

Insula Fulcheria

Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del circondario a cura del Museo Civico di Crema e del Cremasco fondata nel 1962

Published annually
by Museo Civico di Crema e del Cremasco
Piazzetta Winifred Terni de Gregorj, 5, 26013
Crema (CR), Italy

Vol. LIII (2023), pp. 173-194

<https://insulafulcheria.it/>
infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

ISSN 0538-2548
eISSN 2281-4914

© Copyright 2023 - Author(s).

This article is open access and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0).



This article has been peer reviewed according to the journal's single-blind peer-review policy. The author declares no conflict of interest.

Received: 15-10-2023
Accepted: 13-11-2023
Published: 13-12-2023

Cite this article

Albertario, Marco. 2023. «Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione.» *Insula Fulcheria* LIII: 173–194.

INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI
DI CREMA E DEL CIRCONDARIO
A CURA DEL
MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO
FONDATA NEL 1962

numero LIII
2023

MARCO ALBERTARIO*

Collezionismo e identità locale a Crema tra Sette e Ottocento: alcuni documenti e qualche riflessione

Abstract · Recent studies in the history of art collecting have shifted their focus from tracing the origins of artworks to reevaluating them in the context of private collections and civic collecting. This change highlights the significance of artworks in private collections as a reflection of civic identity. This shift in perspective is particularly intriguing when applied to the city of Crema and its institutional changes from the late 18th to the early 19th century. The study of Count Luigi Tadini's collection not only examines Crema's artworks but also aims to contribute to the definition of the city's civic identity through private collecting.

Keywords · Count Luigi Tadini's collection; history of collecting; Carlo Riboldi; Luigi Lanzi; Venanzio De Pagave; Antonio Ronna; Mauro Picenardi.

All'origine della consapevolezza del valore del patrimonio artistico cremasco c'è la ricognizione sistematica delle pitture della Dominante e dei principali centri di terraferma promossa dal veneziano Anton Maria Zanetti di Alessandro, bibliotecario della Marciana che grazie alla fama di conoscitore era stato nominato nel luglio 1773 «ispettore alle pubbliche pitture» della Serenissima¹. Il lavoro comparativo svol-

* *Direttore dell'Accademia di belle arti Tadini, Lovere*. L'articolo presenta la prima parte dell'intervento esposto alla giornata di studi *Bergamo, Brescia e Crema nella Lombardia veneziana - Cultura e arte* (Crema, 16 settembre 2023), organizzata dall'Università degli Studi di Bergamo, dall'Università degli Studi di Brescia, dall'Università Cattolica del Sacro Cuore di Brescia e dalla Società Storica Cremasca. Riprende e aggiorna alcune osservazioni già pubblicate in: M. ALBERTARIO, *Introduzione*, in B. BETTONI, *Storia di Crema*, a cura di M. Sangaletti, Crema, Grafim, 2014, pp. X-XIV; M. ALBERTARIO, *Luigi Tadini e il patrimonio artistico cremasco: alcuni documenti e qualche riflessione*, in *Rinascimento Cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano, Skira, 2015, pp. 145-153. Un particolare ringraziamento a Matteo Facchi e alla Società storica cremasca per il costruttivo scambio di informazioni.

¹ Su questo episodio, oltre al pionieristico lavoro di L. OLIVATO, *Provvedimenti*

to da Andrea Maronese ha messo in evidenza le modalità con le quali i diversi centri dell'entroterra avevano risposto all'invito. A Crema l'incarico era stato assegnato a Giacomo Crespi che – come notava Antonio Ronna – «dilettavasi molto di musica e di pittura». Crespi aveva avviato il censimento nell'autunno 1773 e l'aveva concluso entro la primavera dell'anno successivo. Il lavoro non corrispondeva al modello impostato da Zanetti per la raccolta dei dati, perché ometteva i soggetti dei quadri e non ne registrava lo stato di conservazione, ma il manoscritto era corredato dalle piante delle chiese che avrebbero facilitato successive verifiche².

La prima causa dello spostamento delle opere d'arte dai contesti originari va individuata nel rinnovamento degli edifici religiosi che caratterizza la stagione settecentesca della città così come ci è stata restituita negli studi degli ultimi decenni. Sono infatti i lavori promossi in Duomo dal 1775 a determinare la dispersione dell'antico assetto delle cappelle della Madonna della Misericordia e di San Sebastiano. La *Notta delli quadri levati dalla cappella della Beata Vergine Maria della Cattedrale di Crema e loro autori*, redatta poco dopo la conclusione dei lavori alla cappella, elenca una serie di dipinti, tutti con soggetto mariano, provenienti dalla Cattedrale³. Il documento fa

della Repubblica Veneta per la salvaguardia del patrimonio pittorico nei secoli XVII e XVIII, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1974 si veda ora l'esautiva ricerca di A. MARONESE, *Gli ispettori alle "pubbliche pitture" della Repubblica di Venezia. Un piano per la conservazione del patrimonio pittorico nei territori della Serenissima alla fine del Settecento*, tesi di laurea, relatore L. Borean, Università degli studi di Udine, 2018-2019.

² A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, tomo VII, Crema, A. Ronna, 1792, pp. 108-110; A. MARONESE *Gli ispettori alle "pubbliche pitture"*, cit., pp. 104-107 e pp. 320-326 doc. 45-47. Il lavoro di Crespi si può leggere in M. BELVEDERE, *Crema 1774. Il Libro delli quadri di Giacomo Crespi* (supplemento a «Insula Fulcheria», 2009, n. 39), Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 2009, che riproduce dal manoscritto dell'Archivio di Stato di Venezia anche le piante delle chiese.

³ Bergamo, Archivio Accademia Carrara, scatola 41, fasc. 142.2. Il documento, reso noto da J. SCHIAVINI TREZZI, *L'archivio familiare e personale del conte Giacomo Carrara (1615-1796). Inventario*, Bergamo, Sestante, 2010 e successivamente richiamato da C. ALPINI, *Nuovi studi di Storia dell'Arte*, «Insula Fulcheria», XLVII, 2017, pp. 223-238, p. 224, si può leggere in M. ALBERTARIO, *Per una storia della pala Manfron nella*

pensare che da quel contesto provengano oltre alla *Morte della Vergine* di Vincenzo Civerchio (Szépművészeti Múzeum, Budapest) e ai due dipinti di Bernardino Lanzani (la cosiddetta *Sacra famiglia* – più propriamente, credo, una *Nascita della Vergine* – e l'*Educazione della Vergine*) anche le tre tele con l'*Annunciazione* e la *Visitazione* di Alberto Piazza e lo *Sposalizio della Vergine* di Romanino, ora conservate nel Palazzo Vescovile di Crema con indicazione di provenienza ignota⁴. Il documento sembra far pensare che le opere decontestualizzate fossero disponibili: non a caso si trova nell'archivio di un collezionista

collezione Tadini, in M. ALBERTARIO, B.M. SAVY, *Il giovane Paris/Il giovane Longhi* (*Quaderni dell'Accademia Tadini*, 5), Milano, Scalpendi, 2021, pp. 23-38: p. 34 doc. 1, con bibliografia precedente.

