



*La chiesa di Santa Maria Maddalena
in Cremona*

Mariella Morandi

*La chiesa di Santa Maria Maddalena
in Cremona*

fotografie di
Roberto Caccialanza



**Camera di Commercio
Cremona**





La pubblicazione di questo volumetto dedicato alla chiesa di S. Maria Maddalena in Cremona, una delle chiese più antiche della città, come numero speciale della rassegna CREMONA, intende promuovere Cremona e il territorio dal punto di vista culturale e turistico.

Un'iniziativa che rappresenta un nuovo tassello utile a consolidare l'immagine di Cremona quale città d'arte. Ad un ricco patrimonio di monumenti artistici si affiancano infatti tradizioni di alto valore culturale, come la musica e la liuteria, aspetti tutti fortemente legati a quel concetto di 'arricchimento emozionale' che sempre più viene ad assumere un ruolo determinante nella scelta di una meta turistica.

Tra chiese, piazze, palazzi, musei, il teatro, le suggestioni delle botteghe liutarie e dei luoghi della liuteria e dei percorsi del gusto legati ai nostri prodotti tipici, gli itinerari turistici percorribili possono davvero essere infiniti.

La Camera di Commercio, le istituzioni locali, le forze economiche sono pienamente consapevoli dell'importanza che il turismo può rivestire quale fattore di sviluppo per il nostro territorio: di qui un impegno costante per favorire una sua migliore identificazione come Distretto culturale e Distretto della musica.

Ma questa pubblicazione intende anche sottolineare il valore artistico della chiesa e l'importanza di un intervento finalizzato ad impedire il preoccupante e progressivo stato di degrado di uno dei gioielli artistici di Cremona.

Sono convinto che una campagna di sensibilizzazione - realizzata anche attraverso questo numero speciale della rivista della Camera di Commercio, particolarmente attenta a tenere viva l'attenzione sui monumenti cremonesi da restaurare - possa far nascere, in tutti coloro che hanno a cuore il patrimonio artistico della città, un rinnovato impegno per far sì che questa chiesa possa essere riportata al suo splendore.

Ai Volontari per il patrimonio culturale del Touring Club Italiano che, con competenza e passione, consentono l'apertura e le visite a S. Maria Maddalena, facendo così conoscere e apprezzare ai cremonesi e ai turisti una delle testimonianze di fede più antiche della città, va il mio più vivo apprezzamento.

Un ringraziamento particolare a Mariella Morandi che ha curato i testi, a Roberto Caccialanza per i rilievi fotografici e al parroco della chiesa dei SS. Clemente e Imerio don Giuseppe Nevi per la cortese disponibilità.

Gian Domenico Auricchio
Presidente Camera di Commercio di Cremona



LE ORIGINI

La chiesa di S. Maria Maddalena sorge in una zona della città che fin dal medioevo era definita la "Mosa", in quanto si trattava di un'area bassa e acquitrinosa, risultante dal progressivo ritiro delle acque del Po in un alveo più lontano dalla città. Qui i vescovi di Cremona possedevano vasti appezzamenti di terra, che affittavano come orti. La costruzione delle mura medievali, condotta dal 1169 al 1187, inglobò nella zona urbana anche quest'area, fino ad allora esterna alla città. Iniziò così, fra il 1220 ed il 1230, lo sfruttamento dei terreni a fini abitativi, in alcuni casi con la vendita di appezzamenti mediante contratti nei quali era presente la clausola "ad aedificandum", in altri con la costruzione di case direttamente per volontà della Mensa vescovile, che provvedeva poi ad affittarle ad artigiani, piccoli commercianti e a pescatori che avevano i propri banchi nella piazzetta posta fra il palazzo vescovile ed il transetto meridionale del Duomo, chiamata appunto *forum piscarium*.

La formazione del nuovo quartiere ebbe come conseguenza la necessità di provvederlo anche di un luogo di culto, la cui costruzione è da far risalire alla seconda metà del XIII secolo e, probabilmente, da ricondurre all'attività edilizia promossa da Giovanni Bono de' Girolidi, che fu vescovo di Cremona in modo non continuativo e con alterne vicende fra 1248 ed il 1262. La prima probabile attestazione dell'esistenza della chiesa risale infatti al 1285, quando Marchesino ed Alberto Musimpenati furono investiti, mediante atto rogato dal notaio Medallia de Asinelli, di una parte di casa sita nella vicinia Gonzaga "appresso il muro della chiesa". Proprio il fatto di indicare il quartiere, nell'elenco delle vicinie stilato nel 1283, col nome di una famiglia ivi residente, la Gonzaga, anziché con quello della chiesa che vi insisteva, come avveniva nella maggior parte dei casi, induce a pensare che la sua presenza non fosse ancora così radicata da connotare



Veduta d'assieme dell'interno

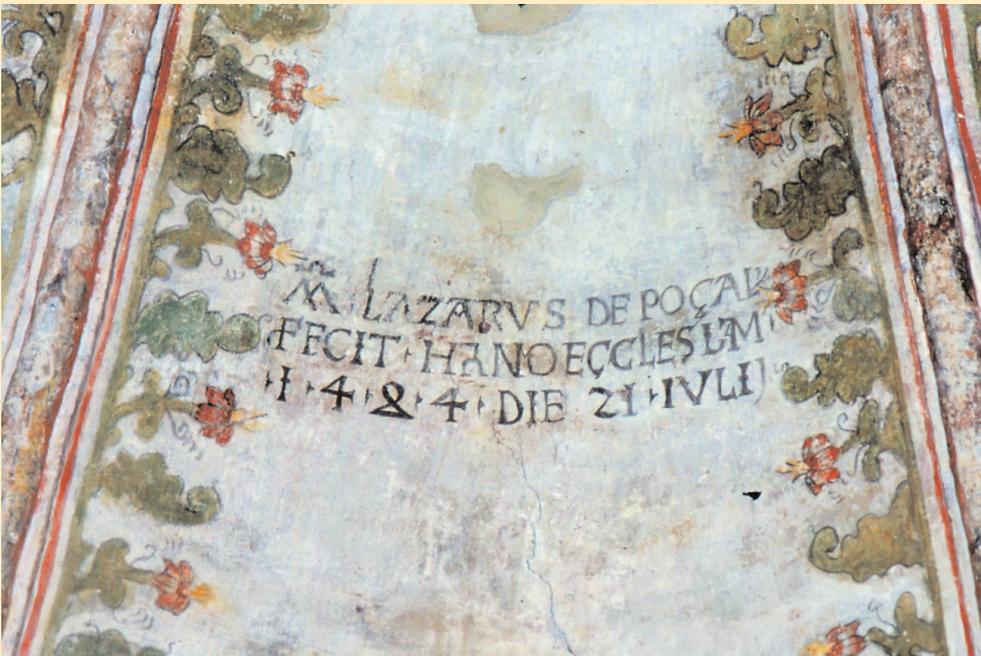


la toponomastica locale, segno che la costruzione non doveva essere avvenuta da molto. Un secolo dopo, nel 1385, essa figura con cura d'anime nel *Liber Synodaliū* ovvero nell'elenco delle chiese che, tramite il curato, erano tenute a pagare al vescovo la tassa annua di una libbra di cera. La chiesa era dedicata a S. Clemente papa, intitolazione forse voluta dal vescovo stesso per sottolineare, in un'epoca di lotte fra guelfi e ghibellini, la sua fedeltà alla Santa Sede. Il trasferimento in essa, avvenuto nella seconda metà del Quattrocento, di un venerato simulacro di santa Maria Maddalena, che fino ad allora era stato custodito in una chiesa situata in borgo Ognissanti, e della relativa devozione, fece sì che la chiesa da quel momento cominciasse ad assumere la doppia intitolazione di San Clemente e Santa Maria Maddalena. Il simulacro consisteva in una statua lignea che si usava vestire con abiti di stoffa preziosa, come la veste di "cremesino" ricordata negli atti preparatori della visita pastorale del vescovo Della Torre nel 1480,

quando figurava come uno degli arredi sacri più importanti della nuova chiesa che si era da poco costruita. Nella seconda metà del XV secolo la contrada Gonzaga conobbe un nuovo sviluppo urbanistico ed un innalzamento del ceto sociale che la abitava. Agli originari affittuari si sostituirono piccoli proprietari, che fra il 1450 ed il 1480 acquistarono casa dalla Mensa Vescovile. Come documenta la visita pastorale del vescovo Sfondrati del 1565 furono loro, riuniti nel Consorzio di S. Maria Maddalena con lo scopo di conservare e diffondere il culto di questa santa, a sentire l'esigenza di avere una chiesa più grande e più bella dell'esistente e a promuovere la costruzione dell'edificio sacro attuale.

Non si conosce la data d'inizio dei lavori, ma quella della fine campeggia a grandi lettere, insieme al nome dell'architetto progettista, al centro del catino absidale: "M[agister] Lazarus de Poçal fecit hanc ecclesiam 1484 die 21 Iuli". Significativamente i lavori terminarono proprio

la vigilia della festa di santa Maria Maddalena, che cadeva il 22 luglio e che si usava festeggiare nel quartiere con solennità. In ogni caso si sa che i lavori erano iniziati anni prima e che avevano portato ad un notevole ampliamento dell'edificio originario ed alla sua decorazione. E' quanto si evince da un documento notarile rogato dal notaio Giuliano Allia il 13 luglio dello stesso 1484 ovvero una settimana prima della conclusione ufficiale dei lavori. Si tratta della vendita all'asta al miglior offerente, e con l'autorizzazione del vescovo, di un terreno di proprietà del Consorzio di S. Maria Maddalena, per ricavare il denaro necessario al pagamento dei lavori ef-



Iscrizione con la firma di Lazzaro Pozzali e la data di conclusione dei lavori quattrocenteschi

fettuati. In esso, infatti, si dichiara che il ricavato sarebbe stato speso "in constructionem et fabricam ecclesiae praedictae Gonzaghae quae iam pluribus annis elapsis de novo edificari, ampliari e lorigari magno cum ornatu cepta est". Da quanto è possibile dedurre mediante l'analisi delle strutture murarie, l'edificio duecentesco doveva constare di un'aula con un'unica navata e quattro cappelle per lato, una tipologia edilizia diffusa in molti edifici sacri minori dell'area cremonese d'epoca medievale. La pianta però, come si può constatare anche nell'edificio attuale, si presentava irregolare, in quanto la facciata non si trovava in asse

con la navata ed i lati lunghi non erano paralleli ma convergevano leggermente verso la parte absidale, il che comportava tutta una serie di dissimmetrie, tra le quali la minore ampiezza della prima cappella di destra rispetto alle altre. La quota del pavimento era più bassa di circa 80 cm rispetto ad oggi (la soglia originaria è stata ritrovata sotto quella attuale del portone d'ingresso), la facciata (forse però modificata in epoca successiva) era più alta del tetto e si configurava, quindi, come una struttura a vento.

L'ampliamento, perciò, consistette nell'aggiunta all'edificio preesistente di un profondo presbiterio e di un ampio corpo absidato coperto da elegante volta ad ombrello, che andò quasi a raddoppiare la superficie dell'edificio. Anche l'altezza venne modificata, con la costruzione di volte sia nella navata sia



Decorazione quattrocentesca delle volte (particolare)

nelle cappelle laterali, che diedero slancio verticale alla costruzione. Infine si rimangiò la facciata dandole forme tardogotiche e decorazioni in cotto. Un intervento di questa ampiezza richiese parecchio tempo e giustifica quanto scritto nel documento prima citato a proposito di una nuova edificazione della chiesa. I lavori sulle strutture, comunque, dovevano essere già finiti nel 1480, visto che un documento relativo ad una ricognizione degli arredi della chiesa, redatto in quell'anno, la descrive come "bene ornata et composita". Inoltre nello stesso anno si provvedeva ad erigere il nuovo altare dell'Immacolata Concezione nella seconda cappella a sinistra (l'altare ora è dedicato a S. Anna), come risulta da un'epigrafe trovata durante un vecchio restauro della mensa.

