

**DISEGNO E PITTURA
NELLA MATURITÀ DEL BARBELLI
(1643-1656)**

Tra la fine degli anni '30 (*Annunciazione* in S. Alessandro in Colonna a Bergamo) ed i primi anni '40 del Seicento il linguaggio figurativo del Barbelli ha ormai assimilato i diversi elementi cremonesi e milanesi che lo compongono ed è caratterizzato da piena autonomia e versatilità.

Il livello di elaborazione retorica e la qualità esecutiva delle sue opere muta a seconda delle esigenze della committenza, della collocazione e dei destinatari; si nota, ad esempio, un forte divario qualitativo tra gli affreschi realizzati in oratori di campagna (Montodine, Quintano) e quelli destinati a luoghi più prestigiosi (S. Benedetto, S. Maria delle Grazie a Crema).

Il 1643 conclude un periodo estremamente impegnativo per il Barbelli e segna la fine dei lavori di decorazione della chiesa di S. Maria delle Grazie a Crema.

L'intervento del pittore cremasco è qui particolarmente rilevante, in quanto interessa tutte le pareti interne dell'edificio ed, al contempo, testimonia una svolta nel suo stile: per la prima volta emerge l'abilità nel realizzare quadrature¹.

Il ciclo pittorico è alquanto complesso e si sviluppa su vari registri inframezzati da cornicioni, colonnati e balaustre che, al centro della volta, si aprono sul cielo, dove campeggia l'*Assunzione della Vergine*.

L'effetto è di una straordinaria dilatazione spaziale, tanto che il fedele non ha più la percezione delle reali proporzioni dell'edificio, ma



1. G.G. Barbelli, Figura femminile seduta, *Lovere*, Accademia Tadini (MT 44).

2. G.G. Barbelli, Adorazione dei Magi (part.), Crema, santuario della Beata Vergine delle Grazie, affresco, 1641-43.



3. G.G. Barbelli, Riposo durante la fuga in Egitto, Crema, santuario della Beata Vergine delle Grazie, affresco, 1641-1643.

viene trasportato in una dimensione del tutto illusoria grazie ai giochi della prospettiva. Del resto proprio in questo periodo il Barbelli si dedica anche all'allestimento di scenografie per spettacoli teatrali, come il *Cretideo* del Menzini, di cui rimane purtroppo solo la testimonianza del Canobio². Negli angoli della volta, accompagnati da angeli musicanti, sono affrescati a monocromo i quattro evangelisti, per i quali abbiamo tre disegni ricollegabili a *Matteo* (MT 72), *Marco*³ (MT 31 a sinistra) e *Giovanni Evangelista* (MT 14), cui va aggiunta in via ipotetica la *Figura virile con un libro nella mano destra ed il braccio sinistro alzato* (AC n. 682a) che - vista la notevole vicinanza stilistica - potrebbe essere un primo abbozzo, poi completamente mutato, per *Luca*. Tale foglio nel 1651 è servito da modello per un angelo (fig. 11) affrescato nella volta della cappella di S. Antonio (Crema, chiesa di S. Bernardino): identiche sono, infatti, la postura ed il panneggio del manto, mentre sono state aggiunte le ali ed il volto è stato ringiovanito.

Ai lati del portone d'ingresso sono dipinte le statue a monocromo di S. Rocco e S. Sebastiano, a quest'ultimo è associabile uno studio di identico soggetto (MT 11) successivamente cambiato nella posizione del braccio sinistro e delle gambe.

Sempre in controfacciata troviamo l'*Adorazione dei Magi*, dove in una estrema ostentazione di raffinatezza ed eleganza è rappresentata la natività. Alla Madonna (fig. 2) dai volumi ampi e dilatati si riferisce la *Figura femminile seduta* (MT 44, fig. 1).

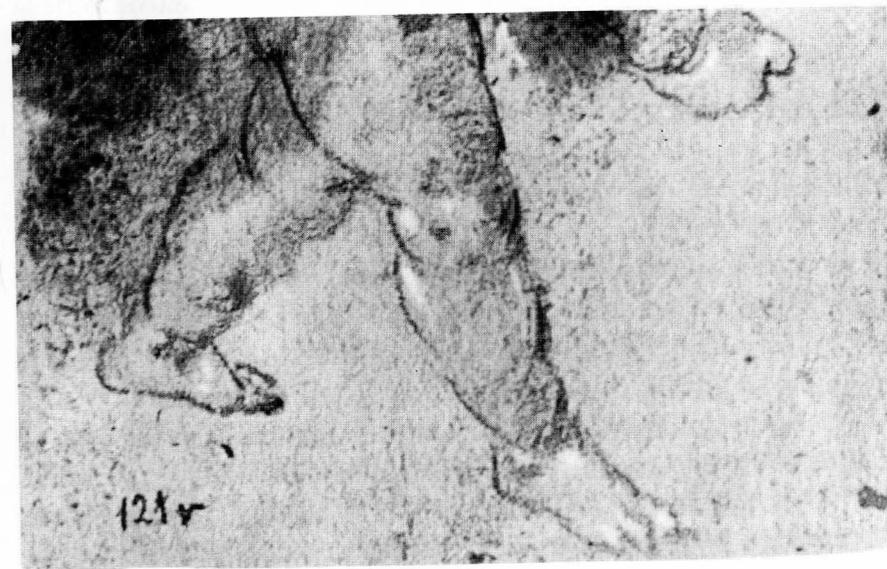
Il foglio con *gambe e mano di putto* (MT 121 v, fig. 4) va riferito all'amorino intento a stendere il drappo rosso nel *Riposo durante la fuga in Egitto*⁴ (fig. 3), emblema delle poetiche pastorali ed idilliache barocche, in cui Barbelli sviluppa un soggetto già usato nel 1636 a S. Colombano al Lambro. I puttini che abbassano le foglie di palma si ispirano ad un'analoga scena di Giulio Campi conservata a Milano in S. Paolo Converso (olio su tela)⁵.

La volta del presbiterio è dedicata all'*Incoronazione della Vergine*, di cui la *Figura femminile orante* (MT 51) costituisce lo stadio progettuale, mentre alle pareti in finti matronei appaiono gli apostoli che, con gesti e sguardi, invitano il fedele a volgere l'attenzione verso l'alto ed a partecipare all'evento sacro.

L'iconografia dell'*Incoronazione della Vergine* risponde ad un modulo particolarmente caro al Barbelli, che lo ripete fedelmente negli affreschi di Casalpusterlengo (1641), del Pilastrello (1641), di Montodine e di Quintano, e rivela l'influenza della tela di analogo soggetto realizzata da Pietro Ricchi per la chiesa dei SS. Felice e Adauto di S. Felice del Benaco⁶.

Il rapporto intercorso tra il Nostro e Pietro Ricchi⁷ non è ancora non del tutto chiaro. I due artisti seguono un percorso parallelo che li porta a lavorare negli stessi luoghi - Bagolino, Brescia (Broletto, chiesa di S. Francesco), Gandino ecc. - in contemporaneità o a breve distanza l'uno dall'altro.

Dal confronto delle loro opere si nota un reciproco scambio. Si vedano, ad esempio, le similitudini nella figura di Cristo e nell'impostazione della scena nella *Crocifissione* di Passarera del Barbelli (datata 1642) e nell'omologo⁸ del Lucchese nel Santuario dell'Inviolata a Riva del Garda o l'organizzazione degli spazi nella *Depo-*



4. G.G. Barbelli, Studio di gambe e mano di putto, *Lovere*, Accademia Tadini (MT 121 v).

sizione del Museo Civico di Crema (1646) del Barbelli e nella *Deposizione* di Ghedi (1646-47) del Ricchi. Altro elemento comune è la tendenza ad inserire negli angoli delle pale certe figurine femminili, a volte accompagnate da un bimbo, come nel *S. Nicola da Tolentino* di Gavardo (1636) del Lucchese e nel *S. Sebastiano visita i carcerati* in S. Benedetto a Crema (1640) del Barbelli. I due artisti, accomunati da una certa indipendenza rispetto alla tradizione bresciana, da un raffinato sperimentalismo (le cromie acide testimoniano ricerche sul colore) e da una sensibilità anticlassica aperta ad influenze di diversa provenienza⁹, si trovano a diffondere, in un ambiente ancora legato ai canoni del tardo-manierismo e ad influssi veneti, un gusto tipicamente lombardo, che secondo il Guzzo rappresenta "l'episodio di maggiore impatto e seguito locale"¹⁰.

A Matteo ed a Giacomo minore portano la *Figura virile che regge un libro* (MT 16), modificata durante la realizzazione dell'affresco, nel viso, nei tratti somatici, nella posizione della testa, e la *Figura virile con verga e libro* (MT 49).

La *Figura virile a mezzo busto con libro aperto nella mano sinistra* in collezione privata a Crema è uno studio per il S. Giacomo nella pala di Castelleone (1643)¹¹. La tela nel 1898 aveva subito un pesante rifacimento che, oltre ad aver occultato parte dell'architettura sul fondo ed i due puttini ai piedi dei santi, aveva mutato la data, dall'originario "MDC VIIL" a "MDC VIII". Il recente restauro¹² ha consentito una corretta lettura dell'opera e della data. Dal dipinto discende anche l'incisione del 1643 dedicata ai conti Ponzoni, signori di Castelleone, di cui un esemplare mutilo della parte superiore è conservato presso l'Accademia Carrara. La stampa, rispetto ai disegni, rivela una certa durezza di segno tanto nei panneggi quanto nei personaggi, che appaiono rigidi ed impacciati.

Nel 1643 il Barbelli sembra particolarmente interessato alla tecnica incisoria, visto che anche la seconda delle tre stampe pervenuteci risale a questo anno. Il foglio, in collezione privata, presenta *S. Barbara appoggiata ad un cannone* ed è accompagnato da una scritta¹³ significativa, con la quale il Barbelli dopo aver specificato la sua attività di pittore, rivendica l'ideazione e la realizzazione dell'incisione.

Non si hanno più notizie, invece, di un terzo lavoro raffigurante *Ruggero libera Angelica*. L'opera, firmata, ma non datata, era stata pubblicata dal Bombelli¹⁴ che pensava si trattasse di uno schizzo a penna, un equivoco successivamente chiarito dall'Alpini¹⁵. Il Ruggeri¹⁶ riteneva che l'opera si trovasse presso la biblioteca Civica di Crema, luogo ove, in effetti, si conserva solo una copia (fondo Bianchessi, *Cartella Barbelli*).

A questi anni risale anche la *Figura di magistrato* (MT 86), foglio che ha avuto una travagliata vicenda attributiva. Assegnato alternativamente al Ceresa o al Barbelli è senz'altro da accreditare all'artista cremasco per analogie con certe figure slanciate che popolano gli affreschi degli anni '40, unitamente ad elementi stilistici peculiari come il tratteggio e la forma delle dita.

