scaiola, e tappeto di damasco rosso logoro. Arazzo logoro, che copre li gradini inferiori dell'Altare. Alla sommità dell'Altare pende il baldacchino, sotto cui sono dipinti diversi angeli, che porta la S. Eucarestia. Attorno al medesimo esservi una cascata

c. 4

di damasco cremisi. Quattro portiere di moccagliato logore ai lati dell'Altare. Il Coro a due ordini di stalli, e di legno di noce. [...] colonne dell'ordine superiore vi sono de leonine a tutto rilievo fatti di legno di noce, ma ne mancano 20, li quali esister devono in altra delle stanze dilla veneranda Fabbrica. Nel mezzo del Coro vi è un piccolo organo portatile; e dietro al medesimo un costabanco con sovrapposto lettino ad uso di Coro: Tre altri lettrici piccioli, ed il tutto di legno di noce. Lampana d'ottone. Tende N. 4 di tela gialla alle quattro finestre del coro.

N. 12 Altare dedicato a S. Pio V Papa. In questa Capella fuori dal Presbiterio dell'Altare maggiore e dalla parte dell'evangelo esservi all'Altare un quadro rappresentante detto Papa trasportato in Cielo dagli Angioli. Opera di Giuseppe Panfilo. Croce con Cristo di legno inargentato. Candelieri di legno grandi inargentati N. 4. Detti piccioli di legno inargentati N. 2. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa, parapetto, e gradino di marmo, come al N. 1. Quadrino grandi laterali N. 2 rappresentanti due miracoli. Ferrata e lampana come al N. 1. Tenda di tela gialla alla facciata sopra l'Altare.

N. 13 Passata la Porta del Campanile sopra la quale esservi un quadro portante il martirio di S. Pietro Martire (che ora trovasi, per quanto dicesi, presso il Signor Canonico Parroco Bonifichi) vedessi ora un quadro rappresentante S. Michele; Ed esservi l'Altare dedicato alla natività di Nostro Signore Bambino Gesù espressa nel quadro dell'Altare medesimo dipinto da Bernardino Campi cremonese. Quello però che attualmente esiste al detto Altare è una copia. Sotto vi è un quadretto di figura ovale coll'effigie della Beata Elisabetta Picenardi di ragione, dicesi, della Famiglia Picenardi. Candelieri di legno grandi inargentati N. 3,

diconsi di ragione della Famiglia Picenardi. Mensa, parapetto, e gradino di marmo, come al N. 1. Quest'Altare resta a mano destra per entrare nella Sagristia.

N. 14 A mano sinistra della porta della detta Sagristia esservi l'Altare del Crocifisso, il Quale appunto prende da una croce di legno. Sul gradino dell'Altare vi è un quadretto ovale rappresentante la Beata Francesca Fremiot de Chantal. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa, parapetto e gradino di marmo come al N. 1.

N. 15 Immediatamente sopra la porta della Sagristia esservi nel mezzo l'effigie di S. Pio V in medaglione di rame dorato. Lateralmente due quadretti, uno rappresentante la Beata Vergine, e l'altro l'Angelo annunciatore del di lei parto. Sotto di questi un quadrilongo esprimente la cena dell'apostoli. Sopra la porta della Sagristia esservi un gran quadro rappresentante S. Domenico con seguito d'Armati, che scaccia gl'Albigesi. Opera di Giuseppe Ferrari. Sotto questo gran quadro esservi altro quadro piccolo, su cui sta dipinta la Beata Vergine, il Gesù Bambino, ed altri Santi. Opera di Galeazzo Campi cremonese. Indi continuando a destra vedersi un quadro sopra la porta, che metteva al Chiostro, rappresentante S. Giuseppe, e Gesù Bambino, ed avanzandosi fin di dietro all'Organo esservi l'Altare dedicato al Beato Lodovico Bertrando. In mezzo esservi un quadro, che rappresenta il detto Beato Lodovico Bertrando, e S. Guglielmo genuflessi avanti la Beata Vergine co Bambino in alto. Opera di Stefano Lambri scolaro del cav. Malosso. Croce mera in fregio dorato, con Cristo inargentato. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa, parapetto, e gradino di marmo, come N. 1. Sopra coperta di tela gialla.

N. 16 Altare dedicato a S. Giovanni Battista. Il quadro di detto Altare rappresenta S. Giovanni Battista c. 5

genuflesso che aspetta il colpo dal Manigoldo, il quale sta osservando due figure, che sopraggiungono colla lanterna accesa. Vi si scorge pure Erodiade; una Vecchia, ed un soldato. Opera del cav. Malosso. Croce di legno con Cristo inargentato. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa di pietra cotta, parapetto coperto di damasco bianco e cremisi con passamano di seta gialla. Gradino di legno. Coperta di tela gialla. Nei lati dell'ancona intagliata e dorata vi sono due quadretti, uno per parte. Quello della parte dell'Epistola rappresenta S. Giovanni Battista, che predica nel deserto. Quello dalla parte dell'Angelo esprime la natività del detto S. Precursore. Gl'altri due quadri, che esistevano inferiormente, dipinti dal cav. Malosso, come li primi, furono rubbati, non si sa quando, ne da chi. Quest'Altare come dicesi, era di ragione della Famiglia Pesci, ora si dice di ragione della Famiglia Ripari, e Maggi a S. Lucia.

N. 17 Altare dedicato a S. Giovanni Battista, S. Vincenzo Ferrerio, e S. Imerio. Quadro grande all'Altare sudetto rappresentante li tre detti Santi colla Beata Vergine in alto circondata dall'angeli. Opera del cav. Malosso. Croce di legno con Cristo inargentato, dicesi di ragione del Signor Don Angelo Magatti. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa, parapetto, e gradino, come al N. 16. Coperta di tela gialla. Quest'Altare era di ragione della Famiglia Cambiaghi; ora dicesi della Famiglia Cadolino.

N. 18 Altare dedicato a S. Giacinto. Il quadro dell'Altare rappresenta S. Giacinto, che fa resuscitare un figlio di una Matrona alla presenza di molto popolo. Opera del cav. Malosso. Al di sotto esservi un quadro esprimente la Beata Angela Merici. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa di marmo, in luogo di parapetto esservi una nicchia, in cui giace una statua del Redentore morto. Avanti la stessa vi è una ramata. Sopra coperta di tela gialla.

N. 19 Altare dedicato a S. Caterina. Il quadro dell'Altare rappresenta lo spozalizio di S. Caterina col Salvatore. Opera di Cristoforo Augusta. Al di sotto piccolo quadro ovale rappresentante S. Andrea Arvelino di ragione dei devoti signori Antonio Re e Giacinto Fermi. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Detti pure di legno inargentati piccoli N. 2. Tavolette di legno inargentate N. 3. Mensa, parapetto, e gradino di marmo come al N. 1. Sopra coperta di tela gialla. Lampana d'ottone avanti all'Altare di ragione della

sudetti Signori Divoti. Questo altare, prima di ragione della Famiglia Sozzi, ora dicesi di ragione della Famiglia Trecchi.

Fonte battesimale vicino a quest'Altare. Sopra il Sacro Fonte esservi un quadro rappresentante il Battesimo del Salvatore. Il Sacro Fonte è cinto da un cancello di ferro.

N. 20 Altare dedicato alla Beata Vergine Assunta. Il quadro rappresenta la Beata Vergine Assunta in Cielo da due Angioli. Opera di Bernardino Campi. Al di sotto un quadretto ovale rappresentante S. Antonio da Padova di ragione delli soprannominati divoti signori Re, e Fermini. Mensa, parapetto, e gradino, come al N. 16. Candelieri grandi di legno inargentati N. 4. Tavolette di legno inargentate N. 3. Sopra coperta di tela gialla, lampana d'ottone di ragione come sopra, come lo sono di cinque genuflessori di noce avanti lo stesso Altare, quale era della famiglia Marengi, ora dicesi della Famiglia Manna.

c. 6

Nella navata di mezzo sopra la porta grande esservi un gran quadro, in cui sta dipinto S. Domenico, che resuscita un morto alla presenza di molto popolo. Opera di Giuseppe Panfilo. Nei due lati di detta porta vi sono due quadri. Rappresenta l'uno il Beato Moneta, e l'altro il Beato Rolando cremonesi. Opera di Panfilo Nuvolone. Avanti a questa porta esservi una gran tenda di tela gialla. Simile al fenestrone sopra la porta. Le due portone laterali sono fornite di bussola di legno di noce. Sopra la portina vicina all'Altare della Beata Vergine Assunta vi è un quadro rappresentante un Santo. Alle finestre sopra le dette portone vi sono le rispettive tende di tela gialla.

Sulle diverse colonne della Chiesa vi sono appesi 12 quadri rappresentanti dodici Apostoli; E sulla colonna esteriore della Capella dell'Altare dedicato al SS. Nome di Gesù, vi è un quadro esprimente S. Martino a cavallo.

Nella Chiesa vi sono otto Confessionali, sette dei quali di legno di noce. Molte banche, e genuflessori; molte sedie, parte in buono stato, e parte logori, oltre tutti li banchi di ragione di diversi particolari. Esservi pure in grand'Organo con suo tendone: Un pulpito tutto di legno di noce, e due cantorie di legno dorato. Vi sono cinque alte scale in gradazione, una delle quali altissima. Alle finestre della navata di mezzo tende N. 9. Mezzetende N. 3. Il Sig. Borsetta ha esposto di avere presso di sé un quadro di ragione di questa Chiesa, a lui già da gran tempo affidato, quale rappresenta S. Anna, e S. Filippo, che prima esisteva nella Chiesa di S. Matteo.

N. 21 In Sagristia esservi una piccola Capelletta con Altare, il di cui quadro rappresenta la Strage degli Innocenti. Opera di Giovanni Battista Tortiroli. Sotto vi è un quadretto ovale rappresentante la Beata Vergine, dicesi di ragione della Signora Dati. Mensa di cotto. Parapetto, e gradino di legno. Candelieri mezzani di legno inargentati N. 4. Tavolette inargentate di legno N. 3. Picciola balaustra di marmo.

La Sagristia è tutta circondata da armadi; e sopra questi a mano destra dell'Altare esservi un quadro lungo rappresentante Davide: In seguito lunette rappresentante il Sacrificio d'Isacco: Altro lunette rappresentante Mosè nel deserto, che opera il miracolo de' Serpenti. Sopra la finestra altro lunette rappresentante Gesù nell'orto. Sopra l'altra finestra, lunette esprimente L'annunciazione della Beata Vergine: Altro lunette rappresentante l'Adultera: Altro sopra la porta rappresentante la Samaritana: Altro in cui è dipinta la natività di Gesù Bambino. Sopra la cortina a lato dell'Altare quadro lungo, portante dipinto il Re Salomone. Alle due finestre della Sagristia in faccia alla Capelletta vi sono due tende di tela bianca logore: Così alla finestra laterale alla Capelletta sudetta esservi una tenda di tela colorata, dicesi di ragione della Signora Dati. [...]

Cremona 21 Aprile 18dodici

Ignazio Pedratti delegato

2.4 Cremona, 28 ottobre 1857

Dipinti in oglio che abbisognano restauro nella Chiesa di S. Domenico

ASCr, AFC, b.113, n. 1514

c.1r

Entrando a diritto della Porta Grande

- I. Altare. Cristo con S. Catterina di Campi Antonio qualche ristauo, e leggerissima vernice
- II. Altare. di S. Pietro Martire alcun bisogno
- III. Altare. La B. V. del Rosario-Due lunettoni a destra di Panfilo Nuvolone, ed a sinistra di G. C. Procaccino pulitura ed assai leggiera vernice
- IV. Altare. S. Rosa di Lima di Panfilo Nuvolone foderato, restaurato, e vernice
- V. Altare. S. Vincenzo Ferrerio di Francesco Monti nulla
- VI. Altare. di S. Filippo Neri Natività di G. Chiari Cremonese
- VII. Altare. al lato destro sortendo dalla Porta delle Beccherie vecchie del Mainardi alcun bisogno
- VIII. Altare. al lato sinistro sortendo di Boccaccino Camillo pulitura, e pochissima vernice
Sopra la suddetta Porta Quadretto di Tommaso Aleni bisogno di qualche ristauo, e vernice
Il gran Quadro sopra la suddetta Porta di Gio. Battista Natali nulla
- IX. Altare. S. Tommaso d'Aquino scuola del Malosso ristauo e vernice
- X. Altare. del Sacramento La Vergine con Santi di Steffanino Cremonese di assai bisogno di fodera, ristauo e vernice
- XI. Altare maggiore. L'adorazione dei Magi di Giuseppe Nuvolone pulitura, fodra, e vernice

c.1v

I quadri alle pareti del Presbiterio alcun bisogno

- XII. Altare. di S. Pio di Giuseppe Nuvolone nulla

Sopra la Porta che si passa alla Torre

Quadro rappresentante l'assassinio di S. Pietro Martire del Malosso ha assai bisogno di fodra, pulitura, e poca vernice

- XIII. Il quadretto in ovale a quest'Altare è di Sante Legnani alcun bisogno
La Nascita di Gesù felicissima copia da un dipinto di Bernardino Campi di Francesco Boccaccino una leggerissima vernice
- XIV. Altare a sinistra entrando in Sagrestia Stavvi un S. Luigi in orazione bell'opera del nostro Sante Legnani abbisogna di leggerissima vernice
Sopra la suddetta Porta della Sagrestia stavvi un piccolo Quadretto rappresentante la Vergine col putto di Galeazzo Campi pulitura, ed assai leggiera vernice
Il Quadro grande che occupa tutta la parete all'entrata in Sagrestia di Giacomo Ferrari nulla
Nella Sagrestia La strage delli Innocenti del Tortiroli alcun bisogno
Altri quadri sono di Gabriele Zocchi alcun bisogno
- XV. Altare. del B. Lodovico Bertrandi, e S. Guglielmo genuflesso di Steffano Lambri allievo del Malosso pulitura, e poca vernice
- XVI. Altare. La decollazione di S. Gio. Battista del Malosso pulitura, e vernice
- XVII. Altare. La Vergine con varii Santi del Malosso pulitura, e vernice pochissima
- XVIII. Altare. S. Giacinto che chiama a vita un morto del Malosso pulitura, e poca vernice
- XIX. Altare. Sposalizio di Gesù con S. Catterina di Agosta Cristoforo pulitura, e vernice pochissima

c.2r

- XX. Altare. L'Assunzione di M. V. al Cielo di Campi Bernardino una leggerissima vernice
Il Quadro grande che sta sopra la Porta maggiore è opera di Nuvolone Panfilo, e sono dello stesso i due laterali rappresentanti i Beati Moneta, e Rolando sarà bene il turarvi le rotture che hanno, e pulitura, e poca vernice

Si raccomanda al bravo Ristauratore la massima economia nell'applicare la vernice ai sopra indicati Dipinti.

1857 28 ottobre

2.5 Cremona, 19 febbraio 1864

Oggetti ceduti al Municipio di Cremona

ASCr, Genio Civile, b. 4, fascicolo 2

c.1r

Nel Tempio di S. Domenico

Riunitisi in oggi, ad un ora pomeridiana, li Signori Provveditore agli Studi Antonio Salroni Don Alessandro Ghisolfi V. Segretario Demaniale, in base al mandato che il R. Ministero d'Istruzione Pubblica, con il Dispaccio 6 andante mese n. 2640 affidato al [...] R. Provveditore, di convenire concerto; hanno prescelto, da cedere al Municipio di Cremona, per valersene a pubblico beneficio e decoro, come oggetti che interesseranno le arti e la storia i seguenti capi, oltre i tredici quadri già ceduti:

1. Un S. Pietro Martire del Malosso.
2. S. Giacinto che resuscita un morto pure del Malosso.
3. Un affresco esterno alla Chiesa del Procaccino rappresentante la Vergine e qualche Santo.
4. Una statuetta in legno rappresentante il Redentore del Bertesio, che il Demanio rivendicherà dalle mani private presso cui ora si trova.
5. Quattro Sarcofaghi, uno del Picenardi l'altro dell'Albrizzi nel mezzo alle Cappelle laterali all'altare Maggiore il terzo della famiglia Affaitata in principio della Navata laterale il quarto alle basi della torre.
6. Gli affreschi vicini a quest'ultimo Sarcofago.

c.1v

7. Qualche pezzetto di bassi rilievi del cornicione del vecchio tempio laterale.
8. Una colonetta intiera con capitello e base con quei pezzi che si potranno scegliere più ben conservati dalla facciata esterna.
9. Il monumento con statua di Vescovo in basso rilievo nella parete a sinistra dell'Altare Maggiore con rispettiva lapide.
10. Lapide in marmo nella spalla sinistra del 4° altare a cappella di S. Rosa, di caratteri gotici all'altezza d N. 5.
11. Altre venti lapidi circa che o si trovano riposte dietro a scaffali di legno, oppure coperte sotto i più recenti pavimenti e che si scopriranno mano mano nell'opera della demolizione

Letto, confermato e sottoscritto dagli Intervenuti con doppio originale.

2.6 Cremona, 10 giugno 1864

Inventario generale

ASDCr, AFC, b. 41

c.1r

Riunitisi a termine dei Dispacci Prefettizii 8 e 9 andante mese n. 9012 e 9179

Il Sig.r Dottor Cav.e Lorenzo Callegari Presidente della Fabbriceria della Cattedrale

Il Reverendissimo canonico Beduschi Don Giovanni Fabbricieri

Il Nobile Giovanni Gueregnani

Il Segretario della Direzione del Demanio Sig.r Ghisolfi Alessandro

Il Sig.r Porro Carlo Ingegnere del Genio Civile

E presentandosi pure il Capitano del Genio Militare, Sig.r Cirillo Giovanni, munito di credenziale del Sig.r Prefetto

Il Sig.r Sacchi Dott.e Gioacchino, Volontario presso la R. Prefettura, qual incaricato del Sig. Prefetto a rappresentarlo

Riunione ordinata nello scopo della dismissione e consegna da parte della Fabbriceria, la quale finora fu al possesso del Tempio di S. Domenico, al R. Demanio, riconosciuta che fu la pertinenza in proprietà del fabbricato allo Stato.

Venne dal Sig. Rappresentante il R. Demanio e dal Sig. Ing. Porro, in concorso cogli altri, ritenuto questo essite nel recinto del Fabbricato e nei locali adiacenti in oggetti mobili ed immobili, ed i quali perciò qui si osservarono

1. Organo con decorazione all'ingiro in legno ad intagli con dorature e con cantoria dalle due parti della navata principale, avente parapetti e scomparti regolari, lavorati a rabeschi e con dorature verso la navata stessa
2. Pulpiti a pergamo di legno dolce, avente sagomature dorate
3. Confessionali di legno diversi n. 5
4. Banchi da Chiesa n. 118
5. Ginocchiatoi n. 36

c.lv

6. Panche comuni n. 6

Altari

Navata sinistra=dalla porta entrando

7. Altare n.1= tutto in legno con ancora lavorata a rabeschi e dorata.
8. Altare n.2= palio in marmo di Brescia con intarsiature d'altri marmi=mensa e gradino superiore=idem=ancona di legno con due colonne corinzie e dorata internamente.
9. Altare n.3=palio in marmi diversi con cella sottostante alla mensa, ove era collocata una statua del Redentore, la quale al presente non rintienensi in luogo, essendosi stata trasportata per opera del Fabbricere incaricato al Ramo Chiese=mensa in lastre di Brescia=ancona di legno con quattro colonnette corinzie e dorature.
10. Altare n.4=simile a quello portante il n.7 progressivo, ma con minori ornamenti.
11. Altare n.5=uguale al n.7 progressivo
12. Altare n.6=palio con contorno di diaspro e specchiature di verde di Varallo=gradino superiore di marmo Bresciano con intarsii=mensa in lastra di Brescia=ancona di legno con due colonne corinzie e dorature.
13. Altare n.7 a sinistra della porta della Sagristia=palio di marmo bianco con specchio di verde di Varallo e contorno e mensa di marmo nero di Varenna=gradino superiore in marmo rosso di Verona=predella in marmo Bresciano=ancona in legno con poche dorature.
14. Altare n.8 a destra della suddetta porta identico al suddescritto n.13 progressivo.
15. Altare n.9 a sinistra dell'altar Maggiore =palio di marmi diversi con intarsiature, bottini e rose di madreperla=fianchi di marmo giallo di Verona=gradino superiore idem=mensa in lastra di marmo Bresciano=ancona

c. 2r

- di legno con colonne corinzie il tutto coperto da doratura=predella di marmo di Brescia, con altro gradino sottostante della stessa qualità
16. Altare n.2 Maggiore=palio di marmo nero di Verona, con specchiature di verde antico, alabastro, agata e lapislazzuli=due gradini superiori, il primo in alabastro incastonato di agata e lapislazzuli, con legatorie in argento ed in ottone dorato, ed il secondo a specchiature ed intarsii di diaspro e

marmi neri e bianchi tabernacolo con tempietto sovrapposto in alabastro, diaspro ed altri marmi pregiati incastonati di agata, corniole, lapislazzuli ed altre pietre preziose di cui alcune furono levate da molto tempo= Mensa di marmo nero di Varenna= predella in marmo di Brescia con disegno a colori e due gradini sottoposti in marmo di Verona=L'altare ha doppia fronte e doppio palio e dappertutto è sparso d'intarsi colle suddette pietre, fra le quali si osserva un pezzo ellittico di breccia africana da [...].

Balaustrata davanti all'altare con quattro gradini sottoposti, il tutto in marmo di Verona=specchiature chiuse da grate a rabeschi in bronzo e contornate di marmo nero e bianco, con n. 8 statuette superiori in bronzo massiccio.

Coro posteriore all'altare con n. 37 stalli doppii, in legno di noce con colonnette, cornici e specchiature diverse, con un armadio posto nel mezzo ed un gran leggio dello stesso legno.

Baldacchino sopra l'altare appeso alla volta.

17. Altare n.11 a destra dell'altar Maggiore=simile a quello al n.13 progressivo, ma senza ornamenti di madreperla e con qualche maggiore lavorazione nei marmi=dietro il quadro nell'ancona vi è nicchia contenente la statua in legno di S. Rocco.

18. Altare n.12 di seguito al suddetto=simile a quello al

c. 2v

progressivo n.17, ma con varie rose di madreperla=gradino superiore in legno ed ancona pure in legno dorata.

19. Altare n.13=dirimpetto ed uguale al n.14 progressivo

20. Altare n.14=dirimpetto ed uguale al n.13 progressivo

Navata destra

21. Altare n.15=tutto in legno ed assai barocco, con poche dorature e con n.4 statue e due angioi=predella e due gradini sottoposti in marmo Svizzero e Bresciano misti, con intarsiatura deperita=due statue nelle nicchie laterali, oltre una rappresentante il Redentore di fattura simile a quella dipinta sulla chiudenda corrispondente, che manca, ed ora esiste presso il Sig.r Canonico D.n Giovanni Beduschi=Entro lo stesso altare esiste bussola con mezza figura di Ecce Homo coperta d'antina munita di vetro a graticella=altra piccola bussola nel muro esterno con dipinto rappresentante le anime del Purgatorio.

22. Altare n.16=tutto in marmo, compresa l'ancona, la mensa, il palio, la predella e due altri gradini sottoposti=due colonne rivestite di lastre di breccia Orientale, con base e capitello di marmo bianco=il resto in marmo verde di Varallo, giallo di Verona, broccadello di Spagna, diaspro di Sicilia.