⁴ Sui lavori in Cattedrale (registrati da B. BETTONI, *Storia*, cit., pp. 198-200) si veda G. ANGELINI, *Il rinnovamento settecentesco delle cattedrali lombarde: i casi di Lodi e Crema a confronto*, in *La cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, atti della giornata di studi (Crema, 7 maggio 2011), a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2011, pp. 227-241. Per le vicende della cappella rimando a G. CAVALLINI, *Le cappelle della Madonna della Misericordia e di San Sebastiano agli inizi del Cinquecento*, in *La cattedrale di Crema. Le trasformazioni*, cit., pp. 147-167: pp. 148-155; M. FACCHI, *La cappella della Madonna della Misericordia*, in *La cattedrale di Crema. Aspetti originari e opere disperse*, a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano, Scalpendi, 2012, pp. 84-95. Il documento sembra ricondurre il ciclo mariano entro il terzo decennio del Cinquecento: la conclusione sarebbe quindi rappresentata dalla *Morte della Vergine* di Civerchio, che l'autore riferisce al 1532 mentre è datata 1531 come nota W. TÁTRAI, scheda IV.29, in *Il Cinquecento Lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 4 ottobre 2000 - 25 febbraio 2001), a cura di F. Caroli, Milano, Skira, 2000, pp. 230-231. Sulle tele di Bernardino Lanzani: G. CAVALLINI, schede 17.2-17.3, in *La cattedrale di Crema. Aspetti*, cit., pp. 108-109. Le date riportate con tanta sicurezza dall'anonimo estensore del testo non sono tuttavia attendibili: è difficile ipotizzare che possano risalire alla metà degli anni Venti la tele di Romanino, degli anni '40 (da ultimo, M. PAVESI, scheda 17.4 in *La cattedrale di Crema. Aspetti*, cit., pp. 109-111) e le due tele attribuite a Piazza (M. PAVESI, *La Visitazione e l'Annunciazione del palazzo Vescovile di Crema. Qualche ipotesi per Alberto Piazza*, in *La cattedrale di Crema. Aspetti*, cit., pp. 167-180). È altamente improbabile un intervento di Carlo Urbino entro il terzo decennio del secolo. Tuttavia, il testo meriterebbe un approfondimento e potrebbe fornire qualche spunto utile per ricostruire il contesto.

attento come il conte Giacomo Carrara, del quale sono state indagate le relazioni cremasche⁵.

Luigi Lanzi durante il suo viaggio in Veneto del 1793 non era passato da Crema: la sintetica trattazione dedicata alla città è basata su appunti presi dallo spoglio della letteratura artistica dai quali si ricava una sequenza di nomi:

Crema. Civerchio, Urbini, Aurelio Buso, discepolo di Polidoro da Caravaggio - Uriele. Vedi Ridolfi. Del Monte. Vedi Zaist 162. E Barbello. Di Crema. Grandioso. Pasta 93⁶.

Nella prima edizione della *Storia pittorica* (1795), Vincenzo Civerchio (con la confusione tra Vincenzo Foppa, Vincenzo da Brescia e Vincenzo Vecchio) è citato tra gli esponenti della scuola veneta ma inserito nello sviluppo della scuola milanese e fatto maestro di Butinone, Zenale e – secondo un suggerimento di Venanzio De Pagave – di Bartolomeo da Cassino e Alvisè de Donati. Di Aurelio Buso si sottolinea l'esperienza romana, la cui autorità si riverbera su Giovanni Da Monte e Carlo Urbino; l'esperienza si conclude con Gian Giacomo Barbelli: «Non trovo successione in questa scuola, nobile per la origine da Polidoro, e ornata poi da pochi ma scelti artefici»⁷. Nell'insieme, l'opera di Lanzi che obbediva

⁵ J. SCHIAVINI TREZZI, *Parenti cremaschi del conte Giacomo Carrara di Bergamo: la famiglia Barelli nel XVIII secolo*, «Insula Fulcheria», 2014, n. XLIV, pp. 134-145.

⁶ Il taccuino del 1793 si può leggere in L. LANZI, *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*, a cura di D. Levi, Firenze, SPES, s.i.d. [1987], pp. 16, 35 e le relative note alle pp. 127 e 132. I riferimenti sono ovviamente alla pubblicazione di C. RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte, ovvero Le vite de gl'illustri pittori veneti, e dello Stato. Ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, & i ritratti loro. Con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi. Con tre tavole copiose de' nomi de' pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili. Parte prima-seconda...*, I-II, Venezia, G.B. Sgava, 1648; G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi opera postuma di Giambattista Zaist pittore, ed architetto cremonese, data in luce da Anton' Maria Panni ...* tomo primo-secondo, Cremona, Pietro Ricchini, 1774 e A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andrea Pasta, con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione, e all'amorosa cura de' quadri*, Bergamo, Francesco Locatelli, 1775.

⁷ Sulla genesi della *Storia pittorica* e sulla rete dei corrispondenti, cfr. C. GAUNA, *La Storia pittorica di Luigi Lanzi. Arti, storia e musei nel Settecento*, Firenze, L.S. Olschki,

ad un rigoroso impianto cronologico doveva risultare poco soddisfacente per chi l'avesse scorsa con l'intento di ricostruire le coordinate della scuola pittorica cremasca, dal momento che il profilo dei suoi protagonisti restava diviso tra Venezia e Milano.

2003 (ma sono utili per considerare il rapporto tra centro e periferia le indicazioni di E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte Italiana. I. Materiali e problemi*, 1. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1979, pp. 285-352). Sui rapporti tra Lanzi e De Pagave offre spunti interessanti C.T. GALLORI, *Sulla riscoperta di Ludovico de Donati: spunti dal Fondo Caffi*, «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano», LX, 2, 2007, pp. 295-321. Per il confronto tra le due redazioni della *Storia pittorica* (L. LANZI, *Storia pittorica della Italia*, vol. I-III, Bassano, Remondini, 1795-1796 e L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del 18 secolo*, voll. I-VI, Bassano, Remondini, 1809) ho consultato l'edizione a cura di M. Capucci, voll. I-III, Firenze, SPES, 1968-1974: per Civerchio, *ivi*, II, pp. 16, 292-294, Aurelio Buso, II, pp. 86-87, 321; III, 198; su Carlo Urbino e Gian Giacomo Barbelli, II, p. 157, 265, con un cenno all'attività di Aurelio Gatti, 326. La successione Civerchio/ Buso/ Urbino è già in RIDOLFI, *Le maraviglie*, cit., I, pp. 401-406, le notizie su Carlo Urbino derivano un «Tebald. da Vicenza», non identificato da Capucci e sono successivamente integrate con riferimenti a G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura, di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore, diviso in sette libri. ... Con una tauola de' nomi de' tutti li pittori, scoltori, architetti, & matematici antichi, & moderni*, Milano, Paolo Gottardo Pontio, 1585, p. 398, G.B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori*, cit., I, p. 162 e A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, cit. Per Buso la fonte è R. SOPRANI, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi... in questa seconda edizione rivedute, accresciute, ed arricchite di note da Carlo Giuseppe Ratti*, Genova, Casamara, Dalle Cinque Lampadi, 1768-1769, II, 1769, p. 395; l'attività bergamasca di Barbelli è desunta da A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, cit., p. 75. Con la *Storia pittorica* si apre il profilo critico tracciato da C. PARISIO, *La letteratura artistica sui pittori di Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema in Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1987, pp. 313-318. Sulla fortuna dei principali pittori si vedano M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, Il vaglio cultura arte, 1986 (in particolare, pp. 5-10) da integrare con C. PARISIO, *Vincenzo Civerchio nell'interpretazione di Giovanni Battista Cavalcaselle*, «Paragone», nn. 529-533, 44/46, 1994, pp. 289-298; B. AGOSTI, *Lungo la Paultese 2 (verso Milano)*, in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 1998, pp. 125-141; G. COLOMBO, *La fortuna critica*, in G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA, *Gian Giacomo Barbelli: l'opera completa*, Crema, SCS Servizi locali, 2011, pp. 11-17 G. CAVALLINI, *Novità documentarie su Carlo Urbino*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi (Quaderni di Storia dell'arte, 2)*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano, Vita & Pensiero, 2013, pp. 163-166.