La *Figura con le braccia alzate e con la gamba sinistra scoperta* dell'Accademia Tadini (MT 82) presenta nello sviluppo del panneggio e nelle ombreggiature, ottenute tramite fitti tratti diagonali, forti legami stilistici con i profeti, dipinti a monocromo nella chiesa della Beata Vergine delle Grazie a Crema (1641-43) ed in particolare con la figura di Salomone.

Ai primi anni '40 del Seicento risalgono la *Figura virile ammantata*¹⁷ (MT 2) e gli *Studi di figura, braccia, gambe e panneggio* (MT 20) elaborati rispettivamente per la figura di S. Giuseppe e del pastore (in primo piano a sinistra) nell'*Adorazione dei Pastori* del santuario della Madonna della Brughiera di Bulliana presso Trivero (Bi). La data posta sulla tela non può certamente indicare il periodo di composizione dell'opera, poichè nel 1659 il Barbelli era già morto da tre anni. Il Marubbi¹⁸, seguito dalla Olivari¹⁹, fissa la data della pala ai primi anni '40, facendo leva sugli elementi neomanieristici che richiamano il Cristo risorto e santi della chiesa di S. Giorgio a Bagolino (1643) e sull'affinità quasi letterale con l'*Adorazione dei pastori* dipinta nel 1641 nell'oratorio di S. Rocco a Casalpusterlengo. A favore di una datazione ai primi anni '40 depone, secondo me, anche il fatto che la figura di S. Giuseppe è ripresa pari pari dall'affresco con la *Presentazione di Gesù al tempio* nell'oratorio del Rosario di Montodine, ciclo datato 1641.

È ancora da individuare l'autore dell'inedito *Busto virile e studio di*

mani (Crema, collezione privata, fig. 5), che ostenta nel tratteggio obliquo e nelle lumeggiature una tecnica simile a quella del Barbelli. Tale disegno è, a mio parere, preparatorio per l'*Apostolo* del Museo Civico di Cremona, pubblicato dal Puerari²⁰ come opera di un seguace del Genovesino. La piccola tela²¹, come si può dedurre dalle appena accennate mani del santo, è il prodotto dello smembramento di una pala di maggiori dimensioni. Nell'uso della luce e nel drappeggio si notano degli elementi barbelliani, la testa dell'apostolo pare echeggiare il S. Giuseppe di Trivero e l'omonima figura di Montodine, ma il maggiore realismo nella resa delle mani e l'espressività del volto rendono improponibile un'attribuzione al maestro cremasco.

Nel 1645 il Barbelli affresca il salone di villa Benzoni (ora Vimercati Sanseverino) a Vaiano Cremasco²². Alle pareti laterali immagina una loggia aperta sul paesaggio con finte statue di antichi eroi romani (*Lausus, Turnus, Mexentius, Camilla, Ascanius, Achates, Eneas, Pallans*) dipinte a monocromo aureo, come i due busti di imperatori romani sopra le porte di ingresso. Nel soffitto inserisce tre sfondati con balaustre dedicati a *Iride, Apollo* e all'*Olimpo*, dove sono riconoscibili *Mercurio, Giunone, Venere* e *Giove*. A quest'ultima effigie va riferito il *Nudo virile a mezzo busto* col braccio destro proteso (MT 1).

Del 1645 è la *Figura di magistrato* (MT 89) ideata ed eseguita per il ritratto del podestà Pietro De Canali, tela, firmata e datata sul verso, conservata in Palazzo Comunale a Crema. Il volto è abbozzato con pochi tratti essenziali: l'ampia fronte, gli occhi, la bocca e l'asse di simmetria. Il disegno è stato riutilizzato nel 1651 come modello per il *Bernardo Valerio*, opera cui si può associare anche il *Magistrato con un libro nella mano sinistra* (MT 87).

Della metà degli anni '40 è probabilmente lo *Studio per il ritratto di Lud. Gorcesi e gatto accovacciato* (MT 88). La data di esecuzione sarebbe agevolmente individuabile, visto che il Barbelli ha precisato l'età del personaggio ritratto, nel caso in cui fosse possibile rintracciare i dati biografici del Gorcesi, ma, la ricerca è per il momento risultata vana. Questo schizzo si manifesta come una sintesi delle caratteristiche stilistiche di Gian Giacomo: l'asse di simmetria, il

tratteggio obliquo, la mano abbozzata in maniera molto approssimata ed infine l'uso del gessetto bianco per evidenziare le zone dove cade la luce.

Gli *Studi di testa virile e di mano* (MT 117) sembrerebbero rimandare rispettivamente alla testa ed alla mano sinistra di Gesù nella *Consegna delle chiavi a Pietro* (Gandino, chiesa di S. Maria Assunta), tela databile al 1647 in base ai documenti di commissione. Nonostante tali affinità stilistiche l'Alpini²³ solleva dubbi sull'autografia del Barbelli ed in virtù del tratto schematico ascrive il disegno a Giovan Battista Botticchio (1619ca.-1666)²⁴ quale esercitazione grafica derivante "dal prototipo di Gian Giacomo a Gandino"²⁵. Nelle botteghe era consuetudine che gli allievi si dedicassero a trarre copie da opere del maestro, la novità compositiva diventava così un modello facilmente ripetibile. Il Botticchio replica l'impostazione ed i tratti somatici del foglio in questione nell'*Incoronazione della Vergine con i santi Andrea e Zeno* (Capralba, parrocchiale), opera firmata e datata²⁶ che risente fortemente dell'influenza di Gian Giacomo²⁷.

La *Figura virile vista di fianco* (MT 239) è lo schema per il nobiluomo con l'abito rosso e la mano destra sul petto ne *Un miracolo di S. Antonio da Padova*, un olio su tela custodito nella chiesa di S. Giuliano martire di Albino (Bg).

Gli anni '40 si concludono con un gruppo di disegni particolarmente importanti, che permettono di fugare ogni dubbio sulla paternità del Barbelli riguardo alla *Madonna del Patrocinio* di Erbusco (fig. 6, particolare). Fin dalla prima attribuzione²⁸ si era aperto un contenzioso, conclusosi con la collocazione dell'opera nell'ambito del Botticchio da parte del Marubbi²⁹ e dell'Alpini³⁰; ma i fogli rappresentanti tre studi di teste (MT 126, 132, Lugt 2212, figg. 7, 8, 9) per le anime purganti consentono di ricondurre l'opera al maestro cremasco³¹.

I dettagli relativi all'angelo che sottrae un'anima alle fiamme ed alle due donne che si tengono per un braccio costituiscono una citazione di analoghe scene presenti nell'*Ultimo Giudizio*, un'incisione di Johan Sadeler³².

Qualche dubbio sull'effettiva autografia del Barbelli sorge, invece,

riguardo alla *Dama e giovinetto oranti* (MT 12) per una certa rigidità e durezza nel panneggio delle vesti, anche se in parte paragonabili a quelle dell'*Angelo in volo* (MT 140), e per le dita delle mani poco proporzionate. La figura di Dama trova qualche vago riscontro nella donna orante raffigurata nel lato inferiore destro nella *Madonna del rosario con San Domenico, Santa Caterina e devoti* nella parrocchiale di Bagnolo Cremasco: simili sono il velo, la veste e la posizione del viso, mutano invece la postura del corpo e quella delle mani riunite in preghiera.

I disegni architettonici

L'impegno del Barbelli in architettura è stato spesso segnalato dagli storici senza fornire, però, indicazioni nè sui progetti, nè sugli edifici dovuti alla sua mano.



5. Busto virile e studio di mani, Crema, collezione privata.



6. G.G. Barbelli, *Madonna del Patrocinio*, Erbusco (Bs), chiesa di S. Maria Assunta, olio su tela.

L'unico manufatto, a torto, ritenuto opera del pittore cremasco è la chiesa della Madonna delle Grazie a Crema. In realtà l'edificio è stato solo adattato da Gian Giacomo alla decorazione da lui realizzata, rimuovendo la cantoria, sistemando le fonti di luce, chiudendo le lunette nella volta ed ampliando il finestrone sulla facciata.

La tradizione che vuole il santuario avvalersi dei calcoli e della grafica del Barbelli nasce forse da un fraintendimento dovuto all'estrema vicinanza della chiesa di S. Maria Maddalena delle Convertite, effettivamente attuata su suo disegno.

La paternità del progetto e la costruzione di questo edificio³³ (1647/48) sono ampiamente testimoniate dallo Zanese nel manoscritto dedicato alla *Fondazione et successi della casa del soccorso per ricovero delle peccatrici convertite di Crema*³⁴, nel quale sono raccolti importanti documenti e quattro disegni architettonici.

Le rappresentazioni grafiche riguardano la facciata, due altari della chiesa ed il frontespizio del manoscritto stesso.

I disegni, a tutta pagina, si presentano come tavole fuori testo, sono eseguiti a penna ed acquerello su un tipo di carta diverso da quello usato per la parte scritta, il che induce a pensare che siano stati inseriti a sottolineare il rilievo, per questo ordine religioso, di possedere un proprio luogo di culto.

La *Facciata* della chiesa di S. Maria Maddalena delle Convertite (Ms. Zanese, f.41), tenendo conto delle ristrette dimensioni dell'edificio, è stata concepita ad ordine unico. Il portale è sovrastato da un piccolo timpano trapezoidale con due putti e da un finestrone centrale, mentre ai lati sono visibili due coppie di paraste con capitello toscano, che proseguono sotto forma di mensole nella trabeazione. Il timpano superiore è di dimensioni ridotte rispetto alla facciata, cui è collegato da due volute.

Gli altari sono dedicati a due momenti distinti della vita della Maddalena. Nel primo il Barbelli ha ripassato a tempera con lumeggiature in oro un'incisione e l'ha inserita in una cornice architettonica, adornata ai lati da due putti seduti su volute e nella cimasa da un *Noli me tangere* (Ms. Zanese, f.5).

L'incisione raffigura la Maddalena riccamente abbigliata nell'atto di rinunciare ai beni terreni, simboleggiato dal piede destro posato su

un cofanetto di gioielli rovesciato. Di grande suggestione è il contrasto tra il rosso della tenda sul fondo ed i riflessi aurei del vestito della Maddalena.

Questo altare denota elementi dell'arte barocca milanese ed in particolare del Richini; infatti, come dimostra la Ceserani Ermentini³⁵, la cornice inquadrante l'incisione sembra riprendere la tipologia della finestra richiniana.

Il Barbelli ha sicuramente avuto modo di conoscere i moduli del Richini, visto che nel 1636 inizia la decorazione della prima di tre cappelle in S. Benedetto, chiesa riedificata tra il 1622 ed il 1624 proprio dal Richini, un importante architetto milanese, che a Crema si occupa anche della chiesa degli Agostiniani (1642) e forse della progettazione della villa del Cavalier Tensino. Questi è un singolare personaggio dalla vita avventurosa che si afferma come condottiero ed ingegnere militare, riuscendo ad accumulare un cospicuo patrimonio, ed è anche autore di un celeberrimo trattato sulle fortificazioni. Una volta rientrato a Crema chiama il Barbelli ad affrescare un salone della sua residenza, intrattenendo poi col pittore stretti legami d'amicizia, tanto da tenere a battesimo il figlio primogenito, Carlo Antonio.