Insieme alla data, l'iscrizione che compare nel catino absidale rende noto anche il nome dell'artefice dell'opera, Lazzaro Pozzali, uno dei "magistri" e degli "ingegnarii" più attivi a Cremona in epoca sforzesca. Le notizie finora note che lo riguardano sono tutte relative a lavori successivi a S. Maria Maddalena, nei quali fu spesso impegnato a fianco dei maggiori protagonisti della scena edilizia cremonese, primi fra tutti Bernardino e Guglielmo de Lera, con i quali si era imparentato sposando una loro cugina. Con loro operò in un contesto architettonico che stava abbandonando lo stile gotico per accogliere quello rinascimentale, in un percorso culturale che conobbe



San Giovanni Battista, fine del XV secolo - inizio del XVI secolo

una lunga fase di transizione, di cui risentì anche la fabbrica di S. Maria Maddalena.

La nuova chiesa conservò il canonico orientamento est-ovest della precedente, il che comportò il fatto di presentare verso strada un fianco anziché la facciata. Quest'ultima, invece, prospettava su un sagrato utilizzato come cimitero, cinto da muri, così che il profilo delle cortine murarie della via non subiva alcuna interruzione (la situazione venne radicalmente modificata solo nel 1878 con l'apertura della via Realdo Colombo). L'edificio andò ad inserirsi in un contesto urbano e sociale caratterizzato dalla prevalente presenza di operai, artigiani e piccoli commercianti, documentata dall'originaria tipologia delle case che sorgevano lungo la strada, sviluppate entro il cosiddetto "lotto gotico", una piccola area, lunga e stretta, che si affacciava sulla strada con lo spazio destinato per lo più a bottega e che si prolungava all'interno con un orticello.

Anche la composizione del consiglio che guidava la Società del SS. Sacramento rispecchiava questa realtà sociale, tanto che, ancora nel 1623, aveva come massari mercanti di mercerie e di lane, orafi, calzolai. In qualche periodo non era mancato neanche un certo degrado morale, se nel 1573 il parroco si lamentava del fatto che in parrocchia c'erano "aliqui usurai, malefici, concubinari, eretici e che agli incontri di dottrina cristiana partecipavano solo le "putte", mentre "ne ci intraviene homo nisuno eccetto uno che siede alla porta", fatti, questi, che però non impedivano che la vita trascorresse "quietamente bene". A interrompere questa tranquillità era, il 22 luglio di ogni anno, giorno dedicato a S. Maria Maddalena, il palio equestre dell'oca, durante il quale l'animale veniva appeso ad un lungo palo: chi, correndovi incontro a cavallo, fosse riuscito a strappargli il collo, otteneva in premio il "palio" ovvero due braccia "di panno cremesino". Ma nel 1575 anche questa festa, che poteva essere occasione di varie intemperanze, venne abolita per decreto di Carlo Borromeo.



Natività, inizio del XVI secolo

GLI AFFRESCHI QUATTROCENTESCHI

Terminate le opere murarie, la struttura architettonica accolse all'interno la decorazione pittorica, il cui risultato di vivace e raffinato cromatismo è immaginabile sulla scorta di quanto è stato riportato alla luce sulla volta e sulle pareti del presbiterio nonché sulle volte della navata. Altri brani pittorici testimoniano che l'originaria decorazione ad affresco della chiesa si doveva estendere anche alle cappelle. Non visibile, perché occultata dalla seicentesca volta della cappella Bonfio, è la decorazione quattrocentesca di quella che in origine era la cappella di S. Maria Maddalena, la terza del lato destro della chiesa, inoltre l'analisi dei documenti d'archivio testimonia che, fino alla riforma complessiva della chiesa operata fra il

1623 e il 1626 dal parroco don Paolo Aliprandi, gli altari laterali erano dotati di immagini dipinte sul muro. In particolare all'altare di S. Giovanni Battista, il secondo a destra entrando in chiesa, che esisteva già nel 1480, la presenza di dipinti murali è attestata la prima volta nel 1573 dalla visita Sfondrati, poi l'altare venne via via abbandonato, finché, con la riforma della chiesa prima citata, venne rinnovato, intitolato a san Filippo Neri e dotato di una nuova pala d'altare. La cappella venne quindi imbiancata e gli affreschi furono così nascosti. Di questi antichi dipinti è riemerso, ed è ora visibile, un frammento della figura di san Giovanni Battista. Vari brani di affresco si trovano anche nella prima cappella di sinistra, entrando in chiesa, che vanta un'antica dedicazione a S. Maria, documentata nel 1565. Attorno al 1623 vi venne costrui-

to un nuovo altare, dedicato alla Natività in virtù del soggetto che già da almeno un secolo era affrescato sul muro (anche se la sua esistenza è registrata nei documenti solo dal vescovo Campori nel 1623). Si tratta dell'affresco ancora oggi esistente, che raffigura, appunto, la scena della natività affiancata da figure di santi ed accompagnata da altri brani di pittura.

IL POLITICO CINQUECENTESCO

All'interno del contesto decorativo della chiesa di S. Maria Maddalena, costituito essenzialmente da dipinti murali, nei primi anni del Cinquecento venne inserito il monumentale politico, che campeggia sul fondo del coro e che è dedicato ai santi titolari della chiesa.

Nonostante l'apprezzamento che ha sempre accompagnato l'opera e che filtra anche dagli stringati commenti delle antiche visite pastorali ("honorifica" la definisce il vescovo

Sfondrati nel 1573, "elegans" il vescovo Campori nel 1623), il nome del suo autore si perse molto presto. In epoca moderna la questione attributiva è stata a lungo dibattuta fino ad ascrivere con certezza la sua realizzazione a Tommaso Aleni.

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



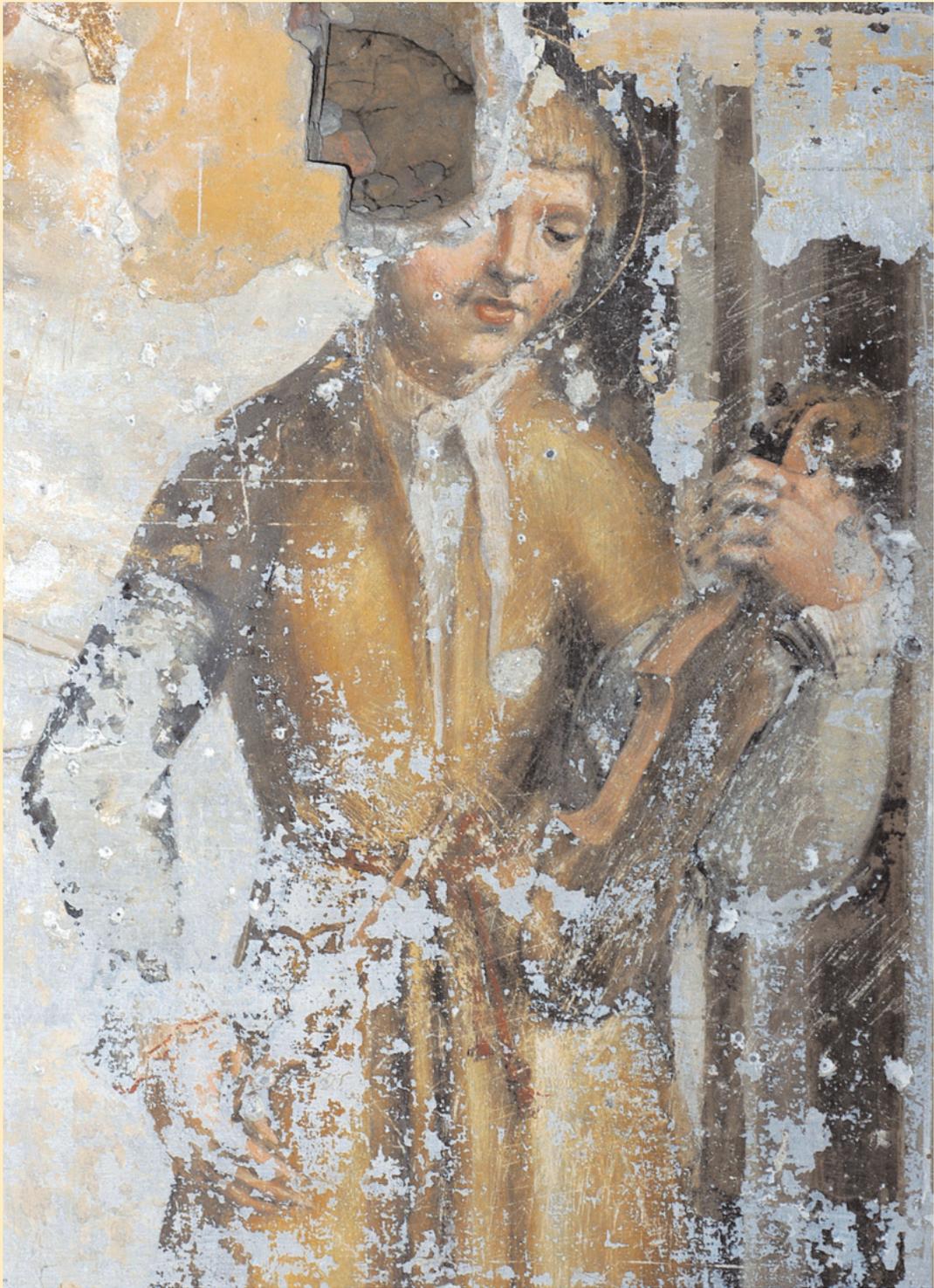
Sopra: Affresco quattrocentesco della cappella Bonfio (particolare)

A destra: San Genesio, inizio del XVI secolo

LA RIFORMA SEICENTESCA

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

Per modificare i rapporti spaziali si intervenne sulle murature abbassando le cappelle, in modo che lo slancio verticale, che le strutture quattrocentesche avevano ereditato dal tardogotico, fosse riportato entro i canoni degli ordini architettonici classici, il che comportò anche un ispessimento dei muri divisorii delle cappelle.



Con lo stesso obbiettivo si rialzò il pavimento della navata, in modo da rendere "ad formam elegantem" la chiesa, ritenuta – come si legge nella visita pastorale del vescovo Campori del 1623 – "nimis depressam et deturpatam". L'intervento comportò anche il rimodellamento della porta principale, il cui profilo originario è ancora parzialmente visibile in facciata, e della porta minore, che venne dotata di stipiti e frontone marmorei di disegno classico. Si aprirono nuove finestre e si ampliarono le esistenti, trasformando in lunettoni gli oculi originari delle cappelle ed in serliane quelli posti sopra le porte. In questo modo si rendeva la chiesa più luminosa, obbedendo alle norme dettate dalla Controriforma per l'architettura. In questa fase scomparve parte della decorazione pittorica tardoquattrocentesca, ma venne mantenuta quella delle volte della navata e del presbiterio, ancora documentata fino al 1857, ai tempi della visita pastorale del vescovo Novasconi, e successivamente coperta.

Le pareti, dopo questo intervento, accolsero una nuova ornamentazione in stucco, con lesene e capitelli corinzi nella navata e figure adagiate sull'arco d'ingresso delle cappelle, inoltre il presbiterio venne diviso dalla navata costruendo una balaustra, secondo le indicazioni borromaiche. Autore dell'intervento architettonico, secondo una notizia rinvenuta da Giuseppe Grasselli in un libro di battesimi della chiesa, fu Carlo Mariani, che alle competenze di architetto univa quelle di studioso di matematica. I lavori iniziarono poco prima del 1623, quando era rettore della chiesa il milanese don Paolo Aliprandi, così che la visita pastorale del vescovo Campori compiuta in quell'anno poté registrare i risultati ottenuti. Si conclusero nel 1626, come testimonia una fonte coeva, l'*Historia ecclesiastica* di Giuseppe Bresciani.

