

# Gli affreschi dei fratelli Natali nella chiesa di San Giacomo a Soncino

RAFFAELLA POLTRONIERI

## Le fonti

I lavori di restauro avviati nel 2009 nella chiesa di San Giacomo a Soncino hanno costituito il giusto incentivo per intraprendere lo studio di un'opera da lungo tempo ingiustificatamente trascurata, vale a dire il ciclo di affreschi realizzato tra il 1695 e il 1696 dall'*équipe* di quadraturisti cremonesi composta da Giuseppe, Pietro, Lorenzo e Francesco Natali<sup>1</sup>, e da due pressoché sconosciuti figuristi, Pietro Ferrari e Antonio Sirone. L'ampia decorazione venne commissionata dai padri domenicani – insediatisi nel convento nel 1428 e destinati a rimanervi fino al 1798 – con l'intento di glorificare il proprio ordine di appartenenza, in realtà costantemente celebrato attraverso un'intensa attività artistica, culminata proprio nella rimodellazione in chiave seicentesca dell'intero edificio ecclesiastico. Ricche fonti di informazioni, fino ad oggi praticamente inesplorate, sono le *Cronache*<sup>2</sup> e il *Gibaldone*<sup>3</sup> di Domenico Veri, priore del convento negli anni in cui vi operarono i Natali, e le *Memorie*<sup>4</sup> di Raimondo Bigolotti, tre manoscritti la cui analisi e conoscenza si sono rivelate assolutamente indispensabili per una corretta lettura degli affreschi sia come si presentano oggi, sia come dovevano presentarsi al momento del loro compimento. Con poche ma utilissime notizie padre Veri delinea il profilo di una campagna di rinnovamento artistico dal profondo significato devozio-

nale, tanto da muovere numerosi religiosi a finanziare l'opera attraverso considerevoli donazioni in denaro:

1697: 5 gennaio al speso trovati fatte le pitture della chiesa, et speso come segue: in [...] pesi 856 L. 342 -8. In opera di muratori e manovali L. 513 -4. In 4 milia d'oro fino L. 266. In 6 mazze doro [...] L. 83. Dato a' pittori signor Alessandro e suoi fratelli Natali per l'architetture et ai signor Francesco Ferrari e signor Antonio Sirone per le figure, per il coro solo lire 1344, per tutta la nave sino a' capitelli delli pilastri et presbiterio L. 2934, con compresa la buona mano e senza le cibarie de' midesimi che sono gazzettoni cinque milla quattrocento ottantatre, soldi L. 5483 -2, per le quali il padre lettore Giacomo Barbieri curato diede L. 1344, padre lettore Carlo Manà Valcarengo L. 454 -4; il padre lettore Domenico Veri priore L. 336; il padre lettore Giacomo Schiafinati confessore da Milano L. 22 -8; padre Antonio Pesenti L. 22 -8; padre Trecchi Vivani del [...] la Croce L. 33 [...]; padre Giuseppe Chiarasco [...] L. 166 -8; padre lettore Raimondo Bigolotti L. 67 -8; padre Raimondo Archetto L. 78 -8; padre lettore Michel Vignano L. 24; padre predicatore Gio. Francesco Busti L. 22 -8; frate Lorenzo [...] L. 33 -12; frate Gio. Battista Alcaino sottosacrestano L. 15 -7; l'officina della specieria L. 1456; et la casa del convento oltre le sudette cibarie vi mise L. 1406 -3; che in tutto fanno la sudetta somma di L. 5483 -2<sup>5</sup>.

Contrariamente a Veri, Bigolotti ricorda senza errori i nomi degli artisti coinvolti, riportandone inoltre la firma a tutt'oggi parzialmente visibile:

---

L'articolo è tratto dalla tesi di specializzazione di R. POLTRONIERI, *La riforma barocca dei secoli XVII e XVIII e gli affreschi dei fratelli Natali, relatore Simonetta Coppa, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a. a. 2011-2012. Un sentito ringraziamento ai professori Simonetta Coppa e Mario Marubbi che mi hanno seguita nella realizzazione della tesi di specializzazione, a don Mario Marinoni e alla ditta Luigi Rizzi Restauri.*

<sup>1</sup> Il ciclo di Soncino rappresenta una delle rare occasioni in cui lavorarono insieme tutti e quattro i fratelli, come ricordato da D. ARISI, *Galleria di pittori, scultori ed architetti cremonesi*, secolo XVIII, manoscritto conservato in BSCr, Deposito Libreria Civica, AA.2.43, f. 5; G. B. ZAIST, *Notizie storiche de' pittori scultori e architetti cremonesi*, II, Cremona 1774, rist. anast. a cura di A. Puerari, Bergamo 1976, p. 119; G. ROMANI, *Storia di Casalmaggiore*, X, Casalmaggiore 1830, rist. anast., Cremona 1985, p. 501; F. BARTOLI, *Notizia delle pitture, sculture ed architetture d'Italia che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, II, Venezia 1777, p. 183. Gli altri cantieri in cui è documentata la presenza dei quattro Natali sono: palazzo Lodi Mora a Cremona, per cui si veda L. AZZOLINI, *Palazzi e case nobiliari. Il Seicento a Cremona,*

Milano 1998, pp. 70-88; A. COCCIOLI MASTROVITI, *Per il quadraturismo a Cremona e nel territorio: committenti, artisti, cantieri*, in *Artisti Cremonesi. Il Settecento*, a cura di E. Bianchi, C. Casero, e R. Colace, Cremona 2011, pp. 41-68; il santuario della Vergine delle Grazie a Codogno, citato in G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori e architetti cremonesi*, Milano 1827, rist. anast., Sala Bolognese 1985, p. 187; l'oratorio della Madonnina a Cortemaggiore, in COCCIOLI MASTROVITI, 2011, p. 59. Le pubblicazioni di Anna Coccioli Mastroviti costituiscono ad oggi gli studi più completi e aggiornati relativi ai fratelli Natali.