Il manoscritto Zanese, oltre al *Noli me tangere* del Barbelli, contiene nell'antiporta un'analogia incisione su pergamena di Alexsander Voet³⁶. Il Barbelli attorno al 1650 riprenderà il soggetto nel vestibolo di palazzo Moroni, dove la partizione geometrica del paesaggio richiama la tela raffigurante *Cristo risorto con la Maddalena* del Museo Civico di Crema³⁷, ma, l'impostazione dei due personaggi sembra risentire dell'influenza del *Noli me tangere* di Marcantonio Raimondi (da Albrecht Durer)³⁸.

Il secondo altare è dedicato all'*Estasi della Maddalena* (Ms. Zanese, f.43). La santa viene accompagnata nell'alto dei cieli da due angeli sotto lo sguardo dei tre deputati alla costruzione, Giovan Battista Anzello, Domenico Zanese e Vincenzo Premoli. Il Barbelli, come giustamente osserva la Ceserani Ermentini³⁹, ha desunto tale scena dalla tela con la *Maddalena penitente* dipinta nel 1645 per la chiesa di San Francesco a Brescia, conferendo stavolta al soggetto un ruolo di primo piano.

Al maestro cremasco si deve anche il *Frontespizio* (Ms. Zanese, f.3) costituito da un'edicola (al cui interno si trova il titolo del manoscritto) poggiante su due supporti a bugnato, tra i quali è inserito un cartiglio con una colomba in volo recante un rametto d'ulivo nel becco. Tale cartiglio, dalle caratteristiche tipicamente seicentesche, richiama quelli delle scene di caccia di villa Tensini⁴⁰. L'edicola viene completata da un frontone semicircolare, dove, tra le nuvole, è raffigurata una colomba ad ali spiegate.

I grandi cicli pittorici: palazzo Moroni e palazzo Terzi

Il Barbelli deve la sua notorietà alle doti di fine decoratore e quadraturista, magnificamente esemplate dagli affreschi in S. Maria delle Grazie a Crema, di villa Benzoni a Vaiano Cremasco e dei due palazzi bergamaschi.

A partire dagli anni '40 riprende le soluzioni illusionistiche del quadraturismo bresciano e le adatta al senso più scenografico e teatrale del nuovo linguaggio secentesco, tanto che Longhi definisce il pittore cremasco "l'unico *barocco* della regione"⁴¹.

Per queste realizzazioni risulta decisiva la conoscenza degli affreschi di Tommaso Sandrini nel refettorio dell'abbazia di Rodengo (1610)⁴², dai quali desume l'idea delle figure affacciate ad un finto loggiato balaustrato (Paolo Veronese), puntualmente riprese in S. Maria delle Grazie ed in palazzo Moroni.

A Bergamo i cicli decorativi dei palazzi Moroni e Terzi (Storer, Barbelli e Tencalla) costituiscono, unitamente a quello di S. Maria Maggiore (Luca Giordano, Ciro Ferri, Pietro Liberi, ecc.), gli unici esempi di decorazione barocca e sono compiuti da pittori forestieri, che solo in casi sporadici si avvalgono dell'assistenza tecnica di maestranze locali, ad esempio l'Azzola ed il Ghislandi.

Come risulta dai documenti di casa Moroni, la decorazione del palazzo viene condotta tra il 1649 ed il 1654 dal Barbelli, dai figli Carlo Antonio e Giovan Angelo e da un misterioso inglese, il cui nome è tuttora sconosciuto. Le quadrature sono di Giovan Battista Azzola, in seguito sostituito da Domenico Ghislandi, ed in parte dello stesso Barbelli.



9. G.G. Barbelli, Testa virile, ubicazione ignota (Lugt 2212).

7. G.G. Barbelli, Testa virile col braccio sinistro sollevato, *Lovere*, Accademia Tadini (MT 126).

8. G.G. Barbelli, Testa virile, *Lovere*, Accademia Tadini (MT 132).



Il ciclo si connota per la complessità dei temi (per lo più scelti da Donato Calvi in forza delle esigenze autocelebrative del committente) e per l'estensione della superficie affrescata che abbraccia lo scalone d'ingresso, quattro stanze ed il vestibolo del piano nobile. Numerosi sono pure i disegni, che, ad eccezione di sette a carboncino, sono realizzati a sanguigna con un fitto tratteggio diagonale, talvolta pesantemente marcato, ed in alcuni punti (si veda il panneggio del mantello del gentiluomo nel foglio MT 53) presentano una linea continua ed ondulata in sostituzione dei brevi tratti paralleli, un elemento stilistico già usato in taluni schizzi della fine anni '40 (MT 1, 44, 89).

Nei volti (MT 25, 28, 40, 45, 46) si ritrova lo stesso asse di simmetria tracciato nei fogli per gli affreschi in S. Giovanni Battista, un'espedito utilizzato anche da Tanzio da Varallo nello *Studio per S. Francesco* (New York, collezione Scholz)⁴³, ove l'artista accenna il volto del Santo in modo schematico: un ovale diviso in due da una linea centrale, una semplice riga per gli occhi e brevi tratti obliqui per l'ombreggiatura.

La prima sala ad essere completata è quella dell'Età dell'oro, databile 1649-50 in base ai documenti di pagamento.

Nella volta è raffigurato Saturno, cui fanno da contorno, al centro di ogni parete, quattro figure femminili che incarnano le allegorie dell'*Allegrezza*, *Abbondanza*, *Pace* e *Semplicità* e sono strettamente collegate alle quattro scene pastorali dipinte nel fregio sottostante. Il disegno con le *Due figure femminili allegoriche* (MT 52) rimanda, come specificato dalla sottostante iscrizione a matita, alle figure dell'*Allegrezza* e dell'*Abbondanza* affrescate nel soffitto.

Il *Nudo virile inginocchiato* (MT 153) viene steso per una delle figure a monocromo che sostengono il finto fregio architettonico⁴⁴. Allo stesso scopo è, a mio parere, destinato il *Nudo virile semisdraiato col braccio sinistro alzato* (MT 35), modificato poi nella fase esecutiva per carenza di spazio: sulla parete il corpo assume sembianze femminili, risulta in posizione eretta, il viso è più frontale ed il braccio destro (invece del sinistro) si adagia sulla testa anziché sovrastarla. Questa interpretazione prende le distanze dal Ruggeri⁴⁵ e dalla Colombo⁴⁶, che vedono, invece, in tale disegno legami con la figura



10. G.G. Barbelli, Angelo sulle nuvole con un libro aperto nella mano destra e studi di libro, *Lovere, Accademia Tadini* (MT 71).



11. G.G. Barbelli, Angelo con libro, *Crema, chiesa di S. Bernardino, volta della cappella di S. Antonio, affresco*.

di *Rinaldo* che accarezza Armida, presente nel fregio della sala della Gerusalemme Liberata in palazzo Moroni.

Agli angoli del soffitto sono visibili quattro telamoni a monocromo bronzeo, dei quali ci sono pervenuti gli studi preparatori: la *Figura virile con la mano sinistra posata sulla testa* (MT 152), il *Telamone*⁴⁷ e le due *figure angeliche* (MT 8, 18), che, nonostante le ali e qualche piccola modifica nella posizione delle gambe e del torace, conservano stringenti affinità strutturali nella posizione del corpo e delle braccia⁴⁸.

Lo scalone d'ingresso è stato affrescato tra il 1652 ed il 1653 con episodi della favola di Amore e Psiche⁴⁹, sopra ogni riquadro sono visibili le personificazioni del *Fato*, della *Buona Fortuna*, della *Simulazione*, della *Curiosità*, dell'*Ardimento*, della *Crudeltà*, dell'*Obbedienza* e della *Remunerazione*.

Alle pareti sono state dipinte a monocromo bronzeo nove statue allegoriche dell'*Antichità*, della *Nobiltà*, della *Santità*, dell'*Onore*, della *Fortuna*, della *Ricchezza*, della *Dignità*, del *Valore* e della *Dottrina*.

La volta è ripartita in tre scene, quella centrale è dedicata a *Venere sul cocchio*, nelle altre due *Venere ordina ad Amore di far sì che Psiche si innamori di un uomo vile*, ma *Amore rimane folgorato dalla bellezza di Psiche*.

Il *Paggio con fiaccola* (MT 28, 44), la *Figura virile ammantata vista di spalle* ed i due inediti con la *Figura maschile coronata con le dita intrecciate* (Milano, collezione privata) e la *Figura femminile ammantata* (Crema, collezione privata) sono approntati per la *Processione con cui Psiche viene condotta sul monte* nel fregio dello scalone. Gli ultimi due disegni differiscono dalle corrispondenti immagini pittoriche nelle proporzioni dei volumi e delle forme, che nell'elaborazione finale vengono dilatati.

La *Figura maschile coronata con un teschio nella mano sinistra* (MT 53, a sinistra) era stata considerata dal Ruggeri⁵⁰ una variante della figura di S. Grata nella tela in S. Grata inter Vites, ma, si tratta di un prototipo per il padre di Psiche nell'episodio in cui la giovane viene condotta da Zefiro nel palazzo di Amore.

La *Figura femminile librata in volo con le braccia aperte* (MT 19),

ritenuta dal Ruggeri⁵¹ modello per una non meglio precisata Assunzione, potrebbe essere, a mio parere, avvicinata -in virtù dell'abbigliamento e dei tratti somatici - alla figura di Psiche che viene portata da Zefiro nel palazzo di Amore. Questa ipotesi però, non può trovare riscontro nello stato attuale degli affreschi, in parte distrutti nel 1835 per consentire l'apertura di alcune finestre nel muro che affaccia sul cortile. Le tre scene dipinte su questa parete occupano una minore superficie (lo spazio è all'incirca dimezzato) rispetto a quelle di fronte. Nell'episodio in questione vediamo Zefiro intento a soffiare ed in basso i genitori di Psiche attornati da altri partecipanti al corteo, ma, alla nostra vista, manca il personaggio chiave.

Alla scena in cui *Mercurio offre l'ambrosia a Psiche* (fig. 189) vanno collegati il *Mercurio* (MT 34) e gli *studi di Testa femminile*, di *Mano che regge un bicchiere e di Testa virile* (MT 34 v). La *Testa femminile* (MT 34 v), ben decifrabile nonostante la cancellatura, presenta analogie con la testa di Psiche sia nell'episodio in cui riceve il bicchiere d'ambrosia da Mercurio, sia quando *Cupido si innamora di Psiche*, mentre gli *studi di Testa virile* (appena visibile per l'estrema leggerezza del segno, vicino al margine inferiore del foglio) e di *Mano che regge un bicchiere* sono bozzetti per la figura di *Mercurio*. La *Figura femminile alata con un vasetto nella mano sinistra* (MT 25) e la *Figura femminile ammantata poggiante il piede su una sfera* (MT 240) preparano rispettivamente la personificazione della *Curiosità*, affrescata nel soffitto, e la statua a monocromo aureo della *Santità*⁵², sopra il motto "coeli nitore miranda".