23. Altare n.17=palio in marmo bianco di Verona, con intarsiature a colori e qualche pezzo di madreperla=sfondi in marmo nero di Varenna=specchi nel mezzo di diaspro=mensa in lastra di marmo Bresciano=gradino superiore idem=predella a due gradini sotto idem idem=ancona in legno con due colonne ritorte e due cariatidi, più due Fame=la parte in legno è tutta dorata.

24. Altare n.18=palio e gradini superiori di Bardilio fiorito con specchiature di marmo serravezza di Toscana, diaspro, n.5 specchietti di lapislazzuli ed altre pietre dure=quattro colonne corinzie dello stesso Bardilio sporgenti i due terzi, con capitello e base rivestiti di lamine di

c. 3r

bronzo=tabernacolo con due colonnette rivestite di verde antico e portella di bronzo dorato=ancona in marmo come sopra con due statue di marmo bianco ed una in legno di noce e schienale.

25. Altare n.19=palio di marmo giallo di Verona con fascie nere e sfondi dello stesso giallo, e di diaspro con bottoni di madreperla=mensa di lastra Bresciana=predella e due gradini sotto, pure di Brescia

con intarsii=ancona di legno con due colonne a spira e due cariatidi=statuette in legno n.6, più quella del Santo titolare =il tutto con dorature.

26. Altare n.20=palio, mensa e gradino superiore di marmo nero di Varenna=specchiature di diaspro, brescia ed alabastro=predella e gradini sotto, di marmo di Verona e Brescia misti=ancona costituita dalla semplice cornice del quadro.
27. Altare nella Sagristia=ancona in legno lavorata a rabeschi e dorata=mensa in legno colorato=due piccoli pezzi di balaustrata in marmo

Quadri ad olio

28. Quadro sopra la porta grande in facciata, rappresentante S. Domenico che risuscita sulla Piazza di Roma il nipote del Cardinale Fossanova=altri due quadri laterali alle porte stesse figuranti il B. Moneta e S. Rolando di Panfilo Nuvoloni=sopra le porte laterali due quadri con mezze figure d'ignoto autore.
29. Al primo Altare a sinistra entrando: quadro rappresentante L'assunzione di M. V. di Bernardino Campi.
30. Al 2° altare: quadro rappresentante lo Sposalizio di G. C. con S.ta Caterina di Siena di Cristoforo Agosto di Casalmaggiore

c. 3v

31. Al 3° Altare: quadro rappresentante S. Giacinto che richiama a vita un morto di Trotti detto il Malosso.
32. Al 4° Altare: quadro rappresentante S. Imereo ed altri Santi colla B. V. di Trotti detto il Malosso.
33. Al 5° Altare: quadro rappresentante la decollazione di S. Giovanni Battista opera del Malosso suddetto=quattro quadretti laterali al detto quadro e due statuette nelle nicchie.
34. Al 6° Altare: quadro rappresentante il B. Ludovico Bertrandi e S. Guglielmo di Stefano Lambri.
35. All'Altare a sinistra della porta della Sagristia: quadro rappresentante S. Luigi di Santo Legnani.
36. Sopra la detta porta: quadro rappresentante la B.V. col bimbo ed altri Santi di Galeazzo Campi=tre quadretti, uno de quali oblungo.
37. All'Altare a destra di detta porta: quadro rappresentante la nascita di G. C. copia di Francesco Boccaccino=altro quadro di forma ovale rappresentante la B. Elisabetta Picenardi che si accenna di ragione della famiglia.
38. Quadro grande che occupa tutto lo spazio di muro superiore ai due descritti ultimi altari rappresentante S. Domenico col vessillo della Croce di Giuseppe Ferrari.
39. Nella Sagristia sopra l'altare: quadro rappresentante la strage degli Innocenti di G. B. Tortiroli=varii lunettoni rappresentanti fatti del vecchio e nuovo Testamento di ignoto autore.
40. Sopra la porta che mette al Campanile: quadro rappresentante S. Pietro Martire del Trotti detto il Malosso=a destra di detta porta due altri quadri rappresentanti S. Pietro e S. Paolo.
41. Sopra la porta di fronte a quella del Campanile: quadro rappresentante l'incoronazione della B. V.=sull'angolo a sinistra del suddetto quadro altri tre rappresentanti figure diverse.
42. Nella Cappella a sinistra dell'Altare Maggiore:

c. 4r

- quadro rappresentante S. Pio di Giuseppe Nuvolone=due quadri laterali rappresentanti la storia di S. Raimondo dipinti da Santagostini.
43. All'Altare Maggiore: quadro rappresentante l'adorazione dei Magi di Giuseppe Nuvolone=altro piccolo quadro sopra il suddetto=a destra del Presbiterio quadro rappresentante Daniele nella fossa dei leoni dei Fratelli Danedi e a sinistra altro rappresentante il Giudizio di Salomone di Santagostini.
 44. Nella Cappella a destra dell'Altare Maggiore: quadro rappresentante la B. V. S. Domenico ed altri Santi di Stefanini=due quadri laterali l'uno di Carlo Preda e l'altro di Francesco Boccaccino.

45. Nella successiva Cappella, all'Altare: quadro rappresentante S. Tomaso d'Aquino di Trotti detto il Malosso=due quadri laterali grandi con due altri superiori più piccoli d'ignoto autore.
46. Sul pilone fra le suddette Cappelle: due quadretti rappresentanti il Redentore e S. Pietro=di fronte all'ultima di dette Cappelle quadro rappresentante una figura in ginocchio con leggenda Geronimo Pallerno=sul pilone d'angolo verso la navata altri due piccoli quadri.
47. All'Altare a sinistra sortendo dalla porta verso la Contrada Beccherie Vecchie: quadro rappresentante l'arcangelo S. Michele, S. Domenico e la B.V. di Camillo Boccaccino.
48. Sopra la porta suddetta: quadro in tavola rappresentante la B.V., il Bambino, S. Antonio Abate ed altre figure, opera di Tommaso Aleni detto il Fadino.
49. All'altare a destra di detta porta: quadro rappresentante S. Francesco d'Assisi, S.ta Lucia e la Sacra Famiglia di Gabriele Zocchi.
50. Sopra il detto quadro in tavola ed i due ultimi

c. 4v

Altari descritti: quadro grande rappresentante S. Domenico che sta ammirando con miracolo operato dal S. Patriarca opera di G. Battista Natali.

51. Nella suddetta Cappella verso strada: statua sopra l'altare rappresentante S. Filippo Neri di Giuseppe Chiari Cremonese=altre due statuette laterali.
52. Nella 2° Cappella: quadro all'altare rappresentante S. Vincenzo Ferrerio di ignoto autore=due quadri laterali, l'uno di Pietro Frassi e l'altro del Carlone.
53. Nella 3° Cappella: quadro all'altare rappresentante S.ta Rosa da Lima di Pamfilo Nuvolone=lateralmente quadro rappresentante la Trinità di Cristoforo Agosta.
54. Cappella 4° della B. V. del Rosario= lunettone a destra rappresentante l'Annunziata dall'Angelo di Panfilo Nuvolone=lunettone a sinistra rappresentante il transito della B. V. di Giulio Cesare Procaccino=quadro a destra rappresentante la B.V. che scende in soccorso dei Cristiani contro gli Albighesi di G. Battista Crespi detto il Cerano=quadro a sinistra rappresentante la B.V. che consegna a S. Domenico il Rosario di Alessandro Tiarino Bolognese=si osserva poi che nella Perizia del Genio Civile sono inoltre indicati in questo Altare quattro compartimenti ad olio rappresentanti la storia della B.V. opera di Luca Cattapane. Questi quattro compartimenti non esistono nella Cappella, ne saprebbe immagine vi potrebbero essere, dacchè la pareti dell'intorno formanti la Cappella medesima sono coperte di dipinti ora riconosciuti. Vuolsi però avvertire a schiarimento e rettificazione di quanto fu prima indicato che nella campata corrispondente alla detta Cappella vi sono sulla volta della navata quattro compartimenti con dipinti a fresco di Luca Cattapane rappresentanti la storia della B.V., i quali ritengonsi con tutto fondamento siamo quelli già

c. 5r

accennati come dipinti ad olio, e ciò tanto più inquantochè tali pitture si devono ritenere erroneamente indicate siccome ad olio.

55. La 5° Cappella è adorna di sei quadri ad olio di Uberto Lalonge detto il Fiammingo.
56. La 6° ed ultima Cappella ha all'altare il quadro rappresentante S.ta Caterina, S. Giovanni ed un soldato presso la croce opera di Antonio Campi=due quadri laterali di Carlo Preda Milanese.
57. In angolo a destra della porta verso Beccherie Vecchie sono altri nove quadri che furono staccati dai pilastri ed ivi riposti

Altri oggetti

58. Nell'Oratorio ora magazzino vi sono: quattro grandi scaffali contenenti oggetti di arredamento della Chiesa, ed anche della Cattedrale. Altri oggetti simili esistono pure accatastati nello stesso locale, come pure vi si trovano le tele servienti in occasione della processione del Corpus Domini. Vi sono pure oggetti dichiarati di spettanza privata del qui presente Sig. Canonico Beduschi.

59. Nel piccolo magazzino di fronte al suddetto: vi sono le pietre sacre tolte agli altari della Chiesa e le tavole di coperte degli stessi. Sovvi pure le lampade della Chiesa.

60. Nella Sagristia: scaffali all'ingiro fissi al muro con cassetti e riparti diversi contenenti nella parte di mezzo e più elevata reliquie varie e reliquiari=Banchi n.2=Dalla Sagrestia si ha accesso ad una camera terrena costrutta per comodo della Fabbriceria sull'area Demaniale, ove è depositato il tamburo dell'organo, che fu

c. 5v

tolto di luogo per scopo di conservazione= Nel Cosidetto ed anditi adiacenti vi è pure altro locale a letto= La statua in tela e scagliona detta della Concezione, che si trova nella Sagristia, appartenerebbe al Vicario Sig. Boriotti, giusta quanto dichiara il Sig. Canonico Beduschi.

61. Fra la porta della Sagristia e quella del Campanile sensi riposte dieci scale a mano, fra grandi e piccole, di cui le due più alte appaiono di antichissima data e le altre sono di recente fattura.

62. Nella Torre non esistono corde per suono delle quattro campane che vi si trovano=Nel primo ripiano sono accatastati dei tavellazzi da tetto ed altri oggetti evidentemente tolti di luogo allo scopo di asportarli=Vi è pure appesa una carrucola con fune, che serve a far discendere materiale=Lungo la scala che dà accesso alla Torre esistono varie camere d'alloggio del Sagrestano, una delle quali presenta grave pericolo per minaccia della corrispondente volta, la quale vedesi sostenuta da puntelli=Da queste Camere si ascende alla Torre=Nel piede della Torre sul passaggio d'entrata vi è un Crocifisso di legno con bussola al piede.

63. Dal Corridoio verso S. Vito per porta piccola sulla sinistra entrando si ha accesso alla chiesa posteriormente all'Altar Maggiore mediante corridoio e sghembo chiuso da tre imposte.

64. Dallo stesso Corridoio verso S. Vito si ha pure accesso alla bottega ora occupata dal Fabbro Mazzoleni, la quale è anche aperta verso la Contrada medesima, ed è annessa al Fabbricato della Chiesa. Essa bottega venne finora affittata dalla Fabbriceria.

c. 6r

L'amministrazione delle Cause Pie nell'interesse di questa fa rimarcare che crede le competa un indennizzo per le spese che ebbe nelle varie epoche a sostenere:

- a) Per il nuovo mattonato costruito dal 1839 al 1840 e che tuttora esiste in buon essere.
- b) Per la copertura in rame della cupola della Cappella dedicata alla B. V. del Rosario.
- c) Per l'ingente lavoro praticatosi nel 1861 alla maggior parte del tetto del Tempio, come era indispensabile non solo per ridurlo al pristino stato, ma benanco, e specialmente, per la conservazione del Tempio. Al qual fatto l'opera si riporta al dettaglio e documentato rapporto 6 Maggio 1863 n.66 indritto alla Prefettura.
- d) Pel Camerino prossimo alla Sagristia che serviva pei Vicarii addetti al servizio di questa Chiesa sussidiaria, che la Fabbriceria ritiene sua proprietà, come cose fatte col denaro proprio.

Fa pur presente che il grandioso Organo di buonissima costruzione venne eretto a spese della Causa Pia, e che in egual modo fu costruito il castello delle campane. I quali enti erano e sono perciò di una proprietà della Fabbriceria, nella quale era compenetrata la gestione e la interferenza della Chiesa di S. Domenico, sussidiaria per Decreto Italico della Cattedrale: avvertendosi fin d'ora, che riguardo al castello, ove non fosse conveniente all'interesse dello stesso Demanio lo staccarlo dalla cosa principale, intendesi di ripeterne un equitativo compenso.

Oltre di che, come è ovvio, devono ritenersi e sono appartenenti alla Chiesa i mobili, le panche, i confessionali ed altri consimili, qualunque siano,

c. 6v

i quali corredevano il Tempio e tuttavia vi si trovano.

Ben inteso, che le riserve qui espresse di credito e di rivendicazione non devono aversi per tassative e di limitazione ai diritti dell'Opera Pia, da far valere davanti le competenti autorità.

Il Sig. Rappresentante del Demanio, senza assumersi alcun impegno sulle premesse osservazioni dei Sig.ri Fabricieri, li rimette, come essi stessi hanno già dichiarato, a far valere le proprie ragioni avanti le competenti Autorità.

Ciò rilevatosi, la Fabbriceria fece la consegna di tutte le chiavi della Chiesa e locali annessi, del che il Sig. Segretario accusa ricevuta.

Callegari d. Lorenzo, arciprete della Veneranda Fabbriceria

Giovanni Gerenzani Benomi Fabbriciere

Cav. Beduschi Fab.

Ghisolfi Alessandro Seg. Demaniale

Porro Caro Ing. Del Genio Civile

Cirillo Giovanni Capitano. del Genio Militare

D. Giuliano Sacchi rappresentante della Prefettura

2.7 Cremona, 1864

Distinta dei Quadri che esisteva in S. Domenico di ragione della nobile Casa Picenardi ora Sommi

Colla distinta dell'Altezza e larghezza epoca e i rispettivi autori

ASCr, ASP, b. 41

c. 1r

1. Quadro dipinto sulla tela rapresentante il Crocifisso, S. Caterina e S. Giovanni Battista, ed un divoto da un lato il quale si è il comitante dipinto da Antonio Campi nell'anno 1579 Altezza m 3.90 Larghezza 1.90
2. Quadro dipinto sulla tela rapresentante S. Tomaso d'aquino S. Pietro e S. Paolo dipinto da Gio. Battista Trotto detto il Malosso 1600 Altezza m. 3.80 Larghezza m 1.90
3. Quadro dipinto sulla tela rapresentante S. Rosa da Lima colla Beata Vergine e Angelo dipinto dal Cavaliere Panfilo Nuvolone Altezza m 3.50 Larghezza m 2.00
4. Due Quadri dipinti sulla tela rapresentanti Santi Domenicani d'ignoto autore nell'anno 1700
5. Quadro dipinto sulla tela rapresentante la Natività del Redentore copia da Antonio Campi Altezza m 3.65 Larghezza m 1.75
6. Quadro dipinto dipinto sulla tela rapresentante la Trinità dipinto da Gio. Battista Trotti detto il Malosso Altezza m 3.12 Larghezza m 1.70

c. 1v

1. Altro Quadro rapresentante S. Michele Arcangelo dipinto sulla tela d'ignoto autore nell'anno 1700 Altezza m 3.12 Larghezza m 1.70

Questi due con cornici indorate circa cioè n. 7 e 8

così pure i due segnati sotto i numeri 4 5

9 10 altri due Quadri dipinti dal Cavaliere Panfilo Nuvolone rapresentante il Martirio di S. Caterina e l'altro analogo allo stesso fatto 1690 Altezza 4.50 Larghezza 4.40

11 12 Altri due dell'Eguale dimensione rapresentanti frati Domenicani d'ignoto Autore 1700 di poco merito

2.8 Cremona, 13 febbraio 1865

Oggetti ceduti al Municipio

ASCr, Genio Civile, p.m., b. 4, fascicolo 2

c. 1r

1.	N. 3 quadri di Panfilo Nuvoloni, uno sopra la porta maggiore rappresentate S. Domenico che risuscita sulla piazza di Roma il Nipote del Cardinale Fossanova e gli altri due laterali in cui sono dipinti il B.o Moneta e S. Rolando	n.51	£300
2.	Quadro dello stesso autore rappresentante L'Annunciata dall'Angelo	n.79	£300
3.	Quadro dello stesso autore rappresentante S. Rosa da Lima	n.78	£200
4.	Quadro di Bernardino Campi rappresentante l'Assunzione	n.52	£2000
5.	Quadro del Malosso rappresentante S. Imereo	n.55	£500
6.	Quadro del Malosso rappresentate la Decollazione	n.56	£1500
7.	Quadro del Malosso rappresentante S. Pietro Martire	n.64	£150
8.	Quadro del Malosso rappresentante S. Giacinto	n.54	£500
9.	Quadro del Malosso rappresentante S. Tommaso d'Aquino	n.71	£200
10.	Quadro di Sante Legnani rappresentante S. Luigi Gonzaga	n.58	£200
11.	Tavola di Giulio Campi rappresentante la Beata Vergine	n.60	£4000
	Somma avanti		£9850

c. 1v

		Somma retro	£9850
12.	Quadro di Giuseppe Nuvoloni rappresentate l'Adorazione dei Magi	n.66	£100
13.	Quadro del Boccaccino rappresentate S. Michele	n.72	£1500
14.	Tavola del Fadino rappresentante la Beata Vergine	n.73	£4000
15.	Lunettone del Procaccino rappresentante il transito della Beata V.e	n.79	£2000
16.	Quadro del Crespi rappresentante la Beata Vergine	n.79	£400
17.	Quadro di Antonio Campi rappresentante S. Caterina	n.81	£500
18.	Quadro dello Zocchi rappresentante la Vergine un putto e Santi	n.75	£200
19.	Quadro dello Stefanoni rappresentante la Vergine S. Domenico e due Santi	n.69	£100
20.	Quadro del Santagostini rappresentante Il Giudizio di Salomone	n.69	£200
21.	Quadro del Santagostini rappresentante la Vergine, S. Giovanni Battista e Gloria di pretti		
22.	Quadro di Cristoforo Agosta rappresentante Lo sposalizio di Gesù Bambino con Catterina da Siena	n.53	£150
23.	Quadro di Giovanni Battista Tortiroli rappresentate La strage degli Innocenti	n.62	£100
24.	Un affresco esterno alla Chiesa del Procaccino		
25.	Una statua di legno che verrebbe dichiarata del Bertesio compresa nel presso attribuito all'altare segnato in perizia al N. 44		£150
26.	Quattro Sarcofaghi indicati al N.5 del Processo Verbale 19 Settembre 1864		
27.	Gli affreschi al N.6 del suddetto verbale		
28.	Bassi rilievi di cui al N.7 del suddetto Verbale		
29.	Una colonnetta intera della facciata (compresa nelle murature)		£10
30.	Un monumento di cui al N.9 del Verbale di cui sopra		£10
31.	Lapide in marmo sulla spalla sinistra del quarto altare di cui al N.10 del Processo Verbale		£2
32.	Altare venti lapidi circa, come al N.11 del Processo Verbale		£60
33.	Lapide in marmo sulla spalla sinistra del quarto altare in cui al N.10 del Processo Verbale		£2
34.	Altre venti lapidi circa, come al N.11 del Processo Verbale		£60
			£19362

c. 2r

Oggetti ceduti alla Fabbriceria

35. Organo	n.26	800.00
36. Pulpito	n.24	250.00
37. Cantorie	n.25	130.00
38. Confessionali	n.27	60.00
39. Due altari	38 e 40	1650.00
40. Scaffali	n.28	450.00
		1054000

Cremona 13 Febbraio 1865

A. Pizzamiglio Ing.e C.le

Visto al N.275

L'Ing.e Capo

Bertoni

2.9 Cremona, 5 dicembre 1865

Consegna all'Illustrissimo Signore Nobile Guido Sommi dei Marchesi Picenardi Rota dei sottoindicati oggetti esistenti nella già Chiesa di S. Domenico e di patronato della Famiglia Picenardi.

ASCr, ASP, b. 41

c. 1r

Si premette che il suddetto Noibile Sig. Guido Sommi colla produzione di opportuni documenti avendo fatta domanda di restituzione di vari oggetti suoi che decoravano la demolenda Chiesa di S. Domenico, siccome appartenenti alla Famiglia Picenardi, il Direttore del Contenzioso Finanziario dalla disamina dei documenti stessi ebbe a riconoscere nella famiglia suddetta il diritto alla restituzione degli oggetti domandati.

Ciò stante il R. Ministero delle Finanze con dispaccio 6 Settembre 1865 n 61050/12226 D. 4 Sez. 3^a avendo disposto che la R. Direzione delle Tasse e del Demanio procedesse con verbale in triplice esemplare alla restituzione degli oggetti in discorsi e descritti nell'Elemco 14 Dicembre 1864 formante appendice all'Istanza 26 Ottobre detto anno del richiedente, la sullodata R. Direzione con Nota 27 Settembre ultimo scorso n. 6990 diede incarico all'Ufficio Provinciale del Genio Civile della prescritta restituzione al Nobile Sig. Guido Sommi degli oggetti a lui appartenenti, avvertendo di far risultare nell'atto relativo anche il ritiro da parte del proprietario suddetto di tutti i documenti da lui inoltrati in prova del diritto di patronato che la famiglia Picenardi ebbe sempre a vantare sugli oggetti di cui si tratta.

Tutto ciò premesso la consegna dei medesimi ha luogo oggi 5 Dicembre 186cinque nella già Chiesa di S. Domenico dove sono intervenuti

Nobile Guido Sommi dei Marchesi Picenardi Rota

I Signori Nobile Luigi Sommi Idem

Pizzamiglio Amilcare Ingegnere del Genio Civile e rappresentante la R. Amministrazione

c. 1v

Fatto precedere la generale ispezione di tutti gli oggetti da restituirsi si è certificata la mancanza dei seguenti

Il quadro rappresentante S. Rosa da Lima

Idem Idem S. Tomaso d'Aquino

Idem Idem S. Giovanni e S. Catterina

Idem Idem Beata Elisabetta Picenardi

Il monumento in forma di obelisco di marmo bianco che era situato presso l'altare della Natività, la cui iscrizione comincia con D. O. M. Sebastiano Picenardo Cesareo Armour etc.

Ritenuto per tanto che tutti gli oggetti suindicati i quali devono trovarsi presso questo Municipio, verranno a suo tempo da quest'ultimo restituiti al legittimo proprietario quelli che ora gli si consegneranno sono:

- I. Nella Capella di S. Giovanni Battista e Caterina: Altare in marmo portante l'iscrizione: Sacellum Io Bapt.e ed Catterinae Martiribus Brocardi Persici Comitum ed equestris Hierosolomitani religione dicatum MDXXI.

A questo altare va unita la cornice che racchiudeva il quadro dei suddetti Santi.

Due quadri laterali.

Sepolcro a piè dell'altare sopra il qual sepolcro sta scritto: C. D. Bro. Pers. Miles. Hier MDLXI.

- II. Nella Capella di S. Rosa da Lima: Altare in marmo con leggenda a caratteri neri in fondo d'oro: Famiglia Sfondrati ora Picenardi. Anche a questo altare è annessa la cornice che portava il quadro della suddetta Santa.