<sup>2</sup> D. VERI, *Cronache, memorie ed atti del convento di San Giacomo in Soncino*, sec. XVIII, BSCr, ms. Gov. 222.

<sup>3</sup> D. VERI, *Gibaldone, o estratto delle antichità del convento di San Giacomo di Soncino*, 1709, BSCr, ms. Gov. 217.

<sup>4</sup> R. BIGOLOTTI, *Memorie e documenti di patria storia. Monumenta Soncini del P. Raimondo Bigolotti*, vol. 3<sup>o</sup>, sec. XVIII, BSCr, ms. Gov. 213/3.

<sup>5</sup> VERI, *Cronache...*, ms., f. 219. L'elenco delle spese sostenute compare anche nel *Gibaldone* a p. 214, dove viene indicato il pagamento di L. 107 ai muratori per i lavori svolti nel coro e precisata la spesa di L. 22 per i colori, di conseguenza sottratte dal totale dovuto ai pittori che ammonta a L. 2912.

Chiesa di San Giacomo dipinta nell'anno 1696 da Giuseppe e fratelli Natali cremonesi, con Pietro Ferrari e Antonio Sirone onde sotto la prima finestra del volto di mezzo a mano dritta nell'ingresso della chiesa vi stanno le seguenti parole: A. 1696 Joseph et fratres Natales cum Petro Ferrari et Antonio Sirone Sub R. P. Dominico Vero exp. PP [...]. La cappella di S. Caterina M.<sup>re</sup> in Cremona S. Dom.<sup>co</sup> pinta dal Natali. Vid. Domaneschi de Patria pictoris Natales<sup>6</sup>.

La totale mancanza di contratti ufficiali stipulati tra i religiosi e i professionisti ingaggiati rende fondamentali le testimonianze presenti in questi manoscritti, ma un'importante novità è costituita dall'originale documento seicentesco recentemente rinvenuto in archivio parrocchiale da don Mario Marinoni, attuale parroco della chiesa di San Giacomo, in cui viene ricordato l'accordo intercorso tra Giuseppe Natali e i padri domenicani, ulteriore prova della natura verbale degli accordi stretti tra il convento e gli artisti:

#### 1696 Memoria

Come desideroso venisse maggiormente ornata la Chiesa, già che provvista di bella tapezzaria di damasco cremese, convenni con il sig. Giuseppe Natali pittore cremonese in cento quindici filippi oltre la mia cortesia dal nostro deposito, con la debita licenza del Superiore perché mi dipingesse il choro, principiandosi l'opra li 27 ottobre 1695 continuando sino li 20 novembre, poi tralasciata sino alli 14 marzo 1696 dove fu ripresa e terminata li 21 detto. Riuscendo di soddisfazione alli PP, si oprò perché fosse dipinta anco la nave principale della chiesa e propostosi dal padre fra Domenico Veri Priore, fu unanimemente concluso si dovesse proseguire, convenendosi in due cento cinquanta filippi, e qualche cortesia, essendovi concorsi anco li padri secondo la loro liberalità e stato. Così venne principiata la faccenda li 27 agosto 1696 e terminata li 23 ottobre, designatasi l'architettura dal sudetto sig. Natale, e pitturatasi pure con l'aiuto però anche d'altri tre suoi fratelli; le figure parte dal sig. Pietro Ferrari cremonese e parte dal sig. Antonio Sironi milanese. Nel fine vi fu qualche [...] tra li padri e il pittore, pretendendo egli haver dipinto più di quello dovea e perciò maggior cortesia. Li padri asserendo haver fatto solo il suo dovere né doverseli d'avantaggio. Però serva ad ogni altra occorrenza l'avviso di far patti chiari, mai obbligarli ad alcuna cortesia<sup>7</sup>.

Sono molte le informazioni che possiamo ricavare dall'analisi di ciò che questo anonimo domenicano ci ha voluto tramandare, a partire dal suo coinvolgimento in prima persona nell'accordo con i pittori, valida giustificazione degli errori onomastici compiuti da Domenico Veri. La presenza delle tappezzerie nella zona del coro viene invece ricordata anche negli annali stilati dallo stesso religioso, capace di restituirci una chiara visione dell'aspetto della chiesa al momento della decorazione di fine Seicento. Infatti, su

commissione del priore Giacomo Barbieri, precedentemente nominato in qualità di finanziatore, tra il 17 agosto 1690 e il 6 novembre 1691<sup>8</sup> le pareti del coro e i possenti pilastri della navata maggiore vennero ricoperti con le suddette tappezzerie, tolte dall'area absidale entro il 1695 ma mantenute lungo la navata al momento della nuova decorazione: «1690: 17 agosto. Li padri del Consiglio risolvono per maggior honore di Dio e decoro di questo convento di far le tapezerie a tutte le colonne di questa nostra chiesa di damasco cremese come hoggi sono»<sup>9</sup>. I rivestimenti rimossi vennero venduti alla compagnia del Rosario per essere riutilizzati nella cappella di competenza della confraternita all'interno della stessa chiesa<sup>10</sup>.

Appare a questo punto necessaria una breve digressione sul documento che ho ritrovato tra le numerose carte del convento conservate nell'Archivio di Stato di Milano, ovvero l'inventario dei beni dei domenicani di Soncino al momento della soppressione napoleonica<sup>11</sup>. Il manoscritto, che presenta sia nell'intestazione che a fine stesura la datazione in uso durante la dominazione francese<sup>12</sup>, riporta la stima in lire di tutti i beni segnalati, inseriti seguendo la disposizione delle stanze all'interno del convento e delle cappelle all'interno della chiesa. Tale censimento costituisce dunque un fondamentale strumento per la comprensione dell'assetto dell'edificio sul finire del XVIII secolo e per la conoscenza della collocazione delle opere in esso conservate. In questo contesto è piuttosto rilevante la segnalazione in sagrestia di tutte le coperture che Veri ricorda a decoro della navata intorno al 1710, vale a dire le «tappezzerie di Damasco rosso per nove colonati intieri per il pulpito e quattro lesene due laterali all'Altare maggiore e due alla porta grande in quattordici pezzi»<sup>13</sup>.