Nella sala della Gerusalemme Liberata (1652) il soffitto è diviso in tre riquadri, il primo è dedicato a tre putti volitanti, nel successivo il Padre Eterno invia l'arcangelo Gabriele da Goffredo di Buglione, infine l'arcangelo Gabriele incita Goffredo a proseguire la guerra. Nel finto loggiato compaiono gli emblemi strettamente connessi alle imprese del fregio sottostante, dove in cartigli affiancati da figure allegoriche sono affrescate otto scene: *Goffredo passa in rassegna l'esercito cristiano*, *Olindo e Sofronia*, *Armida nel campo dei cristiani*, *Processione a Gerusalemme*, *Morte di Clorinda*, *Tancredi nella selva d'Ismeno*, *Rinaldo e Armida* e *la Caduta di Gerusalemme*. Nel

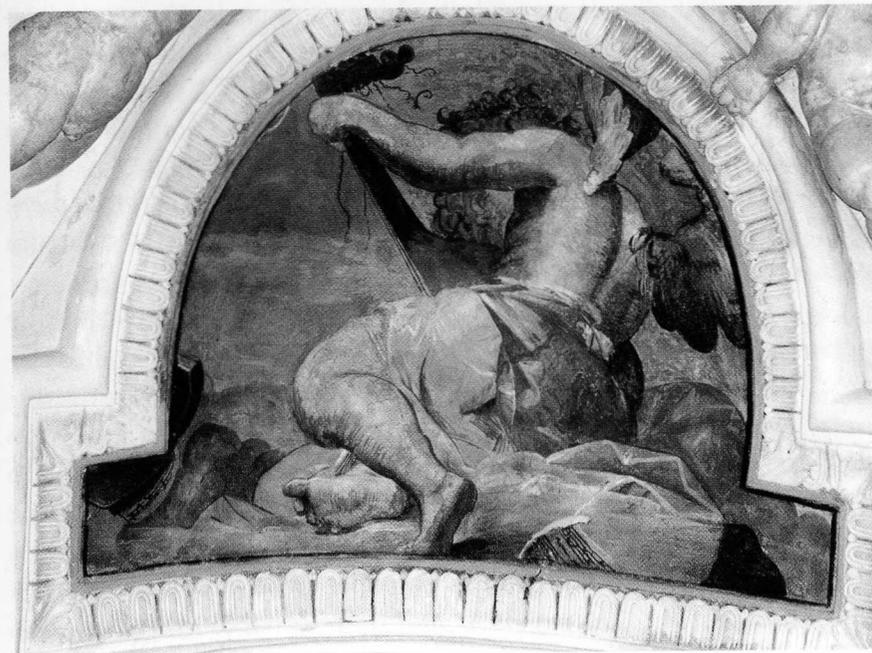
finto loggiato ci sono anche otto statue a monocromo bronzeo rappresentanti la *Fede*, il *Consiglio*, lo *Zelo*, il *Valore Militare*, la *Fatica*, il *Disprezzo*, il *Giubilo* e la *Vittoria*, sovrastate da quattro imprese con la *Santa Croce coronata di raggi*, il *Tempio dei Gentili*, una *spada sguainata ornata d'occhi* e nell'ultima *tre corone*: una d'oro, una d'argento ed una di spine.

Il ciclo è completato da dodici busti di re e da quattro imprese simboliche di casa Moroni: una rocca con all'interno un grande gelso (nozze Roncalli-Moroni); una pianta di gelso che illuminata dal sole non fa ombra (perfezione dei Moroni); un ramoscello di gelso carico di frutti acerbi nella parte alta, rosseggianti a metà ramo e maturi in basso, abbinato al motto "paulatim" (cioè a poco a poco), ad indicare che l'elevazione sociale della famiglia è avvenuta per gradi grazie all'onore ed alla fatica; infine, nell'ultima impresa si vede un ramo di gelso reciso accompagnato da una ruota e da una nave, seguito dalla scritta "ad utrumque" (all'una ed all'altra), quale augurio di prosperità.

L'*Angelo in volo e studio di mano destra* (MT 29) sono elaborati per l'*arcangelo Gabriele* inviato a Goffredo di Buglione per incitarlo a proseguire la guerra contro i Saraceni, mentre al quadro successivo si riferiscono il *Comandante crociato* (MT 45, a destra), preliminare per *Goffredo di Buglione* nel soffitto, e l'*Angelo annunciante* (MT 26) da considerare una prima prova, poi sostanzialmente variata, per l'*Arcangelo Gabriele*.

La *Figura femminile tricefala con triplice elmo* (MT 38) ed il *Soldato seduto con elmo, corazza e spada* (MT 54, a sinistra) risultano fedeli modelli per le metafore della *Prudenza militare* e del *Comando* nel fregio.

Nella loggia, sotto il motto "imparibus meritis impar retributio", sono collocate le allegorie della *Mercede* e del *Castigo*, cioè gli attributi di un condottiero assennato. Alcune varianti alla *Figura femminile coronata* del Rijksmuseum di Amsterdam (Inv. 1958-75) danno vita alla *Mercede*. Nonostante il Calvi l'avesse immaginata come una donna "pomposamente adorna con diadema in capo, sole in petto, e una corona detta da gli antichi Romani Murale in mano"⁵³ nell'affresco la *Mercede* non ha la testa ornata di corona, ma la regge



12. G.G. Barbelli, *Angelo*, Crema, chiesa di S. Bernardino, volta della cappella dei SS. Francescani, affresco.

con la mano sinistra, la mano destra è in posizione leggermente spostata ed il lato sinistro del volto è maggiormente visibile. Al *Castigo* va riferito il *Busto virile con asta in pugno* (MT 22), che nell'esibizione del braccio che impugna rivela l'influenza del *Davide e Golia* di Tanzio da Varallo⁵⁴, già peraltro evidenziata dal Ruggeri⁵⁵.

Il *Nudo virile seduto con una penna nella mano destra e libri ai piedi* (MT 155) è un accurato studio per l'ombreggiatura e la struttura compositiva del *Rigore* dipinto nel fregio.

Ai lati della scena *Armida nel campo dei cristiani* riconosciamo le personificazioni dell'*Inganno* e della *Bellezza*, da mettere in relazione con il *Pescatore con lenza e pesce* e la *Figura femminile seduta su una nuvola* (MT 47). Quest'ultimo disegno è stato giudicato dal Ruggeri⁵⁶ uno studio per una imprecisata *Assunzione*, ma, a mio avviso, è palesemente ricollegabile alla *Bellezza* per la posizione delle braccia e gli ornamenti del vestito.

All'allegoria del *Rammarico*, nel fregio, è strettamente connessa la *Figura virile seduta che poggia la guancia sulla mano* (MT 26 v), uno dei pochi disegni non del tutto terminati, infatti le gambe e l'avambraccio destro, tracciati con un segno alquanto lieve, contrastano con il resto del corpo ben definito anche dal punto di vista chiaroscurale. La *Figura femminile seduta con elmo piumato e pugnale* (MT 37), dapprima considerata uno studio per palazzo Terzi, è stata poi giustamente ricondotta dal Ruggeri⁵⁷ alla figura della *Vendetta* nel fregio della sala della Gerusalemme Liberata. Egli notava oltre ad espliciti ricorsi al Nuvolone ed a Bernardo Strozzi giovane, un "uso più fluido e modulato delle ombreggiature a sfumino e del tratteggio", accompagnato da "una nuova sensibilità compositiva, meno rigidamente ancorata alle precedenti partizioni geometriche, più libera". A due diverse immagini del finto loggiato si riferiscono il *Busto d'uomo con strumento musicale* della biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. F 255 inf., n. 2275) ed il *Busto virile ammantato con fiori nella mano destra* (Lugt 2212). Il primo è studiato per il suonatore di chitarra al centro della *Fiducia in Dio*, sotto il motto "Fide et Fidibus", mentre il secondo costituisce un esercizio per la figura allegorica del *Cordoglio*, accompagnata dalla scritta "A risu ad maiorem".

Nel fregio, alla sinistra dell'episodio *Tancredi nella selva d'Ismeno*, vediamo la personificazione del *Coraggio*, derivante dal *Nudo virile seduto* (MT 33), che regge con la mano sinistra uno scudo ornato da una fiamma.

Alla scena *Armida e Rinaldo* possiamo ricondurre alcuni controversi disegni. La *Figura femminile seduta con fiori* (MT 40) stilisticamente è affine ai fogli del 1650-52 ed, a mio avviso, genera vari personaggi. Presenta, infatti, una notevole somiglianza con *Armida* nel volto, nella capigliatura e nell'abbigliamento (leggermente mutata è invece la posizione delle gambe e delle braccia), ma il panneggio, il vestito e la posizione del corpo rimandano a *Proserpina* in palazzo Terzi.

La *Figura virile seduta, inclinata verso sinistra* (MT 7), al contrario di quanto sostiene il Ruggeri⁵⁸, non rivela alcuna correlazione con le *Opere di Misericordia* nella chiesa di S. Giovanni a Crema, ma potrebbe essere un abbozzo, largamente rivisitato, per la figura di Rinaldo. Di difficile collocazione anche gli *Studi di volto femminile, mano e ginocchio* (MT 92): da un lato potrebbero essere un primo schema per il volto e la mano di Armida che accarezza Rinaldo (lo schizzo del ginocchio è molto simile a quello del personaggio virile nel foglio MT 7), dall'altro la testa e la mano mostrano affinità con *Proserpina* in palazzo Terzi.

La *Risoluzione*, alla destra della scena *Armida e Rinaldo*, ricalca fedelmente anche nella ripartizione delle luci e delle ombre la *Donna seduta che si tura le orecchie* (MT 32).

Alla sinistra del cartiglio con la *Caduta di Gerusalemme* si nota l'allegoria del *Trionfo*, di cui il *Comandante coronato seduto con la spada sguainata* (MT 50, a destra) costituisce il disegno preparatorio.

Nella loggia, al di sopra della *Caduta di Gerusalemme* e rimarcata dal motto "Victoriae signo victorias", trova spazio l'allegoria della *Vittoria*⁵⁹, nella quale il conte Raimondo di Tolosa, colui che per primo ha piantato la Santa croce sulle mura di Gerusalemme, è affiancato da un non identificato personaggio che regge la palma della vittoria, del quale ci è pervenuto lo schizzo preliminare, la *Figura a mezzo busto voltata di fianco* (MT 23, a sinistra).

La virtù a monocromo sul lato sinistro del finto arcone dipende strettamente dalla *Figura femminile seduta* (MT 5), modificata solo nella posizione del braccio destro e delle gambe.

