

ANNUNZIATA MISCIOSCIA

**SANGUIGNA, GESSETTO E ...
L'ARTE GRAFICA DI
GIAN GIACOMO BARBELLI
NELLA PRIMA FASE DELLA SUA
PRODUZIONE PITTORICA: 1631 - 1643**

Gian Giacomo Barbelli (1604-1656) è, senza dubbio, il più prolifico ed il più eclettico tra gli artisti cremaschi: dotato di fertile vena creativa e profonde conoscenze tecniche spazia in ogni campo, dalla pittura all'architettura, dalla scenografia all'incisione.

Di notevole qualità e di imponenti proporzioni è anche la sua produzione grafica; attualmente sono noti 131 disegni tutti realizzati negli ultimi vent'anni della sua carriera, tranne uno, il *San Michele Arcangelo*, recentemente fatto risalire dal Marubbi al 1631 grazie alla somiglianza con l'angelo destro nell'affresco *Due angeli accompagnano in Paradiso l'anima del Cugino Gentile* (Gussago, pieve vecchia, cappella di S. Nicola da Tolentino).

Il nucleo più cospicuo si trova presso l'Accademia Tadini di Loreto¹ e proviene dalla collezione curata, tra la fine del settecento ed i primi anni dell'ottocento, da Luigi Tadini, un nobile cremasco, al quale pare si debba l'attuale sistemazione dei fogli, tagliati ed arbitrariamente rincollati. In larga parte attribuiti al Ceresa, solo alla fine degli anni sessanta vengono accreditati al cremasco da Enrico Scalzi, allora direttore dell'Accademia Tadini, e da Ugo Ruggeri².

Altri fogli sono depositati all'Accademia Carrara di Bergamo, all'Ambrosiana di Milano, uno ad Amsterdam (Rijksmuseum) ed uno a Monaco di Baviera (collezione List). A questi vanno aggiunte le *Due figure di uomo con mantello, cappello e asta* (Crema, collezione privata)³ e vari inediti, di cui alcuni appartenuti all'antiquario cremasco Carlo Pellegrino Grioni ed oggi dispersi in raccolte private.

E', purtroppo, andato smarrito nel corso dei secoli il disegno fir-

mato raffigurante una *Santa che libera le anime purganti*, citato da Zani⁴ e da Benezit⁵.

Dal punto di vista tecnico le rappresentazioni grafiche sono realizzate prevalentemente a sanguigna o carboncino con lumeggiature a gessetto bianco, ad eccezione di un piccolo gruppo (*Figura maschile intera con un lungo bastone nella mano sinistra*, Crema, collezione privata, fig. 9; *Madonna col Bambino in gloria* e la *Madonna col Bambino in gloria ed i SS. Domenico, Francesco, Antonio ed un donatore*, Bergamo, Accademia Carrara, nn. 4, 891) per il quale l'autore usa una combinazione di penna ed acquerello, ottenendo forti contrasti chiaroscurali ed effetti pittorici.

Il Barbelli si serve spesso, come supporto, di carta azzurra, sintomo del permanere di una certa ascendenza veneta all'interno della sua vasta cultura d'impronta lombarda.

I disegni si caratterizzano per una certa omogeneità stilistica e per la ripetizione di alcune tipologie fisiche dei personaggi che rendono difficoltosa la datazione. Il *Torso virile inclinato in avanti* (Love, Accademia Tadini, n. 143, fig. 1), ad esempio, viene collocato dal Ruggeri⁶ e dalla Colombo⁷ nel gruppo di studi per la chiesa di S. Giovanni Battista a Crema (1636), ma, a mio parere, vista la piena corrispondenza tra la posizione della testa, del corpo e del mantello, deve essere associato alla figura di *Giove* affrescata nella sala da pranzo di palazzo Terzi a Bergamo (1649-54).

Alcuni sono stati utilizzati per varie opere. La *Donna coronata* (Love, Accademia Tadini, n. 13) è servita da modello sia per S. Grata (*S. Grata presenta la testa di S. Alessandro a Lupo ed Esteria*, Bergamo, S. Grata in Borgo Canale) sia per Psiche nello scalone di palazzo Moroni, la *Figura di magistrato* (Love, Accademia Tadini, n. 89) per Pietro de Canali e Bernardo Valerio⁸.