Tornando alla preziosa memoria ritrovata da don Marinoni, dobbiamo sottolineare come la precisa scansione cronologica riportata riveli i ridottissimi tempi entro cui venne realizzata l'intera opera, effettivamente completata in soli due mesi e mezzo. Tali informazioni spiegano il ripetuto utilizzo di alcuni modelli sia per le quadrature che per le figure, tutte realizzate per veloci pennellate di colore che lasciano intravedere il disegno sottostante inciso sull'intonaco. Nonostante ciò, osservando la volta dal basso, l'acceso cromatismo, l'imponenza delle anatomie e la magnificenza delle architetture non vengono mai meno grazie all'abilità di Giuseppe Natali e dei suoi collaboratori, a cui i religiosi si rivolsero dunque efficacemente, riservandosi però l'ideazione dell'intero programma iconografico volto a una nuova esaltazione dell'ordine domenicano in maniera coerente e integrata con le preesistenze artistiche rinascimentali.

<sup>6</sup> BIGOLOTTI, *Memorie...*, ms., f. 11r. L'iscrizione è ancora visibile ma molto lacunosa: IOSEPH ET FRATRES NATALES CU[M] PETRO FERRARI ET ANTO SIRONE SUB R.P. D[OMENICO] VERO EXP R.P. ET [...] COT PI[...] [1]696. «Vid. Domaneschi de Patria pictoris Natales» sembrerebbe invece il riferimento a un manoscritto intitolato *De Patria Pictoris* del domenicano Pietro Maria Domaneschi, a noi mai pervenuto, che doveva evidentemente contenere alcune informazioni in merito al lavoro dei Natali a Soncino.

<sup>7</sup> APSG, *Nati*, vol. III; il documento è stato reso noto nel periodico parrocchiale *La squilla di Soncino*, 5 (2009).

<sup>8</sup> VERI, *Cronache...*, ms., f. 215; *Gibaldone...*, ms., f. 213.

<sup>9</sup> VERI, *Cronache...*, ms., f. 215. Nella stessa pagina si aggiunge che le tappezzerie vennero ordinate il 6 novembre 1691 per un totale di 540 lire.

<sup>10</sup> VERI, *Cronache...*, ms., f. 223.

<sup>11</sup> ASMi, *Amministrazione del fondo di religione*, 2024, fasc. 18 e 19.

<sup>12</sup> ASMi, *Amministrazione del fondo di religione*, 2024, fasc. 18, f. 2r «Soncino 2 Termidor An.° VI Repub.<sup>3</sup>» (20 luglio 1798), f. 10v «3 Termidor An.° VI Repub.<sup>3</sup>» (21 luglio 1798).

<sup>13</sup> ASMi, *Amministrazione del fondo di religione*, 2024, fasc. 18, f. 17.

## Il progetto iconografico

Per comprendere le indicazioni dei dotti committenti è opportuno soffermarsi innanzitutto sulla decorazione del maestoso presbiterio sopraelevato che, oggi come allora, non può che rapire lo sguardo dello spettatore inducendolo attraverso degli splendidi *trompe l'œil* a percorrere visivamente tutta la volta della navata maggiore fino alla controfacciata.

L'ampia e luminosissima volta del coro ospita la più estesa raffigurazione dell'intero ciclo, incorniciata da una prospettiva balaustra continua, inaspettatamente dedicata alla *Gloria di san Tommaso d'Aquino* (fig. 1), riconoscibile dall'abito dell'ordine, dal sole raggiato che stringe sul petto e dall'ostensorio sorretto da un angelo. Ritengo che la scelta di riservare tale privilegiata collocazione proprio a questo santo derivi dalla volontà di rappresentare il pensiero tomista attraverso le figure dipinte nell'area absidale, incastonate tra le fastose e simmetriche quadrature del Natali. In realtà la scansione delle architetture sembra essere stata ispirata da un'asimmetria interna all'edificio stesso, ovvero la presenza di una finestra nella parete destra del coro e una nel presbiterio, totalmente mancanti in quella sinistra e dunque abilmente simulate e uniformate attraverso identici davanzali dipinti a finto marmo, decorati con tondi monocromi che racchiudono figurette velocemente abbozzate (in uno di questi oggi compare però la scritta «in pristinum picturae restituebantur 1941»<sup>14</sup>). Vale la pena di osservare come la stessa tipologia di medaglione circondato da rami intrecciati compaia sia in opere precedenti a quella in esame sia in alcune posteriori, ad esempio nel palazzo piacentino della famiglia Fogliani, in cui lo stesso elemento viene declinato in un'accezione molto più sfarzosa ed elegante<sup>15</sup>. Immaginando di suddividere in tre parti la decorazione dell'area sopraelevata, una cornice marcapiano in finto marmo determina il registro inferiore delle pareti presbiteriali (il coro è invece occupato dalle splendide sedute cinquecentesche), in cui troviamo raffigurati due stemmi domenicani<sup>16</sup>. In quello di sinistra vi sono i più noti emblemi dell'ordine, quali il cane che infiamma il mondo con la torcia, il giglio bianco e la palma del martirio, mentre nello stemma di destra è possibile identificare una simbologia legata alla battaglia di Lepanto, evento pregno di significati per la Chiesa tutta ma particolarmente per i domenicani di San Giacomo. Protagonista della vicenda svoltasi nel 1571, infatti, fu papa Pio V, reggente del convento soncinato tra il 1548 e il 1550, al cui ordine fa chiaramente riferimento il sole raggiato in cima alla piramide bianca. La croce dorata al centro della composizione rappresenta la reli-



1. *Gloria di san Tommaso d'Aquino*. Soncino, chiesa di San Giacomo, volta del coro.