Dui quadri laterali.

Sepolcro a piedi dell'altare con lapide avente l'iscrizione: Anno MLDXXXVI Sep. Hoc Sfondratae gentis quam vetustissime triplex restituit familiae Io. Bapt. Feder. Fil. Laurentius eques. Martius. Elec. A. Caesar Fratres sibi ed haered.

- III. Nella Capella di S. Tomaso d'Aquino: Altare completo con cornice sovrapposta escluso però il quadro rappresentante il detto Santo.

Quattro quadri laterali due dei quali grandissimi.

Sepolcro a piedi dell'Altare colla lapide postante l'iscrizione S. D. Hieronimi Summi ed ejus harededum MDCXXI.

C. 2r

- IV. Nella Capella della Natività di N. S. Altare completo con quadro e cornice sulla quale sta scritto: Famiglia Picenardi.

Piccola lapide in marmo laterale a questo altare esprime un voto di Isidoro Bianchi alla beata Elisabetta Picenardi.

Non si sono poi potuti consegnare perché mancanti al Nobile Sig. Guido Sommi le quattro lapidi sparse nella demolenda Chiesa colle seguenti iscrizioni, e cioè:

1. D. O. M. Sep. D. Io. Baptistae Picinardi ejusque haeredum MDLXXIII
2. Sep. Strenui Ducis Orphei Picenardi pat. Cremonem ed ejus haeredum MDXLIII Mensis Aprilis
3. Octavius Summus ad hanc S. RosariiArem aere dicatum sacrificandum pro se quotid ie [...] anno MDCXV

Siffatte lapidi sembrano scomparse all'epoca della fatta pavimentazione della Chiesa.

Nulla avendo il sunnominato Nobile Sig. Guido Sommi trovato di eccepire sugli oggetti che gli vengono consegnati, e che insieme ai quattro mancanti verranno scaricati dalla stima per la vendita del tempio da demolirsi, nel mentre starà attendendo la restituzione di quelli ora custoditi dal Municipio e sopra specificati, attesta avere così regolarmente recuperati gli oggetti entro descritti ai N. I, II, III, e IV oltre a tutti i documenti descritti in N. 9 allegati ed agli atti riflettenti l'albero Genealogico della Famiglia Sommi Picenardi, documenti che gli vengono brevi mano restituiti dopo essersene con attento esame riconosciuta la perfetta integrità colla quale furono dal proprietario inoltrati a corredo della di lui Istanza.

Fatto, letto il presente atto steso in triplice esemplare debitamente firmato dagli intervenuti in conferma delle cose entro contenute.

Guido Sommi Picenardi

Firmato Luigi Sommi Picenardi

Pizzamiglio Amilcare Ing.e del Genio Civile

Abbreviazioni

ACDFVa, SO, SS: Archivio della Congregazione per la Dottrina della Fede, Sant'Offizio, Stanza Storica

ASCr, ASP: Archivio di Stato di Cremona, Archivio Sommi Picenardi

ASCr, ASCCr: Archivio di Stato di Cremona, Archivio Storico Comune di Cremona

ASDCr, AFC: Archivio Storico Diocesano di Cremona, Archivio Fabbriceria della Cattedrale

ASMi: Archivio di Stato di Milano

ASMi, COPAT, OM: Archivio di Stato di Milano, Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio, Orfanotrofio Maschile

BCLLo: Biblioteca Comunale Laudense Lodi

BSCr, LC: Biblioteca Statale di Cremona, deposito Libreria Civica

Manoscritti e documenti

Atti in causa

Atti in causa tra la Fabbrica della Cattedrale di Cremona e gli ultimi Sig.ri Marchesi Sommi Picenardi - rispetto all'appartenenza del quadro di Bernardino Campi rappresentante la nascita di Gesù Bambino già un tempo esistente presso la Chiesa di San Domenico; la quale causa si è sciolta in una convenzione amichevole, 1829-1832, ASCr, ASP, b. 152, cause.

BARBÒ

P. M. Barbò, *Memoria delle Fabriche, pitture fatte nella Chiesa e Convento argentarie che dal P.L. Pietro Maria Barbò, fine XVIII secolo, ASMi, Fondo Religione, b. 4285.*

BRESCIANI 4

G. Bresciani, *Historia ecclesiastica, nella quale contiene l'origine delle chiese, sì antiche, come moderne, iuspatronati, pitture, abbellimenti d'esse et altre cose degne d memoria. Parte seconda, XVII secolo, BSCr, LC, ms. Bresciani 4.*

BRESCIANI 24

Libro de gli epitafij, iscrizioni e memorie sì antiche come moderne ch'erano e sono di presente nelle chiese della città di Cremona, Torre Maggiore, Battistero, Palagio della città e di nobili case diverse, sì latini come volgari, per li castelli e ville del territorio, et epitafij de cittadini in altre città scolpiti, raccolti da me Giosepe Bresciano storico di detta città di Cremona et in questo libro descritti l'anno 1683, BSCr, LC, ms. Bresciani 24.

Catalogo delli nomi

Catalogo delli Nomi Cognomi e Patria di tutti l'Inquisitori d'Italia che sono stati e sono attualmente sino al presente anno 1707, ACDFVa, SO, SS, II, 2-i.

Copia delle obbligazioni

Copia delle obligationi di Messe, et Anniversarii del Convento di S. Domenico di Cremona dell'Ordine de Predicatori, estratta dalli Cataloghi in Pergamena, quali altre volte solevano stare appesi nella Sagrestia del predetto Convento, ASMi, Fondo di religione, b. 4302.

Delle Memorie

Delle Memorie Istoriche del Convento de Predicatori di Cremona. Parti due, 1740 circa, ASMi, Fondo di religione, b. 4313.

Dipinti 1857

Dipinti in oglio che abbisognano restauro nella Chiesa di S. Domenico, ASCr, AFC, b.113, n. 1514, 28 ottobre 1857.

Distinta 1864

Distinta dei Quadri che esisteva in S. Domenico di ragione della nobile Casa Picenardi ora Sommi. Colla distinta dell'Altezza e larghezza, epoca e i rispettivi autori, 1864, ASCr, ASP, b. 41, cause.

FAGNANI

G. C. Fagnani, *Libro di Memorie scritte da me, 1716 circa (con aggiunte successive), BCLLo, ms XXVIII A 31.*

GIGLIOLI

C. Giglioli, *Annali del Convento di S. Domenico di Cremona, estratti dall'archivio di detto convento, I, 1740 circa, ASMi, Fondo di religione, Registri, 299.*

Giornale

Libro in Foglio coperto di pergamene logore, come pure sono logore alcune Carte nel frontispicio e nel fine di esse, segnate al di fuori P. qual è Giornale, cartulario come segue Contiene ricevute [...], ASMi, Fondo di religione, b. 4302.

GUGLIELMI

P. G. Guglielmi, *Storia della Santa Inquisizione di Milano descritta L'anno 1749, ACDFVa, SO, SS, LL 5e, Opera di MS. di Mons. Pier Girolamo Guglielmi, assessore del S. O., sull'origine, giurisdizione, privilegi e rendite delle Inquisizioni.*

Historia

Historia del Convento di S. Domenico di Cremona descritta dal Padre Maestro frate Pietro Maria da Sestola, 1642 circa (con aggiunte successive), libri II, IV, ASMi, Fondo di religione, Registri, b. 284.

Indice degli annali

Indice degli annali tomo III, 1740 circa, ASMi, Fondo di religione, Registri, b. 301.

Inventario disteso

Inventario disteso concordemente tra li Sig.ri Ufficiali della V.da Compagnia del SS.mo Nome di Dio ed i M.M. R.R. P.P. di S. Domenico di Cremona, ASMi, Fondo di religione, b. 4286, 20 luglio 1745.

Inquisizione di Milano

Inquisizione di Milano, ASMi, COPAT, OM.

Interessi 1597-1775

Interessi con la Confraternita dei Crocesignati 1597-1775, ASMi, Fondo di religione, b. 4287.

Inventario 1798a

Inventario e stima de' Mobili ed Arredi Sacri di ragione della soppressa Religiosa Famiglia di S. Domenico in Cremona, 1798, ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777.

Inventario 1798b

Inventario de Mobili, Legnami di Cantina, Arredi Sacri ed altro di ragione della soppressa Religiosa Famiglia di S. Domenico esistente nel Circondario appellato pure di S. Domenico in Cremona, 1798, ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777.

Inventario 1812

Inventario generale di quanto esiste nella Chiesa di S. Domenico di questa città di Cremona, altra volta dei P. Domenicani, ora Chiesa sussidiaria della Cattedrale,

compilato dal sottoscritto Fabbricere a senso della deliberazione ultima della Veneranda Fabbrica della Cattedrale, 1812, ASDCr, AFC, b. 103.

Inventario 1864

Inventario generale dei beni appartenenti alla Chiesa di San Domenico in occasione della consegna delle chiavi alla Regia Prefettura da parte della Fabbriceria della cattedrale, 1864, ASDCr, AFC, b. 41.

Inventario di Libri

Inventario di Libri esistenti nella Libreria de P. P. di S. Domenico in Cremona, 1798, ASMi, Fondo di religione, Amministrazione, b. 1777.

Istanze pel ritiro

Istanze pel ritiro degli altari, e arredi con Documenti comprovanti i diversi Patronati Picenardi, Sfondrati, Persico e Sommi sugli Altari e Cappelle di S. Domenico; e seguente restituzione degli stessi oggetti alla casa Sommi, 1864-1865, ASCr, ASP, b. 41.

LODI

D. Lodi, *Storia dei monasteri, conventi, collegi religiosi della città e diocesi di Lodi*, metà del XVII secolo, BCLLo, ms. XXIV A 33.

Memoriale

Memoriale dell'ambasciata di padre Giulio Mercori a Madrid, 1660-1663, ASCr, ASCCr, Sezione di Antico Regime, Filciae Litterarie, sc. 48, b. 3.2.

Oggetti ceduti

Oggetti ceduti al Municipio, 1865, ASCr, Genio Civile, p.m., b. 4, fasciolo 2.

Oggetti pervenuti

Oggetti pervenuti dalla demolizione di S. Domenico, ASDCr, AFC, b. 41.

Ordinazioni

Ordinazioni dell'Ill.mo Sig.e Card. Boromeo Per la Chiesa di S.to Domenico delli frati, 1575, ASMi, Fondo di religione, b. 4287.

PASSERINI

P. M. Passerini, *Della Fabrica del Convento. Libro secondo*, 1641-1642, (con aggiunte successive), ASMi, Fondo di religione, b. 4284.

PREGLIA

M. Preglia, *Memoriale Historico Della Chiesa et Insigne Monisterio Di S. Domenico di Cremona In cui Brevemente sono registrate Tutte le Fabriche, si della Chiesa, Che del Convento, In vari tempi inalzate Ed ogni suo Edificio in particolare, Con un esata notizia Di tutti gli Uomini Illustrri, In Santità, Dottrina, e grado [...]* 1706 (con aggiunte successive), BScR, LC, ms. Albertoni 107.

Raccolta di documenti

Raccolta di documenti riguardanti la confraternita dei Crocesignati, 1771, ACDFVa, S.O., S.S., LL 1-a.

Solennità

Solennità celebratasi nel Convento de P.P di Sam Domenico di Cremona in occasione della Canonizzazione del Pontefice S. Pio V, 1714, ASMi, Fondo di religione, b. 4286.

Scritture

Scritture e lettere concernenti l'interessi maneggiati da signori eletti nell'Aula regia dopo l'andata del padre Mercori in Spagna, ordinata dal Consiglio generale, 1660-1664, ASCr, ASCCr, Sezione di Antico Regime, Filciae Litterarie, sc. 48, b. 3.1.

Scritto della Fabrica

Scritto della Fabrica del Pretioso Tabernacolo del'Altar Maggiore 1669 incominciato e del 1670 Portato a Cremona e messo al suo luogo, 1669-1670, ASMi, Fondo di religione, b. 4287.

Species-Facti

Species-Facti, 1830 circa, ASCr, ASP, b. 41.

Spese 1723-1729

Spese 1723-1729, ASMi, Fondo di religione, b. 4285.

Todeschini 1751

E. Todeschini, Storia della Santa Inquisizione di Milano scritta dal Padre Ermenegildo Todeschini Mantovano Maestro di Sagra Teologia dell'Ordine de Predicatori [...], 1751, ACDFVa, SO, SS, L6-m.

Bibliografia

ABRIANI 1630

F. Abriani, *Breve Narratione della Vita, e Ritrovamento di S. Rosalia Solitaria Vergine Palermitana*, Cremona 1630.

AGLIO 1794

G. Aglio, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794.

AGOSTI 1996

B. Agosti, *Colossi di Lombardia*, in «Prospettiva», 83-84, 1996, pp. 177-182.

AGOSTI – STOPPA – TANZI 2010

G. Agosti – J. Stoppa – M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, Rancate, 10 ottobre 2010-9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti – J. Stoppa – M. Tanzi, Milano 2010, pp. 21-69.

AGRESTI 2011

A. Agresti, *El cuño y la difusión de la imágenes: variedades iconográficas*, in *La primera flor* 2011, pp. 29-36.

AGRESTI 2014

A. Agresti, *La canonizzazione come impulso alla produzione artistica nella Spagna del XVII secolo*, in *I rapporti* 2014, pp. 557-585

ALBERTARIO 2012

M. Albertario, *Crema, 1713. Festa per la “cannonizzazione” di Pio V*, in *L'immagine* 2012, pp. 249-260.

ALBERTI 2013,

A. Alberti, *Un aspetto della festa barocca nella Milano del Seicento: le incisioni per tesi di Giovanni Paolo Bianchi*, in «Rassegna di studi e di notizie», XXXVI, 2013, pp. 103-145.

ALPINI 1991

C. Alpini, *La pala e i misteri del Malosso in S. Maria del Sole a Lodi*, Lodi 1991.

AL SABBAGH 2015

L. Al Sabbagh, *Reggio Emilia e l'Inquisizione; la Narrativa dell'Origine, e Stato degl'Inquisitori, quali dalla fondazione di questa Inquisizione di Reggio hanno retto questo Santo Tribunale (1709-1743)*, in «Quaderni Eretici | Cahiers hérétiques. Studi sul dissenso politico, religioso e letterario» 3, 2015, pp. 71-88.

AMBRONI 1698

F. M. Ambroni, *L'aquila viva fra le ceneri del reverendissimo padre maestro Cipriano Minuti da Cremona dell'Ordine de Predicatori, Inquisitore di Parma, e già d'Ancona, e Reggio*, Ancona 1698.

AMORE 1968

A. Amore, *Rosalia, patrona di Palermo, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 429-434.

ANGELINI 2009

G. Angelini, *Per l'architettura religiosa del Seicento in Valtellina: Gaspare Aprile e il santuario di Grosotto*, in «Bollettino della Società Storica Valtellinese», 62, 2009, pp. 173-184.

Annali 1880

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, III, Milano 1880.

Annali 1881

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, IV, Milano 1881.

ANODAL 2007

G. Anodal, *Santa Rosa da Lima: una donna alla conquista dell'America* [I ed. Bologna 1994], Bologna 2007.

APORTI 1837

F. Aporti, *Memorie di storia ecclesiastica cremonese*, II, Cremona 1837.

ARCANGELI 2003

L. Arcangeli, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano 2003.

ARCANGELI 2008

L. Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia (1494-1535)*, in *Storia di Cremona* 2008, pp. 40-63.

ARCANGELI 2009

L. Arcangeli, *Un lignaggio padano tra autonomia signorile e corte principesca: i Pallavicini*, in *Noblesse et états princiers en Italie et en France au XV^e siècle*, a cura di M. Gentili – P. Savy, Roma 2009, pp. 29-100.

ARCHETTI 1994

G. Archetti, *Bernardo Maggi. Vescovo e signore di Brescia*, Brescia 1994.

ARENSI 2011

M. Arensi, *“Pietà” di Castelnuovo, un capolavoro restituito al suo antico splendore*, in «il Cittadino», 24 settembre 2011, p. 54.

ARISI 1702

F. Arisi, *Cremona literata*, I, Parma 1702.

ARISI 1706

F. Arisi, *Cremona literata*, II, Parma 1706.

ARISI 1725

F. Arisi, *Il tabacco masticato, e fumato. Trattenimenti ditrambici di Francesco Arisi fra gli arcadi*, Milano 1725.

ARISI 1741

F. Arisi, *Cremona Literata*, III, Cremona 1741.

ARISI 2000

F. Arisi, *La pittura*, in *Storia di Piacenza* 2000, II, pp. 1007-1082.

Arte lignaria 2000

Arte lignaria a Cremona, Azzano San Paolo 2000.

Arte lombarda 2000

Arte lombarda del secondo millennio. Saggi in onore di Gian Alberto Dell'Acqua, a cura di F. Flores d'Arcais – M. Olivari – L. Tognoli Bardin, Milano 2000.

Artisti 2011

Artisti cremonesi. Il Settecento, a cura di E. Bianchi – C. Casero – R. Colace, Cremona 2011.

AZZOLINI 1996

L. Azzolini, *Palazzi del Cinquecento a Cremona*, Cremona 1996.

AZZOLINI 1998

L. Azzolini, *Palazzi e case nobiliari. Il Seicento a Cremona*, Cinisello Balsamo 1998.

- BAGGI 1817
L. Baggi, *La visita erudita dell'insigne basilica della Certosa di Pavia*, Pavia 1817.
- BANDERA 1981
L. Bandera, *Grazio Cossali e la pittura cremonese*, in «Arte lombarda» 58/59, 1981, pp. 52-55.
- BANDERA 1990
L. Bandera, *Il primo Seicento*, in *Pittura a Cremona 1990*, pp. 58-60.
- BANDERA 1997
L. Bandera, *Un'inedita serie dei Misteri del Rosario di Andrea Mainardi detto il Chiaveghino*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», XXXVII, 1996, pp. 151-154.
- BARBIERATO 2006
F. Barbierato, *Al governo della città. Aristocrazia e istituzioni in età spagnola*, in *Storia di Cremona 2006*, pp. 58-105.
- BARBIERI 2013
A. Barbieri, *Un tabernacolo di Giovanni Gaspare Pedoni dalla chiesa di San Domenico di Cremona?*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi - A. Rovetta - F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 123-130.
- BARBIERI – BOSIO 2013
A. Barbieri – P. Bosio, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano e Certosa di Pavia, 17-18 ottobre 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi – L. Basso, Milano 2013.
- BARBISOTTI 2001
R. Barbisotti, *Su alcuni manoscritti cremonesi del Settecento (Desiderio Arisi, padre Silvagni, Giambattista Biffi)*, in «Bollettino Storico Cremonese», VIII, 2001 (2002), pp. 287-304.
- BARBISOTTI 2003
R. Barbisotti, *Il testimone dell'inquisitore Giovan Battista Chiarini e due momenti importanti del Cinquecento cremonese*, in *Strenna dell'A.D.A.F.A.*, XVIII, 2003, pp. 66-76.
- BARBISOTTI 2004
R. Barbisotti, *Le imprese dell'Accademia degli Animosi di Cremona*, in *Dedicato 2004*, pp. 111-121.
- BARBISOTTI 2008
R. Barbisotti, *Gli inizi della stampa a Cremona (1473-1500)*, in *Storia di Cremona 2008*, pp. 228-245.
- BARBISOTTI 2014
R. Barbisotti, *La soppressione dell'ufficio cremonese dell'Inquisizione romana*, in *Strenna dell'A.D.A.F.A.*, n.s., IV, 2014, pp. 211-235.
- BARILI 1812
A. Barili, *Notizie storico-patrie di Casalmaggiore*, Parma 1812.
- BARTOLETTI 2012
M. Bartoletti, *Giacomo Bertesi a Genova*, in *Giacomo Bertesi 2012*, pp. 74-84.
- BARUFFALDI 1846
G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, II, Ferrara 1846.
- BELLINGERI 2001
L. Bellingeri, *Per una storia delle raccolte*, in *Devozione e carità 2001*, pp. 21-85.
- BELLINGERI 2007
L. Bellingeri, *Genovesino*, Galatina 2007.
- BELLINGERI 2011
L. Bellingeri, *Francesco Boccaccino*, in *Artisti 2011*, pp. 102-109.
- BELLINI 1982
A. Bellini, *Alessandro Capra, ingegnere cremonese del '600 e trattatista di architettura civile*, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», xxvi/1, 1982.
- BELTRAMI 2013
A. Beltrami, *Il Settecento. Giuseppe Natali, Felice Biella, Federico Ferrario*, in *Le chiavi 2013*, pp. 103-125.
- BENDISCOLI 1957
M. Bendiscoli, *Politica, Amministrazione e Religione nell'età dei Borromei*, in *Storia di Milano*, X, Milano 1957, pp. 3-350.
- BENELLI 2014-2015
S. Benelli, *Prime ricerche sulla collezione Sommi Picenardi*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2014-2015 (rel. G. Agosti).
- BÈRIOU 1992
N. Bèriou, *L'épouse du Christ*, in *Catherine de Sienne*, catalogo della mostra (Avignon, Grande Chapelle du Palais des Papes, 1992), Avignon 1992, pp. 101-120.
- BERSHAD 1984
D. L. Bershad, *The destroyed church of S. Maria Maddalena al Quirinale in Rome: some new documents*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano 1984, pp. 766-770.
- BERTINELLI SPOTTI – MANTOVANI 1998
C. Bertinelli Spotti – M. Mantovani, *Potere politico e vita religiosa nei secoli XIII-XIV*, in *Diocesi 1998*, pp. 91-120.
- BERTOLETTI 1993
M. Bertoletti, *Il convento di San Domenico a Taggia*, Genova 1993.
- BERTUCCI 1968
S. M. Bertucci, *Sansedoni Ambrogio, beato*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 629-633.
- BERZAGHI 2010
A. Berzaghi, *Per ben adempiere al proprio dovere. La sede mantovana del Sant'Uffizio tra XVI e XVIII secolo*, tesi di dottorato, tutor F. Barbierato, Università degli Studi di Verona, Scuola di dottorato in Studi umanistici, 2010.
- BIANCHI 1803
I. Bianchi, *Memorie storiche intorno alla vita della beata Elisabetta Picenardi nobile vergine cremonese*, Roma 1803.
- BIANCHI 2011
E. Bianchi, *La pittura a Cremona nel Settecento*, in *Artisti 2011*, pp. 11-28.
- BIFFI ed. 1988
G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, edizione critica a cura di L. Bandera Gregori, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», xxxix/2, 1988.

