



LA CATTEDRALE DI CREMA

ASSETTI ORIGINARI E OPERE DISPERSE

a cura di

Gabriele Cavallini e Matteo Facchi



SOCIETÀ STORICA CREMASCA

SCALPENDI EDITORE

In copertina:

Gregorio Zurla

Interno della Cattedrale di Crema, 2012

Quarta di copertina:

Lewis Grüner

Brick and terracotta architecture, 1867 (?)

Antiporta:

Lewis Grüner

Brick and terracotta architecture, 1867 (?)

La Cattedrale di Crema.

Aspetti originari e opere disperse

© 2012, Scalpendi editore, Milano

ISBN-13: 9788889546192

Progetto grafico e copertina

Fabio Vittucci

Impaginazione e montaggio

Scalpendi editore, Milano

Redazione

Elena Caldara

Stampa

Grafiche Milani

Legatoria

Vergani

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

Tutti i diritti riservati.

L'editore è a disposizione per eventuali diritti non riconosciuti

Prima edizione: dicembre 2012

Scalpendi Editore S.r.l.

Sede legale:

Piazza Antonio Gramsci 9

20154 Milano

Sede operativa:

Grafiche Milani S.p.a.

Via Guglielmo Marconi, 17/19

20090 Segrate

www.scalpendieditore.eu

Abbreviazioni

C. B.	Chiara Bernazzani	G. F.	Giorgio Fossaluzza
B. B.	Beatrice Bolandrini	R. M.	Roberta Mangano
G. C.	Gabriele Cavallini	M. P.	Mauro Pavesi
O. D. A.	Odette D'Albo	A. R.	Alessandro Restelli
I. D. P.	Ilaria De Palma	J. S. T.	Juanita Schiavini Trezzi
M. F.	Matteo Facchi	L. S.	Luca Siracusano

Questo volume è stato realizzato con il patrocinio di:



UFFICIO NAZIONALE PER I BENI
CULTURALI ECCLESIASTICI



DIOCESI DI CREMA



CAPITOLO DELLA CATTEDRALE



PARROCCHIA DELLA CATTEDRALE



ASSESSORATO ALLA CULTURA
DEL COMUNE DI CREMA

Con il contributo di:





17.1

Francesco Bissò

Sacra famiglia con san Giovannino e i santi Elisabetta e Zaccaria

prima metà del terzo decennio del XVI secolo
tavola, 80 x 140 cm (senza cornice); 150 x 180 cm (con cornice)

Per dimensioni, taglio compositivo e soggetto questa tavola è da considerarsi tipico esempio di dipinto “da stanza”, cioè destinato alla devozione privata o domestica e rispondente a una formulazione che altre volte include infatti i ritratti degli offerenti.

Quanto al soggetto, si può annoverare nella categoria della “Sacra famiglia” alla quale spesso si aggiungono i gruppi parentali. Essa è riscontrabile principalmente nei dipinti devozionali anziché in pale d’altare dalle quali, secondo una considerazione “organicistica” dei formati, deriva la composizione a mezze figure portate in primissimo piano come quella in oggetto, il cui sfondo anziché unito è scompartito da una struttura architettonica e un paesaggio.

In particolare, si somma qui il tema dell’incontro di Gesù con san Giovannino, solitamente connesso a quello del ritorno della Sacra famiglia dall’Egitto. Il Precursore indossa una semplice tunica che lascia scoperte