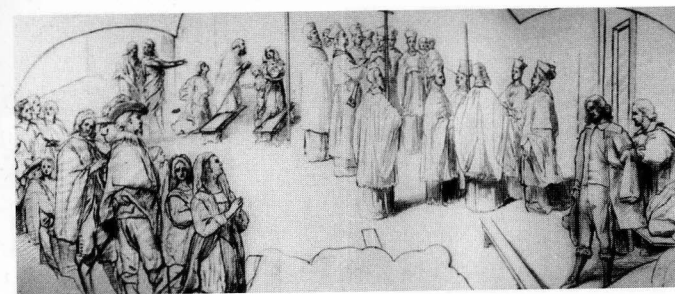
Diverso è anche il grado di elaborazione: la maggior parte dei disegni sono ben definiti sia nei contorni sia nella resa dei volumi, solo alcuni presentano parti incompiute. La *Figura virile seduta* (Love, Accademia Tadini, n. 26 v) ha le gambe e l'avambraccio destro tracciati con un segno estremamente leggero, il resto del corpo, invece, ben rifinito, esibisce una precisa ripartizione delle luci e delle ombre. Anche gli studi per i ritratti di Pietro de Canali, Lodovico Goresi, Apollonia ed Anna Maria Terzi (Love, Accademia Tadini, nn. 89, 27) mostrano volti con una fisiognomica appena accennata. Numerosi sono i reperti rappresentanti singole figure o piccoli dettagli (studi di gambe, di mani, Love, Accademia Tadini, nn.



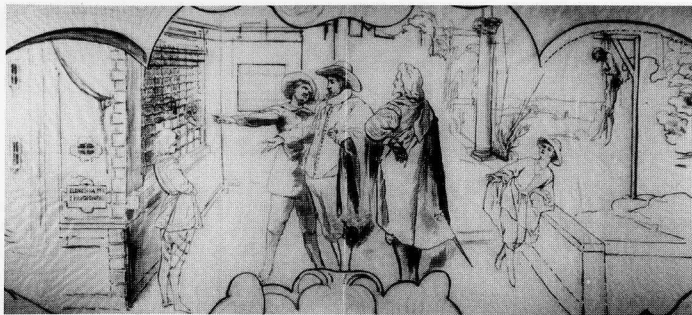
1) G.G. Barbelli, *Torso virile inclinato in avanti*, Love, Accademia Tadini, n. 143.



2) E.G. Conti, *Visitare gli ammalati*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



3) E.G. Conti, *Seppellire i morti*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



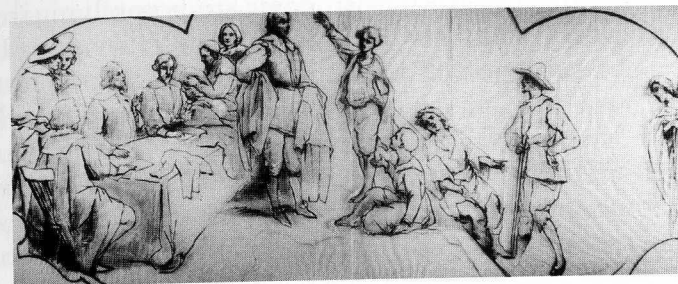
4) E.G. Conti, *Visitare i carcerati*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



5) E.G. Conti, *Alloggiare i pellegrini*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



6) E.G. Conti, *Dar da mangiare agli affamati e dar da bere agli assetati*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



7) E.G. Conti, *Vestire gli ignudi*, Crema, Archivio storico diocesano (fotografia del lucido).



8) G.G. Barbelli, *Vestire gli ignudi*, Crema, chiesa di S. Giovanni Battista.

118,121,121v), mentre abbiamo un solo schizzo (Lovere, Accademia Tadini, n. 119v) con una visione generale ideato per il S. *Gior- gio abbatte gli idoli*, affresco strappato dalla vecchia parrocchiale di Casaleto Vaprio ed ora nella cappella di villa Stramezzi.

La *Scena di battesimo* (Cod F 269 inf., n. 78) della biblioteca Ambrosiana, interpretata dal Ruggeri⁹ come studio preliminare per la *Presentazione di Gesù al tempio* in S. Maria in Valvendra a Lovere, va espunta dal catalogo dell'artista cremasco per la completa estraneità dei caratteri stilistici; inoltre, l'impianto compositivo, l'architettura ed i personaggi non corrispondono a quelli della tela.

La mancanza di progetti con scene complete è imputabile, forse, al largo uso di stampe come fonte d'ispirazione. Non abbiamo infatti disegni collegabili alle *Scene di caccia* di Villa Tensini Edallo Labadini, alle *Storie di S. Benedetto* a Rodengo o agli affreschi di casa Rubini Bianchi a Romano di Lombardia, cicli dove è ampiamente documentato¹⁰ il ricorso a fonti incisorie per economizzare il tempo di ideazione dell'opera.

Non sempre gli schizzi sono facilmente ricollegabili alle opere pittoriche, poichè queste in molti casi sono state notevolmente modificate, si veda, ad esempio, la *Figura virile con libro* (Lovere, Accademia Tadini, n. 16) raffigurante l'apostolo Matteo in S. Maria delle Grazie.