- BISOGNI 2005
F. Bisogni, *Gli inizi dell'iconografia domenicana*, in *Domenico di Caleruega* 2005, pp. 613-638.
- BLUNT 1967
A. Blunt, *Don Vincenzo Vittoria*, in «The Burlington Magazine», 109, 766, 1967, pp. 31-32.
- BONETTI 1930
C. Bonetti, *I pulpiti della Cattedrale di Cremona*, in «Cremona. Rivista dell'Istituto fascista di cultura», II, 5, 1930, pp. 283-293.
- BONETTI 1934
C. Bonetti, *La chiesa di S. Domenico e la sua agonia*, in «Bollettino Storico Cremonese», IV, 1934, pp. 82-100.
- BONETTI 1943
C. Bonetti, *Un'Ambasciata Cremonese a Madrid nel 1660*, in «Bollettino Storico Cremonese», XII, serie II, 1943, pp. 75-89.
- BORA 1983
G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria* 1983, pp. 140-187.
- BORA 1984
G. Bora, *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica* 1984, pp. 175-207.
- BOREA 2015
E. Borea, *Maratti e i suoi incisori a Roma nel suo tempo*, in *Maratti e l'Europa*, Atti delle Giornate di Studio su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (Roma, Palazzo Altieri, Sala della Clemenza-Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero – S. Prosperi – S. Schütze, Roma 2015, pp. 239-265.
- BORROMEO 1978
A. Borromeo, *Casati, Danese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, pp. 229-231.
- BORRONI 1968
F. Borroni, *Bianchi, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, X, Roma 1968, pp. 122-123.
- BOSIO 1998
G. Bosio, *Tensioni religiose ed impulsi riformistici dall'inizio del sec. XV al concilio di Trento*, in *Diocesi* 1998, pp. 121-168.
- BOSSAGLIA 1971
R. Bossaglia, *Borroni, Giovan Angelo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 103-105.
- BOTTARI 1969
S. Bottari, *Saggi su Nicola Pisano*, Bologna 1969.
- BOTTIFANGO 1623
G. C. Bottifango, *Vita Virtù e Miracoli del beato Luigi Bertrando del Ordine de Predicatori*, Roma 1623.
- BOTTINEAU 1956
Y. Bottineau, *L'Alcázar de Madrid et l'Inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle*, in «Bulletin Hispanique», 58, 4, 1956, pp. 421-452.
- BOTTONI 2001
I. Bottoni, *La scultura lignea nelle chiese degli orfanotrofi e la scuola del Bertesi*, in *Devozione e carità* 2001, pp. 169-191.
- BRAMATI 1822
G. Bramati, *Le tombe ed i monumenti illustri d'Italia descritti e delineati con tavole in rame*, I, Milano 1822.
- BRAMBILLA 2003
E. Brambilla, *La polizia dei tribunali ecclesiastici e le riforme della giustizia penale*, in *Corpi armati e ordine pubblico in Italia (XVI-XIX sec.)*, seminario di studi (Castello Visconteo di San Vito, Somma Lombardo, 10-11 novembre 2000), a cura di L. Antonelli – C. Donati, Soveria Mannelli, 2003, pp. 73-110.
- BRESCIANI 1625
G. Bresciani, *Corona d'huomini e donne cremonesi in santità, prelature e virtudi insigni*, Cremona 1625.
- BRESCIANI 1655
F. Bresciani, *Il Collegio de notari della città di Cremona*, [Cremona] 1655.
- BRESCIANI ed. 1976
G. Bresciani, *La virtù ravivata de' cremonesi insigni parte quarta Uomini insigni cremonesi libro secondo parte terza*, trascrizione a cura di R. Barbisotti, Cremona 1976.
- CABRINI 1986
R. Cabrini, *La chiesa prepositurale di San Siro in Soresina*, Soresina 1986.
- CABRINI 1992a
R. Cabrini, *I Barbò*, in *Soresina* 1992, pp. 267-281.
- CABRINI 1992b
R. Cabrini, *L'età della dominazione spagnola*, in *Soresina* 1992, pp. 147-251.
- CADOPPI – DALLASTA 2012
A. Cadoppi – F. Dallasta, *L'atelier del Malosso: tele e disegni fra libri, piante e animali*, in «Aurea Parma», XCVI, 1, 2012, pp. 87-109.
- CAIMI 1873
G. A. Caimi, *Cenno storico sul Museo patrio di archeologia in Milano*, Milano 1873.
- CALOGERÀ 1744
A. Calogera, *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, XXXI, Venezia 1744.
- CALVINI 1982
N. Calvini, *La cronaca del Calvi. Il Convento dei P. P. Domenicani e la città di Taggia dal 1460 al 1623*, Taggia 1982.
- CAMPI 1585
A. Campi, *Cremona fedelissima città et nobilissima colonia de Romani rappresentata in disegno col suo contado, et illustrata d'una breve historia delle cose più notabili appartenenti ad essa, et de i ritratti naturali de Duchì et Duchesse di Milano, e compendio delle lor vite*, Cremona 1585.
- CANETTA 1883
P. Canetta, *Storia del Pio Istituto di S. Corona di Milano*, Milano 1883.
- CANETTI 1996
L. Canetti, *L'invenzione della memoria. Il culto e l'immagine di Domenico nella storia dei primi frati Predicatori*, Spoleto 1996.
- CANETTI 2005
L. Canetti, *Domenico tra agiografia e memoria. La storia e il mito dell'ordalia del fuoco*, in *Domenico di Caleruega* 2005, pp. 511-565.

- CANOSA 1998
R. Canosa, *Storia dell'Inquisizione in Italia dalla metà del cinquecento alla fine del settecento*. Milano e Firenze, IV, Roma 1998.
- CAPUA 2013
R. da Capua, *Legenda maior*, edizione critica a cura di S. Nocentini, Firenze 2013.
- CARDINALI 1966
A. Cardinali, *Luigi Bertrán, santo*. *Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, 1968, col. 348.
- Carteggio 1975
Carteggio con Francesco Arisi, a cura di M. Marcocchi, *Edizione nazionale del carteggio di L. A. Muratori*, IV, Firenze 1975.
- CARTOTTI ODDASSO 1968
A. Cartotti Oddasso, *Rosa da Lima, vergine, santa*. II. *Iconografia e culto*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, 1968, coll. 400-414.
- CASALE 1983-1984
V. Casale, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in «Prospettiva», 33/36, 1983-1984 (1985), pp. 262-275.
- CASALE 2011
V. Casale, *L'arte per le canonizzazioni. L'attività artistica intorno alle canonizzazioni e alle beatificazioni del Seicento*, Torino 2011.
- CASATI 2005-2007
A. Casati, *Addenda al catalogo di Camillo Procaccini*, in «Artes» 13, 2005-2007, pp. 151-160.
- CASCINI 1651
G. Cascini, *Di S. Rosalia vergine palermitana libri tre*, Palermo 1651.
- CASTAGNIDOLI 2013-2014
F. Castagnidoli, *La formazione di una classe dirigente fra Risorgimento ed età postunitaria. Il caso di Cremona (1859-1880)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 2013-2014 (tutor M. L. Betri).
- Catalogo de' capi* 1799
Catalogo de' capi d'opera di pittura, scultura, antichità, libri, storia naturale, ed altre curiosità trasportati dall'Italia in Francia, Venezia 1799.
- CATENA 1587
G. Catena, *Vita del gloriosissimo papa Pio Quinto*, Roma 1587.
- CATTANEO 1839
C. Cattaneo, *Del ristauero di alcuni edifici di Milano*, in «il Politecnico», I, 1839, pp. 58-66.
- CAVALIERI 1696
M. Cavalieri, *Galleria de' Sommi Pontefici, patriarchi, arcivescovi, e vescovi dell'Ordine de' Predicatori*, II, Benevento 1696.
- CAVALIERI 2010
F. Cavalieri, *Episodi e protagonisti della pittura a Lodi tra la fine del Cinquecento e la metà del Seicento*, in Cavalieri – Comincini 2010, pp. 11-79.
- CAVALIERI 2015
F. CAVALIERI, *Qualche nota sugli esordi di Giovanni Stefano Montalto e sui suoi rapporti con il contesto milanese negli anni 1630-1640 circa*, in *Giovanni Stefano* 2015, pp. 25-31.
- CAVALIERI – COMINCINI 2010
F. Cavalieri – M. Comincini, *Oltre i Piazza. La cappella del Rosario in S. Domenico e altri episodi dell'arte a Lodi tra fine '500 e metà '600*, Lodi 2010.
- CAVAZZOLI 1999
F. M. Cavazzoli, *Don Antonio Parazzi nel campo delle «Arti belle»*, in *Mons. Antonio Parazzi (1822-1899). Sacerdote, storico e archeologo nel centenario della morte*, a cura di G. Flisi, I, Viadana 1999, pp. 75-139.
- CECCHINELLI – DALLASTA 2005
C. Cecchinelli – F. Dallasta, *Il convento dei Cappuccini di Fontevivo (Parma)*, Roma 2005.
- CELLETTI 1969
M. C. Celletti, *Vito, Modesto e Crescenzia, santi, martiri*. *Iconografia*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 1246-1248.
- CERIOTTI – DALLASTA 2008
L. Ceriotti – F. Dallasta, *Il posto di Caifa. L'inquisizione a Parma negli anni dei Farnese*, Milano 2008.
- CERUTI 1834
P. Ceruti, *Biografia soncinate*, Milano 1834.
- CERVINI 2002
F. Cervini, *Predicare con le immagini: le arti nel programma della chiesa riformata*, in *Santa Croce* 2002, pp. 103-130.
- CHIARINI 1979
M. Chiarini, *Note in margine a una mostra*, in «Antichità Viva», XVIII, 1979, pp. 28-30.
- CHIEROTTI 1965
L. Chierotti, *Giovanna Francesca Frémyot de Chantal, fondatrice della Visitazione di S. Maria, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 581-586.
- CIBOLINI 2013-2014
S. Cibolini, *Gli esordi cremonesi di Bernardino Gatti e un'ipotesi di alunnato presso il Correggio*, in «Bollettino Storico Cremonese», N.S., XIX, (013-2014, pp. 43-66.
- CICCONI 2000
M. Cicconi, *Ghidoni, Galeazzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CIII, Roma 2000, pp. 709-710.
- CILENTO 1996
G. Cilento, «*Fabrica della Chiesa*». *Una lettura dell'Historia chronologica di frate Renaldi*, in *Santa Caterina a Formello. Vicende di un'insula napoletana*, Napoli 1996, pp. 83-99.
- CINELLI 2016
L. Cinelli, *L'Ordine dei Predicatori e lo studio: legislazione, centri, biblioteche (secoli XIII-XV)*, in *L'Ordine dei Predicatori. I Domenicani: storia, figure e istituzioni (1216-2016)*, a cura di G. Festa – M. Rainini, Bari – Roma 2016, pp. 278-303.
- CINELLI CALVOLI 1735
G. Cinelli Calvoli, *Biblioteca volante di Gio. Cinelli Calvoli continuata dal dottor Dionigi Andrea Sancassani*, II, Venezia 1735.

- CIRILLO – GODI 1985
G. Cirillo – G. Godi, *Fra Parma e Piacenza, un itinerario di pittura cremonese nel territorio Pallavicino*, in «Parma per l'arte», I-II, 5, 1985, pp. 13-82.
- CÒCCIOLI MASTROVITI 2000
A. Còccioli Mastroviti, *La grande decorazione nelle dimore e nelle chiese di Piacenza. Artisti e committenti: 1545-1718*, in *Storia di Piacenza* 2000, I, pp. 493-522.
- CÒCCIOLI MASTROVITI 2011a
A. Còccioli Mastroviti, *Giovanni Battista Zaist*, in *Artisti cremonesi* 2011, pp. 258-279.
- CÒCCIOLI MASTROVITI 2011b
A. Còccioli Mastroviti, *Giuseppe Natali*, in *Artisti cremonesi* 2011, pp. 240-247.
- CÒCCIOLI MASTROVITI 2011c
A. Còccioli Mastroviti, *Per il quadraturismo a Cremona e nel territorio: committenti, artisti, cantieri*, in *Artisti cremonesi* 2011, pp. 41-68.
- CÒCCIOLI MASTROVITI 2015
A. Còccioli Mastroviti, *Prospettiva, colore, luce nelle quadrature «delli Natali». Nuovi apporti per l'attività dei Natali a Cremona e a Piacenza*, in *Prospettiva, luce e colore nell'illusionismo architettonico. Quadraturismo e grande decorazione nella pittura di età barocca*, atti del convegno internazionale di Studi (Firenze-Montepulciano, 9-11 giugno 2011), a cura di S. Bertocci, F. Farneti, Roma 2015, pp. 177-186.
- COCHIN 1758
C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, III, Parigi 1758.
- COLACE 2000
R. Colace, *Robert De Longe a Cremona*, in «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», LI, 2000.
- Collezioni Civiche 1980
Collezioni Civiche di Como: proposte, scoperte, restauri, catalogo della mostra (Como, San Francesco, marzo-maggio 1981), Milano 1981.
- COLLURA 1977
P. Collura, *Santa Rosalia nella storia e nell'arte*, Palermo 1977.
- COLOMBO – DELL'OMO 2007
S. Colombo – M. Dell'Omo, *Andrea Lanzani 1641-1712. Protagonista del barocchetto lombardo*, Milano 2007.
- COMINCINI 2010
M. Comincini, *Artisti lodigiani e artisti a Lodi tra Cinquecento e Seicento. Documenti d'archivio*, in CAVALIERI – COMINCINI 2010, pp. 145-181.
- Como 1994
Como e la sua storia. I borghi e le frazioni, a cura di F. Cani – G. Monizza, Como 1994.
- Compendio 1834
Compendio della vita della beata Stefana Quinzani dagli Orzi Nuovi, Parma 1834.
- COPPA 1993
S. Coppa, *Carlo Innocenzo Carloni*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1993, pp. 301-302.
- COPPA 1999
S. Coppa, *Carlo Preda*, in *Pittura a Milano* 1999, pp. 153, 286-287, tav. 93.
- COPPA 2013
S. Coppa, *Dalla Sala dei Senatori nel Palazzo Ducale di Milano alla Pinacoteca di Brera. Storia e peregrinazioni di un ciclo disperso*, in *Seicento lombardo* 2013, pp. 55-58.
- CORSI 1819
L. Corsi, *Dettaglio delle chiese di Cremona*. Cremona 1819.
- CRESPI 1769
L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi non descritte nella Felsina pittrice*, Roma 1769.
- Cronaca 1875
Cronaca degli Archivj, in «Archivio storico lombardo», II, 1875, pp. 86-95.
- D'ALBO 2009-2010
O. D'Albo, *Giovanni Stefano Danedi detto il Montalto. Catalogo dell'opera pittorica*, tesi di laurea, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2009-2010 (rel. M. G. Albertini Ottolenghi).
- DALLANOCE 2002
A. Dallanoce, *Riflessi di classicismo e barocco romano a Piacenza*, in «Bollettino storico per le province parmensi», LIV, 2002, pp. 201-211.
- D'AMATO 1998a
A. D'Amato, *I Domenicani a Bologna*, II, Bologna 1988.
- D'AMATO 1988b
A. D'Amato, *I Domenicani e l'Università di Bologna*, Bologna 1988.
- DA VILLAPADIERNA 1966
I. da Villapadierna, *Gonsalvo di Amarante, beato*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, Roma 1966, col. 100.
- Dedicato 2004
Dedicato a Luisa Bandera Gregori. Saggi di storia dell'arte, Cremona 2004.
- De iurisdictione 1756
De iurisdictione Episcoporum et Superiorum Regularium In Monasteria Regularibus subiecta circa eorumd. Monasterium Temporalia, et Oeconomica, Roma – Forlì 1756.
- DEL COL 2010
A. Del Col, *Commissario del Sant'Uffizio, Italia*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, I, Pisa 2010, pp. 351-352.
- DELLA CROCE 1698
F. della Croce, *Historia Antica, e Moderna: Sacra, e Profana, della città di Trieste, Celebre Colonia de' Cittadini*, Venezia 1698.
- DELLA RUPE 2006
A. della Rupe, *Il Salterio di Gesù e di Maria. Genesi, storia e rivelazioni del Santissimo Rosario*, Roma 2006.
- DELL'OMO 1991
M. Dell'Omo, *Apparati funebri nella Milano del secondo Seicento. Le committenze, gli artisti, le tipologie*, in «Arte lombarda», 98/99, 3-4, pp. 54-62.

- DELL'OMO 2015
M. Dell'Omo, *Quadraturismo e architettura dipinta nel Seicento. Francesco Villa: tracce per una lettura della sua carriera*, in «Arte lombarda», 173-174, 1/2, 2015, pp. 102-115.
- DELL'ORO 2007
G. Dell'Oro, *Il regio economato. Il controllo statale sul clero nella Lombardia asburgica e nei domini sabaudi*, Milano 2007.
- DEL RE 1966
N. Del Re, *Margherita di Città di Castello, beata*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, Roma 1966, coll. 756-759.
- DE RICCI 1913
S. De Ricci, *Description raisonnée des peintures du Louvre. I. Ecoles étrangères, Italie et Espagne*, Parigi 1913.
- DEROSSÌ 1790
O. Derossi, *Scrittori piemontesi savoardi nizzardi registrati nei cataloghi del vescovo Francesco Agostino della Chiesa e del monaco Andrea Rossotto*, Torino 1790.
- DE TAUZIA 1878
B. De Tauzia, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. Première partie, Ecoles d'Italie et d'Espagne*, [1 ed. Parigi, 1877], Parigi 1878.
- Devozione e carità* 2001
Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona, a cura di L. Bellingeri, «Annali della Biblioteca Statale e Libreria Civica di Cremona», LIII, 2001.
- DI AGRESTI 1963
G. Di Agresti, *Caterina de' ricci di Firenze, domenicana, santa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, coll. 1044-1045.
- DI GIAMPAOLO 1975
M. Di Giampaolo, *Cristoforo Agosta: un disegno per lo "Sposalizio mistico di Santa Caterina"*, in «Prospettiva», 3, 1975, pp. 51-52.
- Diocesi* 1998
Diocesi di Cremona, a cura di A. Caprioli – A. Rimoldi – L. Vaccaro, Brescia 1998, pp. 169-172.
- Dipinti antichi* 1999
Dipinti antichi, catalogo della vendita, Sotheby's, Milano 2 dicembre 1999.
- Dipinti antichi* 2016
Dipinti antichi e del XIX secolo, catalogo della vendita, Wanners, Genova 30 novembre 2016.
- Disegni cremonesi* 1997
Disegni cremonesi del Museo Civico Ala Ponzone di Cremona. I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 27 settembre 1997-11 gennaio 1998), Milano 1997.
- D'ITALIA 2017
S. D'Italia, *Appunti sulla fortuna di Gaudenzio Ferrari: due Natività gemelle tra Italia e Francia*, in «Arte lombarda», 178/3 (2016), 2017, pp. 73-76.
- DOMANESCHI 1767
P.M. Domaneschi, *De rebus coenobii Cremonensis*, Cremona 1767.
- Domenico di Caleruega* 2005
Domenico di Caleruega e la nascita dell'Ordine dei frati predicatori, atti del XLI Convegno storico internazionale (Todi, 10-12 ottobre 2004), Spoleto 2005.
- DOMPNIER 2008
B. Dompnier, *I domenicani e il culto dei loro santi. Contributo alla storia dell'identità dell'Ordine dei Predicatori*, in *Angelicus pictor. Ricerche e interpretazioni sul Beato Angelico*, a cura di A. Zuccari, Milano 2008, pp. 235-252.
- DOSSENA 1968
G. Dossena, *Biffi, Giambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, X, Roma 1968, pp. 378-380.
- Edizioni* 2003
Edizioni pavese del Seicento 1631-1700, a cura di L. Erba, E. Grignani, C. Mazzoleni, Milano 2003.
- FASOLI 1997
S. Fasoli, *Il Convento di San Pietro Martire punto di riferimento della società vigevanese*, in *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. Chittolini, Milano 1997, pp. 111-132.
- FECI 2015
S. Feci, *Pio V, papa, santo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CXXXIII, Roma 2015, pp. 814-825.
- FERRARI 1594
T. Ferrari, *Vita del glorioso P. S. Giacinto Dell'Ordine de' Predicatori Descritta compendiosamente con suoi miracoli*, Parma 1594.
- FERRARI 1623
T. Ferrari, *Vita del B. e Glorioso P. F. Giacomo da Venetia, dell'Ordine de' Predicatori*, Cremona 1623.
- FERRARI 2013
A. Ferrari, *Andrea Mainardi, Marcantonio Mainardi e Luca Cattapanè. La scuola dei Campi e la campagna decorativa di fine Cinquecento*, in *Le chiavi* 2013, pp. 57-86.
- FERRARI 2014
A. Ferrari, *L'altare di San Carlo Borromeo per la chiesa del "Mezzano": un'aggiunta al catalogo di Stefano Lambri*, in «Archivio Storico Lodigiano». CXXXII (2013) 2014, pp. 85-100.
- FERRARI 2016
A. Ferrari, *Un bolognese per la confraternita del Rosario in San Domenico a Cremona*, in «Concorso», 8, 2016, pp. 36-45.
- FERRES 1866
A. Ferres, *Descrizione storica delle chiese di Malta e Gozo*, Malta 1866.
- FERRO 2007
F. M. Ferro, *Nuvolone. Una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino 2007.
- FILHOL 1814
A. Filhol, *Galerie du Musée de France*, IV, Parigi 1814.
- Fiori* 1672
Fiori di pindo che formano corona alle tempie de' prodigiosi figli della religione domenicana S. Rosa di Lima, et S. Ludovico Beltrandi ne' festivi applausi per la loro canonizzazione celebrati in Cremona, Cremona 1672.

FIRPO 2008

M. Firpo, *San Pio V e il miracolo del crocifisso*, in *Rarierepreziosi. Documenti dell'età moderna e contemporanea dall'archivio del Sant'Uffizio*, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, febbraio-marzo 2008), a cura di A. Cifres – M. Pizzo, Roma 2008, pp. 14-23.

FOGLIA 1998

A. Foglia, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa nel XVIII secolo*, in *Diocesi* 1998, pp. 215-248.

FONTANA 2004

A. C. Fontana, *Lana, Lodovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXIII, Roma 2004, pp. 288-291.

FONTANA 2012

A. C. Fontana, *Natali*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CXXVII, Roma 2012, pp. 862-866.

FORESTA 2013

P. Foresta, *Nazari, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVIII, Roma 2013, pp. 61-63.

FRANGI 2013a

F. Frangi, *Nuvolone, Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CXXIX, Roma 2013, pp. 25-29.

FRANGI 2013b

F. Frangi, *Nuvolone, Panfilo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CXXIX, Roma 2013, pp. 27-31.

FRANGI 2013c

F. Frangi, *Sfortuna e meriti del secondo Seicento lombardo*, in *Seicento lombardo* 2013, pp. 59-65.

FUMI 1910

L. Fumi, *L'inquisizione romana e lo stato di Milano. Saggio di ricerche nell'Archivio di Stato*, in «Archivio storico lombardo», serie IV, XIII, 1910, pp. 5-124, 145-220, 285-414.

GABBRIELLI 2009

V. Gabbrielli, *Patrimoni contesi. Gli stati italiani e il recupero delle opere d'arte trafugate in Francia. Storia e fonti*, Firenze 2009.

GALANTINO 1869

F. Galantino, *Storia di Soncino. Con documenti*, I-II, Milano 1869.

GALLINA 1998

G. Gallina, *Il vescovo Geremia Bonomelli e la diocesi di Cremona dal compimento del processo unitario italiano alla vigilia della prima guerra mondiale (1871-1914)*, in *Diocesi* 1998, pp. 309-359.

GASTI 2012

F. Gasti, *Introduzione*, in *Tommaso Maria Minorelli. Vita di San Pio V*, Como – Pavia 2012, pp. 9-32.

GATTICO 2004

G. Gattico, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine dei Predicatori con due tavole in fine*, Milano 2004.

GEDDO 2001

C. Geddo, *Collezionisti e mecenati a Milano tra Sei e Settecento*, in «Artes», 9, 2001, pp. 41-124.

GEDDO 2010

C. Geddo, *Il cardinale Angelo Maria Durini (1725-1796). Un mecenate lombardo nell'Europa dei Lumi fra arte, lettere e diplomazia*, Cinisello Balsamo 2010.