Un curioso aneddoto è legato alla *Figura femminile coronata d'alloro con palma e cartiglio* (MT 46). Il Ruggeri⁶⁰ ha correttamente intuito il rapporto con la finta statua dal cartiglio "Hyerusalem capta", ma, non avvedendosi delle sembianze femminili, l'ha scambiata per l'effigie di Torquato Tasso; l'errore viene evidenziato dalla Vertova⁶¹, che, leggendo il Calvi⁶², ben individua trattarsi della statua della *Vittoria*, una delle quattro virtù affrescate agli angoli della volta.

Gli *Studi di testa, gambe e braccia* in Collezione List (Monaco di Baviera, Lugt 2212) costituiscono forse il punto di partenza per la figura della *Fatica*, successivamente rielaborata nell'assetto della testa e della mano sinistra, mentre la posizione delle gambe richiama anche il bimbo nella *Storia Biblica* (forse *Partenza di Abramo per Canaan*) di Moscazzano.

L'*Anziano personaggio barbuto con un libro nella mano destra* (MT 49, a destra) trova piena attuazione nella statua del *Consiglio* dipinta nel finto loggiato.

Un unico disegno raffigurante *Giove sulle nuvole* intento a scagliare fulmini (MT 50, a sinistra) si riferisce alla sala della *Caduta dei Giganti* (1654); non sono, invece, stati individuati studi per la stanza dedicata al *Trionfo di Ercole*, ma, va tenuto conto che, nel 1835, in occasione delle nozze Moroni-Resta parte degli affreschi è stata coperta da una decorazione a grisaille, ancora esistente, tranne alcuni tasselli rimossi dal Lutti durante il recente restauro del 1980.

Gli affreschi in palazzo Terzi sono contemporanei o appena successivi al ciclo di palazzo Moroni. Il passaggio del Barbelli da una casa all'altra è da ricercare nella parentela che legava le due famiglie: Luigi Terzi e Francesco Moroni avevano sposato le sorelle Paola e Lucrezia Roncalli.

La decorazione è meno impegnativa dal punto di vista iconografico e si limita a due stanze.

Nella sala del Camino, le cui quadrature sono di Domenico Ghislandi, al centro della volta è raffigurato l'*Olimpo* con *Giove*,



13. G.G. Barbelli, Testa femminile di profilo, *Lovere*, Accademia Tadini (MT 134).

14. G.G. Barbelli, S. Antonio riattacca la gamba ad un giovane, *Crema, chiesa di S. Bernardino, cappella di S. Antonio, lunetta destra, affresco*.



Giunone, Apollo, Minerva e Bellona, mentre alle pareti sono situati due cartigli con *Giunone istiga le furie* e *Minerva e Marte mettono in fuga le armate*, fiancheggiati rispettivamente dalle figure allegoriche della *Gioventù*, della *Bellezza*, della *Gagliardezza* e della *Concordia*.

Nelle testate della volta si trovano due scene con *Proserpina accompagnata dall'Onore e dalla Nobiltà* e *Orfeo musicista ammansisce gli animali alla presenza della Ricchezza e della Sapienza*.

Agli angoli, affacciati a quattro finte finestre i ritratti a mezzo busto di *Paola Roncalli* e dei figli *Antonio, Apollonia* ed *Anna Maria Terzi*, quest'ultima facilmente riconoscibile grazie al gatto che l'accompagna.

Molteplici i disegni preparatori, che dal punto di vista stilistico sono affini a quelli di palazzo Moroni.

La *Figura femminile seduta* (MT 15) presenta stretti legami con la *Concordia*, anche se è stata leggermente cambiata la posizione della testa; la *Figura femminile seduta e coronata d'alloro* è uno schema per la *Gagliardezza*; i *Due nudi virili* (MT 43) si trasformano nelle *Furie* in primo piano nell'episodio *Giunone istiga le tre Furie*; la *Figura virile seduta che fa cadere delle monete* (MT 45) è preparatoria per la *Gioventù*.

All'*Onore* ed alla *Nobiltà*, nell'episodio *Proserpina accompagnata dall'Onore e dalla Nobiltà*, vanno ascritti, come dichiara l'annotazione sottostante, gli schizzi con la *Figura virile seduta con un asta nella mano sinistra* (MT 48, a destra) e la *Figura femminile seduta, ammantata, con scettro e statuetta tra le mani* (MT 24).

La *Figura maschile coronata seduta sulle nuvole* (MT 85) e la *Figura femminile seduta coronata col braccio destro alzato* (MT 42) servono per *Giove* e *Giunone*, terza a sinistra, nella volta. Il primo disegno (MT 85) comprende anche, nella parte inferiore del foglio, un piccolo studio della figura in movimento, tanto geometrizzato e ridotto ai tratti essenziali da assomigliare ad un manichino. In questo caso il Barbelli sembra portare all'esasperazione certe connotazioni stilistiche di Luca Cambiaso, si veda ad esempio la *Circoncisione della famiglia di Abramo*⁶³ (Genova, Palazzo Rosso, Gabinetto Disegni e Stampe).

Il De Pascale⁶⁴ ha ravvisato nelle *Due figure femminili* (MT 27) i ritratti di *Apollonia* ed *Anna Maria Terzi* affrescati nella sala del Camino, facendo cadere l'ipotesi del Ruggeri⁶⁵ che considerava tali bozzetti due diversi momenti del medesimo processo creativo. A suo giudizio infatti il disegno superiore, vista la maggiore elaborazione e la "nuova ricchezza di toni e di impasti", appariva realizzato in epoca successiva rispetto a quello inferiore "più immediatamente scritto e gettato nella definizione di contorni, piani e profili". Nella volta della sala da pranzo, all'interno di una semplice balaustra, appare la *Nascita di Ercole*, cui fanno da contorno, nel cornicione, quattro putti con simboli erculei. Il disegno di *Busto virile con le braccia protese* (MT 143) è un fedele studio per la figura di *Giove* che si protende verso *Giunone* per accogliere il neonato *Ercole*. Il Ruggeri⁶⁶ e la Colombo⁶⁷, ingannati dall'affinità stilistica e dei tratti somatici, hanno invece associato tale schizzo al *S. Giovanni nel deserto* nella chiesa di S. Giovanni Battista a Crema (1636).

Gli ultimi anni: 1650-56

L'ultimo periodo è contrassegnato da un'attività frenetica; mentre a Bergamo prosegue la realizzazione dei grandi cicli decorativi, a Crema, nel 1651 dipinge la cappella di S. Antonio⁶⁸ nella chiesa di S. Bernardino, la quinta del lato sinistro. La data compare sia sugli stucchi (firmati e datati sulla lesena sinistra: "Antoni Prandi MDCLI") sia nella pala d'altare.

Il progetto decorativo della cappella è piuttosto impegnativo, Barbelli dipinge tre grandi tele⁶⁹ e gli affreschi nella volta.

Nella volta, tra puttini realizzati a stucco, dipinge *Figure angeliche*, poi dedica le due grandi lunette a *S. Antonio che resuscita un bambino annegato* (parete sinistra)⁷⁰ e *riattacca la gamba ad un giovane* (parete destra)⁷¹, infine sui costoloni in piccoli cartigli ovali quattro monocromi con *S. Antonio che libera alcuni indemoniati*.

Nell'affresco⁷² soprastante l'altare due putti sostengono un cartiglio con un'iscrizione in latino che inneggia ai miracoli di S. Antonio; nel 1899 alla scritta è stato aggiunto il nome del restauratore Angelo Bacchetta.

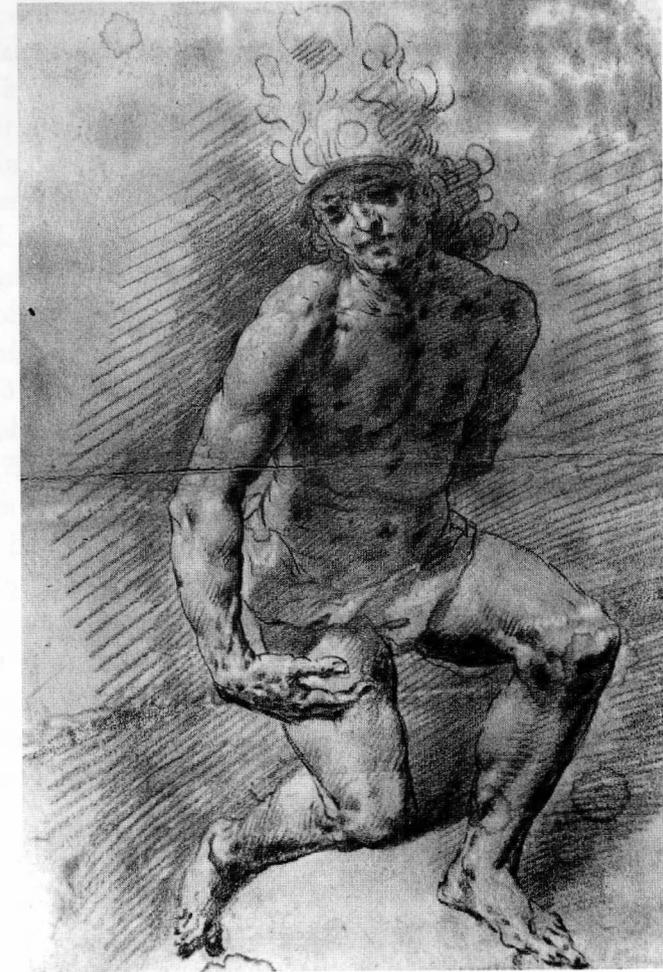
La *Figura angelica appoggiata ad una nuvola* (MT 27) è stata giustamente collegata dalla Colombo⁷³ all'angelo, che appare tra le nuvole, sul lato destro della pala di *S. Antonio da Padova col Bambino*.

Al lunettone sinistro con *S. Antonio che resuscita un bambino annegato* vanno riferiti il *Bambino sdraiato a terra* (Cod. F 255 inf., n. 2167) della biblioteca Ambrosiana di Milano, in passato considerato dal De Pascale⁷⁴ uno studio variato per il fanciullo supino nella pala della chiesa di S. Giuliano martire ad Albino (Bg), e la *Figura maschile inginocchiata* (MT 240, a destra) affine al padre del fanciullo, nonostante i piccoli cambiamenti.

La *Testa femminile di profilo* (MT 134, fig. 13) va associata al volto della donna alla sinistra del giovane miracolato da S. Antonio, affrescato nel lunettone di destra (fig. 14).

L'*Angelo sulle nuvole con un libro aperto nella mano destra e studi di libro* (MT 71, fig. 10) ha avuto un duplice utilizzo. È sicuramente correlabile, come indica la Colombo⁷⁵, per la posizione delle braccia e della testa, ad un *Angelo* (fig. 11) nella volta della cappella di S. Antonio; ma, il panneggio, la posizione delle ali e del corpo, ad eccezione del braccio sinistro che regge uno strumento musicale, richiamano un *Angelo* della cappella dei SS. Francescani (sempre nella chiesa di S. Bernardino, fig. 12).