L'esame del primo periodo (1631-1643) della produzione barbelliana ha inizio da un primo consistente gruppo di disegni riguardante la chiesa di S. Giovanni Battista¹¹ a Crema, interamente decorata dal Barbelli¹² nel 1636¹³. Gli affreschi sono dedicati alla vita di S. Giovanni Battista ed alle Opere di Misericordia¹⁴; questi ultimi, purtroppo, nel 1905 hanno subito un completo rifacimento da parte di Eugenio Giuseppe Conti¹⁵ ed oggi versano in pessime condizioni di leggibilità.

Presso l'Archivio storico diocesano di Crema si conservano le fotografie¹⁶ dei lucidi (figg. 2-7) utilizzati dal Conti per "rinfrescare" le Opere di Misericordia. Dal confronto con lo stato attuale degli affreschi emerge una stretta contiguità, salvo nella scena *Vestire gli ignudi*, dove all'ultimo personaggio sul lato destro è stata mutata la posizione delle braccia: nel lucido (fig. 7) risultano incrociate sul petto, mentre nel dipinto (fig. 8) la mano sinistra è distesa lungo il fianco e la destra, piegata, regge un bastone.

Il sacerdote vicino alla croce nell'episodio *Alloggiare i pellegrini*, oltre a richiamare personaggi già comparsi nelle *Storie di S. Nicola*

da Tolentino a Gussago (Bs), presenta tratti fisiognomici affini alla sanguigna con *Ritratto di prete* della biblioteca Ambrosiana (Cod. F 255 inf., n. 2282).

Alla figura di gentiluomo con l'abito viola, sempre nella scena *Alloggiare i pellegrini*, è accostabile, in controparte, lo *Studio per ritratto di gentiluomo* dell'Ambrosiana (Cod F 255 inf., n. 2281): le evidenti variazioni potrebbero essere dovute al riutilizzo da parte del Barbelli del disegno preparatorio di un precedente ritratto ad olio a noi non pervenuto.

Del maestro cremasco sono pure le due tele raffiguranti l'*Angelo Annunciante*, cui si riferisce la *Figura maschile alata* (Accademia Tadini, MT 51), e la *Vergine Annunciata* aggiunte in un secondo momento, probabilmente intorno al 1640¹⁷, a favore di tale datazione depongono gli aspetti stilistici, la pennellata fluida e gli ampi volumi dei panneggi.

Fin da questi bozzetti appaiono alcune caratteristiche del ductus dell'artista: la presenza nei volti dell'asse di simmetria (*Testa femminile*, n. 128a; *Giovane paggio che porta un vassoio*, n. 9), le dita estremamente allungate ed aguzze (*Busto virile con la destra protesa e studio della mano destra*, n. 162; *Busto femminile*, n. 94; *Studi di figura che porta due pesi*, n. 128a v) e la costante definizione delle ombre tramite un tratteggio obliquo (*Nudo virile seduto di spalle*, n. 149; *Busto virile con la destra protesa e studio della mano destra*, n. 162; *Torso virile inclinato in avanti*, n. 141, fig. 1), espediente ampiamente utilizzato anche negli affreschi, come si rileva in maniera esemplare dal pannello della veste e dall'ombreggiatura sotto l'ascella sinistra dell'arcangelo Gabriele nell'*Angelo appare a Zaccaria*. Il tratteggio obliquo ci riporta all'ambiente milanese ed in particolare modo alle rappresentazioni grafiche del Cerano e del Morazzone, *Miracolo della guarigione del cancro alla mammella*, la *Guarigione di Margherita Vertua* ed il *Santo portato in giudizio*¹⁸, nelle quali contribuisce ad accentuare la drammaticità delle scene. Il Barbelli ne fa, invece, un uso più morbido, finalizzato alla resa dei volumi e dei contrasti tonali.

Solo in rare occasioni il maestro cremasco manifesta incertezze e si lascia andare a più soluzioni: delle due redazioni di mano sinistra visibili nello studio di *Busto femminile* (Lovere, Accademia Tadini, n. 94) riprende per il personaggio di *Erodiade*, nell'affresco col *Banchetto di Erode*, quella meglio definita ed evidenziata da un segno più marcato.

Lo schizzo dell'Accademia Tadini (n. 128a) definito dal Marubbi¹⁹ *Testa virile*, va invece interpretato, alla luce della perfetta rispondenza della capigliatura e dei tratti somatici profondamente caratterizzati dagli occhi sporgenti e dalla fossetta sul mento, come una *Testa femminile* preparatoria per la *Salomè* che danza davanti ad Erode²⁰.

L'inedita *Figura maschile intera con un lungo bastone nella mano sinistra*, in collezione privata a Crema (fig. 9), probabile studio per la figura del Battista al centro dell'arco trionfale (fig. 10), si differenzia per la tecnica esecutiva, viene, infatti, realizzato ad acquerello e presenta tratti rapidi e leggeri di grande immediatezza espressiva.

Agli inizi degli anni '40 l'attività del Barbelli è frenetica ed il maestro è ormai a capo di un'avviata bottega che, dal 3 luglio 1639 al 1643, accoglie anche il giovane Evaristo Baschenis²¹.