GEDDO 2015

C. Geddo, *La fortuna dei Montalto nella Lombardia barocca tra collezionismo e mecenatismo*, in *Giovanni Stefano* 2015, pp. 37-50.

GENOVESI 1992

F. Genovesi, *Panorama artistico*, in *La chiesa e il monastero di San Sisto all'Appia. Raccolta di studi storici*, a cura di R. Spiazzi, Bologna 1992, pp. 699-713.

Genovesino 2017

Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», 6 ottobre 2017 – 6 gennaio 2018), a cura di F. Frangi – M. Tanzi – V. Guazzoni, Milano 2017.

GHIBELLINI 2012

C. Ghibellini, *La Battaglia di Lepanto di Giovanni Battista del Sole e la sua iconografia*, in *L'immagine* 2012, pp. 223-248.

Giacomo Bertesi 2012

Giacomo Bertesi 1643-1710 uno scultore barocco da Cremona alla Spagna, atti del convegno di studi (Soresina, Sala del Podestà, 27 novembre 2010), a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo 2012.

Giovanni Francesco Barbieri 1991

Giovanni Francesco Barbieri il Guercino (1591-1666), catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico – Cento, Pinacoteca Civica e Chiesa del Rosario, 6 settembre-10 novembre 1991), a cura di Sir D. Mahon, Bologna 1991.

Giovanni Stefano 2015

Giovanni Stefano e Giuseppe Montalto. Due pittori trevigliesi nella Lombardia barocca, atti della giornata di studi (Treviglio, Auditorium del Centro Civico Culturale, 12 aprile 2014), a cura di O. D'Albo, Milano 2015, pp. 37-50.

GIUGLARIS 1669

L. Giuglaris, *Quaresimale del padre Luigi Giuglaris della Compagnia di Gesu. Al rev.mo padre maestro padron col.mo il p. Giulio Mercori da Cremona*, Milano 1669.

GIULIANI 1997

M. Giuliani, *Antonio Maria Viani a Cremona: le origini familiari*, in *I segni* 1997, pp. 75-82.

GODI – CIRILLO 1978

G. Godi – G. Cirillo, *Studi su Giulio Campi*, Milano 1978.

GORALSKI 1989

W. Goralski, *I primi sinodi di San Carlo Borromeo. La riforma tridentina nella provincia ecclesiastica milanese*, Milano 1989.

GOTOR 2005

M. Gotor, *Le vite di San Pio V dal 1572 al 1712 tra censura, agiografia e storia*, in *Pio V nella società e nella politica del suo tempo*, a cura di M. Guasco – A. Torre, Bologna 2005, pp. 207-249.

GRASSELLI 1818

G. Grasselli, *Guida storico sacra della r. città e sobborghi di Cremona*, Cremona 1818.

- GRASSELLI 1827
G. Grasselli, *Abecedario biografico dei Pittori, Scultori ed Architetti Cremonesi*, Milano 1827.
- GREGORI 1990
M. Gregori, *Un nuovo protagonista: Alessandro Pampurino*, in *Pittura a Cremona* 1990, pp. 19-22.
- GREGORI 1991
M. Gregori, *Appunti in margine ai recenti ritrovamenti documentari sulla pittura cremonese*, in «Paragone», 493/495, 1991, pp. 95-97.
- GRITTI 2006
J. Gritti, *Una vita in cantiere. Materiali per Bernardino de Lera architetto*, in «Arte Lombarda», 2006/1-3, pp. 94-110.
- GUALDO PRIORATO 1666
G. Gualdo Priorato, *Relatione della città, e Stato di Milano*, Milano 1666.
- GUARNERI 2008
G. Guarneri, *Da San Domenico un bozzetto ritrovato*, in «Cronaca di Cremona», 5 aprile 2008, p. 18.
- GUAZZONI 1983
V. Guazzoni, *Il Cinque e il Seicento*, in *Casalbuttano*, a cura di V. Guazzoni, Soresina 1983, pp. 57-133.
- GUAZZONI 1988
V. Guazzoni, *De potestate Pontificis. Riflessi tridentini nell'opera tarda del Moretto*, in *Alessandro Bonvicino il Moretto*, catalogo della mostra (Brescia, Monastero di S. Giulia, 18 giugno-20 novembre 1988), Brescia 1988, pp. 264-272.
- GUAZZONI 1992
V. Guazzoni, *Dall'Olivieri al Diotti. Tre secoli di vicende artistiche*, in *Soresina* 1992, pp. 351-426.
- GUAZZONI 1997a
V. Guazzoni, *Da San Domenico al Museo. Appunti per un risarcimento*, in *La Pinacoteca* 1997, pp. 55-63.
- GUAZZONI 1997b
V. Guazzoni, *Il Seicento cremonese*, in *La Pinacoteca* 1997, pp. 96-97.
- GUAZZONI 2004
V. Guazzoni, *Una pala e un disegno del Chiaveghino*, in *Dedicato* 2004, pp. 101-109.
- GUAZZONI 2006
V. Guazzoni, *Pittura come poesia. Il grande secolo dell'arte cremonese*, in *Storia di Cremona* 2006, pp. 350-415.
- GUAZZONI 2007
V. Guazzoni, *Al servizio della Fabbrica. Pittori, scultori e architetti per la Cattedrale (1530-1800)*, in *Cattedrale di Cremona*, Parma 2007, pp. 113-128.
- Guida 1903
Guida di Cremona illustrata, Cremona 1903.
- Guide 1856
Guide through the galleries of painting of the imperial museum of the Louvre, Paris 1856.
- HANSEN 1664
L. Hansen, *Vita mirabilis et mors pretiosa venerabilis sororis Rosae de S. Maria limensis, Ex Tertio Ordine S. P. Dominici*, Roma 1664.
- HAUTECOEUR 1926
L. Hautecoeur, *Catalogue des peintures exposées dans les galleries. II, École Italienne et École Espagnole*, Parigi 1926.
- Histoire 1951
Histoire Albigeoise. Nouvelle traduction per P. Guébin – H. Maisonneuve, Paris 1951.
- HODNE 2007
L. Hodne, *Sponsus amat sponsam. Unione mistica delle sante vergini con Dio nell'arte del medioevo*, Roma 2007.
- I Campi 1985
I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra, (Cremona), a cura di M. Gregori, Milano 1985.
- Il Morazzone 1962
Il Morazzone, catalogo della mostra (Varese, 14 luglio-14 ottobre 1962), a cura di M. Gregori, Milano 1962.
- Il Museo 2007
Il Museo del barocco romano: la collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 novembre 2007-10 febbraio 2008), a cura di V. Casale – F. Petrucci, Roma 2007.
- Il ritratto 2002
Il ritratto in Lombardia. Da Moroni a Ceruti, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile-14 luglio 2002), a cura di F. Frangi – A. Morandotti, Milano 2002.
- Il Seicento a Como 1989
Il Seicento a Como- dipinti dai Musei Civici e dal territorio, catalogo della mostra (Palazzo Volpi, 18 novembre 1989-31 gennaio 1990), Como 1989.
- Immagini 2017
Immagini della vecchia Cremona nelle lastre Betri. Il Fondo Fotografico Antico della Biblioteca Statale di Cremona, catalogo della mostra (Cremona, Biblioteca Statale, 12 aprile-3 maggio 2017), Cremona 2017.
- Istruzione 1622
Istruzione per dire il Rosario. Ultimamente ristampata con alcune belle dichiarazioni, Cremona 1622.
- Inventario 2009
Inventario dell'Archivio Storico del comune di Cremona. Sezione di Antico Regime (secc. XV-XVIII), a cura di V. Leoni, Cremona 2009.
- IOTTA 1997
I. Iotta, *La formazione del Museo: dal nucleo del 1842 ad oggi*, in *La Pinacoteca* 1997, pp. 25-40.
- I rapporti 2014
I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica, a cura di A. Anselmi, Roma 2014.
- I segni 2007
I segni dell'arte. Il Cinquecento da Praga a Cremona, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzzone», 27 settembre 1997 – 11 gennaio 1998) a cura di G. Bora - M. Zlatohlávek, Milano 1997.

- Istrottione 1693
Istrottione ordini, et indulgenze Per la Compagnia della Santa Croce del 1617 Stampate, e del 1693, ad istanza de Confratelli della medesima Compagnia, Cremona 1693.
- I teatri 2000
I teatri del Paradiso. La personalità, l'opera, il mecenatismo di Giulio Rospigliosi (papa Clemente IX), catalogo della mostra (Pistoia, Palazzo comunale, Sale affrescate, 21 ottobre 2000-7 gennaio 2001), a cura di C. D'Afflitto – D. Romei, Montespertoli 2000.
- JEAN 2000
 G. Jean, *La "casa da nobile a Cremona". Caratteri delle dimore aristocratiche in età moderna*, Milano 2000.
- KINEW 2016
 S. Kinew, *New sources for Melchiorre Cafà's 1665 sculpture of Rose of Lima*, in «The Burlington Magazine», CLVIII, 1358, pp. 345-348.
- KOUDELKA 1965
 V. Koudelka, *Giacinto, apostolo della Polonia, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 326-331.
- KRIZMAN 2012a
 M. Krizman, *Dalla chiesa di S. Domenico di Cremona alla chiesa di S. Maria Annunciata a Viadana. Il viaggio di un organo*, in *L'organo* 2012, pp. 11-19.
- KRIZMAN 2012b,
 M. Krizman, *Documenti*, in *L'organo* 2012, pp. 81-143.
- La basilica* 1984
La basilica di Sant'Eustorgio in Milano, a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano 1984.
- La Basilica* 2013
La Basilica dei Santi Giovanni e Paolo. Pantheon della Serenissima, a cura di G. Pavanello, Venezia 2013.
- LACAITA 2001
 C. G. Lacaïta, *L'organizzatore di cultura e «Il Politecnico», in I volti di Carlo Cattaneo (1801-1869). Un grande italiano del Risorgimento*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Morando Attendolo Bolognini, 19 aprile-16 settembre 2001), a cura di F. Della Peruta – C. G. Lacaïta, Milano 2001, pp. 63-71.
- La cappella* 2005
La cappella del collegio Ghislieri di Pavia. Architettura e decorazioni, a cura di G. Angelini – G. Raimondi, Pavia 2005.
- LACOMBE 1730
 M. Lacombe, *Bibliotheca scriptorum utriusque congregationis et sexus Carmelitarum exalceatorum, collecta et digesta, Burdigalae (Bordeaux)*, 1730.
- LAFENESTRE – RICHTENBERGER 1902
 G. Lafenestre - E. Richtenberger, *Le Musée national du Louvre* [I ed. Parigi, 1893], Parigi 1902.
- LAMO 1584
 A. Lamo, *Discorso di Alessandro Lamo intorno alla scoltura et pittura*, Cremona 1584.
- LANCETTI 1819
 V. Lancetti, *Biografia cremonese*, I, Milano 1819.
- LANCETTI 1820
 V. Lancetti, *Biografia cremonese*, II, Milano 1820.
- LANCETTI 1822
 V. Lancetti, *Biografia cremonese*, III, Milano 1822.
- LANDON 1805
 C. P. Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*, IX, Parigi 1805.
- LANZI 1795-1796
 L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia*, II, Bassano 1795-1796.
- La peinture* 2014
La peinture en Lombardie au XVIIe siècle. La violence des passions et l'idéal de beauté, catalogo della mostra (Ajaccio, Palais Fesch-musée des Beaux-Arts, 27 giugno-29 settembre 2014), a cura di F. Frangi-A. Morandotti, Cinisello Balsamo 2014.
- La penna di Pio V* 1672
La penna di Pio V. beato, e glorioso pontefice discorso del reuer.mo p. Giulio Mercori inquisitore di Milano da lui detto nella capella solenne tenuta dall'em.mo sig. cardinale Litta arcivescouo di Milano, Milano 1672.
- La Pinacoteca* 1997
La Pinacoteca. Origine e Collezioni, a cura di V. Guazzoni Cremona 1997.
- La Pinacoteca* 2003
La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2003.
- La Pinacoteca* 2007
La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2007.
- La Pinacoteca* 2008
La Pinacoteca Ala Ponzone. L'Ottocento, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo 2008.
- La primera flor* 2011
La primera flor de santidad de América latina: Santa Rosa de Lima, catalogo della mostra (Lima, Istituto Italiano di cultura, 14 settembre - 14 ottobre 2011), a cura di V. Casale, Lima 2011.
- LATUADA 1737
 S. Latuada, *Descrizione di Milano*, III, Milano 1737.
- LATUADA 1738
 S. Latuada, *Descrizione di Milano*, IV, Milano 1738.
- LAVENIA 2014
 V. Lavenia, *Passerini, Pietro Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXI, Roma 2014, pp. 649-651.
- Lavinia Fontana* 1994
Lavinia Fontana (1552-1614), catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico, 1 ottobre-4dicembre 1994), a cura di V. Fortunati, Milano 1994.
- Le chiavi* 2013
Le chiavi e il leone. L'abbazia dei Santi Pietro e Paolo in Ospedaletto Lodigiano, Ospedaletto Lodigiano 2013.
- Le Chiese* 1985
Le Chiese di Milano, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985.
- Le matricole* 1977
Le matricole degli orefici di Milano: per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773, a cura di D. Romagnoli, Milano 1977.

- L'eredità* 2013
L'eredità di Stradivari tra mito e realtà, catalogo della mostra (Archivio di Stato di Cremona, 17-31 maggio 2013), a cura di A. Bellardi – E. Zanesi, Cremona 2013.
- Le stanze* 1994
Le stanze del Cardinal Monti 1630-1650. La collezione ricomposta, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno-9 ottobre 1994), a cura di G. A. Dell'Acqua, Milano 1994.
- Liechtenstein* 2008
Liechtenstein. Property from the Collection of the Princely House of Liechtenstein, catalogo della vendita, Christie's, Amsterdam 1 aprile 2008.
- L'immagine* 2012
L'immagine del rigore. Committenza artistica di e per Pio V a Roma e in Lombardia, a cura di L. Giordano – G. Angelini, Como - Pavia 2012.
- LIPPINI 1998
P. Lippini, *San Domenico visto dai suoi contemporanei: i più antichi documenti relativi al santo e alle origini dell'Ordine dei predicatori* [1 ed. Bologna 1966], Bologna 1998.
- LONGERI 2000a
C. Longeri, *La scultura a Piacenza dal Tardobarocco al Neoclassicismo*, in *Storia di Piacenza* 2000, II, pp. 1145-1226.
- LONGERI 2000b
C. Longeri, *La scultura a Piacenza tra Maniera e Barocco*, in *Storia di Piacenza* 2000, I, pp. 523-592.
- LONGHI 1929
R. Longhi, *Questiti caravaggeschi: i precedenti*, in "Me pinxit" e *Questiti caravaggeschi. 1928-1934* [1929], Firenze 1968, pp. 97-143.
- L'organo* 2012
L'organo Serassi-Amati (1776-1851) della chiesa di Santa Maria Annunciata in Viadana, a cura di M. Krizman, Viadana 2012.
- Lo stato* 2006
Lo stato di Milano nel XVII secolo. Memoriali e relazioni, a cura di M. C. Giannini – G. Signorotto, Roma 2006.
- L'ultimo priore* 2012
L'ultimo priore. Dipinti cremonesi dal Cinquecento al Settecento, catalogo della mostra (Antichità Mascarini, Cremona, 27 settembre-4 novembre 2012), a cura di M. Tanzi, Persico Dosimo 2012.
- MAFFEI 1712
P. A. Maffei, *Vita di S. Pio V sommo pontefice dell'Ordine de' Predicatori*, Roma 1712.
- MAIFREDA 2104
G. Maifreda, *I denari dell'Inquisizione. Affari e giustizia di fede nell'Italia moderna*, Torino 2014.
- MALAGUZZI VALERI 1902
F. Malaguzzi Valeri, *Documenti sull'arte cremonese* I, in «Rassegna d'arte», II, 11-12, pp. 187-188.
- MÂLE 1984,
É. Mâle, *L'arte religiosa nel '600. Italia, Francia, Spagna, Fiandra*, [trad. it. di É. Mâle, *L' Art religieux du XVII^e siècle. Étude sur l'iconographie apres le Concile de Trente. Italie, France, Espagne, F landres*, Paris, Colin, 1951], Milano 1984.
- MALVASIA 1678
C. C. Malvasia, *Felsina pittrice. Vite de pittori bolognesi*, II, Bologna 1678.
- MANDELLI 1903
A. Mandelli, *Nuove indagini su Antonio Stradivari*, Milano 1903.
- MANINI 1820
L. Manini, *Memorie storiche della città di Cremona*, II, Cremona 1820.
- MARCOCCI 1975
M. Marcocchi, *Introduzione*, in *Carteggio* 1975, pp. 7-15.
- MARCOCCI 1998
M. Marcocchi, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa a Cremona in età post-tridentina*, in *Diocesi* 1998, pp. 169-172.
- MARCORA 1966
C. Marcora, *Il vescovo di Treviso, aiutante di S. Carlo*, in «Memorie storiche della diocesi di Milano», XIII, 1966, pp. 143-153.
- MARIANO 1681
C. Mariano di San Michele, *La stella di Betlemme oratione panegirica per S. Raimondo di Pegnaforte Del Sacro Ordine de Predicatori*, Cremona 1685.
- MARIANO 1690
C. Mariano di San Michele, *L'angelo custode della fede panegirico sacro per S. Pietro Martire dell'ordine de predicatori*, Cremona 1690.
- MARIANO 1697
C. Mariano di San Michele, *Il braccio guerriero della chiesa militante panegirico per S. Pietro martire dell'ordine sacro de predicatori protettor di Cremona*, Cremona 1697.
- MARUBBI 1999
M. Marubbi, *Per due tele di Matthias Stom in Lombardia*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi – A. Rovetta, Milano 1999, pp. 323-331.
- MARUBBI 2012
M. Marubbi, *Giacomo Bertesi alle origini del Barocco cremonese*, in *Giacomo Bertesi* 2012, pp. 11-17.
- MARVIN 2008
L. W. Marvin, *The Occitan War. A Military and Political History of the Albigesian Crusade, 1209-1218*, Cambridge 2008.
- MASSA 1991
R. Massa, *l'oreficeria sacra e profana*, in *Settecento* 1991, pp. 513-539.
- MASSA 1995
R. Massa, *Arte e devozione nello splendore della pietra*, a cura di G. Tirelli, Brescia 1995.
- MATTIOLI ROSSI 1985
L. Mattioli Rossi, *La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814)*, in *I Campi* 1985, pp. 431-436.
- MAZZUCHELLI 1753
G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, I, parte II, Brescia 1753.

- MAZZUCHELLI 1760
G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, II, parte II, Brescia 1760.
- MAZZUCHELLI 1763
G. Mazzucchelli, *Gli scrittori d'Italia cioè notizie storiche, e critiche intorno alle vite, e agli scritti dei letterati italiani*, II, parte IV, Brescia 1763.
- MEERSSEMAN 1977a
G. G. Meerssman, *Le congregazioni della Vergine*, in *idem*, *Ordo fraternitatis: confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, II, 1977, pp. 921-1117.
- MEERSSEMAN 1977b
G. G. Meerssman, *Le origini della confraternita del Rosario e della sua iconografia in Italia*, in *idem*, *Ordo fraternitatis: confraternite e pietà dei laici nel Medioevo*, III, 1977, pp. 1170-1232.
- Memoria 1820
Memoria di un fabbricatore della cattedrale per servire di correzione alle Memorie storie della città di Cremona raccolte e compendiate da Lorenzo Manini, Cremona 1820.
- MERCORI 1672
G. Mercori, *La penna di Pio 5 beato, e glorioso pontefice*, Milano 1672.
- MERULA 1627
P. Merula, *Santuario di Cremona, nel quale si contengono non solo le Vite de' Santi di tutte le Chiese, e di quelli, i cui Corpi in alcune di essere si riposano, ma anche le Reliquie, e cose notabili di Ciascuna di esse*, Cremona 1627.
- MICHEL 1991
C. Michel, *Le voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, Roma 1991.
- MILLER 1984
D. Miller, *Creti, Donato*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXX, Roma 1984, pp. 749-752.
- MILLER 1997
R. S. Miller, *Documenti per Camillo Boccaccino e un'aggiunta al Giornale di San Sigismondo*, in *I segni* 1997, pp. 35-47.
- MISCHIATI 1991
O. Mischiati, *Documenti inediti sulla pittura a Cremona nella prima del Cinquecento*, in «Paragone», 493/495, 1991, pp. 109-121.
- MOCCAGATTA 1959
V. Moccagatta, *Due Note Gaudenziane*, in «Arte lombarda» 4/2, 1959, pp. 268-271.
- MOLLISI 2005
G. Mollisi, *L'opera a fresco di Carpofo Tencalla, in Carpofo Tencalla da Bissone. Pittura del Seicento fra Milano e l'Europa centrale*, catalogo della mostra (Rancate, Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, 19 marzo-29 maggio 2005), a cura di G. Mollisi – I. Prosperpi – A. Spiriti, Cinisello Balsamo 2005, pp. 59-87.
- MOLOSSI 1776
G. B. Molossi, *Memorie d'alcuni uomini illustri della città di Lodi*, Lodi 1776.
- MONACO 1998
T. Monaco, *Federico Bianchi. Un ritratto*, in «ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LI, II, 1998, pp. 73-95.
- MONTEVERDI 1953
M. Monteverdi, *La Chiesa di Sant'Agostino in Cremona*, Cremona 1953.
- MONTECELLI 2016-2017
N. Monticelli, *Nuovi studi sul monastero della Vettabbia dal rinascimento al 1922*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2016-2017 (rel. R. Sacchi).
- Mons. Antonio 1999
Mons. Antonio Parazzi (123-1899). Sacerdote, storico e archeologo nel centenario della morte, I, a cura di F. Flisi, Viadana 1999.
- MORANDI 1997
M. Morandi, *Dal Neoclassicismo al Romanticismo*, in *La Pinacoteca* 1997, pp. 108-110.
- MORANDOTTI 2008
A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia. Studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008.
- MOZZETTI 1999
F. Mozzetti, *Gatti, Bernardino, detto Sojaro*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LII, Roma 1999, pp. 560-563.
- MULAZZANI 1998
G. Mulazzani, *Gli interventi decorativi, in Santa Maria* 1998, pp. 168-267.
- Museo d'Arte 1998
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo II, Milano 1998.
- Museo d'Arte 1999
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo III, Milano 1999.
- Narrazione 1714
Narrazione Dell'Apparato fatto da P.P. di S. Domenico Nella loro Chiesa in Cremona, e di quanto è seguito Nell'ottavario solenne Per la Festa della Canonizzazione del Gloriosissimo Pontefice Pio V Domenicano, Cremona 1714.
- NATALE 1985
V. Natale, *Vicende di un'iconografia pittorica: la Madonna del Rosario in Provincia di Alessandria tra fine Cinque e inizio Seicento*, in *Pio V* 1985, pp. 399-443.
- NAUMANN 1981
O. Naumann, *Frans van Mieris (1635-1681) The Elder*, I, Doornspijk 1981.
- NEGRO – ROIO 2000
E. Negro – N. Roio, *Le Opere*, in *Alessandro Tiarini, Manerba – Reggio Emilia* 2000, pp. 73-299.
- Notice des tableaux 1816
Notice des tableaux exposés dans la galerie du Musée Royal, Parigi 1816.
- NOVA 1985
A. Nova, *Dall'arca alle esequie. Aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in *I Campi* 1985, pp. 409-430.