L'Alpini⁷⁶, supportato dalla presenza di tonalità acide echeggianti il Cerano, fa risalire gli affreschi della cappella dei SS. Francescani al 1632; va, però, segnalato che, oltre ad affinità compositive tra gli angeli nella volta e quelli della cappella di S. Antonio, all'interno della cappella dei SS. Francescani si notano forti discrepanze qualitative tra le due scene laterali, i santi e gli angeli nel soffitto (la testa dell'angelo, fig. 12, sembra quasi compressa), aspetti difficilmente conciliabili con la mano del Barbelli, anche se in età ancora giovanile. Si può quindi avanzare l'ipotesi che l'opera sia stata avviata dal maestro cremasco negli ultimi anni della sua vita e, a causa dei numerosi e gravosi impegni in vari cantieri o per la morte improvvisa, sia stata ultimata dagli allievi con l'aiuto dei suoi disegni. A ben vedere, infatti, la posizione delle gambe e l'abbigliamento del Santo nella lunetta delle *Tentazioni di S. Francesco*, sempre nella cappella dei SS.



15. G.G. Barbelli, *Nudo virile con elmo*, *Lovere*, *Accademia Tadini* (MT 204 bis).

Francescani⁷⁷ (Crema, chiesa di S. Bernardino), richiamano il *nudo virile semi-sdraiato col braccio sinistro alzato* (MT 35) preparatorio per una delle figure a monocromo che fingono di sostenere il fregio della sala dell'Età dell'oro in palazzo Moroni.

Risale a questi anni anche il foglio con le *Due figure virili con mantello, cappello ed asta* (Crema, collezione privata), recentemente segnalato dalla Ceserani Ermentini⁷⁸.

La *Figura di magistrato* (MT 81) è stata oggetto, per quasi trent'anni, di un'altalenante paternità. Il Ruggeri⁷⁹ ha dapprima collocato il disegno entro gli anni '50 del Seicento considerandolo opera della maturità del Barbelli, l'ha poi ascritto in via dubitativa al Ceresa⁸⁰ fino al 1974⁸¹, anno in cui l'ha nuovamente inserito nel catalogo del cremasco. La questione è stata ora riaperta dalla Colombo⁸² riportando l'opera al Ceresa; a mio avviso, però, prendendo in esame i motivi stilistici (il tipico tratteggio nelle zone d'ombra) ed alcune somiglianze⁸³ col ritratto di Bernardo Valerio (Crema, palazzo comunale) è riconducibile al Barbelli.

Una vicenda simile ha caratterizzato l'*Ecclesiastico in vesti liturgiche, studi delle mani e della testa* (MT 75); dopo una prima oscillazione tra Barbelli e Ceresa⁸⁴, il contenzioso è stato risolto dal Ruggeri nel 1974⁸⁵ con la definitiva attribuzione al Barbelli, confermata in tempi recenti dalla Colombo⁸⁶.

Il Ruggeri⁸⁷ aveva anche ipotizzato che il *Soldato con cappello piumato e studio di mano* (MT 83) fosse finalizzato ad una figura della *Coronazione di spine* nei misteri del Rosario di Bagnolo Cremasco, ma tale ipotesi non è condivisibile per l'eccessivo divario tra i due personaggi.

Nello *Studio per ritratto femminile e studi di mani* di Lovere (MT 84) il Barbelli, con leggeri segni diagonali, ottiene i delicati passaggi tonali che caratterizzano le pieghe del vestito, ed evidenzia con vistose lumeggiature a gessetto le zone dove cade la luce. Il volto dell'anziana gentildonna, scarno e presentato con poche linee essenziali, contrasta con l'accurato studio delle mani, ripreso in primo piano. La *Donna con mantello* (MT 36) e la *Donna coronata* (MT 13) trovano attuazione nel quadro *S. Grata presenta la testa di S. Alessandro a Lupo ed Esteria* (Bergamo, S. Grata in Borgo Canale),

ordinato al Barbelli nel 1652 e pagato l'8 aprile 1653. Il primo disegno è attinente alla figura di Esteria, mentre il secondo è uno studio per *S. Grata* (leggermente variato) ed anche per *Psiche* che incontra le sorelle, dipinta nel fregio dello scalone in palazzo Moroni.

Sempre a Bergamo, nel 1653, Gian Giacomo firma e data il *S. Nicola da Tolentino*, ora nella chiesa di S. Andrea, ma proveniente dalla chiesa di S. Agostino, avvalendosi dello *studio del Santo* (MT 17) e dell'*Angelo musicante* (MT 122), che, cambiata la posizione delle braccia e del flauto, dà luogo alla figura angelica in alto a sinistra.

Il *Gentiluomo incedente* dalla mano destra protesa (MT 123) porta al personaggio col mantello rosso nella *Storia Biblica* (forse *Partenza di Abramo per Canaan*) di Moscazzano, firmata e datata 1653. Il disegno è stato precedentemente collegato dal Ruggeri⁸⁸ alle figure di astanti nelle *Storie di S. Giorgio*, affreschi strappati dalla vecchia parrocchiale di Casaletto Vaprio (Cr) ed ora nella cappella di Villa Stramezzi, ma le analogie troppo vaghe tolgono credibilità a questa interpretazione.

Anche l'ipotesi del Ruggeri⁸⁹ di considerare il *Nudo virile con spada e braccio sinistro proteso* (MT 206) un'idea per una figura del fregio della sala dei giganti in palazzo Moroni si è rivelata del tutto infondata, vista la mancanza di riscontri negli affreschi. Tale schizzo è, secondo me, accostabile a varie figure ed in modo specifico all'uomo che sta per pugnalarne una giovane nel gruppo centrale, in primo piano, nel *Martirio di S. Orsola e delle settemila vergini*, un piccolo olio su tela in collezione privata a Bergamo, databile 1655 sulla base di similitudini stilistiche con la *Strage degli Innocenti*, firmata e datata.

Al *Martirio di S. Orsola e delle settemila vergini* va riferito anche il *Nudo virile con elmo* (MT 204 bis, fig. 15), che, pur presentando, come osserva il Ruggeri⁹⁰, delle corrispondenze nella posizione del corpo con il S. Sebastiano nella *Trinità e i SS. Rocco e Sebastiano* di Madignano (olio su tela, firmato e datato 1631), va messo in relazione alla figura virile con la testa avvolta da una benda bianca, dipinta sul lato sinistro.

Nel 1655 il Barbelli produce due quadri per l'oratorio della SS. Trinità di Romano di Lombardia (ora nella chiesa parrocchiale), raf-

figuranti l'*Incoronazione di spine* e la *Flagellazione*, quest'ultimo è firmato e datato.

Alla prima tela vanno accostate la sanguigna con *Torso virile e testa di profilo* (MT 125, fig. 16), studio leggermente modificato per la figura alla destra di Cristo, ed il *Busto virile che impugna e particolare della mano destra* (MT 154), che, pur mutato nei tratti del volto, è affine al personaggio con turbante, asta e bastone; alla *Flagellazione*, nonostante le varianti nell'abbigliamento, va ricondotto il *Busto virile e studio di braccio* (MT 111) per le chiare corrispondenze, nella posizione della testa e del braccio destro, con il flagellante alla sinistra del Cristo. Dal confronto tra i disegni ed i due dipinti di Romano di Lombardia emerge l'intervento degli aiutanti del Barbelli⁹¹: la fine resa anatomica dei fogli MT 125 e 154 risulta appiattita e svilita nell'opera pittorica.

Negli ultimi anni la produzione grafica del Barbelli non è solo una sperimentazione di soggetti che troveranno attuazione nelle opere pittoriche, ma, serve da modello per gli aiutanti ed i collaboratori di bottega che, a causa dei troppi impegni del maestro, si trovano a portare a compimento affreschi e dipinti.

Il Ruggieri⁹² erroneamente ritiene il *Nudo virile seduto a gambe accavallate con un lungo bastone tra le mani* (MT 204) un'idea per i telamoni della sala dell'Età dell'oro o per la caduta dei giganti in palazzo Moroni, ma in seguito ad un'attenta verifica entrambe le ipotesi si sono rivelate infondate. Diversamente si trovano riscontri nel personaggio vicino all'arco sinistro sullo sfondo di *Un episodio di storia gesuita* in collezione privata recentemente segnalato dal De Pascale⁹³: l'uomo appare però in controparte ed è paludato in vesti secentesche. Il disegno risale alla piena maturità del Barbelli ed è probabilmente contemporaneo agli studi per la decorazione di palazzo Moroni, richiama infatti nella meticolosa ricerca volumetrica il *Nudo virile seduto con una penna nella mano destra* (MT 155) e *Giove seduto sulle nuvole* (MT 50, a sinistra). Forti sono, a mio avviso, le somiglianze che legano il *Nudo virile* (MT 204) allo *Studio di nudo virile e di testa* di Ercole Procaccini il Giovane, dove i passaggi chiaroscurali sono ugualmente ottenuti mediante brevi tratti paralleli, che si infittiscono nelle zone d'ombra e lasciano spazio a



16. G.G. Barbelli, *Torso virile e testa di profilo, Lovere, Accademia Tadini* (MT 125).

lumeggiature a gessetto bianco nelle campiture di luce. Anche la resa della muscolatura presenta delle affinità. Il Procaccini del resto verso la metà del Seicento organizza nella sua bottega a Milano lezioni di nudo⁹⁴.

Il *Giovane seduto* (K 19) del Teylers Museum di Haarlem viene inserito nel catalogo del maestro cremasco dal Ruggeri⁹⁵, che lo scambia per una *Figura di Baccho addormentato*, ma, la tecnica, una commistione di sanguigna e matita nera, è del tutto estranea alla produzione grafica del Barbelli e depone a favore dell'attuale attribuzione ad Ercole Procaccini il Giovane, avanzata dalla Neilson⁹⁶. Anche Giulio Cesare Procaccini, zio di Ercole, amava realizzare disegni con la matita nera e rossa, come conferma il foglio con i *Due volti femminili* di Venezia (Gallerie dell'Accademia, Gabinetto dei Disegni).

La tesi del Ruggeri⁹⁷, che ascrive al Barbelli il *Ritratto virile*⁹⁸ della biblioteca Ambrosiana (Cod. F 255 inf., n. 2277) giustificando l'emergere di caratteri ceresiani con un reciproco scambio tra i due artisti, induce, a mio modo di vedere, forti dubbi dovuti all'estrema limitatezza del tratteggio diagonale, tipico dell'ombreggiatura, ed alla resa grafica delle mani, lungi dall'essere allungate ed aguzze.

Il *Nudo virile inginocchiato* (MT 157) ed i due *Nudi virili seduti* (MT 172-173) vanno probabilmente espunti dal catalogo, in quanto presentano un formulario completamente estraneo al ductus del Barbelli. Il *Nudo virile seduto* (MT 172) è realizzato con segni brevi e sottili e presenta, sullo sfondo, un tratteggio parallelo al corpo del personaggio; in questo bozzetto il Ruggeri⁹⁹ ha intravisto delle relazioni con l'ultimo gigante di destra nella sala dei giganti in palazzo Moroni, ma gli elementi comuni sono talmente vaghi ed incerti (il gigante è in piedi e regge un masso) da non consentire una connessione tra le due opere.