Agli affreschi per Crema, Casalpusterlengo, Montodine, Quintano, Sabbioni, Passarera, si affianca una ricca produzione di tele, che comprende il *Cristo risorto e santi* per la prepositurale di Bagolino, i piccoli bozzetti con l'*Adorazione dei Magi* (Crema, Banca Popolare), la *Fuga in Egitto* (Crema, chiesa della SS. Trinità, casa parrocchiale) e la serie di ritratti di podestà (ora nel palazzo comunale di Crema, 1645).

Attorno al 1640, nella chiesa di S. Benedetto²² a Crema, decora gli altari dell'Eucarestia e del Crocifisso.

Nella cappella dell'Eucarestia lascia gli affreschi della *Gloria del Sacramento*, la *Pasqua in Egitto*, la *Raccolta della Manna* e due tele centinate raffiguranti *Elia e l'Angelo* ed un'*Ultima Cena*. A quest'ultimo dipinto si legano la *Testa virile* (Lovere, Accademia Tadini, n. 53, fig. 13)²³, abbozzata vicino al *Gentiluomo* sulla destra, schizzo per l'autoritratto del Barbelli, rappresentato dal personaggio vestito di nero con un largo colletto bianco (fig. 12), e la *Testa virile di profilo* (n. 207, fig. 11 in basso) preparatoria per l'apostolo *Pietro*, identificabile dalla veste azzurra e dal coltello posato davanti a lui sul tavolo (fig. 12). Il ductus molto leggero col quale è stata delineata la *Testa virile di profilo* (MT 207, fig. 11 in basso) ha indotto l'Alpini²⁴ ad attribuirlo a Giovan Battista Lucini (1639-86) ed a considerarla un'idea per le teste di S. Antonio da Padova nell'oratorio Ghisetti-Giavarina a Ricengo e di S. Pietro d'Alcantara nella pala della chiesa di S. Bernardino a Crema. I soggetti presi in considerazione dall'Alpini, però, non somigliano al volto accennato nel bozzetto e presentano una minuziosa definizione dei tratti somati-



9) G.G. Barbelli, *San Giovanni Battista*, Crema, collezione privata.

10) G.G. Barbelli, *San Giovanni Battista*, Crema, chiesa di S. Giovanni Battista, arco trionfale.



ci, estranea al disegno, che va quindi ricondotto al Barbelli. Nella cappella del Crocifisso narra le storie di *S. Sebastiano*, di *Santa Zoe* e di *S. Tranquillino*.

Il foglio con *Testa virile* dell'Accademia Tadini (n. 207, fig. 11, in alto), per le corrispondenze nella posizione e nella struttura del volto, a mio parere, va abbinato sia al *S. Sebastiano* nella tela col *Martirio* del santo (fig. 15) sia al *S. Sebastiano medicato dal dottore* (fig. 14); le variazioni nella bocca e nella parte terminale del naso che appaiono nell'affresco sono forse opera di un aiutante non troppo abile. Tale interpretazione si discosta da quella del Marubbi²⁵, che associa il foglio in questione agli affreschi in palazzo Moroni e quindi alla fase più matura del maestro cremasco in virtù della "particolare insistenza sugli effetti chiaroscurali, con l'uso contrastato di gessetto e carboncino".

Il *Nudo virile* sulla destra del foglio con *Due nudi virili, braccia, gambe* (Lovere, Accademia Tadini, n. 204 bis v, fig. 17) riecheggia, secondo me, per la posizione delle braccia, delle gambe e del torace, il personaggio che sta per scagliare un sasso contro *S. Tranquillino* nel *Martirio del Santo* (fig. 19)²⁶.

Sui lati della cappella sono collocate due tele centinate raffiguranti *S. Sebastiano visita i carcerati*, firmato e datato 1640, ed il *Martirio di S. Sebastiano*, dove nell'angolo inferiore destro troviamo un centurione, il cui prototipo è certamente il *Guerriero seduto* (Lovere, Accademia Tadini, n. 150) come evidenziato anche dalla Colombo²⁷.

La *Figura di gentiluomo in piedi* (Milano, biblioteca Ambrosiana, Cod F 255 inf., n. 2276), assegnabile al 1640, anche se in controparte, richiama nell'abbigliamento, nella forma degli stivali e nell'atteggiamento il personaggio vicino alla palma sullo sfondo della *Predica del Battista* (collezione privata). La tela non è firmata né datata, ma ripropone in primo piano la stessa bimba che si tocca la fronte precedentemente realizzata nel *S. Sebastiano visita i carcerati* (Crema, chiesa di S. Benedetto, cappella del Crocifisso).

Al 1641 risale la *Figura virile con arpa e libro* (Lovere, Accademia Tadini, n. 73) propedeutica per il profeta Davide dipinto nella volta sopra l'altare maggiore dell'oratorio di S. Rocco²⁸ a Casalpusterlengo.