2. *Speranza*, parete sinistra del coro.

<sup>14</sup> L'intervento di restauro testimoniato non garantisce quindi la piena autenticità di quello che vediamo oggi, anche se, come si dirà più avanti, sono le parti di figura di Pietro Ferrari e Antonio Sirone a presentare maggiori tracce di rifacimenti moderni.

<sup>15</sup> Sull'attività dei Natali nei palazzi piacentini si veda A. M. MATTEUCCI, *Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico*, Torino 1979.

<sup>16</sup> La stessa struttura a finto marmo degli stemmi è riscontrabile anche nelle decorazioni di palazzo Lodi Mora e in San Sigismondo a Cremona, nel santuario della Vergine delle Grazie a Codogno e nell'oratorio di Cortemaggiore.



3. *Maddalena penitente*, parete destra del coro.



4. *Santa Caterina d'Alessandria*, parete sinistra del coro.

gione cristiana vittoriosa sul popolo turco, a sua volta identificabile nella scimitarra insanguinata indissolubilmente legata a un ramo di rose, simbolo dell'intercessione mariana che consentì di trionfare sul nemico. La storia dell'ordine domenicano sembra fungere da fondamento al programma iconografico sviluppato nei registri superiori dove tutto ruota attorno alla teoria tomista delle virtù, dipinte a monocromo nel registro centrale come statue entro una nicchia, una a ogni estremità della zona sopraelevata: la *Fede* con il calice e la croce, la *Speranza* (fig. 2) personificata in una donna appoggiata a un'ancora, la *Carità* in veste di madre circondata dai figli, e la *Giustizia* della quale, nonostante il cattivo stato di conservazione, ancora si leggono la bilancia nella mano destra e la spada in quella sinistra. La presenza di tutte e tre le virtù teologali e di un'unica cardinale lascia spazio all'ipotesi che le tre virtù mancanti possano trovare espressione nelle figure

di santi dipinte nello stesso registro narrativo. Al centro della parete sinistra, infatti, un teschio adagiato su di un libro introduce alla classica iconografia della Maddalena nel momento della rinuncia a tutti i beni terreni, in contemplazione della croce con la scritta «Fælix Pænitentia» (fig. 3); i religiosi potrebbero aver voluto così illustrare la *Temperanza*, che, secondo san Tommaso, «praecipue consistit circa passiones tendentes in bona sensibilia, scilicet circa concupiscentiam et delectationem»<sup>17</sup>. Allo stesso modo la *Fortezza* risulterebbe identificabile con santa Caterina d'Alessandria, dipinta sulla parete destra, che con i tradizionali attributi della ruota dentata e la palma del martirio osserva la discesa di un angelo che le porge il cartiglio «Qui te laudant salvi fient» (fig. 4)<sup>18</sup>. È nota<sup>19</sup> la fermezza della giovane di fronte ai pericoli e ancora di più la forza dimostrata quando fu sottoposta a insopportabili torture, rispecchiando con tali comportamenti

<sup>17</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, *La Somma Teologica*, XXI, II-II, q. 141, a. 3, a cura dei Domenicani italiani, San Casciano 1968.

<sup>18</sup> Come spesso accade, santa Caterina, la Fede, la Speranza e la Carità sono state tratte da alcune incisioni, in questo caso eseguite da Giovan Battista del Sole per il *Racconto delle sontuose esequie fatte alla serenissima Isabella reina di*

*Spagna nella chiesa maggiore della città di Milano il giorno XXII dicembre dell'anno MDCXLIV*, stampato a Milano nel 1645.

<sup>19</sup> Si veda ad esempio la biografia della santa in IACOPO DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 2007, pp. 968-976.



5. Francesco Peruzzotti, *San Giacomo maggiore tra Ermogene e Fileto*, parete di fondo del coro.

quella che nella *Summa* è la virtù che «firmiter retinet voluntatem hominis in bono rationis contra maxima mala [...]». Et ideo virtus fortitudinis est circa timores periculorum mortis<sup>20</sup>. La virtù, però, che dirige tutte le altre è secondo san Tommaso, così come per Platone e Aristotele, la Prudenza, definita dal domenicano «sapientia in rebus humanis»<sup>21</sup>, cui potrebbe alludere San Giacomo, patrono della chiesa, raffigurato sulla parete di fondo del coro (fig. 5) nell'affresco, realizzato da Francesco Peruzzotti nel 1774 in sostituzione di una perduta tela del Natali. Dell'opera, incastonata tra le vetrate quattrocentesche di Ambrosino de' Tormoli<sup>22</sup>, fa menzione solamente Raimondo Bigolotti: «Nella medesima chiesa, in fondo del coro, quadro di prospetto che presenta S. Giaco-