Tra le ragioni di questa scarsa – o per meglio dire frammentaria – attenzione va ricordata l'assenza di una letteratura critica locale. Non si può dire che mancassero, in precedenza, segnali di attenzione al patrimonio. Un lusinghiero apprezzamento per il ciclo delle Grazie si trova nelle pagine dei *Fasti* di Giovanni Battista Cogrossi⁸. Basta poi scorrere il *Diario* dell'agostiniano Bernardino Nicola Zucchi, testimone delle vicende cremasche tra il 1710 e il 1752, per individuare i segni di una attenzione ai fatti storico artistici che si estende però soprattutto alle vicende contemporanee. Come ha opportunamente sottolineato Francesco Laghezza, Zucchi ricorda la *Pentecoste* di Paris Bordon nella chiesa di Santo Spirito ma non la Pala Manfron dello stesso autore, che aveva da poco trovato una nuova sede nel tempio agostiniano⁹, e racconta la perdita della tela con la *Vergine col Bambino in braccio che guardano la città di Crema ai loro piedi e il committente Ranier Zeno* (1616), sottratta dal podestà Lucio da Riva nel 1725 per la propria raccolta¹⁰. Questo lavoro potrebbe essere esteso ad altri episodi, ma resta il fatto che il disegno storiografico o – nel caso di Zucchi – cronachistico nel quale le notizie sono inserite ne enfatizza il carattere frammentario e impedisce di apprezzare la continuità del racconto. Questo dato era stato sottolineato nell'estate 1795 da Venanzio de Pagave che, incaricato da Luigi Lanzi di raccogliere notizie per integrare il profilo della scuola milanese in vista della prima edizione della *Storia Pittorica*, gli aveva riportato stupito il giudizio di un amico di Castelleone:

In generale le dico, che nessun cremasco né cavaliere, né particolare, né religioso, né professore scrive, né intende, né sa l'istoria patria. Le dirò che tutte le chiese sono rifabbricate e dipinte nel nostro secolo e dove eranvi pitture in tavola, senza curarle le hanno abbandonate, e vi hanno fatto dipingere di nuovo altri quadri moderni, e nuovi santi, e nuove istorie sacre, e tutto ad idea de' direttori moderni; al tempo delle fabbriche li furono però alcuni

⁸ G.B. COGROSSI, *Fasti storici di Crema, descritti in versi, ed arricchiti d'annotazioni, che servono come di storia alla medesima*, Venezia, Modesto Fenzo, 1738, pp. 71-75.

⁹ F. LAGHEZZA, *Zucchi e l'arte a Crema. Divagazioni bibliografiche*, in B.N. ZUCCHI, *Diario 1710-1740*, a cura di M. Nava e F. Rossini, Bergamo, Sestante, 2019, pp. 93-116.

¹⁰ B.N. ZUCCHI, *Diario 1710-1740*, cit, p. 265.

cremonesi che, intesi di questa ignoranza cremasca, andavano a procurarsi queste tavole dipinte, niente valutate, e segnatamente vi fu due anni sono un canonico, che si attaccò a tutto¹¹.

De Pagave aggiungeva di aver cercato invano di procurarsi qualche pubblicazione sulla storia di Crema, ma di essere riuscito a individuare solo un volumetto, probabilmente l'edizione dell'*Istoria* di Alemanio Fino pubblicata nel 1711. A onor del vero, si sarebbero almeno dovute considerare le ricerche di Antonio Ronna per lo *Zibaldone. Taccuino Cremasco* apparso in dieci annate successive tra il 1787 e il 1797: fin dal secondo numero l'autore annunciava la pubblicazione di una serie di appunti storici che puntualmente sarebbero apparsi a partire dall'anno seguente, prima sparsi nel calendario, poi raccolti in appendice sotto il titolo di «Memorie Patrie»¹². Con una cortesia che stupisce a fronte dell'odierna disinvoltura, Ronna si confessa debitore nei confronti del prevosto don Lorenzo Moro, «molto versato nelle patrie storie» per le notizie sulla parrocchiale di San Giacomo maggiore, e verso il notaio Pantaleone Tiraboschi, «eruditissimo nelle cose patrie pei consumati suoi studi nei pubblici, e privati archivi, e per la perfetta sua intelligenza de' più difficili antichissimi caratteri, con la quale singolare attività ha potuto essere giovevole alla patria non meno che a moltissimi cittadini»¹³. Ancora più interessante il fatto che i medaglioni biografici dedicati ai *Pittori Cremaschi* pubblicati nel 1793 aggiornino le pagine delle *Maraviglie* di Ridolfi grazie al lavoro di Mauro Picenardi, «il quale ha riconosciuto, e descritto tutte le più pregevoli

¹¹ 1795, agosto 29, Milano; Firenze, Biblioteca Uffizi, ms. 39, 96; P. BAROCCHI, *Sulla edizione lanziana della "Storia pittorica della Italia" 1795-1796*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia», Quaderni, IV, ser. 9/10, 2000 (2002), pp. 293-319, pp. 303-306. Non sono in grado di identificare l'anonimo corrispondente, residente a Castelleone, e neppure l'abate cremonese che avrebbe fatto incetta di dipinti di origine cremasca.

¹² Mi pare che il profilo tracciato da F.S. BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, tipografia C. Cazzamalli, 1888, pp. 237-238 abbia finito con il precludere ulteriori ricerche. L'avviso segnalato nel testo è pubblicato in A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1788*, tomo II, Crema, presso A. Ronna, 17887, p. 108.

¹³ A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1790*, tomo IV, Crema, A. Ronna, 1789, pp. 93-94 e 100-101.

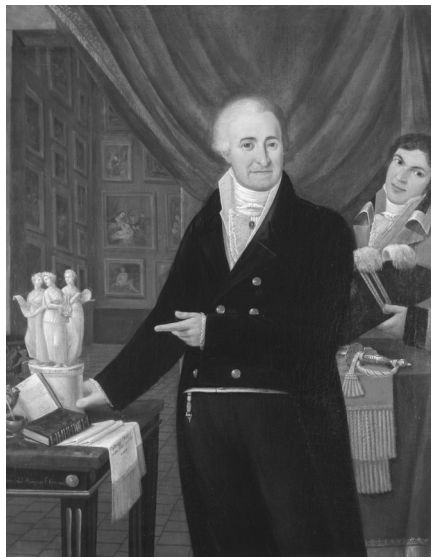


Fig. 1. Gioacchino Manzoni, *Ritratto di Luigi Tadini*, firmato e datato 1813, olio su tela, 144x117 cm. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 386.

1), con il quale era entrato in contatto a proposito di una tavola di Marco Palmezzano presente nella sua collezione¹⁶. Quest'ultimo scrivendo a Lan-

pitture delle nostre Chiese, e ne ha nominato gli autori, delle cui tracce ora noi ci serviamo nelle presenti memorie». Va sottolineato come la fama di 'intendente' riferita a Picenardi possa trarre origine anche dai suoi interventi di restauro e di adattamento sulle opere di antichi maestri¹⁴. È infine da rilevare come Ronna abbia voluto completare il disegno storico della scuola trattando di Barbelli, Botticchio, Lucini, Ferrario, Picenardi fino ad arrivare all'esordiente Luigi Cerioli che in quegli anni, a Roma, muoveva i primi passi presso la bottega di Pompeo Batoni¹⁵.

Rispondendo a de Pagave, Lanzi gli suggeriva di rivolgersi al conte cremasco Luigi Tadini (fig.

¹⁴ A. RONNA, *Zibaldone. Taccuino cremasco per l'anno 1793*, cit., pp. 83-84. Sugli interventi di Picenardi come restauratore si vedano almeno R. CASARIN, *Per la risoluzione di problemi di autografia, stilistici e di restauro della pala raffigurante l'Assunzione di Maria della Cattedrale di Crema*, in *La cattedrale di Crema. Aspetti* cit., pp. 180-188; G. CAVALLINI, scheda 7.1 in *La cattedrale di Crema. Aspetti*, cit., pp. 37-39.