- Notiziario 1937
 Notiziario, in «Bollettino Storico Cremonese», VII, 1937, pp. 76-77.
- Old Master 2013
 Old Master Drawings, catalogo della vendita, Swann Galleries, 29 gennaio 2013.
- Old master 2014
 Old Master Paintings, catalogo della vendita, Knightsbridge, London 30 aprile 2014.
- Oratio 1677
 Oratio per S. Rosa vergine domenicana. Cantato in Musica nel giorno della sua festa nella Chiesa di S. Domenico di Cremona, Cremona 1677.
- Ordini et indulgenze 1585
 Ordini et indulgenze della compagnia del Santissimo Rosario Posto nella Chiesa di San Domenico di Cremona.
- ORLANDI 1704
 P. A. Orlandi, *Abecedario pittorico nel quale compendiosamente sono descritte le patrie, i maestri, ed i tempi, ne' quali fiorirono circa quattro mila professori di pittura, di scultura, e d'architettura diviso in tre parti*, Bologna 1704.
- ORLANDI 1965
 S. Orlandi, *Libro del Rosario della Gloriosa Vergine Maria*, Roma 1965.
- PACCIAROTTI 1995
 G. Pacciarotti, *Inediti di Giovanni Stefano Montalto*, in «Paragone» 46, 1995, 539, pp. 63-67.
- PAGLIOLI 2013
 S. Paglioli, *Pale d'altare a soggetto lauretano a Cremona nella seconda metà del XVI secolo: la Madonna di Loreto di Bernardino Campi*, in «Strenna dell'A.D.A.F.A.», n.s., III, 2013, pp. 115-129.
- PALMER 1867.
 C. F. R. Palmer, *The life of Philip Thomas Howard, O.P., cardinal of Norfolk*, London 1862.
- PALUMBO 2016
 M. Palumbo, *Ricchini, Tommaso Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXVII, Roma 2016, pp. 223-226.
- PAMPALONE 1979
 A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto nazionale delle stampe*, Roma 1979.
- PANARELLO 2014
 M. Panarello, *Il culto di San Domenico in Soriano tra Roma e Madrid*, in *I rapporti* 2014, pp. 537-555.
- PANNI 1762
 A. M. Panni, *Distinto rapporto delle dipinture che trovansi nelle chiese della città; e sobborghi di Cremona*, Cremona 1762.
- PAPARONE 2007
 G. Paparone, *I Domenicani in Liguria: Taggia*, in *Presenza e cultura domenicana nella Liguria medievale*, Atti del Convegno internazionale di studi, (Imperia-Taggia, 30 settembre-1 ottobre 2005) a cura di V. Piergiovanni, Genova 2007, pp. 55-59.
- PARVIS MARINO 1999
 L. Parvis Marino, *Garavaglia, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, CII, Roma 1999, pp. 238-241
- PASCUCCI 1929
 F. Pascucci Righi, *Monsignor Righi e la maschera di ferro*, Bologna 1929.
- PAVONE 1996
 M. A. Pavone, *Precisazioni su Orazio Solimena*, in «Prospettiva», 20, 1980, pp. 80-87.
- PENDOLA 1864
 T. Pendola, *Cenni sulla vita di Girolamo Sommi marchese Picenardi*, Siena 1864.
- PENNY 2004
 N. Penny, *The sixteenth century Italian painting. Volume I. Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona*, London 2004.
- PENONE 1998
 D. Penone, *I domenicani nei secoli. Panorama storico dell'Ordine dei Frati Predicatori*, Bologna 1998.
- PETRUCCI 1971
 A. Petrucci, *Bosca, Pietro Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 165-166.
- PEYRONEL 1972
 S. Peyronel, *Broccado, Persico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIV, Roma 1972, pp. 393-394.
- PEYRONEL RAMBALDI 1991
 S. Peyronel Rambaldi, *Podestà e inquisitori nella montagna modenese. Riorganizzazione inquisitoriale e resistenze locali (1570-1590)*, in *L'inquisizione romana in Italia nell'età moderna. Archivi, problemi di metodo e nuove ricerche*, atti del seminario internazionale (Trieste, 18-20 maggio 1988), a cura di A. Del Col – G. Paolini, Roma 1991, pp. 203-262.
- PEYRONEL RAMBALDI 1995
 S. Peyronel Rambaldi, *Inquisizione e potere laico: il caso di Cremona*, in *Lombardia bromica Lombardia spagnola 1554-1659*, atti del convegno (Pavia, 17-21 settembre 1991), a cura di P. Pizzavano – G. Signorotto, II, Roma, 1995, pp. 579-617.
- PICA – PORTALUPPI 1938
 A. Pica – P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma 1938.
- PICCINELLI 1670
 F. Piccinelli, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano 1670.
- Pinacoteca 1989
 Pinacoteca di Brera. *Scuola lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989.
- Pinacoteca Ambrosiana 2007
 Pinacoteca Ambrosiana. *Tomo III. Dipinti dalla metà del Seicento alla fine del Settecento. Ritratti*, Milano 2007.
- PIO 1607
 G. M. Pio, *Delle vite de gli hvomini illustri di S. Domenico*, II, Pavia 1613.
- Pio V 1985
 Pio V e Santa Croce di Bosco. *Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra (Alessandria, palazzo Cuttica, Bosco Marengo, Santa Croce, 12 aprile – 26 maggio 1985), a cura di C. Spantigati – G. Ieni, Alessandria 1985.
- PISATI – PAGLIOLI 2013
 G. Pisati – S. Paglioli, *Un "topo d'archivio": Carlo Bonetti e le prime indagini sistematiche nell'archivio Notarile di Cremona*, in *Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a*

Cremona negli atti dei notai (1440-1468), a cura di V. Leoni – M. Visioli, Pisa 2013, pp. 25-49.

Pittura a Cremona 1990

Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1990.

Pittura a Milano 1999,

Pittura a Milano dal Seicento al Neoclassicismo, a cura di M. Gregori, Milano 1999.

POLITI 1975

G. Politi, *Aristocrazia e potere politico nella Cremona di Filippo II*, Milano 1975.

POLLARD 1974

G. Pollard, *Cambio (Cambi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XVII, Roma 1974, pp. 140-144.

POLTRONIERI 2013

R. Poltronieri, *Gli affreschi dei fratelli Natali nella chiesa di San Giacomo a Soncino*, in «Arte Lombarda», 168-169, 2013, 2-3, pp. 41-50.

PUERARI 1951

A. Puerari, *La pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951.

PUERARI 1976

A. Puerari, *Museo Civico "Ala Ponzone". Cremona. Raccolte artistiche*, Cremona 1976.

Processi 1993

Processi del S. Uffizio di Venezia contro Ebrei e Giudaizzanti (1642-1681), a cura di P. C. Ioly Zorattini, IX, Firenze 1993.

QUÈTIF – ECHARD 1961

J. Quètif – J. Echard, *Scriptores ordinis praedicatorum recensiti notisque historicis et criticis illustrate*, II [rist. Fototipica dell'edizione originale Lutetiae Parisiorum, 1721], Torino 1961.

RAGAGLI 2005

S. Ragagli, *Locati, Umberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXV, Roma 2005, pp. 375-378.

Ragguaglio 1728

Ragguaglio del pozzo benedetto dal patriarca S. Domenico in compagnia del patriarca Francesco vicino alle mura di Cremona, Cremona 1728.

RANGONI GAL 2008

F. Rangoni Gal, *Frà Desiderio Scaglia cardinale di Cremona: Un collezionista inquisitore nella Roma del Seicento*, Gravedona 2008.

Realismo 2007

Realismo y Esperituality. Campi-Anguissola-Caravaggio y otros artistas cremonenses y españoles en los siglos XVI-XVIII, catalogo della mostra (Alaquàs, Ajuntament d'Alaquàs, 29 marzo-1 luglio 2007), Valencia 2007.

Regesto 2007

Regesto, a cura di M. Dell'Omo, in FERRO 2007, pp. 477-506.

Relazione 1671

Relatione delle Cerimonie, et Apparato, fatto nella basilica di San Pietro della canonizzazione de' cinque santi cioè di S. Gatenaio Tieneo, di S. Francesco Borgia, di S. Filippo Benitti, di S. Lvdovico Beltrando e di S. Rosa di S. Maria fatta dalla santità di N. S. PP. Clemente X, Roma 1671.

RICCIARDI 2006

E. Riccardi, *I Domenicani a Napoli. Chiese e conventi maschili nel XVII secolo*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti 2006*, Napoli 2006, pp. 89-101.

Ristretto 1672

Ristretto della vita virtu, e miracolo del beato Pio V sommo pontefice dell'Ordine de' Predicatori. Cavato da' processi della Sua Beatificazione, e da varij Autori da un Religioso del medemo Ordine, Roma 1672.

Ristretto 1720

Ristretto della vita del glorioso martire S. Pietro dell'Ordine de' predicatori protettore della città di Cremona, Cremona 1720.

RIZZINI 1989

M. Rizzini, *Vicende del patrimonio artistico comasco tra il 1770 e 1895*, in *Il Seicento a Como* 1989, pp. 81-90.

ROBOLOTTI 1858

F. Robolotti, *Cremona e sua provincia*, in C. Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, III, Milano 1858, pp. 381-740.

RODELLA 1998

G. Rodella, *Il coro ligneo dei Capra*, in *Il coro di San Sigismondo in Cremona*, Casalmorano 1998, pp. 47-110.

RODELLA 2001

G. Rodella, *Quei gioielli ritrovati. I dipinti della parrocchiale di Torre de' Picenardi*, in «La Provincia di Cremona», 11 maggio 2001, p. 54.

RODOLFI 2011

S. Rodolfi, *La famiglia Dell'Alpa. Una stirpe di organari padani del Quattrocento*, Firenze 2011.

ROLI 1967

R. Roli, *Donato Creti*, Milano 1967.

ROLI 1990

R. Roli, *La pittura in Emilia Romagna nella prima metà del Settecento*, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, a cura di G. Briganti, I, Milano 1990, pp. 252-275.

ROSCI 2000

M. Rosci, *Il Cerano*, Milano 2000.

ROSSI 1875

G. Rossi, *Taggia e i suoi Cronisti inediti*, in «Archivio storico italiano», XXI, 1875, pp. 263-281, 431-452.

ROSSI 1983

M. Rossi, *Novità per S. Maria delle Grazie di Milano*, in «Arte lombarda», 66, 1983, pp. 35-70.

ROSSINI 2000

O. Rossini, *La biblioteca di Ludwig Pollak*, in *Museo Barracco. Storia della sua collezione*, Roma 2000, pp. 71-98.

SABIANO 2012

D. Sabiano, *Un tardo manoscritto di Caramuel sulla teoria dell'opinione probabile*, in *Un'altra modernità. Juan Caramuel Lobkowitz (1606-1682): encyclopeda e probabilismo*, a cura di D. Sabiano – P. C. Pissavino, Pisa 2012, pp. 223-269.

SACCHI 1872

F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872.

SACCHI 1994

R. Sacchi, *Intorno agli Anguissola*, in *Sofonisba Anguissola* 1994, pp. 345-360.

- SACCHI 2005
R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, II, Milano 2005.
- SACCHI 2015
R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano 2015.
- SAMBONET 1987
G. Sambonet, *Gli argentieri milanesi. Maestri, botteghe e punzoni dal XIV al XIX secolo*, Milano 1987.
- Sanctiones 1728
Sanctiones ediate, ac promulgatae In Cremonensi Diocesana Synodo, Cremona 1728.
- SANSOVINO 1670
F. Sansovino, *Origine e fatti delle famiglie illustri d'Italia*, Venezia 1670.
- Santa Croce 2002
Santa Croce di Bosco Marengo, a cura di F. Cervini – C. Spantigati, Alessandria 2002.
- Santa Maria 1983
Santa Maria delle Grazie, Milano 1983.
- Santa Maria 1998
Santa Maria delle Grazie, Milano 1998.
- SANTORO 1968
E. Santoro, *La basilica di San Domenico. Storia della sua demolizione (1859-1879)*, Cremona 1968.
- SASSETTI 1699
V. M. Sassetti, *L'enigma di Sansone spiegato nella morte del reverendissimo padre maestro fra Cipriano Minuti di Cremona inquisitore di Parma*, Parma 1699.
- SCAGLIA 1595
D. Scaglia, *Sermone sopra le sante reliquie della chiesa di S. Dominico di Cremona*, Cremona 1595.
- SCARAMUCCIA 1674
L. Scaramuccia, *Le Finezze de' pennelli italiani*, Pavia 1674.
- SCOPINICH 1934
L. A. Scopinich, *Vendita all'asta della collezione Botta*, Milano 1934.
- SCORZA 2012
R. Scorza, *Vasari's Lepanto frescoes: "Apparati", medals, prints and the celebration of victory*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 75, 2012, pp. 141-200.
- Seicento lombardo 2013
Seicento lombardo a Brera. Capolavori e scoperte, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 8 ottobre 2013-12 gennaio 2014), a cura di S. Coppa – P. Strada, Milano 2103.
- SELETTI 1883
E. Seletti, *La città di Busseto un tempo capitale dello stato Pallavicino*, II, Milano 1883.
- Selezione 2016
Selezione di Antichi Maestri, catalogo della mostra (Cremona, Antichità Mascarini, 29 settembre-2 novembre 2016), a cura di M. Tanzi, Persico Dosimo 2016.
- SEMENZI 1673
G. G. Semenzi, *Il morale religioso Superiore alle Idee dell'Etica, non Inferiore alle Norme della Teologia. Oratione funebre-panegirica Nelle Solenni Esequie del reverendissimo P. Maestro fra' Giulio Mercori da Cremona Inquisitor Generale dello Stato, e Dominio di Milano*, Milano 1673.
- SERAFINI 2012
A. Serafini, *Monti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXVI, Roma 2012, pp. 253-256.
- Settecento 1991
Settecento lombardo, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, Museo della Fabbrica del Duomo, 1 febbraio-28 aprile 1991), a cura di R. Bossaglia – V. Terraroli, Milano 1991.
- SICKEL 2002
L. Sickel, "... Il desiderio ch'io tengo di servirla..." *Leonello Spadas Tätigkeit für den Kardinal Maffeo Barberini im Licht unbekannter Briefe*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 46, 2/3, 2002 (2004), pp. 409-438.
- SIGNORI 1881
E. Signori, *I monumenti cremonesi dalla decadenza romana alla fine del secolo XVII*, Cremona 1881.
- SIGNORI 2005
E. Signori, *Vita politica e amministrazione nel quarantennio postunitario*, in *Storia di Cremona 2005*, pp. 44-83.
- SIGNOROTTO 1996
G. Signorotto, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo (1635-1660)*, Milano 1996.
- SIGNOROTTO 1998
G. Signorotto, *La «verità» e gli «interessi». Religiosi milanesi nelle legazioni alla corte di Spagna (secolo XVII)*, in *I religiosi a corte. Teologia, politica e diplomazia in antico regime* (Atti del seminario di studi, Georgetown University a Villa «Le Balze», Fiesole, 20 ottobre 1995), a cura di F. Rurale, Roma 1998, pp. 195-227.
- SIGNOROTTO 2009
G. Signorotto, *La crisi seicentesca dell'Inquisizione e il caso milanese, in L'inquisizione in età moderna e il caso milanese*, atti delle giornate di studio (Milano, Accademia Ambrosiana, 27-29 novembre 2008), a cura di C di Filippo Bareggi – G. Signorotto, in «Studia borromaica», 23, 2009, pp. 327-368.
- SILVA 2012
C. Silva, *La Chiesa e il Collegio di San Paolo a Vigevano*, in «Barnabiti Studi. Rivista di ricerche storiche dei Chierici Regolari di S. Paolo (Barnabiti)», 29, 2012, pp. 155-224.
- Simone Cantarini 1997
Simone Cantarini detto il Pesarese 1612-1648, catalogo della mostra (Bologna, Pinacoteca Nazionale, Accademia di Belle Arti, Sale delle Belle Arti, 11 ottobre 1997-6 gennaio 1998), a cura di A. Emiliani, Milano 1997.
- Sofonisba Anguissola 1994
Sofonisba Anguissola e le sue sorelle, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale "Città di Cremona, Santa Maria della Pietà, 17 settembre – 11 dicembre 1994), a cura di F. Carli, Milano 1994.
- SOMMI PICENARDI 1888
G. Sommi Picenardi, *Le commende e i commendatori di S. Giovanni di Cremona e di S. Giovanni di Persichello*, in «Archivio storico lombardo», serie II, V, XV, 1888, pp. 5-22.

- SOMMI PICENARDI 1909
G. Sommi Picenardi, *Le Torri de' Picenardi. Memorie e illustrazioni* [1909], in *Le Torri de' Picenardi. E memorie storiche di San Lorenzo de' Picenardi*, Cremona 1991.
- Soncino 1990
Soncino. Catalogo dei dipinti mobili. Tele e affreschi staccati dagli edifici pubblici del territorio di Soncino, a cura di M. Maina – M. Marubbi, Soncino 1990.
- Soresina 1992
Soresina dalle origini al tramonto dell'ancien Règime, a cura di R. Cabrini e V. Guazzoni, Casalmorano 1992.
- SORESINA VIDONI 1824
B. Soresina Vidoni, *La pittura cremonese*, Milano 1824.
- SORMANI 1752
N. Sormani, *Le tre giornate de passeggi storico-topografico critici nella città, indi nella diocesi di Milano, coll intreccio di varie dissertazioni*, III, Milano 1752.
- SPANTIGATI 2002
C. Spantigati, *Rinnovamenti e nuovi apparati tra Sei e Settecento in Santa Croce* 2002, pp. 131-153.
- SPIAZZI 1999
R. Spiazzi, *San Domenico di Guzman. Biografia documentata di un uomo riconosciuto dai suoi contemporanei come "tutto evangelico"*, Bologna 1999.
- SPIRITI 1999
A. Spiriti, *La grande decorazione barocca: iconografia e gusto, in Il palazzo Arese Borromeo a Cesano Maderno*, a cura di M. L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1999, pp. 43-183.
- SPIRITI 2001
A. Spiriti, *Rileggere Binago: Marcello Zucca e il problema della facciata di Sant' Alessandro in Zebedia*, in «Arte lombarda», N. S. 134, 2002, pp. 37-41.
- STERLING 1939
C. Sterling, *Van Dyck's Paintings of St. Rosalie*, in «The Burlington Magazine», 74, 431, pp. 52-62.
- STOPPA 1999
J. Stoppa, *Carlo Preda: note per un percorso cronologico*, in «ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LII, II, 1999, pp. 233-249.
- Storia di Cremona* 2005
Storia di Cremona. L'Ottocento, a cura di M. L. Betri, Azzano San Paolo 2005.
- Storia di Cremona* 2006
Storia di Cremona. L'età degli Asburgo di Spagna (1535-1707), a cura di G. Politi, Azzano San Paolo 2006.
- Storia di Cremona* 2008
Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535), a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo 2008.
- Storia di Piacenza* 2000
Storia di Piacenza. Dai Farnese ai Borboni (1545-1802), IV, I-II, Piacenza 2000.
- STORTI 2003
F. Storti, *Guarna, Giacomaccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2003, pp. 394-396.
- SUPERTI FURGA 2016
F. Superti Furga, *Da Giampietrino a Segantini. Dipinti delle collezioni Superti Furga al Castello Visconteo di Pavia*, Missaglia 2016.
- TAMBURINI 1983
L. Tamburini, *Cortella, Carlo Giuseppe*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIX, Roma 1983, pp. 704-705.
- TANZI 1979
M. Tanzi, *Disavventure campesche*, in «Itinerari. Contributi alla storia dell'arte in memoria di M. L. Ferrari», I, 1979, pp. 255-257.
- TANZI 1981
M. Tanzi, *Il Palazzo Comunale: vicenda architettonica e testimonianze figurative*, in *Il Palazzo Comunale di Cremona e le sue collezioni d'arte*, a cura di M. Tanzi – A. Mosconi, Milano 1981, pp. 9-66.
- TANZI 1987
M. Tanzi, *Un ritratto del Genovesino*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 33, 1987, pp. 87-90.
- TANZI 1991a
M. Tanzi, *1606: Camillo Procaccini a Cremona*, in «Bollettino d'arte», 66, 1991, pp. 49-52.
- TANZI 1991b
M. Tanzi, *Malosso e "dintorni": dipinti e disegni*, in «Prospettiva», 61, 1991, pp. 67-74.
- TANZI 1991c
M. Tanzi, *Novità per l'Arca dei Martiri Persiani*, in «Prospettiva», 63, 1991, pp. 51-62.
- TANZI 1991c
M. Tanzi, *Problèmes crémonais: peintures et dessins*, in *Disegno. Actes du Colloque du Musée des Beaux-Arts de Rennes* (9-10 novembre 1990), Rennes 1991, pp. 37-42.
- TANZI 1995
M. Tanzi, *Carlo Preda: un inedito*, in «Artes», 3, 1995, pp. 116-117.
- TANZI 1999a
M. Tanzi, *Casalmaggiore primo amore*, in *Barocco nella Bassa. Pittori del Seicento e del Settecento in una terra di Confine*, catalogo della mostra (Casalmaggiore, ex convento di Santa Chiara, 21 marzo - 20 giugno 1999), a cura di M. Tanzi, Milano 1999, pp. 15-39.
- TANZI 1999b
M. Tanzi, *Disegni cremonesi del Cinquecento*, Firenze 1999.
- TANZI 2004a
M. Tanzi, *Girovagli, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, in *Brera mai vista. Girovagli, eccentrici, ponentini. Francesco Casella, Cremona 1517*, Milano 2004, pp. 8-41.
- TANZI 2004b
M. Tanzi, *Siparietti cremonesi*, in «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 117-161.
- TANZI 2012
M. Tanzi, *Per l'arte sacra a Cremona*, in *L'ultimo priore* 2012, pp. 3-18.