mo con Hermogene e Talete [sic] pinto nell'anno 1774 da Francesco Peruzzotti da Soma; prima eravi S. Giacomo dipinto pellegrinante in figura più piccola, ma meglio ideata dagli stessi Natali, e con migliore veduta di lontananza»<sup>23</sup>. La complessità del dipinto palesa una chiara impostazione domenicana poiché, in un'unica scena, vi è riassunta l'intera vicenda narrata nelle *Memorie Apostoliche di Abdia*<sup>24</sup>, della quale sono individuabili il momento della conversione di Fileto, in piedi alla destra del santo, simboleggiata dal sudario che l'apostolo dona al nuovo discepolo, la vendetta di Ermogene, rappresentata dall'incupirsi del cielo, e infine il pentimento del mago, inginocchiato davanti al santo con il bastone da pellegrino stretto nella mano destra. Ricordando il proverbio citato nella *Summa*: «Sapientia est viro prudentia»<sup>25</sup>, possiamo riconoscere tale virtù in san Giacomo maggiore, essendo egli definito sapiente dallo stesso Abdia<sup>26</sup> e caratterizzato dalla razionalità d'azione tipica di chi possiede tale virtù<sup>27</sup>. Inoltre, in chiara relazione con le parole di san Giacomo apostolo – «la sapienza che viene dall'alto è anzitutto pura»<sup>28</sup> – troviamo al centro del catino absidale, sopra l'affresco del Peruzzotti, proprio la personificazione della *Purezza* (fig. 6) che funge da chiave di volta per il cambio di registro narrativo, avvolta in semplici panneggi rosa e gialli e provvista dei tipici gigli bianchi nella mano destra. Noto simbolo domenicano, la castità è annoverata tra le virtù derivanti dalla *Temperanza*<sup>29</sup>, così come viene definita virtù anche la *Religione* (fig. 7)<sup>30</sup>, presente nella volta del presbiterio nelle vesti di una donna coperta da un elegante mantello color glicine bordato d'oro, accompagnata dagli attributi della fiaccola accesa e della croce.

Dietro entrambe le figure si snoda un'identica architettura illusoria a più livelli di profondità, composta da un'apertura circolare in marmo rosa che si schiude verso il cielo e possenti elementi in finto marmo policromo che vi si sovrappongono, il tutto sorretto da grandi conchiglie angolari. Accanto alla *Purezza* e alla *Religione* dei puttini afferrano festoni dorati con foglie e frutti, presenti in varie forme e colori in tutti i cantieri nataliani, che si estendono sino ai balconcini su cui sveltano dei vasi di fiori. Di quest'ultimo elemento possiamo osservare una sorta di evoluzione all'interno della stessa chiesa di Soncino, nella cui area absidale appare infatti una tipologia di vaso estremamente semplice, simile a quella utilizzata in palazzo Lodi Mora pochi anni prima, mentre in controfacciata si rileva un decorativismo più complesso che verrà riproposto successivamente a Cortemaggiore e a Codogno, dove le anfore acquisiranno l'opulenza tipica di Francesco Natali.

Forse proprio a causa delle tempistiche piuttosto ridotte venne studiata da Giuseppe un'alternanza di tre uguali quadrature all'interno delle sei volte della navata maggiore, disposte attra-

<sup>20</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XX, 1968, II-II, q. 123, a. 4.

<sup>21</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XVI, 1966, II-II, q. 47, a. 2.

<sup>22</sup> M. T. BINAGHI OLIVARI, *Bàgole su una reliquia della Santa Spina*, in *Scritti per Chiara Tellini Perina*, a cura di D. Ferrari e S. Marinelli, Mantova 2011, pp. 41-55.

<sup>23</sup> BIGOLOTTI, *Memorie...*, ms., f. 11r.

<sup>24</sup> *Memorie Apostoliche di Abdia, primo vescovo di Babilonia*, libro IV, *Storia e gesta dell'apostolo Giacomo, il Maggiore*, VI-VII secolo (testo integrale su [www.intratext.com](http://www.intratext.com)).

<sup>25</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XVI, 1966, II-II, q. 47, a. 2.

<sup>26</sup> «Fileto rimase scosso e ammirato per la sapienza di Giacomo»: *Memorie Apostoliche...*, libro IV, 2, VI-VII secolo.

<sup>27</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XVI, 1966, II-II, q. 47, a. 12.

<sup>28</sup> *Lettera di Giacomo*, 3, 17, in *Nuovo Testamento*, edizione ufficiale CEI, Roma 1974, p. 1246.

<sup>29</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XVI, 1966, II-II, q. 47, a. 2.

<sup>30</sup> SAN TOMMASO D'AQUINO, XVIII, 1967, II-II, q. 81, a. 2.



6. Giuseppe Natali e aiuti, decorazione del catino absidale con personificazione della Purezza.

verso un criterio simmetrico e convergente: la prima campata è identica all'ultima, la seconda alla quinta e la terza alla quarta, successione che verrà utilizzata anche qui di seguito per l'analisi dei singoli affreschi.

Immediatamente adiacente al presbiterio la *Visione di san Domenico* (fig. 8) ricorda l'evento mistico durante il quale il santo ricevette il bastone da san Pietro, che tiene le chiavi nella mano destra, e le Sacre Scritture da san Paolo, riconoscibile anche dal gladio romano; compaiono nuovamente i tradizionali simboli dell'ordine religioso, vale a dire i gigli bianchi e il cane con la torcia accesa, allusione al sogno in cui la madre di Domenico vide il figlio in queste sembianze. Nella sesta volta la *Visione di santa Caterina de' Ricci* (fig. 9) ritrae invece l'illustre domenicana in contemplazione del Cristo che le mostra i simboli della Passione. La scelta di rendere omaggio a una santa dal culto non ancora ufficializzato è probabilmente dovuta al rapporto d'amicizia che in vita legò Pio V e Caterina, correttamente raffigurata priva di aureola poiché non ancora investita nel 1696 né della beatificazione né della canonizzazione, rispettivamente assegnate nel 1732 e nel 1746. Attualmente l'identificazione della santa con Caterina de' Ricci appare plausibile solamente per la mancanza dell'aureola, poiché risulta

totalmente sprovvista di qualsiasi altro attributo, presumibilmente eliminato in occasione di ridipinture moderne. A sostegno di questa tesi è possibile osservare come alcune incisioni che delineano la quadratura risultino completamente coperte dalla nube grigia su cui è adagiata la santa, altra verosimile conseguenza di recenti rifacimenti. Le glorie appena descritte presentano dunque la medesima scenografia prospettica costituita da un massiccio soffitto di marmo dischiuso verso l'esterno mediante un'apertura di forma quadrata con angoli stondata, decorata con conchiglie e volute dorate, visivamente sorretta da due semicapitelli per ogni lato. Un decoro floreale funge da aggancio per gli encarpi che accompagnano lo sguardo verso le lunette laterali, anch'esse adornate con conchiglie, piccole volute e fiori sparsi che discendono fino a lasciare spazio alla rappresentazione di altri santi domenicani, di cui si parlerà a breve. Una variante tra le quadrature è la grande conchiglia verde posta in cima alla *Visione di santa Caterina*, priva di quelle laterali dorate.