¹⁵ Su Luigi Cerioli si vedano: F.S. BENVENUTI, *Dizionario*, cit., pp. 86-87; C. ALPINI, *Pittori e scultori cremaschi dell'Ottocento*, Crema, Liceo classico statale Alessandro Racchetti, 2008, pp. 12-13; A. LODA, *Cappuccini tra Brescia e Bergamo: una ricerca iconografica*, in *Pace e bene. La spiritualità cappuccina tra Bergamo e Brescia* (Romano di Lombardia, 18 marzo - 7 maggio 2023), mostra e catalogo a cura di A. Loda, Fondazione Credito Bergamasco, 2023, pp. 15-67: pp. 31, 33-34, 59-60 (non stampato, disponibile solo on line al link <https://www.fondazionecreberg.it/pubblicazioni/>).

¹⁶ Non è il caso di riprendere qui la biografia del conte Luigi Tadini (Verona 1745

zi non aveva mancato di segnalargli, accanto alle opere bergamasche di Barbelli, anche quelle conservata a Crema, in vista di un aggiornamento della *Storia pittorica* (stampata nel 1809):

La nostra piccola città non ebbe mai amatori di belle arti, e pochi quadri vi sono che meritino di essere nominati. ... Gli dirò solo che parlando del nostro Barbello, chi lo vuol veder grande, lo vegga in Crema ne' suoi freschi a San Giovanni, ed alle Grazie¹⁷.

La sintetica annotazione rappresenta il tentativo del cremasco Luigi Tadini di tracciare un profilo della scuola pittorica cremasca attraverso il patrimonio artistico diffuso nelle chiese della città. Un approccio teorico espresso prima negli elenchi manoscritti, per approdare poi a un tentativo di trattazione integrata con le vicende storiche della città nelle pagine della *Storia di Crema*, ed essere illustrato nelle opere raccolte per il Museo Tadiniano.

Il primo documento è un *Elenco di pittori cremaschi e delle loro opere* che si articola intorno ai nomi di Vincenzo Civerchio, Aurelio Buso, Carlo Urbino, Vittoriano Urbino¹⁸. Tadini aveva a disposizione nella sua biblioteca le *Vite* di Vasari nell'edizione curata da Guglielmo della Valle, il *Trattato di*

- Lovere 1829), per il quale rimando a M. ALBERTARIO, *Tadini, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 94, Roma, Treccani, 2019 (consultabile on line al link https://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-tadini_%28Dizionario-Biografico%29/). Mi sembra che ci sia materiale sufficiente per tentare di andar oltre il livoroso profilo tracciato da F.S. BENVENUTI, *Dizionario*, cit., pp. 266-268 e poi da Luigi Magnani (si può leggere in L. CESERANI ERMENTINI, *L'Accademia Tadini di Lovere*, «Insula Fulcheria», XXXVII/B, 2007, pp. 162-166).

¹⁷ Lo scambio di lettere tra Tadini e Lanzi, già segnalato da P. BAROCCHI, *Sulla edizione del 1809 della "Storia pittorica della Italia" di Luigi Lanzi*, «Saggi e memorie di storia dell'arte», 25, 2001 (2002), pp. 297-307, si può leggere in M. ALBERTARIO, *La tavola di Lovere e Luigi Lanzi. Un episodio della fortuna critica di Marco Palmezzano*, in *L'Andata al Calvario di Marco Palmezzano. Restauri, ricerche, interpretazioni*, atti della giornata di studi (Lovere, Accademia Tadini, 29 settembre 2012), a cura di V. Gheroldi, Gianico, 2014, pp. 17-34.

¹⁸ Accademia Tadini, Lovere. Archivio storico (d'ora in poi ATLAS), Faldone XI, fascicolo XV, n. 1370 (1770); M. ALBERTARIO, *Luigi Tadini e il patrimonio*, cit., p. 150 doc. 1; M. ALBERTARIO, *Per una storia*, cit., pp. 34-35 doc. 2.



Fig. 2. Stefano Alberio, *Fuga in Egitto*, olio su tela, 74x64 cm, dall'Oratorio di San Giuseppe, Crema. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 69.

Lomazzo, le *Maraviglie* di Ridolfi, la *Pittura veneziana* di Zanetti¹⁹. Tuttavia la fonte principale delle notizie va identificata con lo *Zibaldone* di Ronna (1793). Per la datazione del foglio, si tenga conto che Tadini registra i già citati lavori in Cattedrale (condotti tra il 1775 e il 1780): a proposito della *Morte della Vergine* di Civerchio ricorda che è stata trasferita in altra sede (infatti nel 1856 Ignazio Cantù la ricorda presso il Monte di Pietà)²⁰ ponendosi quindi in stretta continuità con il documento nell'Archivio Carrara, ma non segnala ancora gli esiti delle soppressioni. È forse il nuovo assetto dei luoghi di culto a imporre l'allontanamento dalla sacrestia

dell'oratorio di San Giuseppe della tela con la *Fuga in Egitto*, riferita da Tadini ad Aurelio Buso e oggi accostata a Stefano Alberio, e della mode-

¹⁹ Delle opere citate il conte Tadini possedeva le seguenti edizioni: G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte*, cit.; C. RIDOLFI, *Le maraviglie*, cit.; ZAIST, *Notizie storiche*, cit.; G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori scultori e architetti scritte da m. Giorgio Vasari. In questa prima edizione sanese arricchite più che in tutte l'altre precedenti di rami di giunte e di correzioni per opera del p.m. Guglielmo Della Valle*, vol. I-XI, Siena, Pazzini Carli e compagno, 1791-1794; A.M. ZANETTI, *Della pittura veneziana trattato in cui osservasi l'ordine del Busching, e si conserva la dottrina, e le definizioni del Zanetti coll'aggiunta della descrizione de mosaici della chiesa di S. Marco, che manca negli autori suddetti, e delle pitture posteriori al tempo del Zanetti*, I-II, Venezia, F. Tosi 1797; L. LANZI, *Storia pittorica*, cit., (edizione del 1809); dello *Zibaldone* di Ronna si conservano i nn. IV, 1789; VI, 1791; VII, 1792; X, 1795; XI, 1796.

²⁰ I. CANTÙ, *Viaggio da Milano a Venezia nelle città e nelle province di Como, Lodi, Bassano, Sondrio, Crema, Belluno, Bergamo, Cremona, Udine, Brescia, Verona, Padova, Mantova, Vicenza, Rovigo, Pavia, Treviso, Chioggia: colle notizie più utili al viaggiatore: nuovissima guida*, Milano, Antonio Vallardi, 1856, p. 389.

sta lunetta con *Dio Padre* di Vittoriano Urbino delle quali il conte registra il passaggio a privati, dai quali le acquisterà per la propria raccolta (ora Lovere, Accademia Tadini, P 69, fig. 2, e P 188)²¹. Per