Il coevo *S. Francesco* (fig. 21), in collezione privata a Crema, presenta affinità nel viso, nelle pieghe del saio e nella posizione delle braccia con il *S. Francesco* della parrocchiale di Quintano²⁹ (fig. 20), con la differenza che in quest'ultimo braccia e crocifisso sono riportate in controparte.



11) G.G. Barbelli, *Testa virile inclinata a sinistra e testa virile di profilo*, Lovere, Accademia Tadini, n. 207.

12) G.G. Barbelli, *Ultima cena*, particolare, Crema, chiesa di S. Benedetto, cappella dell'Eucarestia.





13) G.G. Barbelli, *Figura maschile coronata con un teschio nella mano sinistra, Gentiluomo e testa virile*, Lovere, Accademia Tadini, n. 53.

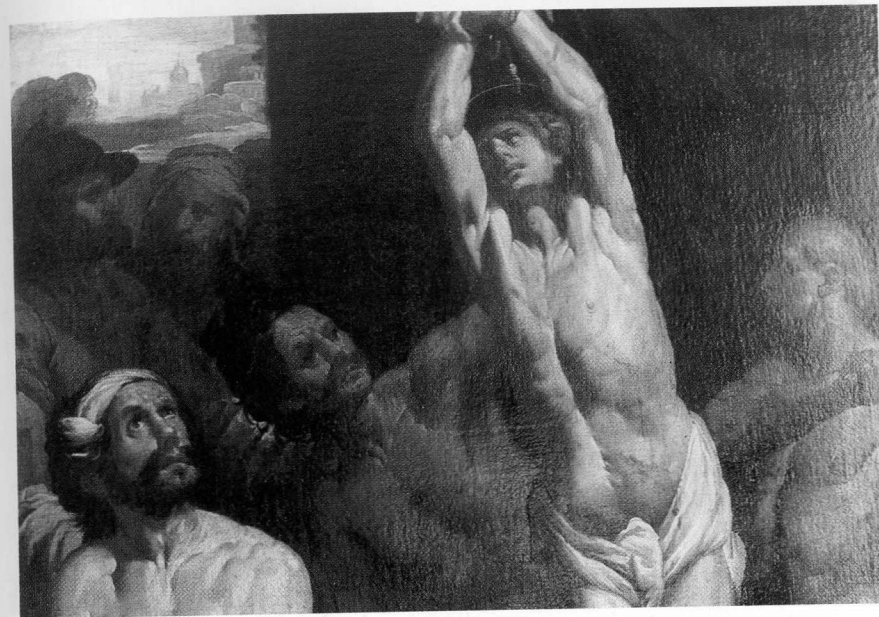


14) G.G. Barbelli, *S. Sebastiano medicato dal dottore*, Crema, chiesa di S. Benedetto, cappella del Crocifisso.

Della stessa epoca sono pure gli affreschi dedicati alla vita di S. Giorgio della vecchia parrocchiale di Casaletto Vaprio, località vicina a Quintano, che, ad eccezione dei *Due angeli adoranti l'eucarestia*³⁰, dal 1946 si trovano nella cappella di villa Stramezzi a Crema. Degli otto disegni³¹ inerenti a questo ciclo rivestono particolare importanza lo *schizzo per scena di corte* (Lovere, Accademia Tadini, n. 119 v), unico, tra quelli pervenutici³², a proporre un progetto generale, e la *Testa virile* (Lovere, Accademia Tadini, n. 135, fig. 22), esemplare del modus operandi del Barbelli. Dal confronto tra la *Testa virile* (Lovere, Accademia Tadini, n. 135, fig. 22) e la *Figura angelica con giglio* (fig. 23) emerge che le due opere, pur realizzate con tecniche diverse, sono accomunate dal medesimo uso del tratteggio obliquo, idoneo ad una rapida sottolineatura dei volumi e delle ombre. Identico è anche il cadere della luce sul collo, sul mento, sulla guancia sinistra e sui riccioli dei capelli, zone evidenziate durante la fase progettuale dai rialzi a gessetto bianco.

Negli studi di *spalla e mano sinistra* (Lovere, Accademia Tadini, n. 133v, fig. 25) e nello *studio di mano* (Lovere, Accademia Tadini, n. 121) è rappresentata una mano aperta con l'anulare ed il mignolo piegati, immagine cara al Barbelli e ricorrente nell'ignudo della *Carità all'opera*, in Erodiade del *Banchetto di Erode*, nella *Madonna col Bambino ed i SS. Filippo e Giacomo* (Castelleone, parrocchiale) ed in Psiche (Bergamo, palazzo Moroni).