Piuttosto curiosa è la corrispondenza tra alcune apoteosi raffigurate nelle volte e le titolazioni delle corrispondenti cappelle laterali: fondata nel 1630, la prima cappella a sinistra<sup>31</sup> cambiò più volte dedicazione nel corso dei secoli, fino a quando, poco prima



7. Giuseppe Natali e aiuti, decorazione della volta del presbiterio con personificazione della Religione.



8. *Visione di san Domenico*, prima campata della navata maggiore.

del 1709, venne definitivamente consacrata a San Domenico, occasione in cui ne fu commissionata l'intera decorazione<sup>32</sup>.

Lo stesso legame sembra intercorrere anche tra la seconda cappella di sinistra e la corrispondente volta con *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate* (fig. 10, tav. 4). La santa, inginocchiata in contemplazione, è riconoscibile dalla corona di spine donatale da un putto, mentre è priva del classico attributo del giglio, simbolo della sua castità, idealmente sostituito dal festone di foglie e frutti a richiamo dell'*hortus conclusus* mariano. Il dono delle stimmate è rappresentato con la più classica iconografia dei raggi dorati che partono dalle mani e dai piedi del Cristo fino a colpire la santa, la quale non viene però ferita in maniera evidente, come stabilito da Urbano VIII nel 1630<sup>33</sup>. Alquanto inusuale è invece la grande croce lignea che compare nella *Gloria di san Pietro Martire* (fig. 11, tav. 5), comunque riconoscibile dalla tonaca domenicana, dalla palma del martirio e dal falcetto conficcato nel cranio. La presenza dell'inaspettato attributo potrebbe anche in questo caso riferirsi alla corrispondente cappella laterale, dedicata alla Croce, in cui negli anni della decorazione nataliana vi era conservato un perduto crocifisso ligneo<sup>34</sup>. Un'apertura circolare di colore rosa inquadra gli squarci di cielo entro cui sono ambientate le celestiali rappresentazioni di san Pietro e santa Caterina, incorniciate da timpani ricurvi con encarpi e quattro enormi mensole decorate con racemi dorati che, attraverso medaglioni monocromi, introducono ai riquadri laterali.

All'interno di questo maestoso teatro pittorico votato alla glorificazione di tutto l'ordine domenicano non sarebbe certamente potuto mancare il già menzionato papa Pio V, personali-



9. *Visione di santa Caterina de' Ricci*, sesta campata della navata maggiore.

tà di grande rilievo nella storia della Chiesa, dei domenicani e dello stesso convento di San Giacomo. Proclamato papa nel 1566, Michele Ghislieri riceverà la canonizzazione soltanto nel

<sup>32</sup> La cappella presenta a tutt'oggi gli affreschi di Bartolomeo Rusca, pittore nato ad Arosio nel 1680 e morto a Madrid nel 1750, e gli stucchi dei fratelli Garroni, artisti ticinesi attivi a Cremona tra XVII e XVIII secolo.

<sup>33</sup> A. CARTOTTI ODASSO, *Caterina Benincasa*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, col. 1037.

<sup>34</sup> Nella visita pastorale del vescovo Pietro Isimbardi del 1678 la seconda cappella di sinistra risulta intitolata alla Croce. Nella visita viene ricordato il trittico

co del Coronaro (1581) formato dalla tela centrale raffigurante il *Crocifisso*, ora nel palazzo comunale, e da due pannelli laterali con *San Nicola di Bari* e *San Pietro martire*, oggi nella terza cappella di destra, per cui si veda *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili, tele e affreschi staccati degli edifici pubblici del territorio di Soncino*, a cura di M. Maina e M. Marubbi, Soncino 1990, pp. 146-147. Nella cappella, a poca distanza dal quadro centrale, doveva trovarsi inoltre un crocifisso ligneo che sembrava sovrapporsi visivamente a quello dipinto.



10. *Santa Caterina da Siena riceve le stimmate*, seconda campata della navata maggiore.



11. *Gloria di san Pietro martire*, quinta campata della navata maggiore.

1712<sup>35</sup>, ma sarebbe stata una grave mancanza da parte dei religiosi non onorare la beatificazione proclamata nel 1672 da Clemente X. Dunque il *Pio V in gloria* (fig. 12) rappresentato nella terza campata è provvisto di tutti gli attributi pontifici, quali la mozzetta e il camauro rossi, il triregno e la croce papale, accompagnati dai consueti gigli bianchi dell'ordine di provenienza. È interessante notare inoltre come la fisionomia del Ghislieri rispetti la tradizione ritrattistica che da sempre ne ricorda il volto scarno, il naso adunco, gli zigomi sporgenti e la barba bianca. Anche nella *Gloria di santa Rosa da Lima* (fig. 13) l'aspetto e gli attributi proposti derivano da un ritratto della giovane con l'abito da terziaria domenicana e il capo cinto da una corona di rose<sup>36</sup>, mentre l'episodio ricordato è quello delle nozze mistiche, simboleggiate dall'anello con rubino che il Bambino sta porgendo alla santa, più comunemente associato a Caterina da Siena. Ancora una volta dobbiamo sottolineare lo stretto legame tra l'apoteosi e la corrispondente cappella laterale, intitolata infatti al Santissimo Rosario.