²¹ Le fonti riferiscono a Aurelio Buso un ciclo di affreschi nell'oratorio e su questo si basa Tadini per l'attribuzione della *Fuga in Egitto*. Il dibattito si è arricchito recentemente di nuovi contributi. Sulla tradizionale attribuzione a Busso si è sempre espresso con molta prudenza Gabriele Cavallini: G. CAVALLINI, *I protagonisti del Rinascimento cremasco: da Vincenzo Civerchio ad Aurelio Buso*, in *Rinascimento Cremasco. Arti, maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano, Skira 2015, pp. 111-121: p. 117; G. CAVALLINI, *Aurelio Busi de Capradossi, protagonista del Manierismo cremasco*, in *Il Manierismo a Crema. Un ciclo di affreschi di Aurelio Buso restituito alla città*, catalogo della mostra (Crema, Museo Civico di Crema e del Cremasco, 20 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2019, pp. 23-75: pp. 52-53. Nel frattempo, Marco Tanzi (*Siparietti cremonesi*, «Prospettiva», 113-114, 2004, pp. 117-161: pp. 134-140) ne aveva individuato l'affinità con la pala con le *Stigmati di San Francesco e San Girolamo*, da San Bernardino (Crema, Museo Civico, inv. 886) che un documento del 1547 ha consentito di restituire a Stefano Alberio (fig. 3): L. CARUBELLI, *Chiesa di San Bernardino: riattribuzione di una pala*, «Il Nuovo Torrazzo», 23 novembre 2013, p. 45. Su questa base M. MARUBBI (scheda 3,2, in *Orazio Gentileschi: la fuga in Egitto e altre Storie dell'infanzia di Gesù*, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, 10 ottobre 2020 - 5 aprile 2021) a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo, Bolis, 2020, pp. 104-105) ha riferito la *Fuga* a Stefano Alberio. Le ricerche su questo artista hanno portato nuova luce sulla pala del museo di Crema: si vedano ad esempio G. AGOSTI, J. STOPPA, *La Sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina libraria, 2017, pp. 7-48: p. 39 nota 87; S. BRUZZESE, *Appunti sul collezionismo nel territorio di Milano tra Cinquecento e primo Seicento*, in *Sulle vie del collezionismo. Saggi per la storia della critica d'arte*, a cura di L. Finocchi Ghersi, Milano, Scalpendi 2021, pp. 109-167, p. 138. Sul tema è intervenuto da ultimo F. CERETTI, *Un appunto sulle Stigmati di San Francesco*



Fig. 3. Stefano Alberio, *Stigmati di San Francesco e San Girolamo*, da San Bernardino, Crema, Museo Civico, inv. 886.



Fig. 4. Tomaso Pombioli, *Suonatore di chitarra*, opera datata 1636, olio su tela, 93x116 cm. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 416.

Nel gennaio 1812 Tadini gli chiedeva di procurargli le *Notizie d'opere del disegno nella prima metà del secolo XVI* nell'edizione curata nel 1800 da Jacopo Morelli insieme alle *Notizie delle pitture, e sculture d'Italia* di Francesco Bartoli²⁵. Questi dati sono importanti perché un'annotazione ripor-

Barbelli il conte aveva un'autentica venerazione, tanto da vantarsi di conservare il suo *Autoritratto* (si tratta, invece, di un *Suonatore di chitarra* poi restituito a Pombioli, P 416, fig. 4)²².

Il concreto interesse per le vicende del patrimonio artistico cremasco trova conferma nel secondo elenco intitolato *Pitture avanti il 1555*²³. Nel gennaio 1810, grazie alla mediazione dell'amico e corrispondente Mauro Boni, Tadini aveva acquisito la *Storia pittorica* nell'edizione del 1809²⁴.

con *San Girolamo di Stefano Alberio a Crema*, «Ricerche di storia dell'arte», 1/2022, pp. 53-59, che rileva la stesura pittorica più greve della teletta loverese. Una possibile chiave di lettura potrebbe essere la derivazione da un prototipo, che sembrerebbe confermata dall'esistenza di una seconda copia, in collezione privata.

²² Per il riferimento a Barbelli, cfr. L. TADINI, *Descrizione generale dello Stabilimento dedicato alle Belle Arti in Lovere dal Conte Luigi Tadini cremasco*, Milano, Editori universali delle Scienze e dell'Industria, 1828, p. 16 n. 48.

²³ ATLAS, Faldone XI, fascicolo XV, n. 1372 (1772); M. ALBERTARIO, *Luigi Tadini e il patrimonio* cit., p. 151 doc. 4; M. ALBERTARIO, *Per una storia*, cit., pp. 37-38 doc. 5.

²⁴ La corrispondenza Tadini-Boni è divisa tra la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia – d'ora in poi BPRE – e l'Archivio dell'Accademia Tadini; cito abitualmente dalle trascrizioni che ho condotto sugli originali. È stata parzialmente pubblicata in *I carteggi di Mauro Boni*, a cura di L. Valentini, Verona, Scripta edizioni, 2020, al quale rimando. Le due lettere del 3 e 9 febbraio 1810 sono in BPRE, c. 14, 15; si possono leggere in *I carteggi di Mauro Boni* cit., pp. 402-403 nn. 164-165 (i nomi «Freccaroli» e «Prospero Trecavalli» citati nella trascrizione vanno naturalmente uniformati in Freccavalli).

²⁵ Il riferimento è a M. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova Cremona Milano Pavia Bergamo Crema e Venezia scritta da un anonimo*

tata al verso del foglio consente di mettere in rapporto gli appunti con la lettura delle *Notizie* pubblicate da Morelli. L'elenco sembra redatto con l'intento di verificare la collocazione del patrimonio artistico cremasco dopo i provvedimenti di soppressione che, a partire dagli ultimi anni del Settecento, avevano colpito le istituzioni religiose. A Crema ne avevano fatto le spese, dopo il curioso episodio di 'autosoppressione' dei frati di Sant'Agostino (1797), i conventi di San Francesco e San Domenico (1798), e successivamente le confraternite, i luoghi pii, le comunità religiose femminili (dal 1806 circa): il documento è quindi complementare agli inventari dei beni di proprietà ecclesiastica, agli elenchi dei dipinti trasportati a Brera, e all'*Inventario Napoleonico*²⁶.

La scelta della fonte – l'Anonimo morelliano, *id est* Marcantonio Michiel – orienta sia in senso cronologico, sia in senso culturale, la selezione dei dipinti. Le opere venete a Crema potevano vantare una fortuna critica consolidata (penso, sul fronte bergamasco, alle segnalazioni di Francesco Maria Tassi nelle sue *Vite* e agli appunti manoscritti di Giuseppe Beltramelli)²⁷. Il conte Tadini annota il passaggio presso la Pina-

di quel tempo pubblicata e illustrata da d. Iacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia, Bassano, Remondini, 1800 e a F. BARTOLI, Notizie delle pitture, sculture ed architetture, che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia e di non poche Terre, Castella e Ville d'alcuni rispettivi distretti, opera di F.B. bolognese, accademico Clementino che contiene il Piemonte, il Monferrato e parte del Ducato di Milano, I-II, Venezia, A. Savioli, 1776-1777; quest'ultimo probabilmente non fu mai acquisito, dal momento che non è presente in Biblioteca. La lettera di Luigi Tadini a Mauro Boni è del 25 gennaio 1812. BPRE-Mss. Vari, A 7/327, c. 18; I carteggi di Mauro Boni cit., pp. 419-420 doc. 307 e dalla risposta del 19 ottobre 1812 (ivi, Mss. Vari, A 7/327, c. 24) si desume che l'opera di Michiel sarà trasmessa solo nell'ottobre dello stesso anno. Un esame diretto della copia Tadini è di scarso interesse: il Conte si limitò ad annotare nell'indice, dove è assente, la voce «Crema» con i relativi numeri di pagina.

²⁶ Un cenno è in B. BETTONI, *Storia*, cit. pp. 224-225; 234. Per quanto riguarda Crema, una prima impostazione del lavoro è offerta da M. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit.; singoli episodi sono studiati da M. PEROLINI, *La soppressione del convento di S. Agostino in Crema*, Crema, Al grillo, 1972; C. ALPINI, *Dipinti per la chiesa degli Eremitani di Sant'Agostino a Crema*, «Insula Fulcheria», XLIII, 2013, pp. 327-344; L. CARUBELLI, *Novità sulla chiesa di Santa Chiara a Crema. Appunti per una lettura critica*, «Leo de supra Serio», II, 2008, pp. 109-142.

²⁷ F.M. TASSI, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793 (ed.