le braccia e tiene la piccola croce rustica portando le mani incrociate al petto; pertanto è esplicita l’allusione al periodo di eremitaggio penitenziale nel deserto, all’annuncio dell’avvento del Messia nella predicazione e al riconoscimento in Gesù del salvifico Agnello di Dio destinato alla passione-morte e risurrezione che avviene al momento del battesimo nel Giordano nel contesto della teofania. Il Precursore bambino è qui accompagnato dai genitori Zaccaria ed Elisabetta colti in atteggiamenti oranti nei confronti di Gesù, anche se al momento dell’incontro ambientato nel deserto del Sinai essi risulterebbero morti, per cui si intreccia in quel caso il tema della consolazione dell’orfano, secondo alcuni sviluppi narrativi dei vangeli apocrifi. Non è raro che si aggiungano in dipinti devozionali di tale iconografia anche i genitori di Maria: la rappresentazione “speculare” di Gioacchino e Anna. Pertanto, in termini generali, è esplicito in questi ultimi casi il riferimento alla persona di Maria preservata immune dal peccato originale fin dal suo concepimento (immacolata concezione), mentre nel gruppo in oggetto ci si focalizza sul concepimento e parto virginali di Gesù, sul mistero dell’incarnazione del verbo generato e non creato conforme al disegno della storia della salvezza e sulla nascita del Battista da genitori anziani, da madre considerata sterile, ugualmente secondo il provvidenziale disegno divino, quale annuncio dell’arrivo dei tempi messianici. Elisabetta, in quanto anziana, indossa vesti associabili a quelle monastiche e Zaccaria, il muto, per la sua dignità sacerdotale quelle simili alle apostoliche. Il riferimento scritturale riguarda il cenno alla fuga in Egitto e al ritorno della Sacra famiglia nel Vangelo di Matteo (2, 13-22), mentre in quello di Luca (2, 39) si dice che essa giunse a Nazareth dopo le osservanze legali. Pertanto, per l’amplificazione di questo evento e in particolare per il comparire della figura di Giovanni Battista accompagnato dai genitori, si attinge ai vangeli apocrifi. Il tema iconografico allargato ai gruppi parentali trova soprattutto nella letteratura devozionale e nell’iconografia il luogo privilegiato di elaborazione. In base alla puntuale ricostruzione delle vicende della provenienza collezionistica dell’opera per merito di Roberta Mangano (qui di seguito edita), la prima menzione, spettante ad Allocchio (1864), che è ben successiva alla donazione alla Cattedrale da parte di Giambattista Monticelli (1782-1847), riporta la paternità di Giovanni Bellini (di «scuola Romana», *sic*). Più tardi con Cambiè (1914) la si considera prudentemente spettare a pittore

della scuola del grande maestro veneziano. L'interesse sul versante cremasco non riserva in seguito particolari considerazioni attributive e critiche. Si annovera tuttavia la menzione di Lucchi (8 marzo 1975), apparsa su stampa locale, che informa come negli anni Trenta sia merito di Ugo Nebbia, allora ispettore alle Belle Arti a Milano (Gazzola 1967, pp. 91-97), la prima proposta del nome di Bissòlo (Venezia, 1470 circa-1554). L'occasione del pronunciamento dovette essere il restauro dell'opera da parte del cremasco Alfredo Laini il quale intervenne anche sulla cornice neorinascimentale che presenta lo stemma del vescovo Carlo Giuseppe Sanguettola (Milano, 1788-Crema, 1854), pastore di Crema dal 1835. Tale attribuzione al momento non risulta formalizzata da Nebbia in sede scientifica. Essa è tuttavia accolta senza specificarne l'origine, probabilmente attingendo alla documentazione inerente all'intervento, da Bombelli (1953) e Cambiaghi (1961) pur avanzando dubbi. Lo stesso Lucchi, nonostante riveli l'autorevolezza della proposta della paternità di Bissòlo, si mostra contrario e avanza quella di Vincenzo Catena o Benedetto Diana. Spetta da ultimo a Parini (1980) l'accoglienza della paternità di Bissòlo.

Sono sporadiche le attenzioni specifiche per quest'opera, in certo qual modo defilata, anche da parte di specialisti in ambito veneto dell'"universo belliniano". Un veicolo non trascurabile per la sua conoscenza è la foto di Ugo Zuecca del 1934 (Milano, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco, Civico Archivio Fotografico, neg. A17097) che la documenta (assegnata a Jacopo Bellini) con l'attuale cornice prima del restauro Laini il quale, come osservato, fu diretto con ogni probabilità da Nebbia. I danni maggiori della superficie pittorica si riscontrano soprattutto sui volti di san Giuseppe e della Vergine e sulla parte superiore del corpo del Bambino.

La foto Zuecca è classificata nella Fototeca dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze come opera di Francesco Bissòlo. Fritz Heinemann (1962), il cui cospicuo fondo fotografico vi confluisce, cataloga tuttavia il dipinto cremasco, di cui riporta genericamente il soggetto, come opera di Girolamo da Santacroce, pur con l'annotazione anticipatrice secondo la quale esso «fa parte del periodo bissoliano» di tale "piccolo" produttivo maestro. Lo studioso collega dunque il Santacroce a Francesco Bissòlo in quanto educati entrambi da Gentile e Giovanni Bellini negli anni degli impegni per la decorazione di Palazzo Ducale conforme al documento

risalente ancora al 1492 (Ludwig 1905, p. 43), cosicché più tardi nella fase iniziale della loro attività autonoma risulterebbero emergere con opere facilmente equivocabili sul piano stilistico e dunque attributivo. L'esplicita assegnazione a Bissòlo è quindi registrata nel catalogo aggiornato del maestro di Dal Pozzolo (1995).