Gli interventi avrebbero dovuto probabilmente riprendere in seguito per interessare anche il presbiterio, ma l'epidemia di peste del 1630 e la morte dell'Aliprandi in tale occasione ne impedirono la prosecuzione.

Anche tutti gli altari furono coinvolti nell'opera di rifor-

ma, resa necessaria non solo dal loro stato, ma anche dall'incremento della devozione verso i santi promossa dal Concilio di Trento e sostenuta, in ambito locale, specialmente dai vescovi Speciano e Campori. Mediante diverse fasi di intervento, iniziate un po' prima del 1620 e concluse nel 1630, quelli antichi lasciarono il posto ad altri di nuova costruzione, molti furono dotati di nuove immagini sacre ed altri furono costruiti nelle cappelle fino ad allora rimaste vuote. In questa occasione, fra l'altro, venne eretto l'altare di S. Francesco, che fu ornato con la tela raffigurante il santo mentre riceve le stimmate, ora posto nel presbiterio; inoltre fu costruito un altare dedicato a san Filippo Neri, dotato fra il 1623 ed il 1630 di una tela, ora conservata presso la casa parrocchiale, col santo genuflesso davanti alla Madonna. L'ultimo intervento seicentesco sugli altari interessò quello posto nella prima cappella a destra e fu portato a compimento solo nel 1653, anche se i preparativi per attuarlo risalgono a quasi trent'anni prima. Infatti fin dal 1626 il testamento di Giovanni Scaglia aveva istituito erede universale la Compagnia del SS. Sacramento della chiesa di S. Clemente, con l'obbligo di far erigere nella chiesa stessa un altare dedicato a san Giovanni Damasceno e di ornarlo con una bella pala raffigurante il santo. Presso questo altare, provveduto anche dei necessari paramenti sacri, si sarebbero dovute celebrare messe in suffragio della famiglia Scaglia. Le ultime volontà del testatore non ebbero però immediata esecuzione. Nel 1629 Aurelia Sandrini, vedova di Giovanni Scaglia, fece a sua volta testamento, lasciando 8000 lire di moneta lunga perché venissero celebrate delle messe all'altare di S. Giovanni Damasceno. Nella visita pastorale del 1647 l'altare era però ancora registrato con l'antica intitolazione a Cristo, pur con la specifica che "cuius loco Societas SS. Sacramenti tenetur apponere iconam Divi Johannis Damasceni ex obligatione relicta a quondam Domino Johanne Scalea". Quindi il dipinto non era ancora stato collocato sull'altare, ma doveva essere già stato com-



missionato dai confratelli del SS. Sacramento, visto che il Genovesino (che in quegli anni era priore della stessa confraternita) lo avrebbe firmato e datato 1648. I lavori però andarono ancora per le lunghe e giunsero a termine solo cinque anni dopo, nel 1653: era infatti questa la data che compariva nell'iscrizione posta sulla sommità dell'ancona, che recitava "Johannis Scalee

legato istituto altare Societas S.mi Sacramenti exornavit anno 1653".

Il dipinto, uno dei più belli del Genovesino, dopo la soppressione della parrocchia e la riapertura della chiesa come sussidiaria di S. Imerio nel 1808, venne privato dell'altare e fu collocato nel presbiterio, dove si trova tuttora.



Tommaso Aleni, *San Clemente*, inizio del XVI secolo

DALL'OTTOCENTO AD OGGI

Un'altra forte cesura nella storia della chiesa di S. Maria Maddalena, dopo quella rappresentata dal rinnovamento seicentesco, si verificò all'inizio dell'Ottocento. Infatti nel 1805 anch'essa, come le altre chiese della città, venne interessata dalla riorganizzazione delle parrocchie cittadine voluta dal governo napoleonico e la sua cura d'anime, insieme a quella di S. Geroldo, passò alla chiesa di S. Imerio diventata parrocchiale dopo la soppressione dell'annesso monastero di Carmelitani scalzi. Dopo una temporanea chiusura, venne riaperta nel 1808 come sussidiaria di S. Imerio grazie alla mediazione del vescovo Offredi, che in quella data vi fece anche solennemente trasportare la veneratissima reliquia del corpo di S. Geroldo proveniente dalla chiesa omonima. In virtù di questa traslazione la chiesa assunse il titolo di S. Maria Maddalena e S. Geroldo, mentre l'antica dedicazione a S. Clemente venne associata a quella di S. Imerio per indicare l'intera parrocchia.

La chiesa che riaprì al culto era però molto diversa dalla precedente: nel presbiterio l'altar maggiore era stato già sostituito nel 1743 (come si legge nella piccola epigrafe collocata sul retro) con quello tuttora presente, il cambiamento di intitolazione degli altari e lo spostamento di dedicazioni dall'uno all'altro avevano poi portato ad un profondo cambiamento del loro apparato decorativo. Diverse opere, infatti, scomparvero, mentre altre, provenienti da chiese che erano state soppresse, vennero qui concentrate. Il rinnovamento della chiesa venne completato nel corso dell'Ottocento intervenendo sulla decorazione delle strut-

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

Gli interventi successivi però non mirarono a dare alla chiesa quell'uniformità di stile che Picenardi avrebbe auspicato, bensì esprimono una sostanziale incomprensione della stratificazione storica dell'edificio.

Nel 1836, infatti, alcuni parrocchiani, constatando che gli stucchi seicenteschi erano assai ammalorati, si offrirono di farli restaurare e per mezzo di Pietro Franzosi, loro portavoce, si rivolsero all'architetto Luigi Voghera perché assumesse il lavoro. Il 7 febbraio di quell'anno venne quindi inoltrata la richiesta di permesso al Comune di Cremona, che, dopo aver constatato il "massimo deperimento degli ornati" rispose approvando il progetto e raccomandando al Voghera "il più possibile risparmio".

L'intervento che ebbe luogo non fu però quello auspicato e gli stucchi, anziché essere restaurati, vennero in gran parte scalpellati via. Lo testimonia la relazione del parroco Eugenio Provasi del 12 settembre 1857 che accompagna la visita pastorale Novasconi, la quale ricorda, con una lieve discordanza cronologica, che l'interno "anticamente era adorno di buoni stucchi, e di fianco agli archivolti vedevasi delle belle vittorette ad uso degli antichi. Ma il tempo avendo guastati tutti questi ornamenti, nell'anno 1834 fu ridotto allo stato attuale". In quell'occasione furono probabilmente ridipinte le cappelle, che la visita Novasconi ricorda "dipinte a chiaro e scuro senza nessun altro ornamento". Similmente la decisione di dipingere il presbiterio, che insieme alla volta della navata presentava ancora la decorazione a intrecci floreali della fine del Quattrocento, con una di gusto neogotico, realizzata nel 1875, esprimeva un at-

teggiamento più sensibile alla moda del momento (si pensi alle coeve decorazioni neogotiche realizzate in molti edifici della città) che alla rivalutazione del passato. Lo prova il modo stesso in cui si svolsero i fatti che portarono a questo lavoro.

Nel 1863 il vicario don Carlo Telò, facendosi portavoce della "pietà religiosa di un offerente e venuto nel divisa-



Pittore malossesco, San Francesco sorretto da un angelo riceve le stimmate, 1623 circa

mento di far dipingere il coro e l'abside", presentò al Comune di Cremona la richiesta di autorizzazione per iniziare i lavori, accompagnandola con il disegno degli ornati da effettuare, che – sottolinea nella richiesta – avrebbero armonizzato "con lo stile della chiesa" e avrebbero giovato "sempre più al decoro della sovrana bellezza del dipinto che siede nel mezzo del coro" ossia del politico cinquecentesco.

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

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

La lettera del Visioli iniziava con un'analisi stilistica del monumento in cui riconosceva "palese il carattere dell'architettura italiana dei secoli di mezzo detto anche lombardo o di transizione" e continuava osservando "il madornale anacronismo" dovuto al fatto che da poco era iniziata la decorazione della volta absidale con "dipinto a chiaroscuro e trafori alla maniera gottica tedesca e quindi affatto in opposizione al carattere originale della chiesa". Chiedeva perciò un intervento da parte del Comune per porre fine a tale operazione.

Come in altre occasioni – si pensi solo alla vicenda della demolizione della chiesa di S. Domenico – l'appello del

Visioli servì solo a procrastinare i lavori, ma restò sostanzialmente inascoltato nonostante il ritrovamento, sotto l'intonaco che aveva ricoperto le pareti, delle due figure di san Bartolomeo e di san Matteo affrescate in una vela del catino absidale.

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

L'intervento rientrò nella più ampia opera di consolidamento dell'intera chiesa, che si era resa necessaria in quanto la facciata ed i pinnacoli soprastanti presentavano notevoli problemi statici. Il lavoro fu lungo e complesso: fra l'altro si provvide a stabilizzare le fondazioni con pali in calcestruzzo, si smontarono i pinnacoli che poi, rinforzati nelle strutture ed alleggeriti di peso, furono successivamente ricollocati al loro posto, si inserì una sorta di capriata in calcestruzzo armato per legare superiormente la facciata, si rinsaldò ad essa la struttura della prima campata che presentava un distacco dal muro di supporto frontale.

Contemporaneamente agli interventi statici si intrapresero anche i lavori all'interno della chiesa, dove, dopo aver effettuato una serie di sondaggi, si procedette allo scrostamento dell'abside per riportare alla luce gli affreschi originari, restaurandoli. Infine si ripristinò il rosone centrale della facciata, eliminando la serliana seicentesca, e si riportarono all'altezza originaria le prime due cappelle.

Successivamente i lavori furono interrotti, senza proseguire nel recupero completo delle forme quattrocentesche.

*Vincenzo Borroni (attr.), Maddalena penitente,
seconda metà del XVIII secolo*





S. marcellus

S. basilis

LA CHIESA

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

Il cotto trionfa anche nell'apparato decorativo, concepito nella particolare accezione che divenne prevalente nella seconda metà del Quattrocento, ovvero come elemento sovrapposto alla struttura architettonica e non più come complemento subordinato ad essa come era stato nel periodo precedente. In esso motivi gotici si alternano ad altri di gusto umanistico.

Nonostante si sia intervenuti più volte, nel corso dei secoli, su questa decorazione, integrando le lacune che man mano si verificavano, l'effetto d'insieme è ancora ben leggibile nelle forme originarie. Le slanciate torrette ottagonali offrono le loro sfaccettate superfici alle

*Vela del catino absidale con due apostoli,
fine del XV secolo*

La visita alla chiesa

esili colonnine a tortiglione che, con gli archetti trilobati, vi disegnano le sagome di tante monofore quanti sono i lati. Esse si impostano su un basamento che, in quella centrale, acquista un forte aggetto dalla sovrapposizione di fasce ornate da formelle con testine barbute, motivi vegetali stilizzati e festoni. In alto corre un altro giro di formelle, ornate con



Particolare della decorazione in cotto

rombi coronati da cordoni sagomati a punta di lancia, accostate in modo da formare archetti pensili trilobati e da racchiudere al centro fiori stilizzati a quattro petali. Esse sostengono una complessa cornice a fasce aggettanti, ornate da motivi naturalistici ed archetti intrecciati, conservatesi ora solo parzialmente. Concludono le torrette i coni lavorati a pigna, che dialogano a distanza con le tipiche cuspidi dei campanili gotici cremonesi.

Motivi ad archetti, diversi fra loro per composizione ma accomunati dallo stesso gusto pittorico, sono utilizzati nella torre campanaria, altri ornano i contrafforti, altri corrono lungo il fianco verso la strada, fortemente scandito dal ritmo delle lesene. La parete esterna rivolta verso nord presenta invece una decorazione ottenuta disponendo in aggetto corsi di mattoncini posti di testa e di costa, in modo da formare una cornice a dentelli, ed altri posti di spigolo, secondo una pratica muratoria che lega la tradizione medioevale a quella rinascimentale.