Di grande espressività e bellezza è la *Testa virile* (Lovere, Accademia Tadini, n. 133, fig. 24) finalizzata alla figura di S. Giorgio nel *Martirio di S. Giorgio col piombo* (fig. 18). A quest'ultima scena si può ascrivere anche il *Nudo virile* abbozzato sul lato sinistro del foglio con *Due nudi virili, braccia, gambe* (Lovere, Accademia Tadini, n. 204 bis v, fig. 17) che, nonostante le variazioni nell'abbigliamento, ripropone la stessa posizione del busto e del braccio destro. Quattro sono i fogli dell'Accademia Carrara tradizionalmente attribuiti al Barbelli³³, dall'elenco bisogna però espungere il *Nudo* (n. 2364) e la *Madonna col bambino in gloria* (n. 1219) sulla base della tecnica disegnativa incongruente con quella del maestro cremasco. Nel primo disegno manca completamente il tratteggio, sua caratteristica peculiare, inoltre le mani ed i piedi sono ben lontani dall'essere lunghi ed affusolati; nel secondo il ductus è caratterizzato da brevi e discontinui tratti a penna seguiti da un puntino, elemento del tutto anomalo che mi induce a dubitare che si tratti della mano di Gian Giacomo.



15) G.G. Barbelli, *Martirio di S. Sebastiano*, particolare, Crema, chiesa di S. Benedetto, cappella del Crocifisso.



16) G.G. Barbelli, *S. Nicola da Tolentino appare ad un ammalato*, Gussago, pieve di S. Maria, cappella di S. Nicola da Tolentino.



17) G.G. Barbelli, *Due nudi virili, braccia, gambe, Lovere*, Accademia Tadini, n. 204 bis v.



18) G.G. Barbelli, *Martirio di S. Giorgio col piombo*, Crema, Villa Stramezzi.



19) G.G. Barbelli, *Martirio di S. Tranquillino*, Crema, chiesa di S. Benedetto, cappella del Crocifisso.

La *Madonna col Bambino in gloria* (n. 4)³⁴ e la *Madonna col Bambino in gloria ed i SS. Domenico, Francesco, Antonio ed un donatore* (n. 891) sono, al contrario, opera del cremasco, anche se si discostano leggermente dal cliché barbelliano per lo stile rapido, i passaggi tonali fortemente marcati e l'esuberanza del tratteggio diagonale. In particolare nella *Madonna col Bambino in gloria ed i SS. Domenico, Francesco, Antonio ed un donatore* (n. 891) viene maggiormente messa in risalto l'eloquenza dei gesti e dei sentimenti in modo affine, secondo il Ruggeri³⁵, alla *Trinità con i SS. Rocco e Sebastiano* della Parrocchiale di Madignano (1631) ed al *S. Nicola da Tolentino* in S. Andrea a Bergamo (1649). Il personaggio con le mani giunte in basso a destra (il donatore) preannuncia, a mio avviso, i tre fabbricieri collocati nella parte inferiore dell'*Estasi della Maddalena* (1648) nel Codice Zanese.

Il Barbelli pur affascinato dalla rappresentazione grafica a macchie di inchiostro di ascendenza veneta, nella *Madonna col Bambino in gloria* (n. 4) si avvicina ai modelli della scuola cremonese ed in particolare al Malosso³⁶, dal quale riprende con linee più morbide l'impianto compositivo del *Voto di un Cavaliere a Maria*³⁷ (Lovere, Accademia Tadini, MF 42).

Nella pieve di San Martino a Palazzo Pignano si conserva una piccola tela raffigurante la *Madonna col Bambino mentre consegna il rosario a San Domenico* (fig. 26), alle spalle del santo S. Caterina da Siena tiene fra le mani un crocifisso, in basso a destra un gruppo di uomini assiste alla scena. Il dipinto è di dimensioni contenute, misura cm 70 x 58, ed è inserito tra gli stucchi della cappella dedicata alla Madonna³⁸. La critica non ha mai preso in considerazione quest'opera, nonostante l'attribuzione al Barbelli da parte del Coti Zelati³⁹. Il quadro, non firmato nè datato, appare non terminato nella parte inferiore destra, zona in cui le teste degli astanti sullo sfondo sono appena accennate. Probabilmente costituisce un bozzetto per un'opera di maggiori dimensioni, mai realizzata o persa nel corso dei secoli. Non abbiamo notizie sull'arrivo della tela a Palazzo Pignano, luogo peraltro estraneo alle frequentazioni del pittore ad eccezione della vicinanza alla villa Benzoni (ora Vimercati Sanseverino) di Vaiano Cremasco, dove il Barbelli compirà un ciclo di affreschi nel 1645. Un importante indizio che potrebbe confermare l'autografia del Barbelli e chiarire la provenienza del dipinto deriva dall'Inventario dei beni di Evaristo Baschenis, compilato in data 19 marzo 1677 dal notaio Cornelio Salvagni⁴⁰. In tale documento vie-



20) G.G. Barbelli, *S. Francesco*, Quintano, parrocchiale.