Fig. 5. Vincenzo Civerchio, *Battesimo di Cristo*, firmato e datato 1539, tempera e olio su tela, 255x173 cm, dalla chiesa di San Pietro martire dei Padri Domenicani, Crema. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 36.

in Sant'Agostino e in San Pietro Martire/San Domenico e l'*Adorazione dei Magi* di Giovan Paolo Cavagna in Cattedrale. Gli appunti di Beltramelli, *Pittori Bergamaschi*, che sarebbero da riprendere per ricostruire i gusti di questo importante personaggio, sono editi in appendice all'edizione delle vite di Tassi curata da Franco Mazzini (F.M. TASSI, *Vite*, ed. cons. a cura di Mazzini, cit., II, 1970, pp. 149-185, in particolare pp. 159, 162, 163 per i passi in esame).

²⁸ Sul *Noli me tangere* di Catena cfr. M. LUCCO, scheda 53 in *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta* (Musei e Gallerie di Milano) Milano, Electa 1990, pp. 109-111; sulla *Pentecoste* di Paris Bordon G. FOSSALUZZA, scheda 41, ivi, pp. 84-87; sull'*Adorazione dei pastori* di Cariani cfr. F. ROSSI, scheda 211, ivi, pp. 416-419. L'identificazione del dipinto proveniente da Santo Spirito/Santa Maria Maddalena (commissionato nel 1519: G. CAVALLINI, *Giovanni Cariani a Crema: un documento inedito del 1519*, «Arte lombarda», n.s. 146/148, 2006, 1/3, pp. 127-130), con quello entrato a Brera il 12 aprile 1808 (*Inventario Napoleonico*, Milano: Ed. Sovr. ai beni storici e culturali della

coteca di Brera della *Pentecoste* di Paris Bordon, del *Noli me tangere* di Vincenzo Catena e del *Presepe* di Giovanni Cariani da Santa Maria Maddalena/Santo Spirito, soppressa nel 1806 (l'ingresso in Pinacoteca è registrato nel 1808): si conferma, quindi che all'epoca era molto chiara l'identificazione del dipinto di origine cremasca con quello attualmente conservato (in frammenti) nella Pinacoteca braidense della quale si è successivamente dubitato²⁸. Con soddisfazione, il Conte segnala il passaggio nella

cons. a cura di F. Mazzini, Milano, Labor, 1969-1970, I, 1969, p. 38) limita le proprie segnalazioni alle opere di Giovanni Cariani, delle quali pure ammette di non avere conoscenza diretta, mentre Giuseppe Beltramelli trova il modo di registrare anche le opere di Palma il Giovane

propria collezione del *Battesimo di Cristo* di Civerchio e della *Pala Manfron* di Paris Bordon. Non è nota la data d'ingresso dell'opera di Civerchio (P 36, fig. 5), curiosamente non registrata da Crespi ma che grazie agli accertamenti di Mario Marubbi sappiamo provenire dal complesso domenicano. La presenza del cartiglio con firma e data ne facevano un'opera chiave per la ricostruzione del percorso del maestro, ma questo non riuscì a garantire il riconoscimento dell'autografia di un secondo dipinto, la *Madonna con il Bambino e i santi Stefano e Lorenzo* (P 57, fig. 6) già in Santa Marta. La pala è elencata tra le opere di Civerchio nel primo elenco dei pittori cremaschi e ancora nella *Storia di Crema*, ma il conte Tadini successivamente volle riferirla a Carlo Urbino per l'errata interpretazione della firma con la C che interseca il compasso²⁹. La ricevuta del 26 marzo 1805 consente invece di datare l'acquisto della *Pala Manfron* di Paris Bordon dalla chiesa di Sant'Agostino (P 67, fig. 7)³⁰. Scrivendo a Mau-



Fig. 6. Vincenzo Civerchio, *Madonna col Bambino e i santi Stefano e Lorenzo*, opera siglata VC e documentata al 1531, olio su tela, 217x168 cm, dalla chiesa di Santa Marta, Crema. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 57.

Lombardia occidentale, 1976, n. 28) successivamente diviso in tre frammenti è stata messa in dubbio da Rossi che ha suggerito l'identificazione del dipinto braidense con la pala dell'altare di patronato Zurla nella chiesa cremasca di Santa Caterina dei Carmelitani. Dirimente potrebbe essere il dato riportato da M. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit., p. 108 circa il fatto che la pala nella cappella Zurla era ancora *in situ* nel 1810.

²⁹ Sull'attività di Civerchio segnalò, per le due pale in esame, M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio*, cit., pp. 130-131 e p. 178, doc. 45; pp. 1540-141 e doc. p. 182-183 doc. 56; G. CAVALLINI, *I protagonisti* cit., pp. 111-121.

³⁰ ATLAS, Faldone XI, fascicolo 13/a, doc. 1333 [1733]; M. ALBERTARIO, *Luigi Tadini e il*



Fig. 7. Paris Bordone, *Madonna col Bambino e santi Giorgio e Cristoforo* (Pala Manfron), 1524-1526, olio su tela, 235x181 cm, da Sant'Agostino, Crema. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 67.

ro Boni il 9 aprile 1805 Tadini conferma di essersi procurato, insieme al celebre dipinto veneto, anche quello che – sulla scia dell'autorità di Ridolfi – riteneva essere un capolavoro di Carlo Urbino, il *Compianto* (poi restituito a Aurelio Gatti: P 118)³¹. Il 25 giugno 1806 Tadini «come buon cittadino, ed amante delle produzioni delle belle arti» sollecitava l'amministrazione dell'Ospedale degli Infermi a concedergli in deposito l'*Assunzione della Vergine* di Palma il Giovane e il *Trasporto di Cristo al sepolcro* riferito a Carlo Urbino (quello, appunto ricordato da Ridolfi)³². Le opere saranno poi restituite nel momento in cui la raccolta fu trasferita a Lovere.

patrimonio, cit., p. 150 doc. 2; M. ALBERTARIO, *Il giovane Paris/Il giovane Longhi*, cit., p. 36, doc. 3. Per quanto riguarda la Pala Manfron, rimando a M. Facchi, *Reliquie e pale d'altare: documenti inediti per la chiesa di Sant'Agostino a Crema*, in *Agostiniani e rinascimento artistico in Lombardia*, atti della giornata di studi (Almenno San Bartolomeo - Almenno San Salvatore, 22 ottobre 2016) a cura di A. Rovetta e L. Binda, Azzano San Paolo, Bolis, 2019 (*Biblioteca della Rotonda, Collana di Studi e Ricerche*, 2), pp. 123-133; p. 127, e ai contributi raccolti in M. ALBERTARIO, B.M. SAVY, *Il giovane Paris/Il giovane Longhi*, cit..
³¹ 1805 aprile 9, Crema. Luigi Tadini a Mauro Boni. BPRE, Mss. Vari, A 7/327, c. 8. M. ALBERTARIO, *Il giovane Paris/Il giovane Longhi*, cit., p. 26; *I carteggi di Mauro Boni*, cit., pp. 307-308 doc. 188. La citazione riportata nel testo è in C. RIDOLFI, *Le meraviglie*, cit., p. 414.