Anche all'interno le persistenze tardo-gotiche si intrecciano con novità timidamente rinascimentali. La pianta, infatti, si dilata in larghezza negli sfondati delle cappelle, tendendo ad equilibrare in tal modo l'altezza delle volte che, in origine, era più accentuata di quanto appaia oggi (l'altezza originaria è stata ripristinata nelle prime due, ma si deve ricordare che anche il pavimento è stato rialzato all'inizio del Seicento).

Il corpo absidale con l'elegante volta ad ombrello è una struttura tipica del primo rinascimento lombardo ancora carico di nostalgie goticheggianti, che fu ampiamente utilizzata a Cremona sul finire del Quattrocento, come dimostrano gli esemplari conservati negli edifici monastici del Corpus Domini, di S. Chiara e di S. Monica.

La concezione dell'architettura nel suo insieme è sostanzialmente pittorica, e fondamentale in tal senso è il rapporto con la decorazione, che accompagna e sottolinea la struttura in un connubio inscindibile, creando sulla superficie quella vibrazione chiaroscurale che in facciata è ottenuta mediante il rilievo delle formelle in cotto lungo i profili della costruzione. Tale è l'effetto prodotto dalla decora-

zione a fiori e foglie stilizzate che accompagna le nervature delle volte, convergendo al centro nel monogramma di Cristo inscritto in un gran sole con raggi serpentinati da cui occhieggiano testine di cherubini (nella navata sono state riportate in luce solo quelle delle prime due campate verso il presbiterio).

LE CAPPELLE DI DESTRA

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

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

La figura si presenta solida e compatta, anche se il gesto di sollevare la veste per mostrare il bubbone determina un leggero sbilanciamento del corpo. Altrettanto controllata, quasi ieratica, è la compostezza emotiva del volto che si offre sereno, senza tradire né dolore né turbamento, in modo da infondere fiducia nel fedele



San Rocco, inizio del XVII secolo



sofferente. È, questa, una linea compositiva che ricorre frequentemente nell'iconografia di san Rocco, ma che trova, in questo caso, riscontro stilistico diretto nelle semplificazioni formali operate, nei primi decenni del Seicento, dai seguaci del Malosso. Esse davano origine a forme composte e al tempo stesso popolari con le quali veniva data risposta semplice e piana all'esigenza di conforto e sicurezza sentita da coloro che cercavano rifugio nella fede.

La nicchia è inserita all'interno di un'inquadratura architettonica ottocentesca, completata sul fianco della cappella da decori fitomorfi della stessa epoca.

La cappella successiva, che presenta decorazioni a monocromo del primo Ottocento, conserva un grande *Crocifisso* ligneo, scolpito nel 1714 per la chiesa di S. Leonardo, come testimoniano una memoria del parroco di questa chiesa e una nota apposta da quello di S. Imerio in calce alla descrizione di S. Maria Maddalena redatta nel 1827, in occasione della visita pastorale del vescovo Offredi. Nel *Crocifisso* Cristo è raffigurato morto. Pertanto il corpo pende inerte dalla croce, l'estrema sofferenza stira i muscoli e scava profondi solchi nel volto. Le forme sono allungate, una sottile vibrazione del modellato percorre torace e addome. Nel viso il naso è affilato, la bocca piccola, la fronte ancora percorsa da uno spasimo. Il patetismo barocco dunque si stempera in un sentimento intimo e meditativo. Tutto ciò pone l'opera fuori dagli schemi del "genere" per accostarla ad una verità intensamente ritrattistica.

A sinistra del *Crocifisso* un frammento di affresco mostra parte della figura di *San Giovanni Battista*, che è riferibile all'originaria decorazio-

Crocifisso ligneo, 1714

ne della cappella, il cui altare, già esistente nel 1480, era appunto dedicato al precursore di Cristo. La figura presenta i lineamenti del viso dominati dai grandi occhi, mentre forti ombreggiature definiscono l'anatomia del collo e delle clavicole, in una ricerca di volume che suggerisce di collocare cronologicamente l'opera all'inizio del XVI secolo.

La cappella seguente si distingue da tutte le altre sia per le forme architettoniche, sia per la ricca decorazione settecentesca. Si tratta della cappella costruita nel 1608, per la nobile famiglia Bonfio, il cui stemma campeggia ancora sopra l'ingresso. Per realizzarla venne sfruttata l'area della cappella dedicata in origine a S. Maria Maddalena. Qui era stata sistemata l'antica statua proveniente dall'oratorio di porta Ognissanti, oggetto di spiccata devozione popolare, cui la collocazione proprio di fronte alla porta d'ingresso laterale – la più usata per entrare in chiesa – conferiva un particolare risalto, a conferma dell'importanza che veniva attribuita a questo culto. Scarsissime sono le notizie sulla sistemazione originaria della cappella, che probabilmente comprendeva solo l'altare e la statua vestita della santa, ma che poteva contare su una ricca ornamentazione pittorica, parzialmente ancora conservata nell'intercapedine tra la volta quattrocentesca, più alta, e la volta della cappella seicentesca. Si trattava di un complesso decorativo raffinato, sia nel disegno, sia nella scelta cromatica, i cui resti costituiscono un esempio, oggi raro a Cremona, di pittura ornamentale parietale tardo quattrocentesca. La cappella di S. Maria Maddalena nel corso del Cinquecento subì un lento processo di decadenza.

Volta della cappella Bonfio, fine del XVIII secolo



Fu forse per questo che nel 1608 l'area fu ceduta alla famiglia Bonfio e l'altare di S. Maria Maddalena fu trasportato nella cappella successiva.

Una volta realizzata la nuova cappella, il prestigio del casato Bonfio si esprime anche nell'apparato decorativo della stessa, che fu più volte rinnovato. Oggi si presenta con la decorazione allestita nella seconda metà del Settecento: un altare in marmi policromi, del tipo ad urna, con la corrispondente ancona, le cui linee garbatamente addolcite sono amplificate dalla decorazione pittorica, che finge colonne tortili reggenti un fastigio mistilineo, grazie alle quali l'altare si lega all'ambiente circostante. Sulle pareti e sulla volta la decorazione mira a dilatare lo



Particolare della decorazione della cappella Bonfio, fine del XVIII secolo

spazio, mediante finte architetture che delineano ambienti al di là delle pareti esistenti. Le fonti tacciono il nome dell'autore di queste pitture, ma i caratteri formali consentono di avvicinarle alla produzione di Giovanni Manfredini. La decorazione infatti dimostra di muovere dal gusto rococò, nella modalità di creare vani spaziali illusori mediante colonne e balconate sulle quali sono collocati vasi colmi di fiori, ma il concetto di spazio che vi si vede applicato non è più quello del rococò di ascendenza bibienesca, con elementi architettonici che si sormontano fra loro suggerendo fughe prospettiche multidirezionali. Vi subentra, infatti, un'intenzione normalizzatrice, di sapore ormai neoclassico. Perciò sulle pareti laterali, al di là delle finte balaustre, si aprono spazi scanditi simmetricamente; l'espansione è contenuta all'interno di un'area semicircolare, come se al di là delle pareti laterali si aprissero delle esedre e solo un leggero scarto dall'asse di simmetria mantiene loro un residuo di dinamismo. Neoclassici sono anche gli elementi decorativi minori, come le cornici a festoni degli ovali collocati all'imposta della cupola e sopra la porta, dove inquadrano ariosi paesaggi.

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

perché inserite nelle litanie della Madonna, ed alludono a Maria stessa. Ambivalente è invece il significato della figura allegorica femminile presentata come se fosse una statua inserita nella finta architettura della parete destra. Lo specchio ed il serpente che tiene fra le mani la identificano, infatti, per la virtù della Prudenza, che può senza dubbio essere ancora riferita alla "Virgo prudentissima" delle litanie mariane. Poiché le immagini delle Virtù sono spesso connesse con i monumenti sepolcrali, la sua presenza può però anche essere collegata al fatto che questa era la cappella funebre della famiglia Bonfio, dei cui membri si vuole così richiamare il comportamento saggio ed oculato.

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

arrivò a Cremona e qui, il 7 ottobre 1241 trovò la morte. Infatti fuori porta Mosa, lungo la riva del Po, vide due uomini che litigavano e si fermò per dividerli, ma i due, credendolo ricco, lo derubarono e lo uccisero, poi nascosero il corpo. A questo punto, sul nucleo verosimile del racconto, si innestano elementi fantastici, ricorrenti in molte agiografie di santi. Si narra, infatti, che alla morte di Geroldo le campane si misero a suonare da sole, che un insolito bagliore attraversò il cielo buio e che una soave fragranza si diffuse tutto intorno. Dei pescatori trovarono il corpo avvolto in un alone di luce e lo portarono in città, dove il vescovo decise di dargli degna sepoltura. Durante i solenni funerali si verificarono miracolose guarigioni ed altri prodigi: il corpo, fattosi pesante, si lasciò sollevare soltanto dai pescatori, che, dopo vani tentativi di seppellirlo nelle chiese incontrate lungo il tragitto, riuscirono finalmente a deporlo nella chiesa di S. Vitale. La scena del ritrovamento del corpo di san Geroldo è



Vincenzo Pesenti, Ritrovamento del corpo di san Geroldo, 1568



raffigurata nella tavola posta sull'altare, realizzata nel 1568 da Vincenzo Pesenti. Il racconto è costruito su una trama di interessanti connotazioni ambientali, che indicano esattamente il luogo dove Geroldo, disteso al centro della scena, è stato ucciso. Il pittore infatti descrive le rive del Po subito fuori dalle mura della città, con le boschine, i casolari rustici, i pescatori che trovano il corpo del santo, i quali, come in una sequenza narrativa, approdano con la barca poi, ancora con gli strumenti della pesca in mano, corrono a dare l'avviso in città. Intanto una folla di persone di ogni condizione sociale sta uscendo dalla porta che si apre nelle mura (porta Mosa) per accorrere sul luogo del ritrovamento. Ad eccezione di alcuni elementi fantastici, come il castello su un'altura, per il resto la descrizione della città, di cui si riconoscono il Torrazzo, il Battistero, le torri campanarie, e delle rive del Po, è realistica ed il dipinto costituisce anche un interessante documento per la storia urbanistica cremonese.

La tavola, con la soprastante urna contenente le reliquie, è inserita in un'ancona lignea barocca. La circonda una decorazione a pitture monocrome di gusto neoclassico, risalente ai primi dell'Ottocento.