La collocazione a pieno titolo nel catalogo di Francesco Bissòlo è indubitabile a un'analisi stilistica esplicita che l'opera sembra non aver ancora conosciuto.

Si sottolinea tuttavia, in proposito, che la valutazione avviene con il condizionamento dovuto soprattutto alla vecchia vernice di restauro fortemente ossidata e in presenza di ritocchi alterati che interessano in più punti la superficie pittorica, con particolare riguardo alla figura del Bambino. Tranne che in questa figura e nei punti interessati da integrazioni pittoriche, gli incarnati risultano sostanzialmente preservati, nonostante essi presentino come di consueto la consistenza materica più delicata in conformità alla prassi esecutiva di Bissòlo. La fessurazione che interessa la tavola specie in corrispondenza dei volti dei personaggi lascia congetturare che la vecchia parchettatura non assolva più alla sua funzione di contenere opportunamente le tensioni del supporto ligneo.

La datazione dell'opera riguarda la prima parte degli anni Venti, arco temporale necessariamente largo in considerazione dei limitati scarti stilistici e qualitativi – fatte salve rare eccezioni – nel percorso del pittore. In esso egli si conferma soprattutto quale divulgatore di una facile riduzione del linguaggio belliniano, anche negli spunti figurativi. Si distingue per inconfondibile nitore formale, accuratezza di disegno, ritmica scansione spaziale, "chiarismo" e levità cromatica, in cui il tonalismo è valore solo di superficie e mai sostanza espressiva, come mette in luce l'insuperata valutazione di Coletti (1928-1929). Le aperture al paesaggio rimangono nettamente subordinate nel rapporto con i gruppi figurativi. Le annotazioni espressive sono sempre controllate in una dimensione come trepidamente sospesa e "senza tempo". È dato valore alla ripetizione tipologica dei personaggi sacri entro le varianti compositive che sono occasionate dal dover disporre con flessibilità i gruppi figurativi, di volta in volta obbedienti alle specifiche richieste della committenza e all'immaginario devozionale di questa. Sotto tali aspetti il dipinto cremasco è indubbiamente esempio qualitativamente significativo della produzione destinata alla devozione privata di Bissòlo.

Quanto alla datazione proposta essa deriva dal trovare il *terminus post quem* in pochi esempi di collocazione

certa: la pala dell'*Incoronazione di santa Caterina da Siena e santi* per la chiesa di San Pietro Martire di Murano (Venezia, Gallerie dell'Accademia), 1513; la *Sacra conversazione* della chiesa di Santa Maria in Campo a Lagosta per il canonico trevigiano Bonino Bonini, 1516. Il *terminus ante quem* è fissato da un numero più cospicuo di opere che attestano ancora una certa fortuna di Bissòlo soprattutto in Terraferma (Manzato 1981, pp. 117-119; Fossaluzza 1985, pp. 42-43, note 5-6), prima della fase finale che lo pone fuori mercato e lo porta all'indigenza (Palmegiano 1968; Montobbio 1972-1973). Si tratta delle pale d'altare che si situano fra terzo e quarto decennio i cui estremi sono dati dalla *Madonna con il Bambino in trono, angelo musicista e i santi Floriano, Liberale, Caterina d'Alessandria e Barbara*, firmata e datata 1528, per la chiesa parrocchiale di San Floriano in Campagna presso Castelfranco Veneto, e dalla *Madonna con il Bambino in trono, i santi Lorenzo, Liberale e il committente, il prete Domenico da Refrontolo* della chiesa parrocchiale di San Bonifacio di Levada di Piave (Treviso), con firma e data del 1530 (Palmegiano 1959-1960; G. Fossaluzza, in *Fondazione* 2004, pp. 382-387). In questo biennio si situano, con riferimento alla prima data, la *Madonna con il Bambino in gloria, san Vigilio in cattedra fra i santi Eustachio e Benedetto da Norcia* della chiesa parrocchiale di San Vigilio di Dosson di Casier (Treviso), la pala con *Santa Giustina martire fra i santi Giovanni Battista e Caterina d'Alessandria, il committente Giovanni Novello canonico* della chiesa cattedrale di San Pietro Apostolo di Treviso, una prima pala solo firmata della chiesa parrocchiale di Levada di Piave raffigurante *San Bonifacio martire fra i santi Pietro Apostolo, Apollonia, Barbara e Giuseppe* (Carboni 1987, pp. 128-130; G. Fossaluzza, in *Fondazione* 1999, pp. 262-267; G. Fossaluzza, in *Fondazione* 2004, pp. 438-443). La pala commissionatagli dal canonico trevigiano Andrea Salamon con *San Bartolomeo fra i santi Pietro Apostolo e Andrea Apostolo* per la chiesa parrocchiale di Gaggio di Marcon (Venezia) si ritiene ugualmente prossima al 1529 (Heinemann 1962, I, p. 93, n. S. 45; II, fig. 351; Manzato 1981, p. 118, fig. 59).