La *Figura femminile seduta* (MT 105) è dapprima valutata dal Ruggeri¹⁰⁰ opera di un artista veneto del '600-'700, ed in seguito assegnata al Barbelli, ma l'attribuzione non è accettabile, poichè il tratteggio della veste, le mani ed il piede destro manifestano un ductus pienamente diverso.

A Carlo Ceresa va restituito lo *Studio per ritratto di gentildonna* dell'Accademia Tadini di Lovere (MT 93) caratterizzato da una

vicenda attributiva alquanto travagliata. Ruggeri¹⁰¹ l'aveva considerato uno studio del Ceresa per i ritratti di Anna Maria Pesenti o di Maria Tassi in Pesenti, nella Villa Agliardi di Sombreno, una tesi confermata dal Valsecchi¹⁰², il quale, però, riteneva il foglio affine al ritratto di Caterina Gironda. Nel 1974 il Ruggeri¹⁰³ inseriva l'opera nel catalogo del Barbelli, seguito qualche anno dopo dalla Vertova. La studiosa¹⁰⁴ si sofferma sull'abito della giovane, rispondente ai canoni della moda in voga attorno al 1660, un dettaglio, a mio avviso, in contrasto con la paternità del Barbelli, deceduto nel 1656. Nonostante il Rossi¹⁰⁵ ribadisca l'assegnazione all'artista cremasco, l'ipotesi più attendibile è quella del Valsecchi, notevoli sono, infatti, gli elementi in comune col ritratto di Caterina Gironda (Milano, collezione privata, 1663), come la posa, il vestito ed i suoi ornamenti.

Dall'esame dell'opera grafica e pittorica è emerso il profilo di un artista molto colto e raffinato che, pur mantenendo stabili alcuni tratti peculiari, col trascorrere del tempo continua ad aggiornare il suo stile, sensibile anche alle sollecitazioni che gli giungono dalla zona in cui si trova ad operare. Nonostante il linguaggio lombardo fortemente influenzato dai cremaschi Pombioli e Ferrario, dall'ambiente milanese dei Nuvolone, Cerano, Morazzone, Procaccini, Della Rovere e, soprattutto, di Daniele Crespi, si trovano accenni ad un linguaggio toscano-romano accompagnato da riferimenti veneti (Paolo Veronese) e fiamminghi (Paul Brill). Il Ruggeri¹⁰⁶ giustificava questi richiami toscano-romani con l'uso di stampe del Tempesta¹⁰⁷ e si spingeva ad ipotizzare un viaggio nel centro-Italia, a Roma o a Firenze¹⁰⁸. Oggi possiamo escludere tale eventualità. Il Barbelli manifesta pienamente l'interesse per i problemi della prospettiva, appresi sulle fonti lombarde del tardo-cinquecento, i Campi, Giovan Paolo Lomazzo e Carlo Urbino (specializzato negli "scurti").

Nel *Banchetto di Erode*, a metà della tavolata, si vede un giovane nell'atto di bere che riprende in controparte un dipinto di analogo soggetto di Annibale Carracci.

Nell'impianto decorativo dei due palazzi bergamaschi incide profondamente l'influenza della scuola barocca genovese, anche se per alcuni episodi della *Gerusalemme Liberata* attinge ad incisioni di Bernardo Castello e del Tempesta.

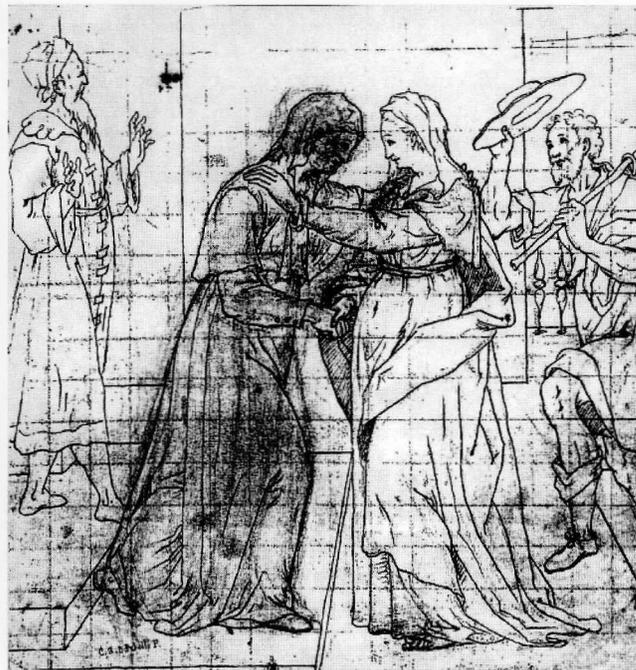
Le ultime opere, caratterizzate dall'iscurirsi degli sfondi in contrapposizione alle vivaci gamme cromatiche delle vesti (*Giuditta*, Banca Popolare di Crema), rinnovano l'interesse per il luminismo e le "poetiche post-caravaggesche di ambito fiammingo-genovese¹⁰⁹". Alle influenze derivate da Strozzi, Assereto e Valerio Castello, accompagna pennellate più pastose (*Cristo incoronato di spine*, *Flagellazione*, Romano di Lombardia), e nel contempo conferisce maggiore attenzione al paesaggio che, a tratti, pare prevalere sul racconto (*Storia biblica* di Moscazzano, *Strage degli innocenti*, ed il *Martirio di S. Orsola e delle settemila vergini*).

Durante le mie ricerche mi sono imbattuta in due disegni inediti di Carlo Antonio Barbelli, primogenito del più famoso e dotato Gian Giacomo, nei quali, la presenza della quadrettatura lascia pensare a probabili bozzetti per qualche opera ad olio o ad affresco. I fogli si trovano a Crema in collezione privata e rappresentano un *Angelo in volo mentre agita un turibolo* (fig. 18) e la *Visitazione* (fig. 17). Quest'ultimo (firmato in basso a sinistra) riprende nel pastore che si leva il cappello l'analogo gesto della figura che regge la lampada nell'*Adorazione dei pastori* di Antonio Campi in Santa Maria della Croce a Crema, tela firmata e datata 1575. Il modulo, utilizzato anche da Gian Giacomo nell'*Adorazione dei pastori* dell'oratorio di S. Rocco a Casalpusterlengo (1641), doveva essere particolarmente caro a Carlo Antonio, tanto da ripeterlo, pur con notevoli mutamenti, anche nella piccola *Adorazione dei pastori* della chiesa di S. Bernardino fuori le mura a Crema.

REFERENZE FOTOGRAFICHE:

Fig. 6: Giusy Colombo.

Figg. 1-3-4, 7-16: Annunziata Miscioscia



17. Carlo Antonio Barbelli, *Visitazione*, Crema, collezione privata.

18. Carlo Antonio Barbelli, *Angelo con turibolo*, Crema, coll. privata.



NOTE

1. A Brescia, fin dai primi anni '30, entra in contatto con i quadraturisti locali, Tommaso Sandrini, Domenico Bruni ed Ottavio Viviani, a fianco dei quali compie vari interventi (oggi perduti, ma ricordati da Paglia, Averoldi, Maccarinelli e Carboni) nelle chiese di S. Maria del Carmine, di S. Francesco, di S. Orsola, dei SS. Faustino e Giovita.
2. L. CANOBIO, *Proseguimento della Storia di Crema dall'anno 1586 fino al 1664*, Ms. presso la Biblioteca Civica di Crema, p. 95.
3. È stato modificato nella posizione della mano destra e delle gambe.
4. Affresco che si trova sulla parete laterale sinistra.
5. Cfr. *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, catalogo della mostra, Cremona 1985, pp. 142-3.
6. M. BOTTERI OTTAVIANI (cfr. la scheda critica, in *Pietro Ricchi*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 222), considerando l'assenza di influenze lombarde, fa risalire questa Incoronazione agli anni giovanili del Ricchi.
7. Il Lucchese giunge a Milano nel 1634 e, con tutta probabilità, nel 1635 è a Brescia. Si veda E.M. GUZZO, *Il soggiorno bresciano di Pietro Ricchi*, in *Pietro Ricchi*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 105.
8. Quest'affresco del Ricchi è di difficile datazione, secondo M. BOTTERI OTTAVIANI (*Pietro Ricchi itinerario gardesano*, in *Pietro Ricchi*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 69) risale all'incirca al 1644.
9. Come il tardo-manierismo nordico, la pittura milanese, il luminismo post-caravaggesco (cfr. V. GUAZZONI, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, I, p. 114).
10. E.M. GUZZO, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983, p. 130.
11. Anche il Marubbi è autonomamente giunto a questa conclusione, si veda la scheda critica, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, Venezia 1997, p. 234.
12. Egregiamente effettuato nei primi mesi del 1997 da Ambrogio Geroldi e Cecilia Bellani.
13. "Jacs Barbellus Pit. inven sculpt Creme 1643".
14. A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano 1957, pp. 84, 91.
15. C. ALPINI, *Trame d'Arte*, in *Giuseppe Gatti antiquario presenta Antichi Maestri Cremaschi*, catalogo della mostra, 1993, p. 7.
16. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo 1974, p. 112.
17. Presenta un'accentuazione del segno a sanguigna che corrisponde all'ombreggiatura ed all'ambientazione notturna della scena.
18. M. MARUBBI, *Appunti per Barbelli e Botticchio*, in "Insula Fulcheria", 1993, XXIII, p. 113.
19. M. OLIVARI, *Sulle tracce bergamasche di un eccentrico*, in *Pietro Ricchi (1606-1675)*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 103, nota 11.
20. A. PUERARI, *Mostra di Antiche Pitture dal XIV al XIX secolo in Cremona*, catalogo della mostra, Cremona 1948, p. 77.
21. Misura cm. 90 x 71.
22. Dove, in cartigli appesi ai rosoni del loggiato, lascia firma e data.
23. C. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio: proposte per un catalogo*, in "Insula Fulcheria", 1994, XXIV, p. 145.
24. Allievo ed aiutante del Barbelli.
25. C. ALPINI, *Scheda critica n. 32*, in *L'Estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1997, p. 251.
26. "IOs BAPTISTA BOTTICIUS PINX: ANNO 1647".
27. C. ALPINI, *Incoronazione della Vergine con i santi Andrea e Zeno*, in *L'Estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 168-9.
28. F. FRANGI, *Gian Giacomo Barbelli, Madonna del Patrocinio*, in *La Pittura tra Adda e Serio, Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987, p. 307.
29. M. MARUBBI, *Appunti per Barbelli e Botticchio*, in "Insula Fulcheria", 1993, XXIII, p. 129.
30. C. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio: proposte per un catalogo*, in "Insula Fulcheria", 1994, XXIV, p. 144.
31. A favore dell'attribuzione di questa tela al Barbelli si è recentemente pronunciato anche P. Dal Poggetto nella monografia dedicata a *Pietro Ricchi* (Rimini 1996, pp. 235, 425).
32. A riprova si veda la riproduzione fotografica di tale incisione in: *I Segni nell'arte*, catalogo della mostra, Cremona 1997, p. 29.
33. Lo stabile oggi non è più esistente poichè demolito nel 1810 in ottemperanza all'editto napoleonico.