IL PRESBITERIO

Si entra nel presbiterio varcando la bella balaustra seicentesca di marmo e ci si trova in un ambiente di gusto squisitamente cortese: il corpo absidale è articolato in forma poligonale sottolineata da esili colonnine sormontate da piccoli capitelli ed è coperto da un'elegante volta ad ombrello. Anche qui, come nella navata, le nervature policrome delle volte sono accompagnate da un fregio fitomorfo, composto da foglie verdi con fiori rossi e gialli simili all'ibisco, contornato da un profilo nero tracciato a pennello libero, che dà alla volta ad ombrello l'aspetto di un aereo pergolato retto da esili e coloratissime colenni-

ne, che salgono lungo le pareti per ricongiungersi alle nervature della volta. Le lunette d'imposta, invece, hanno il bordo accompagnato da un motivo ad archetti intrecciati. Il tono è quello tipico dello spirito cortese, di cui ancora era intrisa, sul finire del Quattrocento, la cultura lombarda, ma il grande sole raggiato con le teste di cherubini simboleggiante lo Spirito Santo, verso cui convergono i tralci fioriti del pergolato, riporta l'insieme ad un senso di raffinata sacralità consona all'edificio. L'aereo e luminoso padiglione teso sopra il presbiterio era destinato ad accogliere e a proteggere una piccola corte celeste, i cui protagonisti ancora conservati sono i dodici apostoli ed i profeti, che assistono alla scena dell'Annunciazione. La loro presenza condensa in poche battute la storia della Salvezza. Infatti l'Angelo e la Vergine posti nelle prime due unghie all'ingresso del presbiterio ricordano il mistero dell'Incarnazione, come atto primo e fondamentale che diede il via a tutto il processo salvifico. Lo spiegano chiaramente i Profeti collocati nelle lunette sottostanti entro encarpi con nastri rossi svolazzanti, che tengono in mano cartigli con versetti biblici inneggianti alla profezia messianica del parto virgineo di Maria (Isaia, 7, 14) e della discendenza di Cristo dalla stirpe di Jesse (Isaia, 11, 1). Davanti a loro, in coppie, sono disposti i dodici Apostoli, ciascuno individuato dal proprio attributo e dal nome scritto in caratteri gotici. Al centro, in posizione preminente ma oggi poco visibile perché non ancora del tutto liberato dallo scialbo e seminascosto dall'ancona, è dipinto Cristo, indicato secondo la consueta tachigrafia greca con l'iscrizione "Yhs Xps". Al suo fianco è parzialmente visibile un santo coronato da triregno, in cui è probabilmente da riconoscere San Clemente papa, al quale la chiesa era intitolata in origine. L'insieme corale di queste figure è l'unica testimonianza, che si conosca rimasta in sito a Cremona, di una tipologia decorativa che doveva essere presente in altre chiese alla fine del

Madonna col Bambino in trono tra i santi Francesco e Genesio, inizio del XVI secolo

Quattrocento, come testimoniano gli affreschi strappati dalla sagrestia della scomparsa chiesa di S. Silvestro conservati ora in Museo civico. Come in S. Maria Maddalena, essi raffigurano santi disposti in coppie e santi collocati entro encarpi con nastri. L'anonimo pittore che ha lavorato in S. Maria Maddalena dimostra un'ascendenza bembesca nelle fisionomie minute degli apostoli e dei profeti e nel profilo falcato dei mantelli, che risulta però ormai superata dal modo più moderno di far cadere i panneggi in pieghe dense e pesanti e dalla varietà di gesti ed espressioni.

Altro esempio del momento di passaggio dalla ormai

esaurita tradizione bembesca verso forme rinascimentali sono le due figure che compongono l'*Annunciazione*. Soprattutto l'*Angelo*, costruito mediante piani inclinati, con le grandi ali spiegate ed il mantello svolazzante, pare anticipare, seppure in maniera più corsiva, quello che di lì a poco avrebbe dipinto Pampurino in una delle ante d'organo di S. Michele. Secondo Mario Marubbi questo pittore, a tutt'oggi anonimo, potrebbe forse essere identificato con Paolo Antonio Scazoli.

Altri affreschi sono presenti sulla parete sinistra del presbitero. Per essi non è stato possibile recuperare nessuna notizia documentaria. Entrambi raffigurano la *Madonna col*



Bambino e santi, in entrambi i casi uno di essi è san Genesio, riconoscibile per lo strumento musicale che reca in mano. Si tratta di una presenza piuttosto particolare di cui oggi ci sfugge l'esatta valenza, visto che il santo, protettore di musicisti ed attori, non ricorre frequentemente nell'iconografia cremonese. La *Madonna col Bambino in trono tra i santi Genesio, Sebastiano, Rocco e un santo domenicano* (forse san Pietro martire) è il più antico ed ha i tratti del dipinto votivo, cui la presenza dei due santi taumaturghi Rocco e Sebastiano dà il valore di invocazione a protezione da qualche pestilenza. I tratti della composizione sono arcaici, infatti le figure sono affiancate l'una all'altra come in un polittico medievale e l'insieme è racchiuso entro fasce d'appoggio ottico colorate che hanno la funzione di cornice. Il dipinto è databile verso la fine del Quattrocento.

L'altro affresco, la *Madonna col Bambino in trono tra san Francesco e san Genesio*, è più tardo rispetto al precedente, cui comunque non si discosta cronologicamente di molto, come dimostra la figura di san Genesio

A sinistra: Madonna col Bambino in trono tra i santi Genesio, Sebastiano, Rocco e un santo domenicano, fine del XV secolo

A destra: Madonna col Bambino in mandorla sorretta da angeli, inizio del XVI secolo



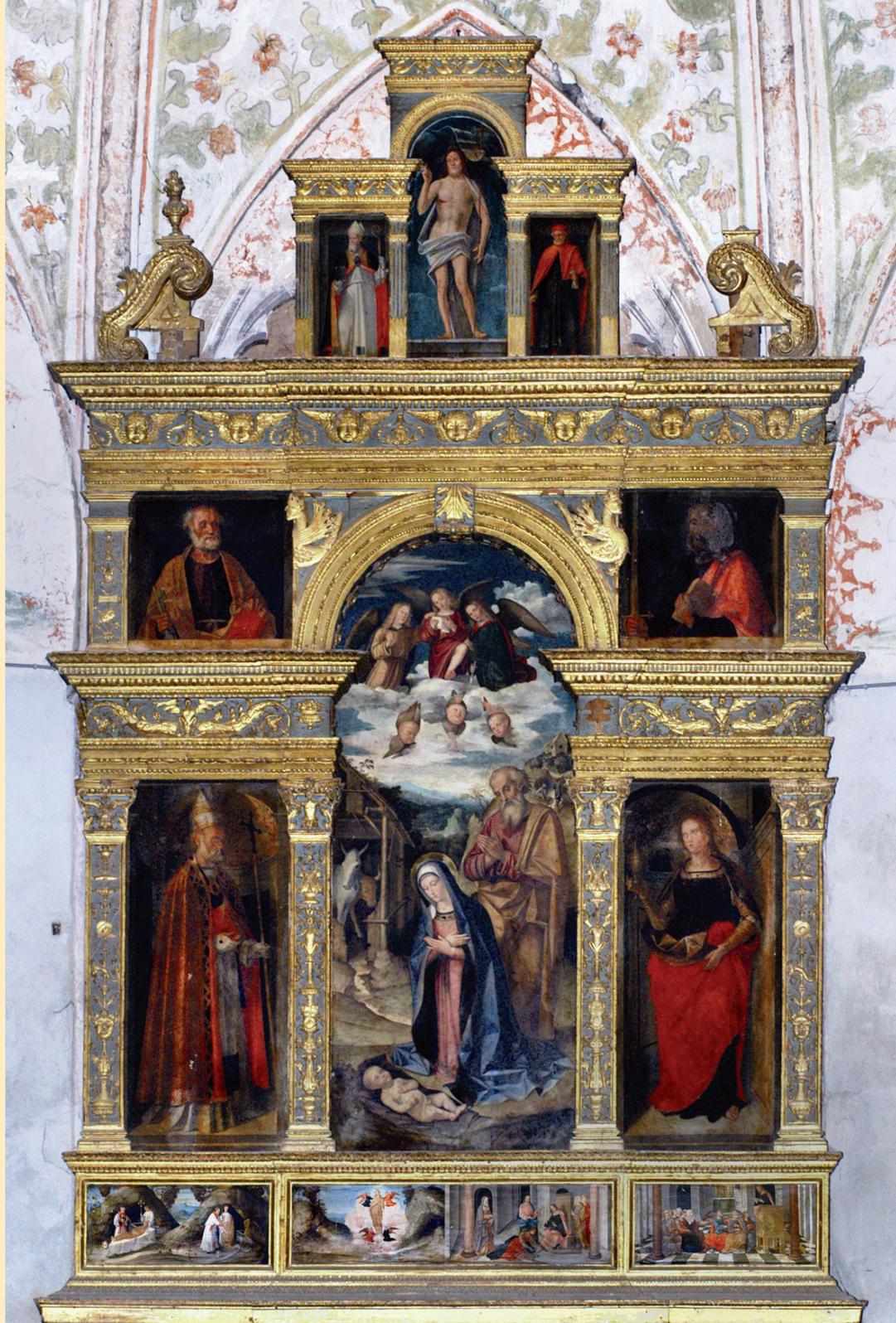
abbigliata in entrambi i casi con giornea e calzebrache di foggia quattrocentesca, e mostra i segni di un'avvenuta evoluzione culturale. Il pittore che l'ha eseguita ha infatti assimilato la cultura classicheggiante d'ispirazione mantegnesca, come dimostra la testa fortemente volumetrica di san Francesco e l'inserimento della scena all'interno di una cornice architettonica, che definisce in profondità lo spazio in cui è contenuta. Anche la struttura della composizione ha subito un'evoluzione e le figure, anziché essere giustapposte come nel dipinto precedente, sono disposte a piramide, con la Vergine innalzata su un alto trono, secondo lo schema diffusosi nell'ultimo quarto del Quattrocento a partire dall'area veneta. Secondo l'opinione di Marubbi il dipinto può essere assegnato al secondo decennio del Cinquecento e potrebbe collocarsi dal punto di vista stilistico "in parte a Lorenzo de' Beci, il cui san Sebastiano di Binanuova dal volto ossuto sembra essere un riferimento per le teste dei santi laterali, e in parte ad Altobello Melone, cui rimanda l'espressione intensa del volto della Vergine". Anche in questo caso, comunque, il dipinto ha un'origine votiva, testimoniata dalla presenza, ai piedi del trono della Vergine, di un brano di paesaggio, che allo stato attuale è di difficile lettura, ma in cui sembra di poter individuare la presenza di una chiesa innalzata sopra un rilievo, verso la quale si dirigono persone in processione. Altre tracce di decorazione, ma scarsamente leggibili, sono inoltre individuabili sulla parete destra del presbiterio.

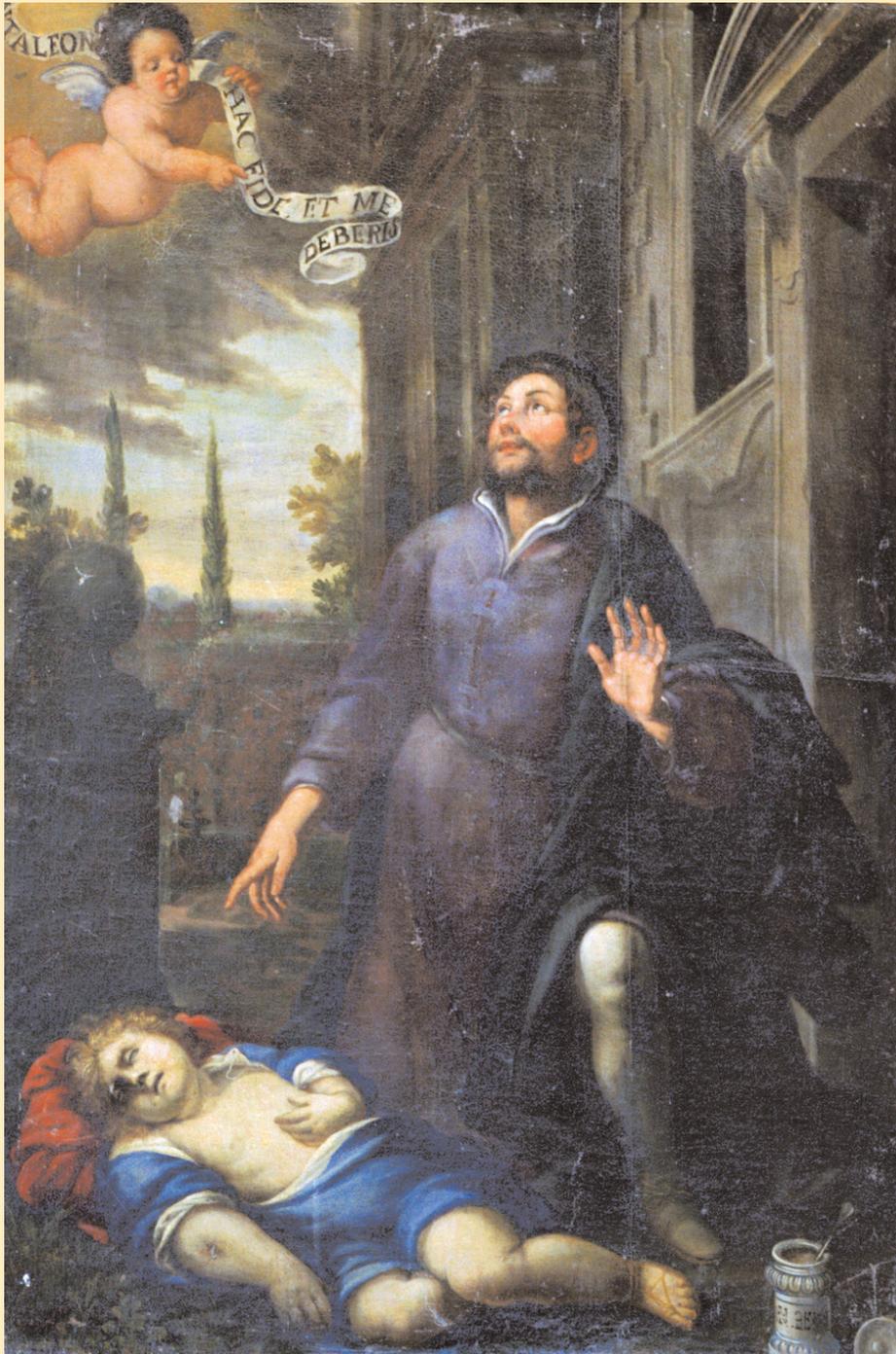
Al centro dell'area presbiterale campeggia l'altar maggiore, costruito nel 1743 per volontà della Società del SS. Sacramento (si veda l'iscrizione commemorativa sul retro della struttura) su progetto di Giovanni Battista Zaist. Realizzato con marmi preziosi ed eleganti for-