Per le sacre conversazioni a mezze figure come quella in oggetto non si dispone invece di esempi firmati e datati da Bissòlo, pertanto la seriazione cronologica si fonda su aspetti comparativi e il confronto con i citati dipinti d'altare fondamentali. Per inciso, l'unica firmata, la *Sacra famiglia e donatore in paesaggio* del Dayton Art Institute (OH), n. 1998.41, oltre a presentare la massi-

ma qualità stilistica, si caratterizza anche per intriganti assonanze con lo stile di Rocco Marconi e dello Pseudo Rocco Marconi, solitamente meno avvertibili. Un'incertezza attributiva, da risolversi forse a favore di Pietro degli Ingannati piuttosto che di Girolamo da Santacroce, riguarda la *Madonna con il Bambino, san Giovannino, i santi Pietro e Paolo e due offerenti* di collezione privata (Fototeca Morassi, Università Ca' Foscari di Venezia, n. 1160: come scuola di Giovanni Bellini) con data del 1516, comunque qui da richiamare perché accerterebbe le affinità stilistiche e tipologiche fra Bissòlo e i due maestri chiamati in causa a una precisa data.

Guardando alle opere devozionali "a mezze figure" note, risulta caratterizzato da certo schematicismo l'esemplare di collezione privata romana edito da Palmegiano (1959-1960, p. 200, fig. 272), da porsi pertanto a confronto con la pala di Lagosta del 1516. Altrettanto può dirsi per l'esemplare raffigurante la *Madonna con il Bambino tra san Paolo Apostolo e santa martire* della National Gallery di Londra, n. 3915, seppure molti aspetti si ripresentino nella tarda pala Novello di Treviso, per quello della *Madonna con il Bambino tra san Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* senza casa (Firenze, Istituto Germanico di Storia dell'Arte, neg. 9.078), altresì per l'esemplare con donatrice della Warker Art Gallery di Liverpool, n. 2784, erroneamente assegnato a Pietro degli Ingannati (Caccialupi 1978, p. 39, fig. 38). Si tratta di opere precedute da una fase di più stretta osservanza belliniana in cui lo stile di Bissòlo si mostra associabile a quello di Vittore Belliniano, rappresentata per la tipologia di dipinto devozionale che qui interessa, ad esempio, dalla *Sacra famiglia* n. 94 delle Gallerie dell'Accademia di Venezia e dalla *Presentazione di Gesù al tempio e santi* della stessa raccolta. L'esemplare della Cattedrale di Crema si colloca pertanto orientativamente nella prima metà del terzo decennio, accanto alle versioni più articolate dal punto di vista compositivo e nei rapporti con il fondale di paese e inoltre di esito più monumentale, aspetto quest'ultimo che si ritiene rivelatore della suggestione esercitata dallo stile di Palma il Vecchio. Si privilegia pertanto il confronto con le sacre conversazioni della National Gallery di Londra, n. 3083, del Museum der bildenden Kunst di Lipsia, n. 255, della City Art Gallery di York, n. 781, il cui gruppo della Madonna con il Bambino si ripete nel frammento del Civico Museo Francesco Borgogna di Vercelli (Viale 1969, p. 77, n. 117). Appartiene a questo momento anche la *Madonna con il*

Bambino e i santi Pietro Apostolo, Giacomo Maggiore, Giovanni Evangelista altri due santi apostoli e donatore sul mercato antiquario inglese nel 2005 (*Important* 2005, lotto 84), la sacra conversazione a figure intere ma di destinazione privata presentata dalla casa d'aste Fischer di Lucerna (28 giugno 1969, lotto 13; 30 giugno 1973, lotto 19) come opera di Vincenzo Catena. Il gruppo di esempi più tardo, corrispondente alla fase delle ultime pale d'altare trevigiane sopra citate, può essere raccolto attorno alla *Sacra famiglia con san Giovannino e san Zaccaria* della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, n. 134, di nuova attribuzione.