L'architettura ideata dal Natali per queste ultime due campate presenta una particolare apertura a forma di scudo in marmo giallo sorretta tutt'attorno da una balausta con doppio ordine di colonne, ulteriore artificioso accesso visivo al mondo divino. La tipologia di colonna qui utilizzata è assolutamente paragonabile per proporzioni, forma e inclinazione a quelle dipinte dallo stesso Natali nella sala di *Flora* in palazzo Lodi Mora, nell'ex collegio gesuita a Cremona e nell'oratorio della Madonnina a Cortemaggiore. Ai lati delle architetture troviamo medaglioni con corone d'alloro che sormontano delle finte volte con pilastri, a loro volta decorate con conchiglie di gusto rinascimentale e oblò che svelano angioletti svolazzanti, tutti elementi utili a introdurre le già citate lunette laterali.

Queste ultime, visibilmente rimaneggiate durante i precedenti interventi di restauro, si susseguono lungo tutta la navata maggiore evidenziando alcune difformità strutturali già incon-



12. *San Pio V in gloria*, terza campata della navata maggiore.

trate nella zona del coro e del presbiterio: la parete sinistra è infatti priva di quattro delle sei finestre che sono invece aperte sul lato destro, poiché, procedendo dall'altare maggiore verso l'ingresso, solamente la terza e la quinta lunetta sono reali aperture che introducono a vani interni alla struttura ecclesiastica. Nel riquadro della prima campata troviamo così *Sant'Agnese da Montepulciano*, canonizzata da Benedetto XII il 10 dicembre 1726 e

<sup>35</sup> Fu Clemente XI a canonizzare Pio V il 22 maggio del 1712.

<sup>36</sup> L'autore del ritratto è Angelino Medoro (1567-1633), la cui opera è oggi conservata nella basilica domenicana del Santo Rosario a Lima.



13. *Gloria di santa Rosa da Lima*, quarta campata della navata maggiore.

dunque anch'essa sprovvista di aureola. Si tramanda che alla santa, come a Rosa da Lima, venne concesso il privilegio di tenere in braccio il Bambino, qui rappresentato proprio durante la visione mistica in seguito alla quale Agnese riuscì ad appropriarsi della piccola croce che Gesù porta al collo. L'immagine della croce è altresì il fulcro della seconda lunetta, ove *San Tommaso in preghiera* viene raggiunto da uno zampillo di sangue che sgorga dal costato del Crocifisso. La stessa iconografia è riscontrabile nella tela con *San Tommaso in estasi davanti al Crocifisso che gli parla*, oggi collocata nella terza cappella di sinistra ma dipinta dal Manzino nel 1605 per la terza cappella di destra, all'epoca dedicata proprio al santo filosofo<sup>37</sup>. Questa volta il santo viene raggiunto da un flusso di parole dorate pronunciate da Cristo, «BENE SCRIP-SISTI DE ME THOMA», a mio avviso da leggersi come un'altra palese testimonianza della forte attenzione che il convento ha da sempre rivolto agli scritti del santo aquinate<sup>38</sup>. Protagonista del quarto riquadro è invece il poco noto beato Antonio Neyrot, la cui identificazione è resa possibile dalla presenza di alcuni personaggi inequivocabilmente riferibili alla sua biografia. Infatti il religioso venne ridotto in schiavitù dai saraceni, simboleggiati dal moro in primo piano, e condotto a Tunisi, dove fu costretto a rinnegare la fede cristiana e a contrarre il matrimonio, cui allude la figura femminile sullo sfondo. La decisione di ravvedersi e dichiarare pubblicamente il proprio credo giunse in seguito a un'apparizione onirica in cui sant'Antonino, maestro del beato Antonio, in-

dusse il proprio discepolo al pentimento, gesto che gli costò però la lapidazione, ricordata dalla palma del martirio stretta nella mano sinistra. Molto interessante è inoltre la presenza dell'ostensorio raggato al cui interno è visibile la lunetta d'oro utilizzata per esporre l'ostia grande consacrata, in luogo della quale vi è invece raffigurato Gesù Bambino a simboleggiare l'effettiva presenza del corpo di Cristo nell'eucaristia. Infine, in corrispondenza dell'ultima campata troviamo il beato Alvaro da Cordova, noto per aver fondato il convento di san Domenico Scala Coeli nella città spagnola. Nonostante il suo culto venne ufficializzato solo nel 1741, non vi sono dubbi sull'identità dell'effigiato poiché il personaggio presente sullo sfondo ricorda l'episodio più noto della sua vita, vale a dire l'apparizione di Gesù nelle sembianze di un povero storpio che si palesò al religioso solo dopo essere stato condotto all'interno della struttura monastica.

## I pittori di figura

Piuttosto interessante e complessa è la problematica che in questa sede è possibile soltanto introdurre, ovvero quella relativa ai due figuristi che parteciparono all'impresa, Pietro Ferrari e Antonio Sirone: due pittori sostanzialmente ignorati dagli studi e di cui è dunque molto difficile distinguere l'operato. Per quel che è oggi noto del contesto artistico cremonese di fine Seicento, sarebbe

<sup>37</sup> In merito alla tela si veda, U. TESCHI, scheda in *Soncino. Catalogo...*, 1990, pp. 160-161.