³² ATLAS, Faldone XI, fascicolo 13/a, doc. 1334 [1734]; M. ALBERTARIO, *Luigi Tadini e il patrimonio*, cit., p. 150 doc. 3; M. ALBERTARIO, *Il giovane Paris/Il giovane Longhi*, cit., pp. 36-37 doc. 6. Sulle due pale, ora conservate presso il Museo Civico di Crema e del Cremasco, rimando a M. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit., pp. 86-103; C. ALPINI, *Dipinti per la chiesa degli Eremitani*, cit., pp. 327-344. Circa l'attività di Sollecito Arisi, presente

La lettera, nella sua semplicità, rappresenta una vera e propria dichiarazione d'intenti non solo perché è tracciato il piano di quello che si andava nel frattempo definendo come il Museo Tadiniano, arricchito nel decennio seguente con prestigiosi acquisti condotti per lo più in Veneto, ma anche perché sono chiaramente enunciate le funzioni di conservazione e di fruizione pubblica che sono all'origine dell'odierna definizione di museo. Credo che queste finalità possano spiegare l'acquisto sistematico delle pale dalla soppressa chiesa domenicana di San Pietro martire³³ o dal



Fig. 8. Giovanni Battista Trotti, detto Malosso, *Madonna con il Bambino*, olio su tela, 206x146 cm (copia parziale da Parmigianino, *Madonna con il Bambino, san Francesco e san Girolamo*), dal complesso di Sant'Agostino, Crema. Love-re, Galleria dell'Accademia Tadini, P 4.

in Sant'Agostino con una pala che però evidentemente non interessava al Tadini, può essere interessante segnalare che nella *Descrizione dei quadri esistenti nella Galleria Tadini in Crema* (per la

quale cfr. infra, nota 38) è registrato un «Quadro per traverso rappresentante David, ed un altro Profeta con al basso un ritratto. Opera di Francesco Solleciti lodigiano». Segnalo che dal complesso di Sant'Agostino a Crema proviene anche una *Madonna con il Bambino*, copia da Parmigianino (P 4, fig. 8), che Marco Tanzi ha restituito a Malosso e che è stata inquadrata da B. TANZI, *Cinque stanze per Giovanni Battista Trotti*, «Storia dell'arte in tempo reale», 17 ottobre 2022, <https://www.storiadellarterivista.it/blog/2022/10/17/cinque-stanze-per-giovan-battista-trotti/>.

³³ Sull'arredo del San Domenico rimando a M. BELVEDERE, *Crema 1774*, cit., pp. 152-169. Ricordo che sono presenti nella raccolta anche le pale di Aurelio Gatti (P 3, P 13; per un profilo del pittore D. FIGNON, *Proposte per Aurelio Gatti*, «Arte cristiana», 84, 1996 (1997), pp. 447-450; L. GUERINI, *Un pittore tra maniera e controriforma: l'attività di Aurelio Gatti detto il Sojaro (1556-1602) a Santa Maria della Croce (Crema)*, «Insula Fulcheria», XXXIV, 2004, pp. 205-224; L. GUERINI, *La pala e il ciclo dei "Misteri del Rosario" di Aurelio Gatti detto il Sojaro: chiesa Collegiata di S. Maria Purificata a Offanengo (Cr)*,



Fig. 9. Mauro Picenardi, *San Pietro d'Alcantara*, sec. XVIII fine, olio su tela, 205x140 cm. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 457.

monastero agostiniano di Santa Monica³⁴. L'utilità di procedere con gli accertamenti trova conferma nelle ricerche di don Giuseppe Pagliari che ha riconosciuto in un dipinto conservato nella collezione Tadini la pala dell'altare di San Francesco Saverio nella chiesa della Santissima Trinità a Crema attribuendolo al cremasco Giovanni Battista Brunelli. Il dipinto, del quale il conte Tadini conosceva il soggetto, apparteneva al primo assetto della cappella, affiancato dalle due tele dello stesso Brunelli con i miracoli del santo, *La liberazione di una donna ossessa* e *La risurrezione di una donna defunta*³⁵. E a questo proposito, spiace che non sia ancora stata individuata la collocazione originale dell'*Annunciazione e della*

«Insula Fulcheria», XXXV, 2005, B, pp. 155-184); la pala di Badaracco (P 134: M.E. NIGAGLIONI, *Giuseppe Badaracco et la Corse. Redécouverte d'un peintre*, Cap Corse, Albiana, 2004, p. 16) e due dipinti del bergamasco Giuseppe Brina (P 2, P 12: da ultimo M. ALBERTARIO, *Crema 1713: festa per la "cannonizzazione" di Pio V*, in *L'immagine del rigore*, a cura di L. Giordano e G. Angelini, Pavia, Collegio Ghislieri, 2012, pp. 249-260).

³⁴ Da Santa Monica proviene il *Battesimo di Sant'Agostino* di Pietro Damini (P 8) e forse anche la grande tela di Tomaso Pombioli, *Annunciazione* (P 314), firmata e datata, se si accetta la possibilità di identificarla con la tela con lo stesso soggetto ancora presente nell'inventario del 1805, dove però è attribuita a Barbelli. Lo stesso inventario registra anche un *San Michele* di Barbelli che ha qualche possibilità di coincidere con la tela conservata in Accademia (P 338, fig. 10); per una diversa ipotesi si veda A. MISCIOSCIA, scheda 84, in G. COLOMBO, M. MARUBBI, A. MISCIOSCIA, *Gian Giacomo Barbelli*, cit., p. 304, che registra una mia precedente opinione.

³⁵ Per le due tele nella parrocchiale della Santissima Trinità a Crema M. FACCHI, *La cappella dei Cazzuli a Capergnanica: un inedito ciclo di affreschi di Giovanni Brunelli*, in *La*

Madonna con il Bambino e Angeli di Pombioli (rispettivamente P 314 e P 345) o del *San Pietro d'Alcantara* di Mauro Picenardi (P 457, fig. 9)³⁶.

L'apporto delle opere di provenienza cremasca risulta sostanziale nella formazione della collezione Tadini. Nel 1804, la raccolta poteva contare su «una trentina e più di quadri eccellenti»; a dar la misura di una rapida crescita (caratteristica comune ad altre collezioni contemporanee), basti ricordare la descrizione trasmessa ad Antonio Canova.

A Lei sarà forse noto che ho impiegato 40 anni di fatiche, invece di goder la frivolezza degli oziosi divertimenti, a formare nella mia casa una collezione di oggetti di belle arti, di antiche cose, e d'istoria naturale. Sono sedici stanze grandi in un sol piano delle quali dieci sono occupate da quadri di varie dimensioni celebri nelle storie, fra i quali ne sono trentotto col nome de' loro autori; una camera di cose antiche vasi etruschi, idoletti, stromenti etc.; una con 7 milla e più volumi di libri raccolti dal povero mio figlio; una con alcuni busti, teste, e bassi rilievi di marmo antichi; due altre di storia naturale, e di animali imbalsamati al vivo e l'ultima destinata ad accogliere il miglior ornamento che desiderar si possa. Sua maestà imperatore Francesco volle veder questo museo, e mostrò la sua benigna compiacenza fermandosi per due ore e più. Il di lui fratello Viceré pure vi fu, e si fermò lungamente; così pure mi favoriscono quei pochi forestieri che per aver fallato la strada passano per Crema, o per curiosità vi sono condotti, come vi fu la Principessa di Galles.³⁷

cappella dei Cazzuli a Capergnanica, a cura di M. Facchi, Milano 2018, pp. 27-38: p. 33. Per l'identificazione della tela loverese si rimanda a *Francesco, grande missionario*, «Il nuovo Torrazzo», 12 marzo 2022, p. 6, a cura dell'Ufficio Diocesano Beni Culturali - Arte Sacra; Archivio Storico Diocesano.

³⁶ L. CARUBELLI, scheda 54, in *Mauro Picenardi*, Crema, Grafica GM, 1989, p. 87.

³⁷ Le descrizioni si ricavano dalle lettere a Luigi Lanzi (1804, giugno 30, Crema. Firenze, Biblioteca Uffizi, ms. 39, 112); a Mauro Boni: 1804, luglio 24, Milano. BPre, Mss. Vari, A 7/327, doc. 4 (si può leggere in *I carteggi di Mauro Boni*, cit., pp. 280-283 n. 164) e 1810 gennaio 7, Crema. BPre, Mss. Vari, A 7/327, doc. 11; a Antonio Canova (1818, agosto 29; *Epistolario*, in *Antonio Canova nelle collezioni dell'Accademia Tadini*, a cura di M. Albertario, Milano, Enneerre, 2010, pp. 324-327 n. 30).