21) G.G. Barbelli, *S. Francesco*, Crema, collezione privata.

ne citato "Un quadretto di una Madonna con S. Domenico di mano del Barbello" che pare corrispondere al Nostro per soggetto e dimensioni.

La tela potrebbe, quindi, essere stata acquisita non tramite una diretta commissione al pittore cremasco, ma, attraverso uno dei tanti passaggi di proprietà, a noi peraltro sconosciuti, successivi al 1677, anno di morte del Baschenis.

L'attribuzione viene confermata anche da due disegni conservati presso l'Accademia Tadini di Lovere. Il primo, una *Figura virile inginocchiata con mantello* accompagnata da ulteriori *studi di mano e gamba* (Lovere, Accademia Tadini, n. 21, fig. 27)⁴¹, già notata dal Ruggeri⁴² e considerata studio per un imprecisato devoto o pellegrino, presenta, a mio avviso, stringenti affinità nella posizione delle braccia e nei tratti somatici col S. Domenico che riceve il rosario dalla Madonna. Il secondo rappresenta un *Gentiluomo annunciante* (Lovere, Accademia Tadini, n. 53v, fig. 28) ed è preparatorio per la figura di gentiluomo col mantello rosso dipinta nell'angolo destro. Il nobiluomo in questione, secondo il Coti Zelati⁴³, raffigurerebbe il Barbelli stesso. L'ipotesi però contrasta con la fisionomia e l'abbigliamento che caratterizzano l'artista in altri autoritratti: l'uomo vicino alla colonna nello *Sposalizio della Vergine* di Ombrino (1639), il personaggio vestito di nero con grande colletto bianco nell'*Ultima cena* (1640) nella cappella dell'Eucarestia in S. Benedetto a Crema (fig. 12), colui che indica l'opera ormai compiuta nell'*Adorazione dei Magi* (1643) in S. Maria delle Grazie a Crema.

Dalla sanguigna con *Gentiluomo annunciante* (n. 53 v, fig. 28) trae probabilmente ispirazione anche il Botticchio, artista formatosi nella bottega del Barbelli, quando dà corpo al personaggio ammantato che, nell'angolo in basso a destra, assiste all'*Ascensione*⁴⁴ di Cristo sulla tela destinata all'oratorio della Natività di Maria Vergine a Camporinaldo.

Da questa breve carrellata, circoscritta al periodo 1631-1643, emerge l'aspetto meno conosciuto dell'attività del maestro cremasco, ma di non inferiore importanza per l'alto pregio e la padronanza del mezzo espressivo. Fin dal 1636 si registra una puntuale resa dell'anatomia umana, si veda ad esempio il *Nudo virile seduto di spalle* (Accademia Tadini, n. 149), che verrà portata ad estremo compimento negli studi degli anni '50 e di palazzo Moroni in particolare. I fogli sin qui analizzati mostrano la forte connessione che lega i di-

22) G.G. Barbelli, *Testa virile*, Lovere, Accademia Tadini, n. 135.



23) G.G. Barbelli, *Figura angelica con giglio*, Crema, Villa Stramezzi.