me rococò, ha un impianto "alla romana" con un ampio dossale a due gradini destinati ad accogliere l'esposizione di candelabri e reliquiari. Alle sue spalle, in fondo al presbiterio, campeggia il grande polittico di Tommaso Aleni dedicato ai santi titolari della chiesa, inserito nella monumentale ancona lignea con raffinati intagli commissionata al cremasco Giovanni Agostino de' Marchi nel 1503. La tavola principale, che occupa in altezza i primi due ordini del polittico, raffigura la *Natività* con angeli musicisti. La affiancano i *Santi Clemente e Maria Maddalena*, nel registro inferiore, e gli *Apostoli Pietro e Paolo* nelle due tavole quadrate del secondo registro. Nella cimasa sono le figure di *Cristo risorto* ed i santi protettori della Chiesa cremonese, i *Santi Imerio e Omobono*. Nella predella sono narrati quattro episodi della *Vita di santa Maria Maddalena*.

Affiancano il grande polittico sei tele, in gran parte giunte qui nel corso dell'Ottocento da chiese che erano state soppresse. Fa eccezione il primo dipinto da destra, *San Francesco sorretto da un angelo riceve le stimmate*, che era stato eseguito per l'altare dedicato a questo santo in S. Maria Maddalena, dove risultava già collocato nel 1623. Il soggetto, all'interno dell'iconografia relativa alle scene della vita di san Francesco, fu molto frequente nel corso del Seicento per la sua forza pietistica e devozionale, tanto che se ne conoscono diversi esemplari anche in altre chiese del Cremonese. Qui viene declinato con modi che ricordano lo stile degli epigoni del Malosso, da un disegno del quale, oggi conservato a Venezia presso le Gallerie dell'Accademia, è desunto il gruppo con l'angelo che sorregge san Francesco.

Tommaso Aleni, *Polittico*,
inizio del XVI secolo





Il dipinto con *San Pantaleone resuscita un bambino* proviene dalla chiesa di S. Geroldo, alla quale era giunto alla fine del Settecento dalla chiesa di S. Pantaleone soppressa nel 1774. L'Aglio, che fornisce la notizia di questo trasferimento, la definisce "opera ben espressa" e la attribuisce al Malosso. In realtà pare più opportuno ascrivere il dipinto, che vanta una buona impostazione sia nello scorcio del santo sia nel rapporto spaziale fra il primo piano e la bella apertura sul giardino di fondo, a qualche collaboratore del Malosso, che potrebbe aver usato un disegno preparatorio del maestro. Questo modo di agire costituiva una prassi consolidata nella bottega del pittore, che assumeva molti incarichi e che si faceva affiancare da una nutrita schiera di aiuti per eseguirli, limitandosi a volte a fornire il disegno preparatorio, il che spiega certi cedimenti di stile come, in questo dipinto, nella figura del bambino e in quella dell'angioletto. Se, come pare di poter affermare, il dipinto si può collocare in stretto rapporto col lavoro del Malosso, deve essere stato eseguito dopo il 1600, quando venne realizzato l'altare su cui si trovava nella chiesa di San Pantaleone, ma entro il 1619, anno della morte del pittore. Il soggetto raffigura uno dei miracoli di san Pantaleone di Nicomedia, venerato come patrono

Pittore malossesco, San Pantaleone resuscita un bambino, inizio del XVII secolo

dei medici per le sue capacità taumaturgiche, che resuscita un bambino morso da una vipera nel giardino dell'imperatore romano Massimiano Galerio.

Segue l'*Assunta con sant'Orsola e sant'Anna* di Vincenzo Campi, firmata e datata 1577, che proviene dalla soppressa chiesa di S. Vitale. In questo dipinto il pittore, aderendo alle richieste della Controriforma in fatto di immagini sacre, adotta una composizione semplificata e un ridotto numero di personaggi. Al raffinato abbigliamento regale di sant'Orsola si contrappone il realismo della figura di sant'Anna, cui l'artista ha dato abiti contemporanei e le fattezze di sant'Angela Merici, fondatrice nel 1535 a Brescia della prima Compagnia di S. Orsola per vergini e vedove, in quanto l'altare su cui il dipinto si trovava in San Vitale era di pertinenza dell'emanazione cremonese di questa Compagnia. La calda luce dorata, d'ascendenza bresciano-veneta, si riversa dal cielo sopra ogni personaggio e intride ogni colore armonizzando la composizione.

Alla sinistra del politico di Tommaso Aleni si trova la sola altra tela di questa serie realizzata appositamente per la chiesa di S. Maria Maddalena. Fu commissionata per l'altare di S. Giovanni Damasceno a



*Vincenzo Campi, Assunta
con sant'Orsola
e sant'Anna, 1577*



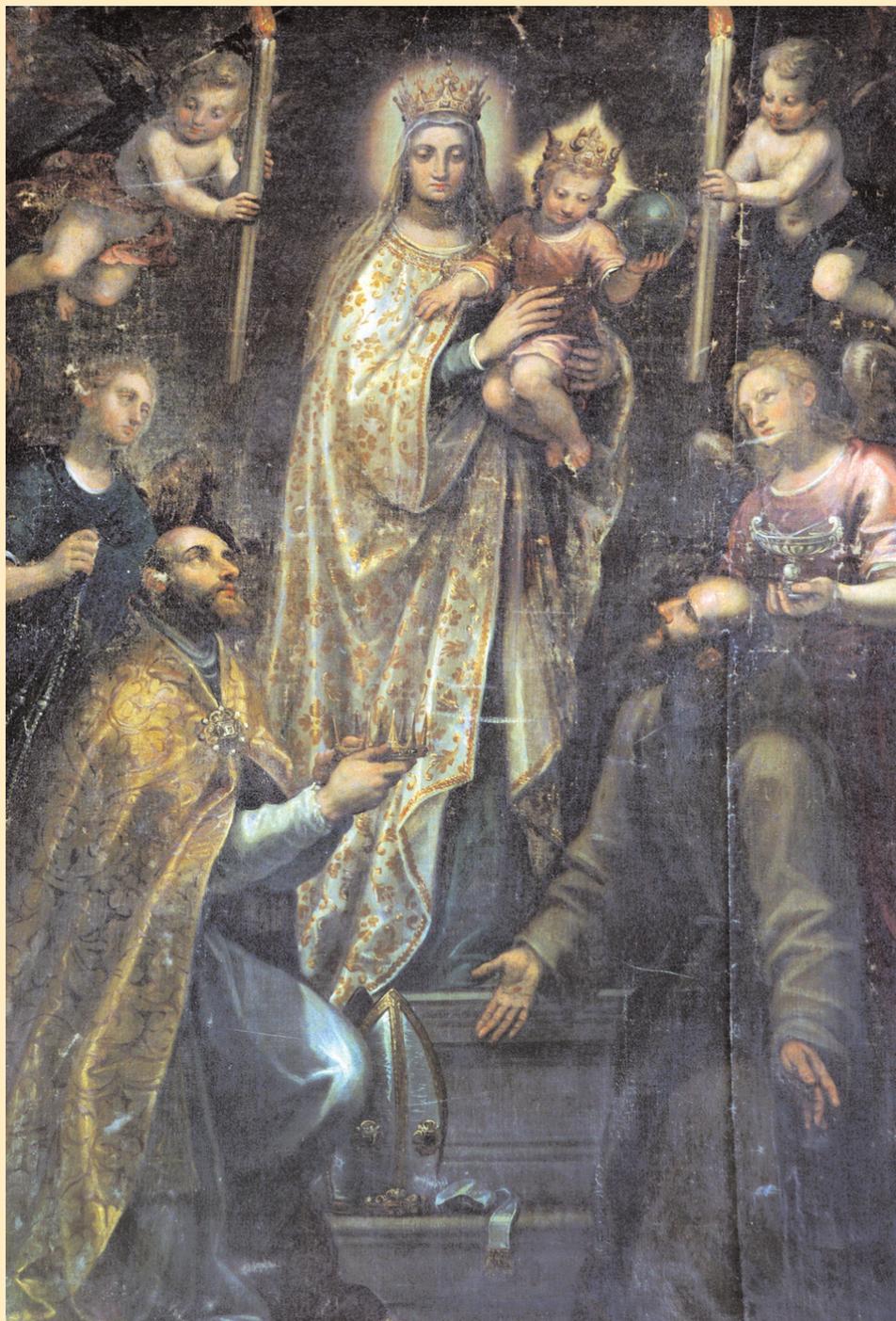
Luigi Miradori detto il Genovesino, *Miracolo della Madonna che riattacca la mano a San Giovanni Damasceno*, 1648

Luigi Miradori detto il Genovesino, che la eseguì nel 1648. Il soggetto racconta il *Miracolo della Madonna che riattacca la mano a san Giovanni Damasceno*, cui era stata tagliata per ordine dell'imperatore, durante il periodo iconoclasta, perché dipingeva immagini sacre, come quella che compare alle spalle della Madonna. Il soggetto ebbe grande fortuna durante la Controriforma, perché allude per analogia all'iconoclastia protestante che stava dilagando in Europa. Le reminiscenze caravaggesche, che fanno del Genovesino il rinnovatore della pittura cremonese dopo la stagione degli epigoni del manierismo campestro, emergono prepotentemente in questo quadro nella figura realistica del vecchio santo, che domina la scena con i suoi tratti popolari, i piedi callosi, il pesante mantello di lana che lo veste, e nella costruzione della scena ottenuta mediante l'alternarsi di quinte di luce e di ombra. La dolcissima Madonna dimostra, però, che il pittore guardava anche a ciò che era avvenuto in pittura coniugando Caravaggio col classicismo toscano: la figura infatti ha un precedente illustre nella *Madonna col Bambino e santa Francesca romana* di Orazio Gentileschi, di cui riprende puntualmente la levigata eleganza messa in risalto dalla luce radente ed il gesto di tendere il Bambino verso il santo.

Segue la *Madonna di Loreto con i santi Luigi di Tolosa e Francesco*, di cui si ignora la provenienza, ma che è arrivato in chiesa, come gli altri, nella prima metà dell'Ottocento.