Fig. 10. Gian Giacomo Barbelli, *San Michele arcangelo*, 1648-1652, olio su tela, 139x83 cm. Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, P 338.

Purtroppo la *Descrizione dei quadri esistenti nella Galleria Tadini in Crema*, che si data presumibilmente intorno al 1816, conferma che la distribuzione delle opere nelle sale non rifletteva alcuna preoccupazione di ordine storiografico: le due pale dall'Ospedale trovavano posto, insieme a un significativo nucleo di dipinti cremaschi, nel grande salone senza che ciò lasciasse spazio nel testo ad alcuna riflessione sulla pittura cremasca³⁸.

Ma per meglio mettere a fuoco questo passaggio, è necessario arrivare alle pagine della *Storia di Crema*, commissionata da Tadini al bergamasco Bartolomeo Bettoni³⁹. Per quanto credito si voglia riconoscere a Bettoni, è difficile pensare che il testo sia stato veramente approntato in nove mesi: le versioni manoscritte-

³⁸ *Descrizione dei quadri esistenti nella Galleria Tadini in Crema*, fascicolo manoscritto rilegato, cc. 40, numerazione moderna), ATLas, Faldone XI, fascicolo XVII, 1380 [1779]. Resta da approfondire la relazione con due minute, pure conservate in archivio, ma è un problema da affrontare in vista di una edizione critica del documento. Circa la datazione, va osservato che il manoscritto registra gli acquisti fatti a Verona e a Venezia tra il 1809 ed il 1813. Sull'antica residenza dei Tadini a Crema, successivamente passata ai Sanseverino, si veda M. PEROLINI, *Vicende degli edifici monumentali e storici di Crema*, Crema, Edizioni al Grillo, 1995, pp. 403-406.

³⁹ Le brevi considerazioni sopra esposte sono più ampiamente argomentate in M. ALBERTARIO, *Introduzione*, in B. BETTONI, *Storia*, cit., pp. X-XIV e in G. CAVALLINI, *La Storia di Crema di Bartolomeo Bettoni*, in B. BETTONI, *Storia*, cit., pp. XX-XXIX. Per la notizia su Picenardi, *ivi*, p. 152.

te conservate nelle biblioteche di Bergamo e Crema e presso l'Accademia Tadini di Lovere denunciano un attento lavoro redazionale che fa pensare a un arco di tempo prolungato: si noti che Mauro Picenardi, morto nel 1809, è detto «ultimamente mancato». Quale termine *ante quem* si potrebbe assumere la visita dell'imperatore Francesco I alla città nel febbraio 1816, dal momento che in quell'occasione il conte Tadini nel suo indirizzo di saluto aveva esposto una breve sintesi storica, promettendo a breve la consegna dell'opera⁴⁰. Nel novembre di quell'anno, il testo era certamente concluso, dal momento che fu sottoposto al Comune in vista della pubblicazione. Seguì un importante lavoro di revisione redazionale ad opera dello stesso Tadini, al quale va certamente riferita la stesura dell'ultimo capitolo, dove sono narrati episodi contemporanei e si elogia il rinnovamento della città in chiave neoclassica, ma un esame del manoscritto conferma che fu sottoposto a revisione fin dopo il 1821⁴¹.

Nella *Premessa*, oltre a denunciare quel generale disinteresse nei confronti degli studi già rilevato da De Pagave, Bettoni celebrava il conte Luigi Tadini come attento raccoglitore di «fasti e documenti» relativi alla storia della città, una notizia che attende di essere sottratta ai termini generici dell'elogio, e meglio contestualizzata⁴². Tra i «fasti e i

⁴⁰ B. BETTONI, *Storia* cit., pp. 239, 244-245. In quell'occasione l'imperatore avrebbe visitato anche il museo, episodio celebrato con un'epigrafe in legno con lettere in bronzo.

⁴¹ M. ALBERTARIO, *Napoleone. L'eco del mito*, «Commentari dell'Ateneo di Scienze, lettere ed arti di Brescia», in stampa.

⁴² B. BETTONI, *Storia* cit., pp. 5-8 cita l'*Istoria patria* di Alemanno Fino (nella Biblioteca Tadini sono presenti le edizioni del 1566 e del 1711), i *Fasti Cremaschi* di Giovanni Battista Cogrossi (1738) e lo *Zibaldone* di Antonio Ronna (1787-1797). In verità, l'elenco delle fonti storiche – consultate con un rigore storiografico ben evidenziato da M. SANGALETTI, *Prefazione* in B. BETTONI, *Storia*, cit. pp. VII-IX – è un po' più ampio, e mi pare meriti una segnalazione il fatto che molte siano disponibili nella Biblioteca. Credo che ulteriori ricerche presso l'archivio dell'Accademia possano consentire di verificare la consistenza della raccolta di «fasti e documenti»: penso, ad esempio, agli appunti datati 9 febbraio 1795 con copia di iscrizioni relative alla famiglia Benzoni esistenti nel presbiterio della chiesa di San Francesco, (ATLas, Faldone VIII, fascicolo III, doc. 724), poi riproposte da B. BETTONI, *Storia*, cit., p. 107 e alle brevi *Note manoscritte sulla chiesa di San Bernardo* (ATLas, Faldone VIII, fascicolo III, doc 714). Altri documenti riguardano episodi storici contemporanei al conte Tadini.

documenti» saranno da considerare anche i dipinti raccolti nel Museo Tadiniano: lo si intuisce dall'orgogliosa rivendicazione dell'origine cremasca di Civerchio:

Prova però che non sia milanese come lo fa Lomazzo, un suo quadro in grande nella Galleria Tadini, rappresentante il Battesimo di Cristo, sotto cui egli stesso decide la questione ponendosi il suo nome così: Vincentius Civerchio de Crema civis Brixiae donatus fecit an. MDXXXVIII.

È interessante rilevare come – vorrei credere grazie all'intervento del conte Tadini – le indicazioni relative a Civerchio, Carlo e Vittoriano Urbino, Buso e Barbelli siano integrate nella storia della città in modo più organico di quanto accadrà poi nelle pagine della *Descrizione della Galleria* pubblicata nel 1828: il manoscritto di Bettoni rappresenta quindi il logico punto d'arrivo dei due elenchi e va inteso come un contributo alla definizione di un'identità artistica locale⁴³. Ma nel giro di pochi anni, tra la primavera e l'estate 1819, proprio intorno alle pagine della *Storia di Crema* si consumava quel lacerante strappo che avrebbe separato il Conte dalla sua città, e la collezione dal luogo al quale era naturalmente destinata, per dar vita a Lovere all'Istituto di belle arti Tadini⁴⁴.

⁴³ B. BETTONI, *Storia*, cit., pp. 128, 151-152 per le notizie su Civerchio (con aggiornamenti tratti dal testo di Michiel); pp. 196, 203 per Carlo Urbino e il nipote Vittoriano; pp. 170, 207-208 per il ciclo di Aurelio Buso in San Giuseppe; pp. 170, 176-177, 207-208 per un profilo di Gian Giacomo Barbelli.

⁴⁴ Una ricostruzione dell'episodio in G. CAVALLINI, *La Storia*, cit., pp. XX-XXIX. Registrano il passaggio le due lettere con le quali viene trasmessa l'iscrizione destinata alla *Stele Tadini*, composta da Stefano Antonio Morcelli: il 26 luglio 1819 si parlava ancora di una collocazione a Crema, ma il 3 agosto era già deciso il trasferimento a Lovere: cfr. *Epistolario* in Antonio Canova, cit., p. 351 n. 44 e 353 n. 45.