34. Il manoscritto Zanese consta di due esemplari, l'originale si trova in collezione privata, mentre una copia settecentesca è conservata presso l'Archivio storico diocesano di Crema.
35. L. CESERANI ERMENTINI, *Barbelli architetto. Una conferma da disegni inediti*, in "Arte lombarda", 1996, n.3, p. 31.
36. Aleksander Voet (1613-1670 ?) è originario di Anversa, con tutta probabilità si forma presso il Pontins, si dedica all'incisione di soggetti religiosi o di genere, ripresi da opere di Rubens e di Van Dyck (cfr. E. Benezit, *Voce Voet Aleksander*, in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, Parigi 1924, III, p. 1015).
37. L'opera è stata recentemente collocata dalla Ceserani Ermentini (op. cit., p. 34) in ambito barbelliano, ma alla luce delle tipologie stilistiche (la gamma cromatica e l'aria un po'imbambolata dei visi) va restituita senza ombra di dubbio al Pombioli. Per una panoramica sulla vicenda attributiva di questa tela si veda: L. CARUBELLI, *scheda critica*, in *Tomaso Pombioli*, Crema 1995, pp. 89-90.
38. Per una riproduzione fotografica si veda: M. DE SANTIS, G. MERLO, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Soncino*, Soncino 1992, p. 46.
39. L. CESERANI ERMENTINI, *op. cit.*, p. 35.
40. L. CESERANI ERMENTINI, *op. cit.*, p. 31.
41. R. LONGHI, *Prefazione*, in *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 1953, ripubblicato in *Da Cimabue a Morandi*, Milano 1973, p. 932.
42. A Rodengo Barbelli attorno al 1645-48 affresca la sacrestia con episodi della vita di S. Benedetto.
43. Matita nera e sanguigna su carta preparata in rosso, mm. 263 x 160. Il foglio è preparatorio per la *Vergine adorata dai SS. Carlo e Francesco*, Varallo, pinacoteca.
44. Tale figura si trova nel fregio alla destra dell'allegoria dell'Allegrezza, si veda la fotografia n. 150 a pagina 87 in U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, Bergamo 1974.
45. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 9.
46. G. COLOMBO, "Corpus Graphicum" mostra di disegni secenteschi della Galleria Tadini, catalogo della mostra, 1997, n. 47.
47. L'ubicazione del foglio è tuttora ignota, una riproduzione fotografica è però conservata presso la Biblioteca civica di Crema (Fondo Bianchessi, *Cartella Barbelli Gian Giacomo*).
48. L'idea di tali telamoni sembra preannunciata dagli angeli realizzati a stucco nella cappella della Madonna, Crema, chiesa di San Benedetto, nel 1636.
49. *Psiche viene condotta alla montagna, Zefiro conduce Psiche nel palazzo di Amore, Psiche incontra le sorelle, Psiche vuole conoscere l'identità del marito, Amore fugge da Psiche, Psiche viene percossa dalla Sollecitudine e dalla Mestizia, le prove di Psiche ed infine Mercurio offre l'ambrosia a Psiche*.
50. U. RUGGERI, *Disegni Inediti*, 1970, MT 53.
51. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, p. 8.
52. Le allegorie della *Nobiltà* e della *Santità* sono state riscoperte grazie al restauro del 1980, dopo aver subito nel 1835 una completa ridipintura in seguito ai lavori di apertura di una nuova porta. Il Ruggeri (1974, p. 73) aveva notato un divario qualitativo che l'aveva indotto ad attribuire tali affreschi a Carlo Antonio Barbelli.
53. D. CALVI, *Le misteriose pitture del Palazzo Moroni, Bergamo 1655*, p. 58.
54. Si tratta di un olio su tela risalente al 1616-17, conservato nella pinacoteca Calderini di Varallo.
55. U. RUGGERI, *Disegni Inediti*, 1970, MT 22.
56. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 10.
57. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 119.
58. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 113.
59. Per la corretta interpretazione di questa allegoria si veda D. CALVI, *op. cit.*, p. 79.
60. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 119.
61. L. VERTOVA, *Catalogo dei disegni*, in Carlo Ceresa un pittore bergamasco nel Seicento, catalogo della mostra, Bergamo 1983, p. 155.
62. D. CALVI, *op. cit.*, p. 80.
63. Penna e pennello, inchiostro ed acquerello su carta bianca.
64. E. DE PASCALE, *La presenza a Bergamo di Gian Giacomo Barbelli*, in *I Pittori Bergamaschi, il Seicento*, Bergamo 1985, III, p. 254.
65. U. RUGGERI, *Disegni di Gian Giacomo Barbelli*, in "Critica d'Arte", 1968, n. 95, p. 79.
66. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 122.
67. G. COLOMBO, *op. cit.*, n. 5.

68. Il culto di S. Antonio, favorito dai nuovi ordini francescani (tra cui gli Osservanti), si estende in particolar modo nel '600, divenendo ben presto il santo taumaturgo per eccellenza. Alcune città eleggono il Santo come compatrono: nel 1652 Bergamo lo associa a S. Alessandro, mentre Crema nel 1653 lo affianca a S. Pantaleone. Si veda a tale proposito il racconto del CANOBIO, *Proseguimento della storia di Crema*, Milano 1849, pp. 298-300. Ulteriore testimonianza della grande popolarità di S. Antonio è la grande richiesta di quadri che lo raffigurano: si vedano le numerose repliche di tele con S. Antonio ed il Bambin Gesù compiute dal Ceresa e dal Barbelli nella metà del '600. Lo stesso Ceresa nel suo testamento raccomanda l'anima a "Carlo, Francesco, Giuseppe et Antonio di Padova suoi particolarissimi Invocati" (G. ZANCHI, *Aspetti della situazione religiosa bergamasca dalla visita apostolica di S. Carlo (1575) alla fine del Seicento*, in *Il Seicento a Bergamo*, Milano 1987, p. 26).
69. I dipinti, ad olio su tela, misurano cm 300 x 200 e raffigurano S. Antonio da Padova col Bambino, firmato e datato alla base dell'inginocchiatoio: "JACOBUS BARBELLUS PINGT. MDCLI"; S. Antonio guarisce un'ammalata col suo cordone, parete sinistra; S. Antonio guarisce un bambino paralitico, parete destra; nel 1996 sono stati sottoposti ad un intervento di restauro da parte di Ambrogio Geroldi.
70. Il padre di un bimbo annegato implora il santo che appare su una nuvola, mentre sul fondo si intravede un santuario accompagnato da una cascata.
71. Il giovane si era volontariamente amputato l'arto in seguito al pentimento per aver dato un calcio a sua madre.
72. La cappella nel 1996 è stata interamente pulita e restaurata da Paolo Mariani, Giovanna Aulizio e Rosalba Rapuzzi. A tale proposito rivestono particolare interesse alcuni elementi tecnici evidenziati da V. GHEROLDI, *Una scheda tecnica per Gian Giacomo Barbelli a Quintano*, in "Insula Fulcheria", n. XXVI, 1996, pp. 9-33. Si veda anche L. CESERANI ERMENTINI, *Ed ecco un altro Barbelli*, in "Il Nuovo Torrazzo", 21 dicembre 1996.
73. G. COLOMBO, *op. cit.*, 1997, n. 38.
74. E. DE PASCALE, *La presenza a Bergamo di Gian Giacomo Barbello*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo, p. 248.
75. G. COLOMBO, *op. cit.*, 1997, n. 39. Anche Marubbi concorda su tale associazione (M. MARUBBI, *scheda critica*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, Milano 1997, p. 230).
76. C. ALPINI, *Gian Giacomo Barbelli. La pala di Offanengo e le opere del periodo giovanile (1622-1630)*, Crema 1993, p. 19.
77. Nel 1904 la cappella è stata trasformata in luogo di passaggio con l'apertura della porta su via Frecavalli.
78. L. CESERANI ERMENTINI, *Barbelli architetto. Una conferma da disegni inediti*, in "Arte Lombarda", 1996, n. 3, p. 31.
79. U. RUGGERI, *op. cit.*, 1968, p. 78.
80. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 12.
81. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 121.
82. G. COLOMBO, *op. cit.*, n. 69.
83. Si veda la mano destra.
84. Si veda U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, Bergamo 1970, II, p. 12.
85. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 120.
86. G. COLOMBO, *op. cit.*, n. 23.
87. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 121.
88. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 115.
89. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 17.
90. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 113.
91. Anche Marubbi è giunto ad analoghe conclusioni, si veda la *Scheda critica n. 24*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1997, p. 244.
92. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 115.
93. E. DE PASCALE, *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis*, in "Bergomum", n. 3, 1997, p. 70.
94. G. BORA, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 364-365.
95. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 124.
96. Si veda B.W. MEIJER, C. VAN TUYLL, *Disegni italiani del Teylers Museum*, Firenze 1983, pp. 90-91.
97. U. RUGGERI, *Ceresa Baschenis un incontro bergamasco*, in "Critica d'Arte", n. 128, 1973, p. 30.
98. L'unica riproduzione fotografica di questo disegno è stata pubblicata in U. RUGGERI, CERESA BASCHENIS, *Un incontro bergamasco*, in "Critica d'Arte", n. 128, 1973, p. 32 fig. 3.

99. U. RUGGERI, *Corpus...*, 1970, II, p. 16.
100. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 13.
101. U. RUGGERI, *Corpus Graphicum Bergomense*, 1970, II, p. 12.
102. M. VALSECCHI, *Un incontro bergamasco. Ceresa-Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 1972, fig. 1.
103. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, pp. 113, 121.
104. L. VERTOVA, *op. cit.*, p. 156.
105. F. ROSSI, *Ritratto di Caterina Gironda*, in *Il Seicento a Bergamo*, Bergamo 1987, p. 255.
106. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo 1974, p. 11.
107. Numerosi sono i soggetti che Barbelli riprende dal Tempesta in occasione degli affreschi nella villa Tensini-Edallo-Labadini: *La caccia alla lepre (Atteone sbranato dai cani*, stampa n. 36, dai *Metamorphoseon* del Tempesta), *La caccia all'orso, al leone ed all'elefante* da analoghe scene delle *Venationes ferarum* del Tempesta, si veda *The Illustrated Bartsch*, New York 1983, XXXVI, stampe n. 1132, 1123, 1047. Per quanto riguarda l'uso dei modelli del Tempesta, dubito si tratti di una semplice imposizione del committente, come sostenuto dall'Alpini (*op. cit.*, p. 23), visto che il Barbelli tornerà ad ispirarsi alle opere di tale artista per il ciclo di palazzo Moroni (1649-1654).
108. U. RUGGERI, M. ZANARDI, *op. cit.*, p. 12.
109. M. MARUBBI, *op. cit.*, Crema 1993, p. 113.