Alcuni anni fa era stato attribuito a Vincenzo Campi per l'alta qualità di alcuni particolari, quali la raffinata esecuzione della veste di san Luigi che richiama quella della sant'Orsola del quadro di Vincenzo che gli sta accanto, ma la pesantezza di altri dettagli, quali i volti dei personaggi sacri, fanno escludere questa attribuzione.

Piuttosto il dipinto può essere ricondotto all'attività di Alessandro Maganza (1556?-1632), pittore vicentino molto attivo soprattutto in Veneto, che si esprimeva con un linguaggio sobrio, chiaro, rispettoso dei precetti della poetica artistica post-ridentina. Significativa, in tal senso, è la somiglianza di questo dipinto con la sua *Madonna e i quattro Evangelisti* del santuario di Monte Berico (Vicenza): identica è l'impostazione della scena, con la Madonna al centro e le altre figure disposte ordinatamente intorno a lei, identica è la tipologia stessa della Madonna e quella dei santi cremonesi, che ricalcano anche nelle pose, oltre che nelle fisionomie, gli evangelisti vicentini. Alessandro Maganza lavorò molto per confraternite e ordini religiosi, forse la provenienza del dipinto va ricercata a Cremona presso una di queste istituzioni.



Alessandro Maganza, Madonna di Loreto con i santi Luigi di Tolosa e Francesco, fine del XVI secolo - inizio del XVII



Sopra: Anonimo, *San Vincenzo Ferreri fa riconoscere al padre il figlio legittimo*, XVIII secolo

A destra: Gervasio Gatti, *Incontro di san Domenico con san Francesco (particolare)*, 1611

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

LE CAPPELLE DI SINISTRA

Il primo altare fuori dal presbiterio sul lato sinistro della chiesa, entro una cappella con decori ottocenteschi, è dedicato a S. Maria Maddalena. Il quadro che funge da pala, e che è documentato in chiesa per la prima volta nel 1827, rappresenta la santa in penitenza. In esso la stesura un po' greve è riscattata dal realismo con cui sono descritti alcuni particolari - quali le pagine sgualcite del grande libro aperto a terra e la fitta trama della stuoia di vimini su cui la santa siede - e dalla grazia settecentesca con cui sono atteggiati gli angeli e la stessa Maddalena, assorta in meditazione in una posa languida sottolineata dalla delicatezza dei colori pastello. L'opera può essere avvicinata alla produzione pittorica di Vincenzo Borroni (notizie dal 1747 al 1782).

Segue l'altare dedicato a S. Anna col gruppo ligneo raffigurante la santa con Maria Bambina. Qui all'inizio dell'Ottocento erano state poste le statue vestite di S. Anna con Maria Bambina provenienti dalla soppressa chiesa di S. Salvatore, che restarono sull'altare almeno fino al 1907, quando le descrisse il De Vecchi, per essere poi sostituite dal gruppo attuale. È un'opera semplice, probabilmente prodotta da una bottega specializzata in questo genere di soggetti religiosi, che pure, nell'allungamento delle esili figure, nella loro garbata caratterizzazione, nel gesto solenne ed insieme autorevole di Maria, presenta un'impronta

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

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

Al centro campeggia un grande affresco con la scena della *Natività*, racchiuso all'interno di una cornice architettonica chiusa in alto e in basso dal motivo classico degli ovali. Al centro trova posto la scena principale con Maria e Giuseppe in adorazione del Bambino, posto direttamente a terra in una mangiatoia. Dal suo corpo nudo, segno del suo essere vero uomo, si irraggia una mandorla di luce dorata, che ne sottolinea la natura divina. Davanti a Lui, in primo piano, sono disposti il pane e la coppa del vino, i simboli eucaristici che prefigurano la Passione, cui allude anche il triste raccoglimento della Madonna. In secondo piano trova posto un pastore col suo gregge, mentre sullo sfondo si distende un ampio paesaggio. In alto corre un cartiglio con un'iscrizione, probabilmente retto da un angelo di cui si intravede, allo stato attuale del dipinto, un frammento di panneggio rosato. La cromia originaria, di cui sono conservate delle tracce, è

molto preziosa: il mantello della Vergine in origine era azzurro, con stelle e bordure dorate, ed anche il cielo era ornato da stelle dorate. San Giuseppe indossa una veste gialla ed un mantello rosa con l'interno verde, un accostamento cromatico che ricorre frequentemente nelle opere cremonesi dei primi due decenni del XVI secolo, ad esempio in quelle di Boccaccio Boccaccino. La scena della natività è affiancata, a destra, dai santi Rocco e Sebastiano, a sinistra da un santo francescano e dai santi Cosma e Damiano realizzati in un momento successivo rispetto alla scena centrale. Le condizioni conservative attuali rendono problematica l'individuazione dell'autore dell'affresco, comunque Mario Marubbi vi vede un collegamento con la tradizione bembesca, in particolare con una delle personalità attive nella cappella della rocca di Monticelli d'Ongina, in un momento un po' più maturo, e quindi più tardo rispetto a quella, che è collocabile nel sesto decennio del Quattrocento.



Oltre a questo affresco, che costituisce una delle testimonianze più estese della decorazione antica della chiesa, la cappella conserva anche traccia di interventi successivi. Nella parte bassa sono conservati frammenti di una decorazione a finto mosaico a quadratini gialli e marroni, che può essere fatta risalire al XVII secolo, quando la cappella venne dedicata a san Francesco e di conseguenza vi fu spostata la grande ancona lignea col dipinto su tela ora esposto nel presbiterio, che si trovava in precedenza sull'altare dedicato al santo in un'altra cappella. La stessa decorazione a mosaico è presente, sempre in tracce frammentarie, anche in altre cappelle della chiesa. Infine al centro della parete di fondo è conservata l'inquadratura con due colonne in stile corinzio, che venne dipinta nel 1808, quando in essa venne collocata la *Decollazione del Battista* di Luca Cattapane.

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

Anche la facciata interna della chiesa è utilizzata per esporre dei dipinti. A destra della porta è appesa una grande tela raffigurante *l'Incontro di san Domenico con san Francesco*, evento che, secondo la tradizione, sarebbe avvenuto a Cremona. Il dipinto è stato riconosciuto opera di Gervasio Gatti da Alfredo Puerari, che lo pone cronologicamente nel 1611, anche se una riduzione della tela ha fatto sparire sia firma che data. L'impronta accademica della composizione, consona al gusto della Controriforma, è animata da dettagli realisti-

ci, come l'uomo appoggiato alla colonna ed il fratricello che avanza nell'ombra.

Appartiene alla dotazione della chiesa anche la *Decollazione di san Giovanni Battista* eseguita da Luca Cattapane nel 1597 per la chiesa di S. Donato e qui giunta insieme alla cornice originaria dopo la soppressione di quella. La sua ambientazione "in tempo di notte" è stato l'elemento che ha favorito la fortuna critica del dipinto, annoverato da Roberto Longhi fra i precedenti caravaggeschi. Per la sua ambientazione nel carcere appena rischiarato dalla luce delle torce, che crea suggestivi gorghi di ombra, e per l'acuto realismo dei dettagli, esso costituisce uno degli esiti delle ricerche del naturalismo lombardo maturato, come sarebbe avvenuto nello stesso giro di anni per Caravaggio, sulla scia delle ricerche di Antonio e Vincenzo Campi.

LA SAGRESTIA

In sagrestia è conservato un grande *Crocifisso* ligneo assegnabile al XIV secolo, che probabilmente costituisce l'unico arredo della chiesa precedente l'ampliamento del 1484. Marcata è la caratterizzazione espressiva del volto dolente di Cristo, dai tratti fortemente plasmati. La ricerca anatomica costruisce il corpo con una padronanza tecnica senza cedimenti, individua il morbido modellato del ventre, la tensione dei muscoli sul costato e sulle gambe contratte per consentire l'incrocio dei piedi. La tipologia è quella del crocifisso destinato in origine ad essere sospeso ad una trave in corrispondenza dell'altare maggiore, come esplicito richiamo alla redenzione. Successivamente, con l'introduzione della norma liturgica relativa alla custodia del SS. Sacramento nel tabernacolo della mensa principale, questi crocifissi vennero per lo più spostati ad altari laterali.

Luca Cattapane, *Decollazione di san Giovanni Battista*, 1597
(foto Michele Bernardi)





Nel caso del *Crocifisso* di S. Maria Maddalena, la prima menzione documentaria che lo riguarda è relativa alla sua collocazione proprio su uno di questi altari laterali. Infatti nel 1599 il vescovo Speciano, in visita pastorale, lo vide esposto nella prima cappella a sinistra dell'ingresso, che già dal suo predecessore, nel 1583, era stata ricordata con un' antica intitolazione a Cristo. Venne poi trasportato nella prima cappella a destra, dove nel 1623 è ricordato dal vescovo Campori, che lo definisce "crucifixum magnum in crucem et devotum", facendo così pensare alla presenza di immagini dipinte sulla parete ai lati della croce, una sistemazione attestata in epoca barocca anche per altri crocifissi di questo genere presenti nelle chiese cremonesi.

Successivamente, la costruzione, in questa cappella, dell'altare di S. Giovanni Damasceno comportò un nuovo spostamento del *Crocifisso*, probabilmente in sagrestia, dove si trova oggi. Una prescrizione del vescovo Campori, che nel 1630 ordinava che esso fosse rinnovato, certifica la vetustà dell'oggetto e, di conseguenza la sua probabile appartenenza al primitivo corredo liturgico della chiesa.

A sinistra: Tronetto,
fine XVII secolo - inizio XVIII secolo

A destra: Giovan Battista Zaist,
Altare maggiore, 1743



NOTA BIBLIOGRAFICA

Per stendere questo scritto sulla chiesa di S. Maria Maddalena e le sue opere d'arte si sono consultati documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Cremona e presso l'Archivio Storico Diocesano di Cremona, analizzando in particolare i verbali redatti in occasione delle visite pastorali che i vescovi, o i loro delegati, hanno compiuto alla chiesa con una certa regolarità. In particolare, presso l'Archivio di Stato di Cremona si sono rivelati utili i seguenti documenti:

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

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

Notarile, notaio Gio Pietro Sfondrati, f. 403, doc. datato 1 novembre 1498

Notarile, notaio Pietro Martire Stanga, f. 370, doc. in data 30 gennaio 1502

Istituto elemosiniere, corpi soppressi, b.834, f. 3, doc. in data 1626; f. 7, doc. in data 2 agosto 1630

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

Comune di Cremona, Giunta municipale, b. 194, f.18



Presso l' Archivio Storico Diocesano di Cremona si sono consultati i verbali delle seguenti visite pastorali:

Visita Sfondrati del 1565, vol. 6

Visita Sfondrati del 1573, vol. 14

Visita Speciano del 1599, vol.41

Visita Campori del 1623 e del 1630, vol.62

Visita Visconti del 1647, vol. 70

Visita Litta del 1723, vol. 145

Visita Offredi del 1827

Visita Novasconi del 1857

Per quanto riguarda i testi a stampa si è fatto riferimento in primo luogo al volume:

Santa Maria Maddalena. Chiesa in Cremona, a cura del Gruppo Fotografico Beltrami - Vacchelli, Cremona 2003 (che contiene saggi di Michele de Crechio, Andrea Foglia, Annarosa Dordoni, Mariella Morandi, Luciano Roncai, Mario Marubbi, Mario Amedeo Lazzari, Sonia Tassini, Anna Maccabelli, Luciana Manara, Enrico Perni) al quale si rimanda per ogni ulteriore approfondimento bibliografico.