<sup>38</sup> Ringrazio don Mario Marinoni per avermi segnalato la relazione iconografica tra le due opere.

stato più logico e ragionevole ingaggiare un artista di chiara fama, magari già avvezzo a collaborare con l'*équipe* nataliana, per esempio Angelo Massarotti; ma dalle ricerche svolte appare evidente che molti aspetti e personalità di quel periodo sfuggono ancora alle nostre conoscenze. Nonostante non siano emerse tracce utili a far luce sull'identità del Sirone<sup>39</sup>, si è rivelata di particolare interesse la figura di Pietro Ferrari, fino a oggi nota solamente attraverso le poche notizie raccolte e pubblicate da Lia Bellingeri<sup>40</sup> e Massimo Bartoletti<sup>41</sup>. È stato sorprendente scoprire come un artista oggi praticamente ignorato fosse considerato dai contemporanei assolutamente degno di prestigiosi incarichi, tanto da poterne delineare il profilo di un pittore ben inserito all'interno della più rinomata cerchia di artisti attivi a Cremona tra XVII e XVIII secolo. Di fatto, ciò che emerge dalle ricerche è uno stretto rapporto artistico del Ferrari con Francesco Boccaccino, nato durante un periodo di alunnato che Pietro deve avere trascorso presso il maestro. Tale periodo sembrerebbe ben rappresentato da alcuni affreschi eseguiti in palazzo Lodi Mora a Cremona, in cui sono infatti evidenti tutti i caratteri che possiamo riconoscere in molte figure presenti a Soncino, dove la tipica fisionomia boccaccinesca si presenta in volti paffuti e chiaroscurati caratterizzati da nasi larghi, occhi lunghi e capelli fluenti, come si evince ad esempio nella Vergine che accoglie in cielo santa Rosa da Lima e nel Cristo che mostra i simboli della passione a santa Caterina de' Ricci. Molte figure sono state inoltre riprese in maniera così fedele da far pensare a un riutilizzo dei disegni del maestro: dall'affresco *L'imperatore Leopoldo riceve i fulmini da Giove*, dipinto nel sopracitato palazzo cremonese, derivano i correggeschi angioletti ai lati del san Tommaso, l'angelo che sorregge san Pietro Martire, e quello che porta la tiara a Pio V. Anche nella *Gloria di san Bartolomeo* conservata a Busseto troviamo diverse figure che il Ferrari deve avere studiato all'interno della bottega, un esempio su tutti è il volto dello stesso santo, molto vicino a quello del beato Alvaro da Cordova. In tutti questi casi le tangenze con Boccaccino sono tanto evidenti da poterne avanzare l'attribuzione a Pietro Ferrari. Una volta comprese le peculiarità del cremonese appare più facile identificare le parti eseguite da Antonio Sirone, la cui tipologia

fisionomica sembrerebbe caratterizzata da lineamenti appuntiti, sguardo prevalentemente rivolto verso il basso, sopracciglia dritte, fronte alta, naso stretto e lungo e labbra sottili. Tali elementi sono riscontrabili nei volti di san Pietro Martire, del beato Antonio Neyrot, dei santi Pietro e Paolo e dell'angelo a sinistra di Pio V, anche quest'ultimo a mio parere ritratto dal milanese. Sono tuttavia molte le figure difficilmente ascrivibili con certezza all'uno o all'altro dei due pittori, probabilmente a causa dei già menzionati interventi di restauro avvenuti nel 1941, ma anche dei rimaneggiamenti ottocenteschi dovuti a un disastroso terremoto che nel 1802 portò alla chiusura della chiesa di San Giacomo e della Pieve poiché, come riportato dallo storico Francesco Galantino, «facean temere per le sconquassate volte»<sup>42</sup>. La Repubblica in quest'occasione decise di donare 18,263.3 lire milanesi per la ristrutturazione dei luoghi di culto, forse comprendente il restauro delle opere d'arte. Infatti, le volte delle navate minori e alcune cappelle laterali presentano a tutt'oggi affreschi del XIX secolo, giustificabili solo ipotizzando un grave dissesto di quelli preesistenti, terminati solamente pochi anni prima. Non bisogna dimenticare che nel 1805 Napoleone andò in visita a Cremona in veste di imperatore d'Italia<sup>43</sup>, circostanza che può avere incentivato la sistemazione delle opere danneggiate.

Oggetto di questi interventi furono certamente le sante Maddalena e Caterina della ruota, i cui volti sono comunque indubbiamente attribuibili al Ferrari, mentre di esecuzione assolutamente incerta sono san Tommaso e la Vergine nella volta del coro, Cristo che dona le stimmate a santa Caterina da Siena, santa Rosa da Lima, santa Caterina de' Ricci e san Domenico.

Nei riquadri laterali possiamo inoltre notare la presenza di elementi evidentemente posteriori alla campagna seicentesca: l'erba e i fiori ai piedi di sant'Agnese, la finestra alle spalle di san Tommaso e l'intonaco visibilmente sovrapposto a quello originale nella lunetta del beato Alvaro da Cordova. Sono infine da evidenziare nelle volte di Pio V e di san Domenico alcune aggiunte *ex novo* di angioletti eseguiti con grande cura, geometria e perfezione dei tratti che risultano totalmente estranei al resto della rappresentazione.

<sup>39</sup> L'artista, denominato «milanese» nel documento ritrovato nell'Archivio parrocchiale di San Giacomo, è omonimo del frate cappuccino Antonio da Sirone vissuto negli stessi anni e attivo nel 1682 in Santa Maria delle Grazie a Codogno in qualità di scultore. Proprio per questa informazione non è possibile potervi riconoscere l'Antonio Sirone che operò nel decennio successivo come pittore in una chiesa domenicana, compromettendo al momento qualsiasi possibilità di ricerca.

<sup>40</sup> L. BELLINGERI, *Devozione e carità. Il patrimonio artistico delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza di Cremona*, Cremona 2001, pp. 25, 105.

<sup>41</sup> M. BARTOLETTI, *Giacomo Bertesi a Genova*, in *Giacomo Bertesi, 1643-1710, uno scultore barocco da Cremona alla Spagna*, atti del convegno di studi

(Soresina, 27 novembre 2010), a cura di M. Marubbi, Azzano San Paolo 2012, pp. 74-84.

<sup>42</sup> F. GALANTINO, *Storia di Soncino, con documenti*, II, 1869, p. 420.

<sup>43</sup> Per tutti questi avvenimenti storici si veda GALANTINO, II, 1869, cap. XIX-XX.

#### Referenze fotografiche

1-13, tavv. 4-5: Luigi Rizzi Restauri, Cremona.