- TANZI 2015a
B. Tanzi, *Colombino Rapari. Arti figurative e inquietudini religiose a Cremona nel Cinquecento*, Cremona 2015.
- TANZI 2015b
M. Tanzi, *La Zenobia di don Álvaro e altri studi sul Seicento tra la bassa padana e l'Europa*, Milano 2015.
- TANZI 2016a
M. Tanzi, *Introduzione*, in *Selezione* 2016, pp. 3-25.
- TANZI 2016b
M. Tanzi, *Per la ritrattistica cremonese del Cinquecento: un ritratto della maturità di Bernardino Campi, uno di Cristoforo Magnani e qualche anticipazione*, in *Selezione* 2016, pp. 26-55.
- TANZI – BELLINGERI 1997
M. Tanzi - L. Bellingeri, *Due novità per il catalogo di Giulio Campi*, in *I segni* 1997, pp. 49-58.
- TASSINI 2013-2014
S. Tassini, *La "collezione perduta" di Torre de' Picenardi. Dalle carte d'archivio una intrigante storia artistica finora poco indagata*, in «Bollettino Storico Cremonese», nuova serie, XIX, 2013-2014, pp. 129-156.
- TASSO 2011
F. Tasso, *Un'ipotesi cremonese per i fratelli De Donati*, in «Rassegna di studi e di notizie», XXXIV, 2011, pp.231-278.
- TEDESCHI 2010
J. Tedeschi, *Scaglia, Desiderio*, in *Dizionario storico dell'Inquisizione*, III, Pisa,2010, pp. 1390-1391.
- TEOLI 1826
A. Teoli, *Storia della vita e del culto di S. Vincenzo Ferrerio dell'ordine de' predicatori composta dal p. f. Antonio Teoli domenicano di nuovo pubblicata da Gio. Battista Marini*, Roma 1826.
- TERZAGHI 2000
M. C. Terzaghi, *Per Giuseppe Nuvolone, pittore convinto e accademico reticente*, in *Arte lombarda* 2000, pp. 187-194.
- TIBALDI 2006
R. Tibaldi, *La musica a Cremona dall'avvento della polifonia all'inizio del Settecento*, in *Storia di Cremona* 2006, pp. 417-453.
- TICOZZI 1832
S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame, in pietre preziose in acciaio per medaglie e per caratteri niellatori, intagliatori, intarsiatori, musicisti d'ogni età e d'ogni nazione*, III, Milano 1832.
- TIRABOSCHI 1815
G. C. Tiraboschi, *La famiglia Picenardi ossia notizie storiche intorno alla medesima*, Cremona 1815.
- TIRABOSCHI 1817
G. C. Tiraboschi, *La famiglia Schizzi di Cremona ossia notizie storiche intorno alla medesima*, Parma 1817.
- TOCCO 2015
G. da Tocco, *Storia di san Tommaso d'Aquino*, a cura di D. Riserbato, Milano 2015.
- TONINELLI 1994
G. Toninelli, *Documenti per la biografia di Stefano Lambri*, in «Cremona», 2-3, pp. 29-42.
- TORRE 1674
C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674.
- VAIRANI 1796
T. Vairani, *Inscriptiones cremonenses universae. Pars I*, Cremona 1796.
- VALLE 1833
C. Valle, *Storia di Alessandria*, IV, Torino 1833.
- VALLS I TABERNER 2000
F. Valls I Taberner, *San Raimondo di Penyafort. Padre del Diritto Canonico* [trad. italiana di San Ramón de Penyafort, Barcelona 1998], Bologna 2000.
- VARAZZE 1995
I. da Varazze, *Legenda aurea*, a cura di A. – L. Vitale Brovarone, Torino 1995.
- VAUCHEZ 1968
A. Vauchez, *Raimondo di Penyafort, santo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 16-24.
- VENTURELLI 1989
P. Venturelli, *Notizie d'archivio, rettifiche, quesiti circa i Mariani, quadraturisti milanesi tra Sei e Settecento*, in «Arte lombarda», 90/91, 1989, pp. 213-215.
- VENTURELLI 2003
R. Venturelli, *I segni di un conflitto. I Profeti e il Giudizio di Pilato*, in «Venezia Cinquecento», 23, 2002, pp. 7-62.
- VENTURI 1971
G. Venturi, *Botta, Gustavo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, Roma 1971, pp. 373-374.
- VICAIRE 1987
H. Vicaire, *Storia di San Domenico* [1 ed. Paris 1957], a cura di V. Ferrua, Cinisello Balsamo 1987.
- VIGNA 1886
R. A. Vigna, *I domenicani illustri del convento di Santa Maria di Castello in Genova*, Genova 1886.
- VILLOT 1849
F. Villot, *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. Première partie. Écoles d'Italie*, Parigi 1849.
- VISIOLI 1878
C. Visioli, *Cenno storico-estetico intorno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj di Cremona demoliti dall'anno 1869 al 1871*, in «Il Politecnico», gennaio-febbraio 1878, pp. 22-35.
- VISIOLI 2008
M. Visioli, *L'architettura, Storia di Cremona* 2008, pp. 246-299.
- VOLTINI 1985
F. Voltini, *Bernardino Gatti detto il Soiaro*, in *I Campi* 1985, p. 146.
- WALZ 1961
A. Walz, *Alberto Magno, santo, dottore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 700-716.
- WARD NEILSON 1987
N. Ward Neilson, *Documenti per la cappella del Santissimo Rosario in San Domenico a Cremona*, in «Paragone», XXXVIII, 6/453, 1987, pp. 69-84.

WEISHEIPL 1994

J. A. Weisheipl, *Tommaso d'Aquino. Vita, pensiero, opere* [Trad. it *Friar Thomas d'Aquino: his life, thought and work*, New York 1974], Milano 1994 [1 ed. it. Milano 1988].

WILMONT 1896

A. Wilmont, *Monomotapa (Rhodesia). Its Monuments, and its History from the most ancient times to the present Century*, London 1896.

ZAIST 1774

G. B. Zaist, *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, I-II, Cremona 1774.

ZAMETTA 1996

A. Zametta, *Ferrari, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCVI, Roma 1996, pp. 581-582.

ZANCHI PESENTI 1983

P. Zanchi Pesenti, *Regesto*, in *Santa Maria* 1983, pp. 224-237.

ZANCHI PESENTI 1984

P. Zanchi Pesenti, *Regesto*, in *La basilica* 1984, pp. 232-237.

ZANNI 2000

A. Zanni, *Dedicato a Giuseppe Baslini (1817-1887)*, in *Arte lombarda* 2000, pp. 270-275.

ZANNI 1712

D. M. Zanni, *Breve compendio della vita del Santo pontefice Pio Quinto Della Nobilissima Famiglia Ghislieri dell'ordine de predicatori*, Mantova 1712.

ZANUSO 2011a

S. Zanuso, *Giulio Sacchi*, in *Artisti* 2011, pp. 254-255.

ZANUSO 2011b

S. Zanuso, *Giuseppe Chiari*, in *Artisti* 2011, pp. 142-145.

ZANUSO 2011c

S. Zanuso, *I Febbrari*, in *Artisti* 2011, pp. 170-173.

ZANUSO 2011d

S. Zanuso, *Scultori a Cremona nel Settecento*, in *Artisti* 2011, pp. 69-82.

ZERI 1977

F. Zeri, *Francesco Allegrini. Gli affreschi del Sant'Uffizio* [1977], in *Giorno per giorno nella pittura. Scritti sull'arte italiana del Cinquecento*, Torino 1994, pp. 125-127.

Sitografia

GORANI

C. F. Gorani, *Libro 2.do di memorie delle cose correnti degne d'osservazione seguita sotto il Governo dell'Ecc.mo Signor Don Luigi de Guzman Ponze de Leon Governatore di Milano (1666)*, [http://archivistorico.dicom.uninsubria.it/archivi/arese/libro_memorie/libro_memorie.pdf], 16 maggio 2015.

LUGT

Frits Lugt, *Les Marques de collections de dessins & d'estampes*, online edition by the Fondation Custodia [<http://www.marquesdecollections.fr>], 3 giugno 2015.



Tav. 1.1 – G. G. Pasini (?), *La tutela celeste di Cremona*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 1.2 – G. G. Pasini, *La tutela celeste di Cremona*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone» (particolare)



Tav. 1.3 – O. Longhi, *La piazza San Domenico di Cremona*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 1. 4 – A. Betri, *Facciata della chiesa di San Domenico a Cremona*, Cremona, Biblioteca Statale, Fondo Fotografico Antico



Tav. 1.5 – A. Betri, *Dettaglio della chiesa di San Domenico*, Cremona, Biblioteca Statale, Fondo Fotografico Antico



Tav. 1.6 – A. Betri, *Lavori di demolizione della chiesa di San Domenico*, Cremona, Biblioteca Statale, Fondo Fotografico Antico



Tav. 1.7 – F. Mazzola, *Madonna col Bambino tra le Sante Caterina d'Alessandria e da Siena*, Berlino, Staatliche Museen



Tav. 18 – T. Aleni, *Madonna col Bambino fra San Cristoforo e Santa Caterina da Siena*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 1.9 - T. Aleni, *Madonna adorante il Bambino tra San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 1.10 – B. Boccaccino, *Andata al Calvario*, Londra, National Gallery



Tav. 1.11 – Moretto, *Madonna col Bambino e i Quattro Dottori della Chiesa*, Francoforte, Städel Museen



Tav. 1.12 – B. Campi, *Adorazione dei pastori*, Cremona, collezione privata



Tav. 1.13 – G. Campi, *Madonna col Bambino tra i Santi Giuseppe, Francesco d'Assisi e Domenico*, Roma, Palazzo Farnese



Tav. 1.14 – B. Campi, *Assunzione della Vergine*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



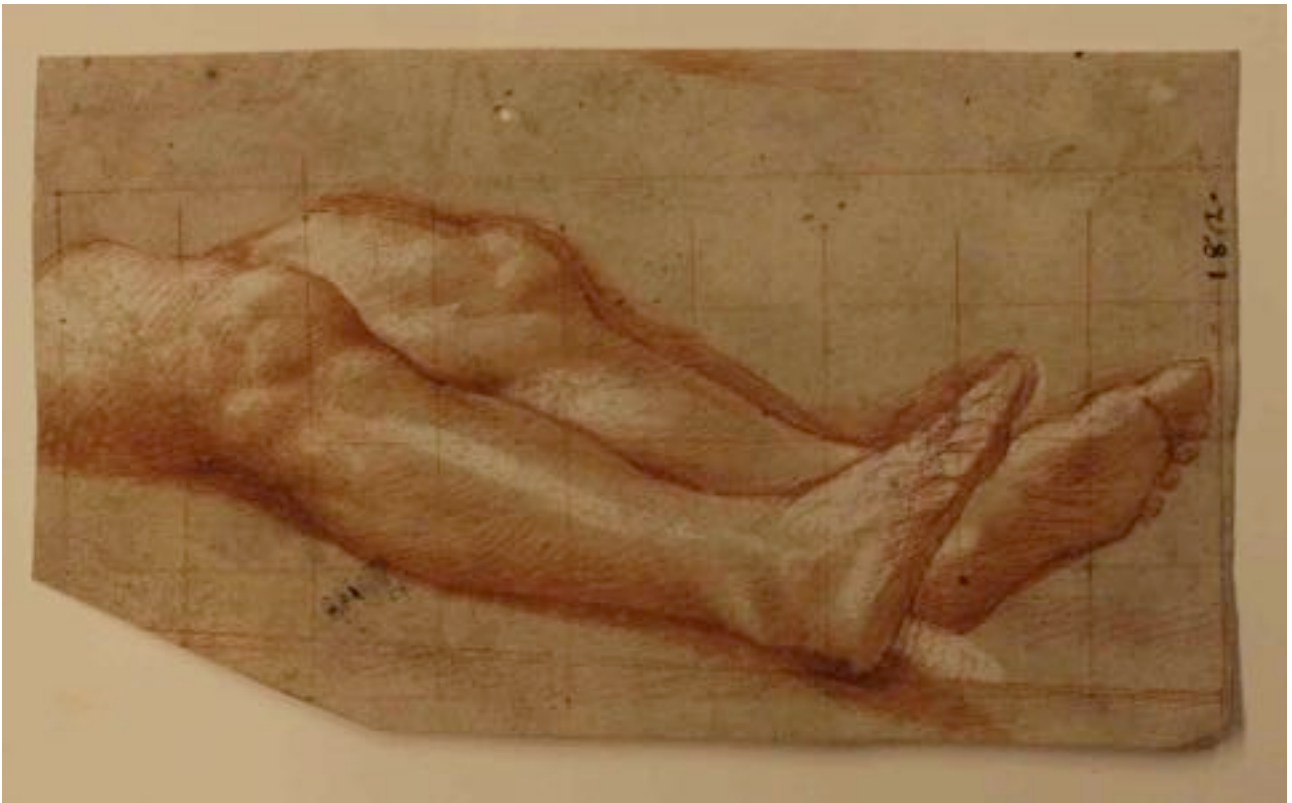
Tav. 1.15 – A. Campi, *Crocifisso tra i Santi Caterina da Siena, Giovanni Battista e il conte Brocardo Persico*, Cremona, chiesa di San Michele Vetere



Tav. 1.16 – Bottega di B. Campi, *Madonna di Loreto tra i Santi Antonino e Pietro da Verona con un donatore*,
Como, Musei Civici, Pinacoteca Civica d Palazzo Volpi



Tav. 1.17 – Sojaro, *Pietà*, Muée du Louvre



Tav. 1.18 – Sojaro, *Studio per le gambe del Cristo*, New York, Swann Auction Gallery



Tav. 1.19 – Sojaro, *Studio per la figura di San Sebastiano*, New York, Swann Auction Gallery



Tav. 1.20 – Sojaro (?) – *San Sebastiano*, ubicazione ignota



Tav. 1.21 – C. Boccaccino *Madonna col Bambino San Michele e San Vincenzo Ferrer*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



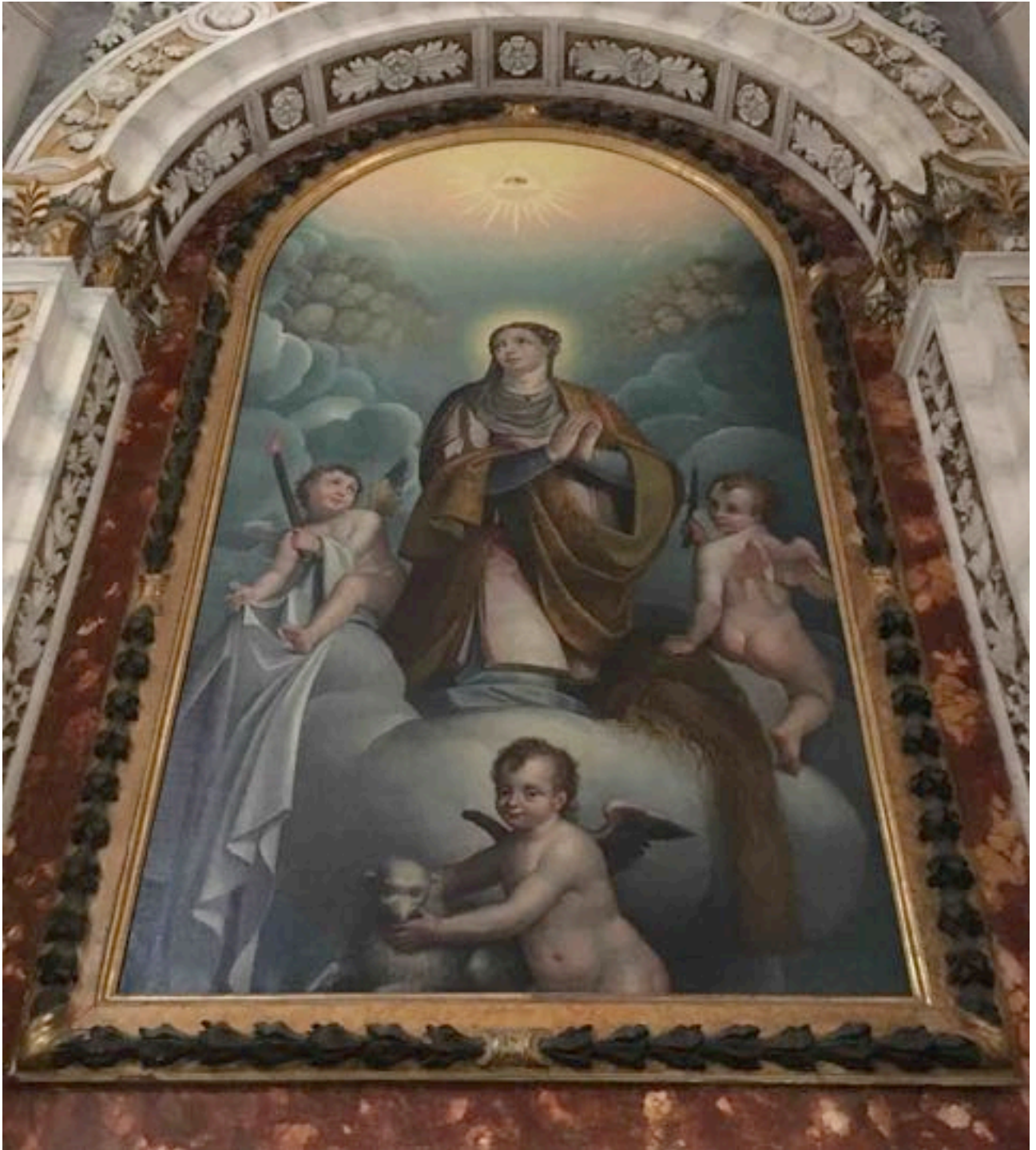
Tav. 2.1 – Malosso, *Adorazione dei pastori*, Taggia, chiesa di San Domenico



Tav. 2.2 – Malosso, *Martirio di San Pietro da Verona*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.3 – G. Calvi detto il Coronaro, *Madonna col Bambino tra i Santi Guglielmo e Lorenzo*, Como, chiesa di Sant'Agostino



Tav. 2.4 – G. Gatti, *Sant'Agnese*, Viadana, chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello



Tav. 2.5 – Malosso, *Decollazione del Battista*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.6 – Malosso, *Madonna in gloria con i Santi Domenico, Giovanni Battista e Imereo*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.7 – Malosso, *Miracolo di San Giacinto*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.8 – Malosso, *Studio per il Miracolo di San Giacinto*, Londra, British Museum



Tav. 2.9 – Cristoforo Agosta, *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.10 – Cristoforo Agosta, *Sposalizio mistico di Santa Caterina da Siena*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone (dettaglio)



Tav. 2.11 – Malosso, *Critto crocifisso tra San Pietro Martire e Sant'Elena*, Cremona, collezione privata



Tav. 2.12 – G. Ghidoni, *Martirio di San Giovanni Evangelista*, Torre de' Picenardi, chiesa di Sant' Ambrogio



Tav. 2.13 – Malosso, *Circoncisione di Gesù*, Parigi, chiesa di Saint Nicholas des Champes



Tav. 2.14 – Chiaveghino, *Beato Rolando da Cremona*, Cremona, collezione privata



Tav. 2.15 – Chiaveghino, *Beato Moneta da Cremona*, Cremona, collezione privata



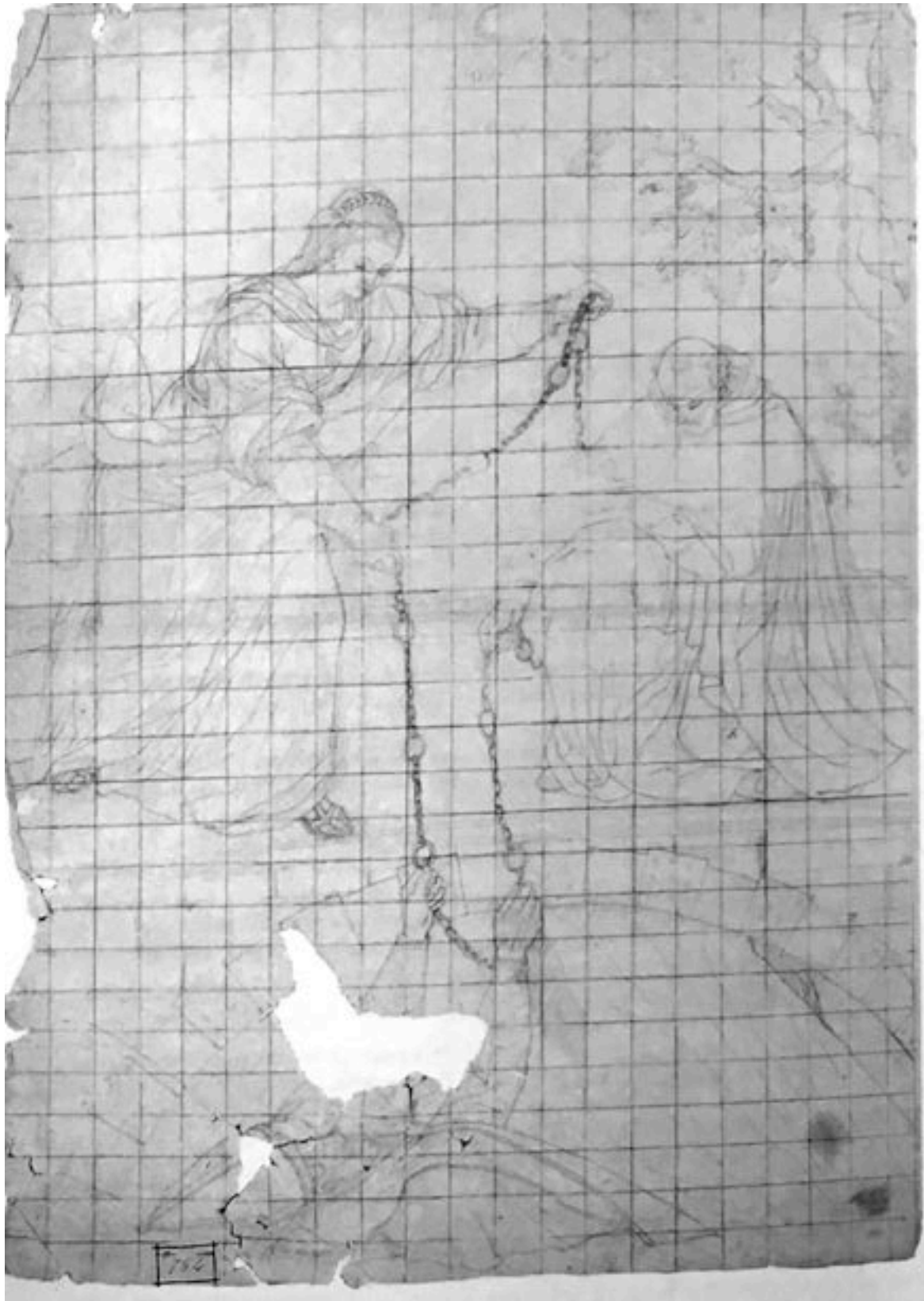
Tav. 2.16 – Chiaveghino, *Madonna con Gesù fanciullo, San Giuseppe, San Francesco e Santa Lucia*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 2.17 – G. Cossali, *Raccolta della manna*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»
(in deposito presso il Palazzo Comunale)



Tav. 2.18 – Malosso, *San Tommaso d'Aquino ammaestrato dai Santi Pietro e Paolo*, Viadana, chiesa di Santa Maria Assunta e San Cristoforo in Castello



Tav. 3.1 – Chiaveghino, *La Vergine e San Domenico salvano un vescovo dall'annegamento*, Cremona, Museo Civico «Ala Ponzzone»



Tav. 3.2 – C. Procaccini, *Madonna del Rosario tra i Santi Domenico e Pio V*, Isola Dovarese, chiesa di San Nicolò



Tav. 3.3 – P. Nuvoione, *Annuncio della morte alla Vergine*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 3.4 – G. C. Procaccini, *Morte della Vergine*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 3.5 – A. Tiarini, *Trionfo del Rosario*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 3.6 – Cerano e M. Gherardini, *Battaglia di Muret*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 3.7 – Anonimo tedesco di inizio Seicento, *Consegna del Rosario*, Colonia, chiesa di Sant'Andrea



Tav. 3.8 – F. Allegrini, *Battaglia di Muret*, Roma, Biblioteca del Senato della Repubblica «Giovanni Spadolini»



Tav. 4.1 – S. Lambri, *Madonna col Bambino tra San Guglielmo e il beato Ludovico Bertrando*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 4.2 – S. Lambri, *Apparizione del San Domenico di Soriano*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzzone»



Tav. 4.3 – S. Lambri, *Assunzione della Vergine tra San Carlo Borromeo e i beati Ludovico Bertrando, Ambrogio Sansedoni e Giacomo Salomoni*, Soncino, chiesa di San Giacomo