Il dipinto della Cattedrale di Crema, finora trascurato in sede critica o valutato con incertezza, nel migliore dei casi elencato sporadicamente con giusta attribuzione, contribuisce per qualità ed esito stilistico al progredire nella seriazione cronologica dei dipinti devozionali di Francesco Bissòlo, emblematicamente considerato «l'ultimo pittore belliniano» (Gronau 1933), apparentemente sempre uguale a se stesso, e nonostante ciò confuso ancora di sovente con altri «epigoni» belliniani, fra cui Girolamo da Santacroce, Pietro degli Ingannati, i fratelli Busati, o con qualcuno di diversa estrazione di bottega.

Allocchio 1864, pp. 94-95; Cambiè 1914, pp. 101-102; Bombelli 1953, p. 26; Cambiaghi 1961, p. 225; Lucchi 8 marzo 1975; Heinemann 1962, I, p. 165, n. S. 503; Parini 1980, p. 52; Dal Pozzolo 1995, p. 240.

G. F.

Notizie storiche e locali relative all'opera

La prima menzione del dipinto si trova nell'*Almanacco Ecclesiastico* (Allocchio 1864) che cita una *Sacra famiglia* «del Gian Bellini di scuola Romana» di proprietà delle contesse Angela e Taddea Sanseverino. Ereditata da Prospero Frecavalli, figlio di Taddea, l'opera passò da questi a Giambattista Monticelli (1782-1847) che la donò al Duomo di Crema. La figura di quest'ultimo è delineata nel *Dizionario biografico cremasco* (Benvenuti 1888, pp. 204-205). Figlio di Quintilia Frecavalli e parente di Prospero, il cavaliere Monticelli fu ciambellano dell'imperatore d'Austria e rappresentante di Crema quale membro della Congregazione Centrale di Lombardia. Egli ottenne dall'imperatore a Vienna la promessa che la diocesi cremasca non fosse riunita a quella di Lodi alla morte del vescovo Tommaso

Ronna, e nel 1844 donò al vescovo Carlo Giuseppe Sanguettola il convento di Santa Chiara fondandovi l'oratorio di San Luigi. Dopo la donazione da parte di Monticelli il dipinto con *Sacra famiglia* venne collocato all'ingresso della cappella del Santissimo Crocifisso, da dove nel 1860 venne spostato per dare spazio al monumento Pandiani (Allocchio 1864). L'opera è citata negli inventari del Duomo del 1892 e del 1898 sempre nella cappella del Santissimo Crocifisso come un quadretto di valore di Giovanni Bellini. Nella visita pastorale del 18 giugno 1905 (Visita Fontana 1905^a) si cita una tavola dipinta con *Sacra famiglia* nell'altare di Santa Elisabetta. Nel 1912 (Bacchetta-Cazzulani 1912) il dipinto viene indicato sopra una porta della Cattedrale che conduce in sacrestia. Cambiè (1914) assegna la pregevole tavola cremasca alla «Scuola del G. Bellini» lamentando sia l'incuria della Sovrintendenza già avvisata del deterioramento – «il tarlo la corrode» – sia la stima dell'opera per sole 12 mila lire. Negli inventari del 1926 e del 1942 il dipinto viene segnalato nella cappella del Crocifisso come opera di «Gian Bellino autentico». Lucchi (Inventario 1950 circa) lo vede sopra la porta del corridoio che conduce dalla sacrestia alla navata sinistra. Bombelli (1953) descrive l'opera sulla parete ovest della cappella della Madonna della Misericordia, come testimonia anche una fotografia riprodotta nel 1939 nel libro di Guido Verga e qui pubblicata (Verga 1939). La attribuisce a Francesco Bissòlo e afferma che la cornice era stata appena rifatta da Alfredo Laini. La cornice è in realtà in stile neorinascimentale, come attesta lo stemma presente nella fascia inferiore, che è da identificare con quello del vescovo Sanguettola. Nel testo del 1961 sul Duomo, il quadro è dato con dubbio a Bissòlo (Cambiaghi 1961). Lucchi (8 marzo 1975) riporta questa attribuzione, ricordando che era stata avanzata in forma orale probabilmente da Ugo Nebbia negli anni Trenta del Novecento durante il restauro operato da Laini, che deve essere intervenuto anche sulla cornice. Lucchi mostra però dei dubbi, pensando piuttosto a Vincenzo Catena o a Benedetto Diana. Infine, negli anni più recenti, la tavola è stata posta nella navata destra, fra la prima e la seconda campata.

Allocchio 1864, pp. 94-95; Bacchetta-Cazzulani 1912, p. 217; Cambiè 1914, pp. 101-102; Bombelli 1953, p. 26; Cambiaghi 1961, p. 225; Lucchi 8 marzo 1975; Parini 1980, p. 52; Zucchelli 2003, pp. 118, 120.

R. M.