*Crocifisso ligneo, XIV secolo
(particolare e assieme)*

Per i lettori del presente volume che volessero approfondire o verificare le notizie qui riferite, si riportano di seguito alcune altre essenziali indicazioni bibliografiche:

G. AGLIO, *Le pitture e le sculture della città di Cremona*, Cremona 1794

L. BELLINGERI, *La scultura*, in "Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)", a cura di G. Andenna e G. Chittolini, Azzano San Paolo 2007

M. BERNARDI, M. A. LAZZARI, P. MARIANI, C. MERLO, M. MORANDI, G. TONINELLI, *Il restauro di un dipinto restaurato: ricerche, indagini e soluzioni a confronto*, in "Lo Stato dell'Arte 7", Napoli 2009

G. B. BIFFI, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, ms. sec. XVIII, edizione critica a cura di M. L. Bandera Gregori, Cremona 1989

A. CARENA, D. COLTURATO, A. FONTANINI, M.A. LAZZARI, C. MERLO, M. MORANDI, E. MOSCONI, M. PEDRINI, *Mettere in sicurezza. Rilievi, indagini, studi ed interventi prima del restauro*, in "Lo Stato dell'Arte 7", Napoli 2009

N. CONCESA, *Restauri a Santa Maria Maddalena in San Clemente*, in "Strenna dell'Adafa per l'anno 1975", Cremona 1974

B. DE KLERCK, *I fratelli Campi. Immagini e devozione*, Cinisello Balsamo 2003

G. DE VECCHI, *Brevi cenni storici sulle chiese di Cremona*, Cremona 1907

P. FAVOLE, *Cremona – SS. Maria Maddalena e Geroldo. Analisi per un restauro*, in "Provincia nuova", nn. 1-2, Cremona 1983

A. FOGLIA, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa*



dagli inizi del XV secolo al 1523, in "Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)", a cura di G. Chittolini, Bergamo 2008

G. GRASELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti cremonesi*,

Cremona 1827

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

F. LAZZARI, *Venezia esalta Cremona*, in "Mondo Padano", 14-3-1983

Le chiese delle Mose, Cremona 1983

R. LONGHI, *Quesiti caravaggeschi II. I precedenti*, in "Pinacotheca", n. 5-6, 1929, ed. cons. in "Opere complete", Sansoni, Firenze, 1968

P. MARIANI, M. MORANDI, *Aperto per restauro. La fruizione dei beni culturali da parte del pubblico dalla movimentazione al restauro*, in "Lo Stato dell'Arte 7", Napoli 2009

F. PALIAGA, *Vincenzo Campi*, Soncino 1997

G. PERBELLINI, *I restauri di Santa Maria Maddalena*, in "La Provincia", 25 giugno 1968

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

A. PUERARI, *Mostra di antiche pitture del XIV al XIX secolo*, Cremona 1948

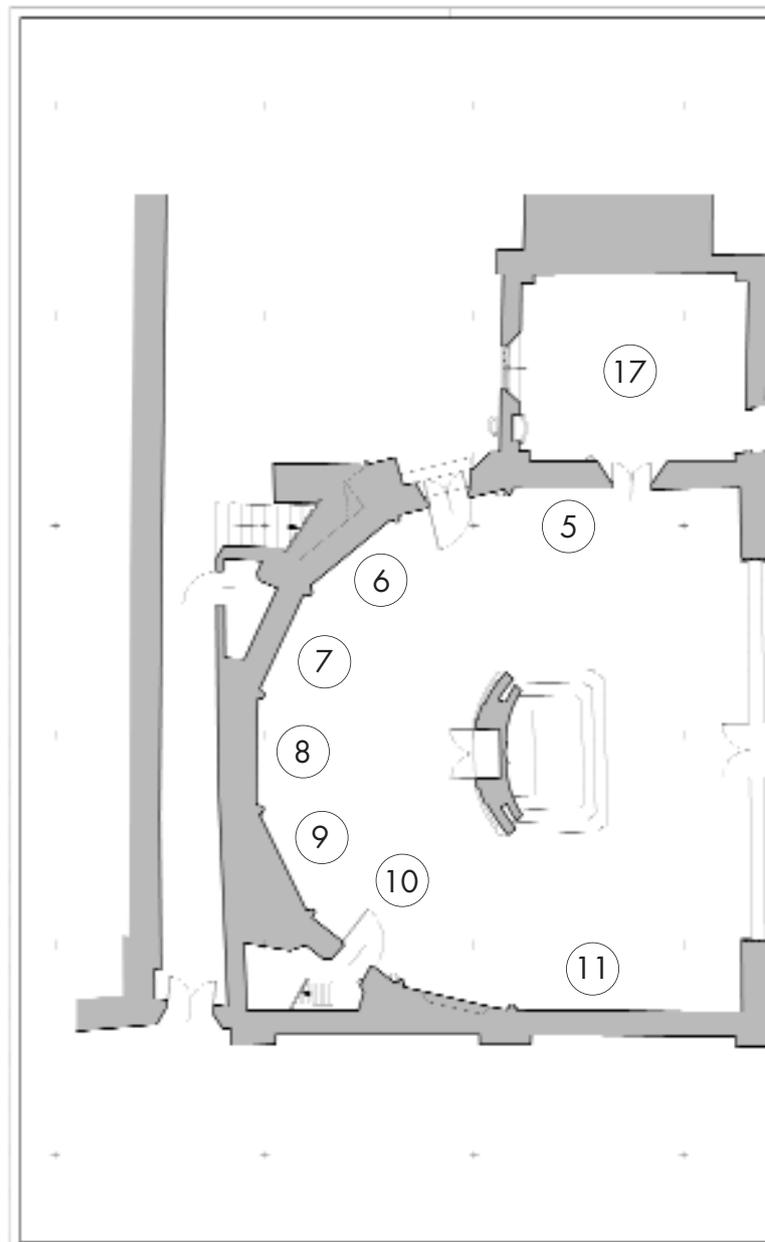
M. TANZI, *Rinascimento dell'Aleni: verifiche in margine ad una mostra*, in "Bollettino d'Arte", 37-38, 1986

M. TANZI, scheda in Omobono. *La figura del santo nell'iconografia – secoli XIII-XIX*, Cremona 1999

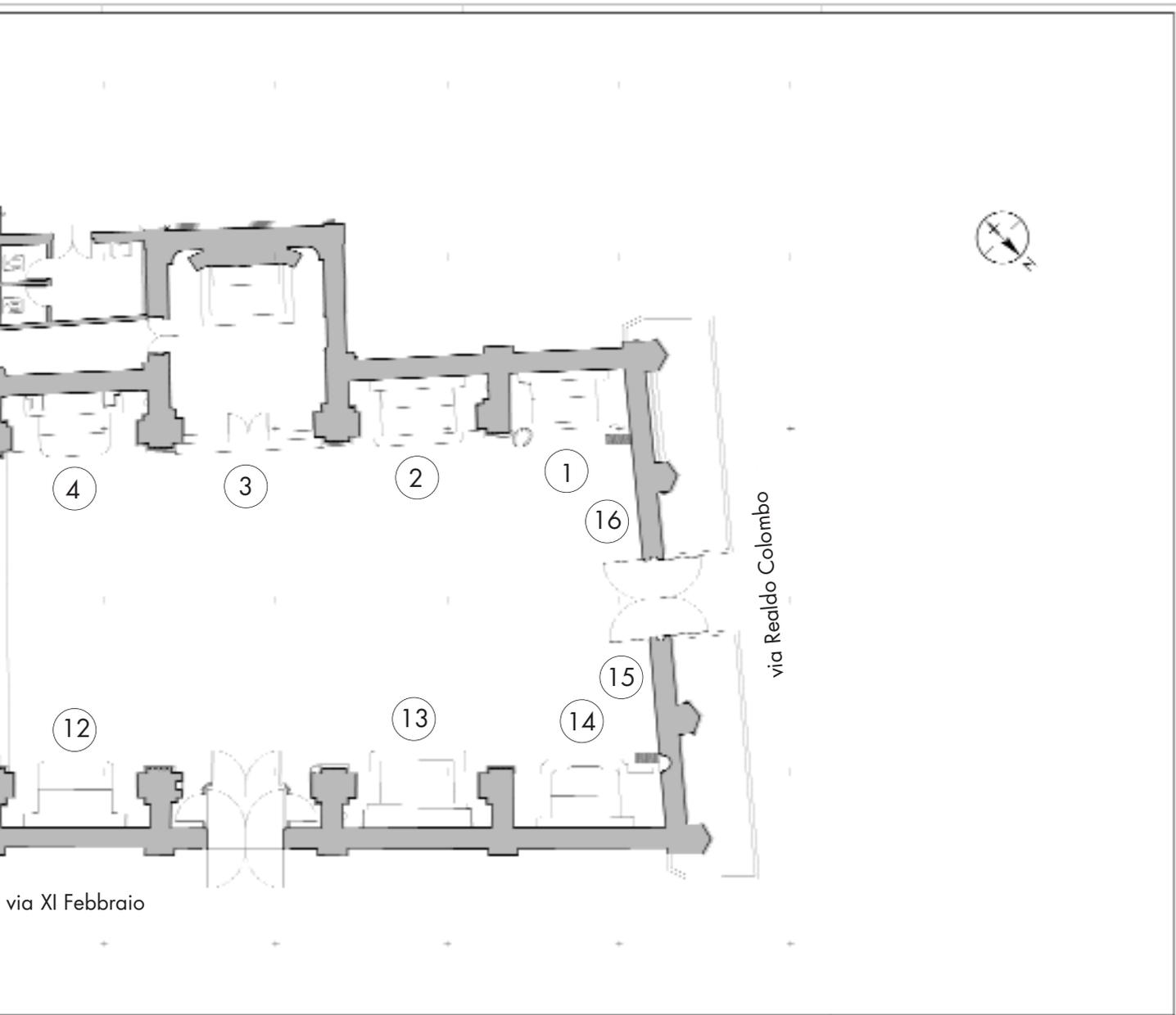
T. A. VAIRANI, *IscRIPTIONES CREMONENSES UNIVERSAE*, I, Cremona 1796, p. 804

F. VOLTINI, *Cremona. Chiesa di S. Maria Maddalena*, in "Itinerari d'arte in provincia di Cremona", Cremona 1975

- 1) Cappella di S. Rocco
- 2) Cappella del Crocifisso
- 3) Cappella Bonfio
- 4) Cappella di S. Geroldo
- 5) San Francesco sorretto da un angelo
riceve le stimmate
- 6) San Pantaleone resuscita un bambino
- 7) Assunta con sant'Orsola e sant'Anna
- 8) Polittico
- 9) Miracolo della Madonna che riattacca la mano
a San Giovanni Damasceno
- 10) Madonna di Loreto con i santi Luigi di Tolosa
e Francesco
- 11) San Vincenzo Ferreri fa riconoscere al padre
il figlio legittimo
- 12) Cappella di S. Maria Maddalena
- 13) Cappella di S. Anna
- 14) Cappella della Natività
- 15) Incontro di san Domenico e san Francesco
- 16) Decollazione di san Giovanni Battista
- 17) Sagrestia



*Il rilievo è stato eseguito dalla R.T.C.
di Colturato Daniele
e Pedrini Moreno s.n.c. di Cremona*



INDICE

Le vicende storiche

Le origini	5
Gli affreschi quattrocenteschi	11
Il polittico cinquecentesco	12
La riforma seicentesca	12
Dall'Ottocento ad oggi	16

La visita alla chiesa

La chiesa	21
Le cappelle di destra	23
Il presbiterio	29
Le cappelle di sinistra	38
La sagrestia	40

*Nessun testo o immagine di questo volume
potrà essere riprodotto e utilizzato,
in qualsiasi forma e/o con qualsiasi mezzo,
senza autorizzazione scritta dell'editore e degli autori*

*Finito di stampare nel mese di marzo 2010
Industria Grafica Editoriale Pizzorni (Cremona)*

Santa Maria Maddalena

Cremona - via XI Febbraio

La chiesa è aperta al pubblico
grazie ai Volontari per il Patrimonio Culturale del



Touring Club Italiano

in copertina:

*Santa Maria Maddalena, particolare del polittico
di Tommaso Aleni*