Tav. 4.4 – Stefano Lambri, *Martirio di San Pietro da Verona*, Alzano Lombardo, monastero della Visitazione



Tav. 4.5 – G. B. Tortiroli, *Strage degli Innocenti*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 4.6 – G. Zocchi, *L'angelo custode*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 5.1 – Bottega del Malosso, *Madonna col Bambino tra i Santi Cosma e Damiano*, Torre de' Picenardi, chiesa di Sant' Ambrogio



Tav. 5.2 – G. P. Bianchi, *Nacque in Cremona in peste dolorosa / il culto (e cresce ogn'hor) di questa Rosa*, illustrazione tratta da *Breve Narratione della Vita e Ritrovamento di S. Rosalia Solitaria Vergine Palermitana*



Tav. 7.1 – Copia da G. Nuvolone, *Adorazione dei Magi*, Grontorto di Annicco, chiesa di Sant'Andrea



Tav. 7.2 – A. Santagostino, *Giudizio di Salomone*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»
(in deposito presso il Palazzo Comunale)



Tav. 7.3 – G. Aprile, tabernacolo già in San Domenico a Cremona, Canneto Pavese, chiesa dei Santi Marcellino e Pietro



Tav. 7.4 – G. Aprile, tabernacolo già in San Domenico a Cremona, Canneto Pavese, chiesa dei Santi Marcellino e Pietro



Tav. 7.5 – G. Aprile, tabernacolo già in San Domenico a Cremona, Canneto Pavese, chiesa dei Santi Marcellino e Pietro (dettaglio)



Tav. 7.6 – G. Nuvolone, *San Domenico fa risorgere Napoleone Orsini nipote del Cardinale Fossanova*,
Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 7.7 – G. Nuvolone, *Beato Rolando da Cremona*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 7.8 – G. Nuvolone, *Beato Moneta da Cremona*, Cremona, Pinacoteca del Museo Civico «Ala Ponzone»



Tav. 7.9 – Montalto, *Amor sacro che calpesta l'Amor profano*, Milano, collezione privata



Tav. 7.10 – Montalto, *Amor sacro che calpesta l'Amor profano*, Milano, collezione privata



Tav. 7.11 – Montalto, *Amor Vincit Omnia*, collezione privata



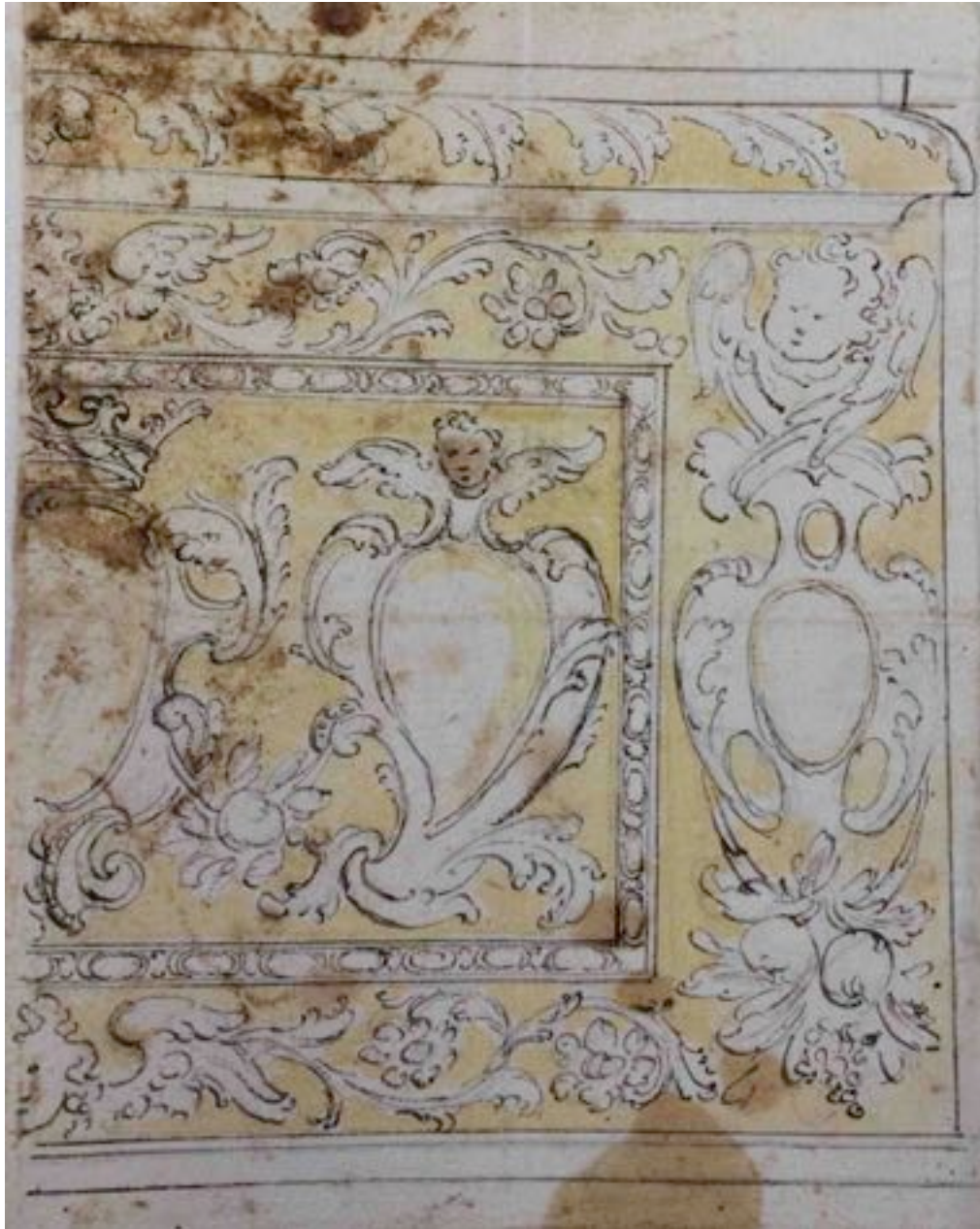
Tav. 8.1 – G. Nuvoione, *Santa Rosa da Lima adorata da fedeli*, Torre de' Picenardi, chiesa di Sant' Ambrogio



Tav. 8.2 – L. Baldi, *Santa Rosa da Lima adorata da fedeli*, Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva



Tav. 8.3 – A. I. Nuvolone, progetto per il paliotto dell'altare di Santa Rosa da Lima, Milano, Archivio di Stato, Fondo di religione



Tav. 8.4 – A. I. Nuvolone, progetto per il paliotto dell'altare di Santa Rosa da Lima, Milano, Archivio di Stato, Fondo di religione



Tav. 8.5 – A. I. Nuvolone, progetto per il paliotto dell'altare di Santa Rosa da Lima, Milano, Archivio di Stato, Fondo di religione



Tav. 8.6 – L. Baldi, *Visione di Pio V*, Roma, basilica di Santa Maria sopra Minerva



Tav. 8.7 – G. Nuvolone, *San Raimondo di Peñafort*, Cremona, collezione privata



Dominicus Muratori pinxit

Hieronymus Resti fecit

Tav. 9.1 – Girolamo de' Rossi, *San Pio V e il miracolo del crocifisso*, antiporta della *Vita S. Pii V Summi Pontificis*



Tav. 9.2 – G. B. Zaist, G. B. Febrari, A. M. Mercori, paliotto dell'altare maggiore già in San Domenico, Canneto Pavese, chiesa dei Santi Pietro e Marcellino



Tav. 9.3 – A. M. Mercuri, progetto di una tavoletta d'argento per l'altare maggiore, Milano Archivio di Stato, Fondo di religione



Tav. 9.4 – F. Monti, bozzetto per la *Gloria di San Vincenzo Ferrer*, collezione privata

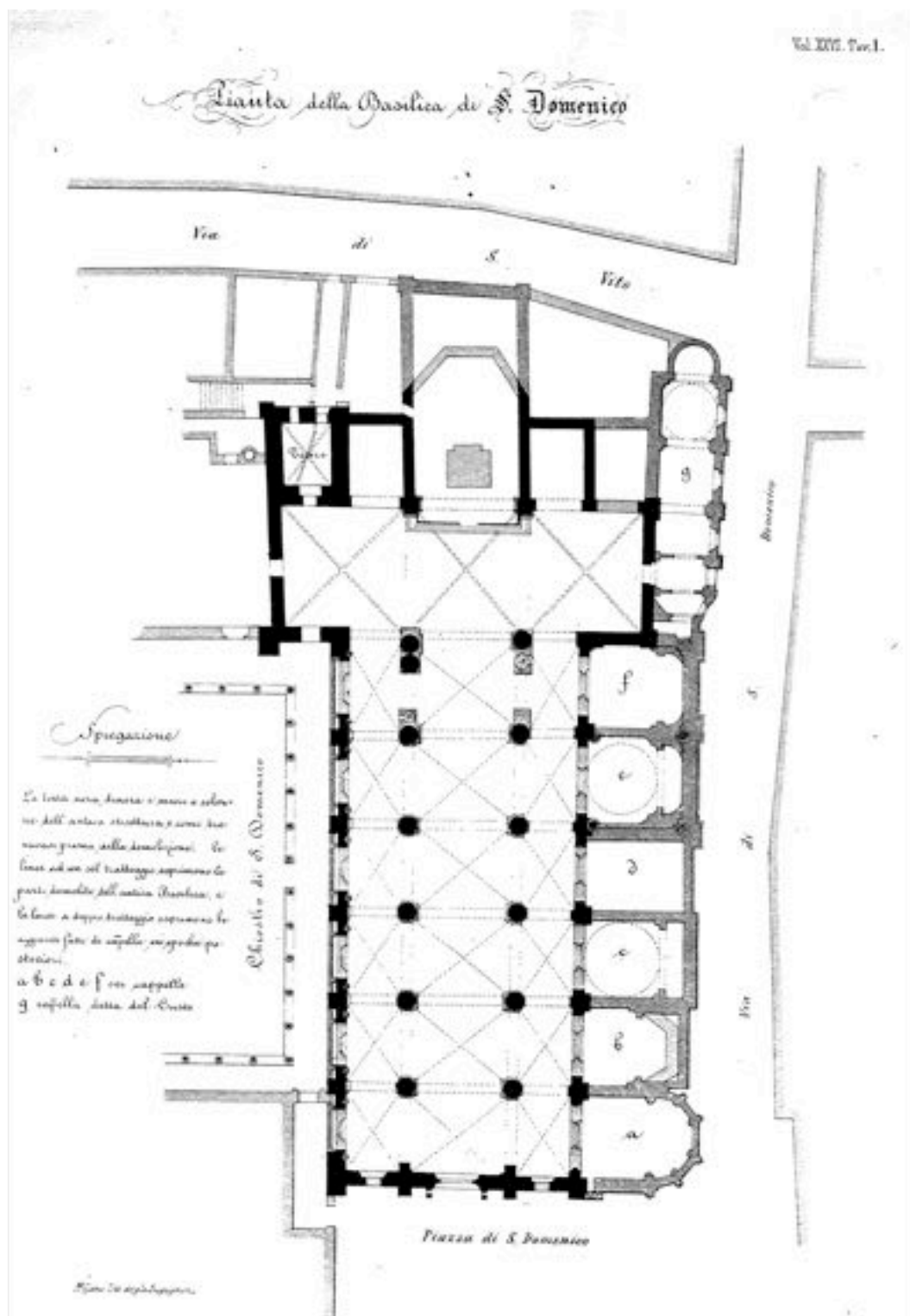


Tav. 9.5 – G. B. Gasparini e G. B. Febrari, coro ligneo probabilmente già in San Domenico, Sermide, chiesa dei Santi Pietro e Paolo



Tav. 10.1 – Anonimo marangone cremonese, confessionale già in San Domenico, Cremona, cattedrale

Pianta della Basilica di S. Domenico



Spiegazione

La pianta sopra descritta è stata a solenne dell'antica struttura, e come ha avuto gran parte della demolizione. Le linee ad un sol tratteggio esprimono la parte demolita dell'antica Basilica, e la linea a doppio tratteggio esprimono la nuova parte di cappelle, e i gradini per stranieri.

a b c d e f g cappelle
g cappella detta del Cristo

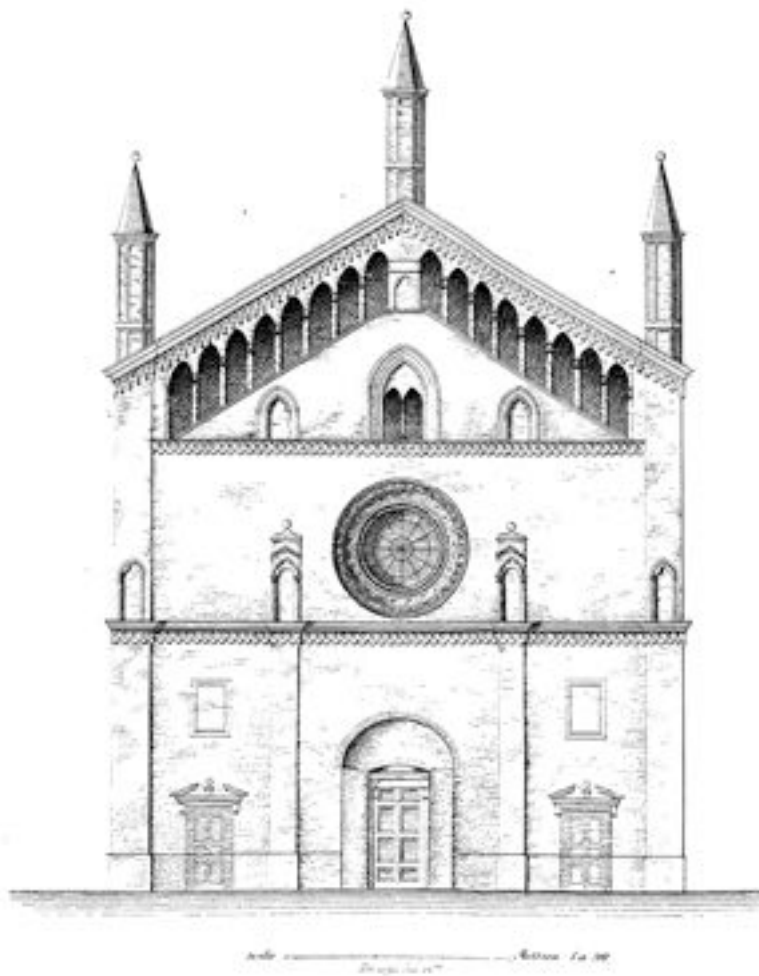
Chiesa di S. Domenico

Piazza di S. Domenico

Pianta da architetto

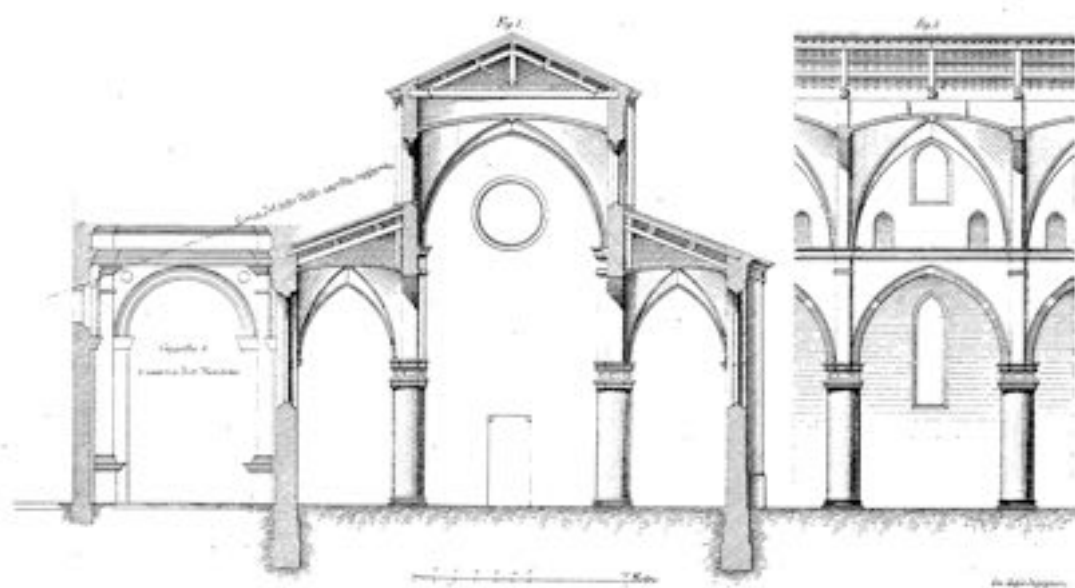
Tav. 10.2 – C. Visioli, *Pianta della basilica di San Domenico*
tratta da *Cenno storico-estetico intorno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*

Fronte principale della Basilica di S. Domenico (specie della demolizione)



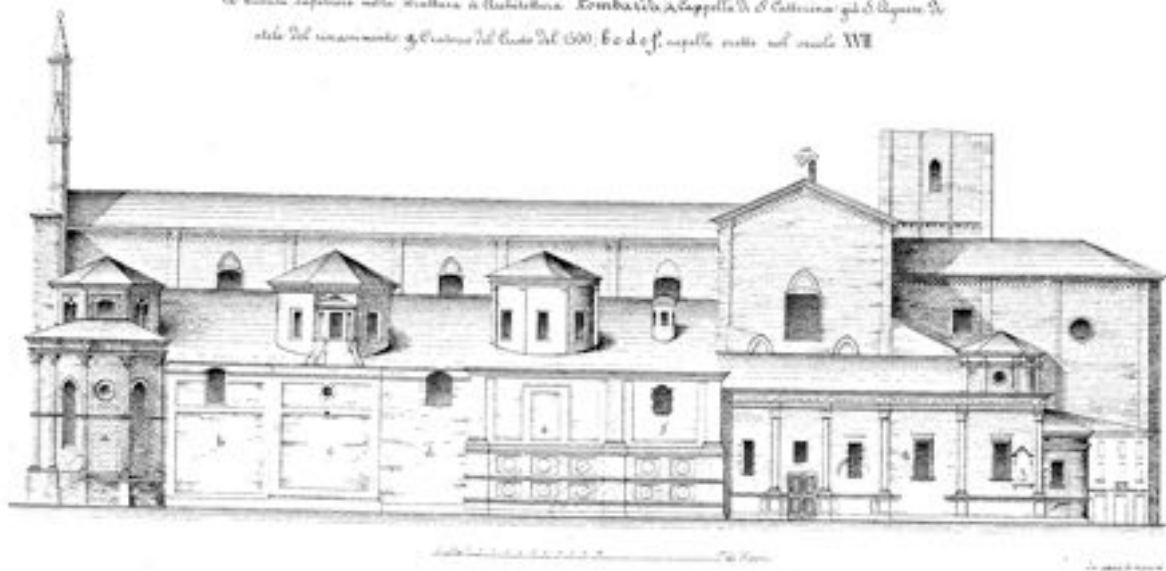
Tav. 10.3 – C. Visioli, *Fronte principale della Basilica di San Domenico*
tratta da *Cenno storico-estetico introno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*

*Sezione trasversale sulla linea AB della pianta della Basilica di S. Domenico e porzione longitudinale
come trovata nell'originale costruzione*

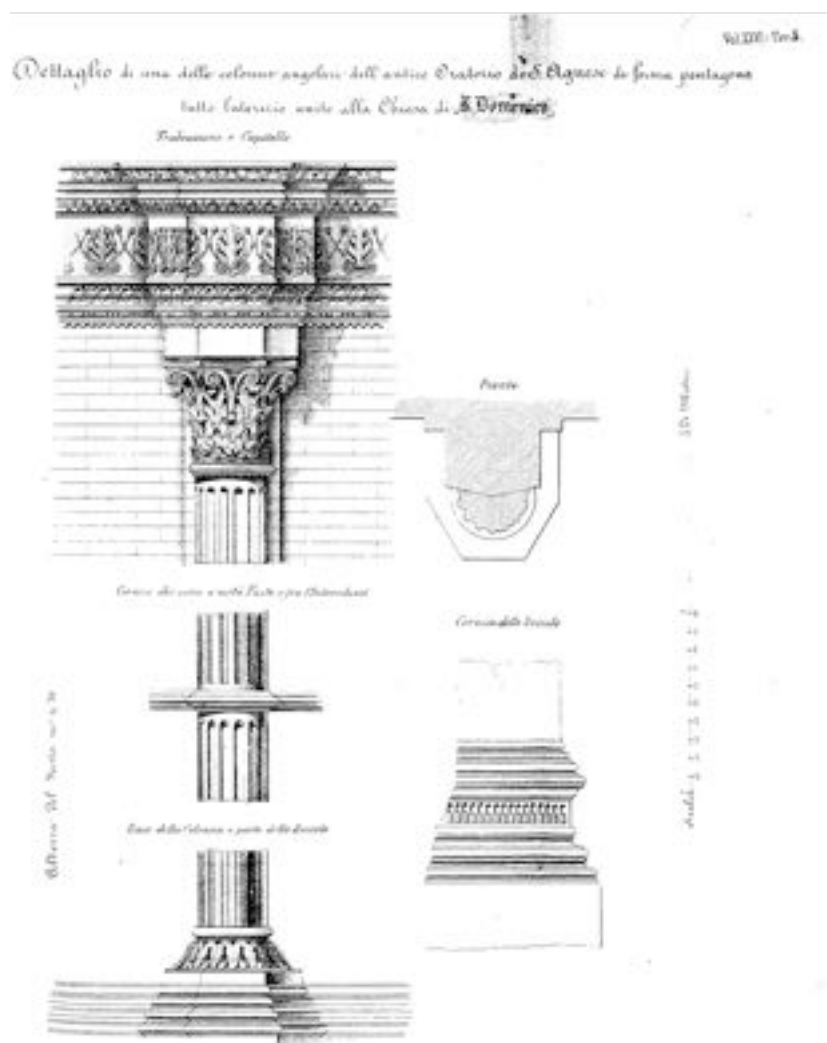


Tav. 10.4 – C. Visioli, *Sezione trasversale sulla linea AB della pianta della Basilica di San Domenico*
tratta da *Cenno storico-estetico intorno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*

Fianco meridionale della Basilica di S. Domenico nello stato prima della demolizione
 Le murature espresse nella struttura di architettura Lombarda, sviluppate di S. Caterina, già di lingua di
 stile del rinascimento, e l'arco del lato del 1500, le due f. m. nelle volte nel secolo XVI



Tav. 10.5 – C. Visioli, *Fianco meridionale della Basilica di San Domenico nello stato prima della demolizione* [...] tratta da *Cenno storico-estetico introno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*



Tav. 10.6 – C. Visioli, *Dettaglio di una delle colonne angolari dell'antico Oratorio di Sant'Agnese [...]*
 tratta da *Cenno storico-estetico introno alla basilica e torre di S. Domenico ed uniti oratorj*

Crediti fotografici

Archivio Fotografico, Soprintendenza Belle Arti e Paesaggio della Liguria, Genova

Archivio di Stato, Milano

Biblioteca Statale, Cremona

Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Musée du Louvre/A. Dequier –M. Bard

Musei Civici di Como

Sebastiano Mascarini, Cremona

Sistema Museale della Città di Cremona - Museo Civico «Ala Ponzone»

Swann Auction Gallery, New York

The British Museum, London

The National Gallery, London

Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici - Diocesi di Cremona