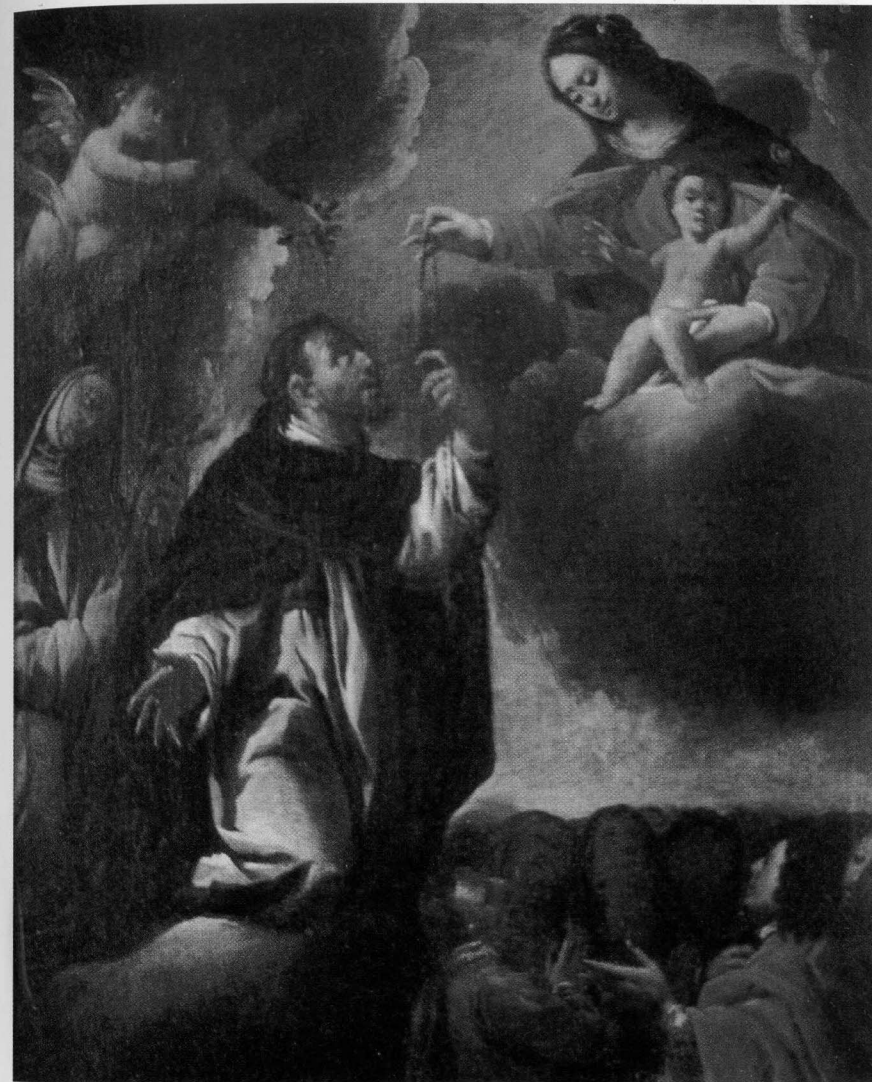




24) G.G. Barbelli, *Testa virile*, Lovere, Accademia Tadini, n. 133.



25) G.G. Barbelli, *Studio di spalla e mano sinistra*, Lovere, Accademia Tadini, n. 133 v.



26) G.G. Barbelli, *Madonna del Rosario*, Palazzo Pignano, pieve di S. Martino.



27) G.G. Barbelli, *Figura virile inginocchiata con mantello*, Lovere, Accademia Tadini, n. 21.



28) G.G. Barbelli, *Gentiluomo annunciante*, Lovere, Accademia Tadini, n. 53 v.

segni ai dipinti. L'atto disegnativo non costituisce per il Barbelli un mero esercizio di copia dal vero, nè una tecnica alternativa finalizzata alla realizzazione di prodotti a se stanti, bensì una delle tappe fondamentali nella preparazione di opere di maggiore respiro (tele, affreschi). Per una piena comprensione dei disegni è quindi utile ricostruire l'indissolubilità del legame con le opere pittoriche, compito purtroppo difficoltoso sia per il trascorrere dei secoli sia per la deperibilità del materiale stesso.

Referenze fotografiche:

figg. 1-15, 17-28: Annunziata Miscioscia

fig. 16: Si ringrazia la Dr.ssa Giusy Colombo per la gentile concessione di questa immagine.

1. L'Accademia Tadini è stata fondata dal conte Luigi Tadini (1751-1829) a ricordo del suo unico figlio Faustino, morto tragicamente (nel 1799) all'età di 21 anni proprio nel luogo dove ora sorge l'Accademia. Il Tadini ha lasciato in eredità alla città di Lovere tutta la sua collezione proveniente dalla villa di Vidolasco e comprendente dipinti, disegni, armature e vasellame (Cfr. G. Zucchelli, *Il Rinascimento da Tadini a Stringa*, in "Il Nuovo Torrazzo", 10 marzo 1990).
2. Si vedano le seguenti pubblicazioni: U. Ruggeri, *Disegni di Gian Giacomo Barbelli*, in "Critica d'Arte", n. 95, 1968, pp. 69-80; U. Ruggeri, *Disegni inediti dell'Accademia Tadini di Lovere*, Bergamo 1970; U. Ruggeri, *Catalogo*, in *Corpus Graphicum Bergomense*, Bergamo 1970, II, pp. 7-17.
3. Si veda L. Ceserani Ermentini, *Barbelli architetto. Una conferma da disegni inediti*, in "Arte Lombarda", n. 118, 1996, pp. 30 (fig. 3), 31.
4. P. Zani, *Enciclopedia metodica, critico-ragionata delle Belle Arti*, Parma 1820, parte I, vol. III, p. 285, nota n. 31: "Veggio un disegno ove una Santa per intercessione della SS. Trinità libera delle Anime dal Purgatorio così marcato: IO Gio. Giacomo Barbella D. (Disegnò)".
5. E. Benezit, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris 1924, I, p. 354.
6. U. Ruggeri, *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo 1974, p. 122.
7. G. Colombo, "Corpus Graphicum" mostra di disegni secenteschi della Galleria Tadini, catalogo della mostra, dattiloscritto, Lovere 1997, n. 5.
8. La stringente somiglianza tra il disegno ed i due ritratti era già stata messa in risalto da U. Ruggeri in *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e Disegni*, Bergamo 1974, p. 121.
9. U. Ruggeri, op. cit., p. 116.
10. Cfr. U. Ruggeri, op. cit., pp. 11-18 e C. Alpini, *Affreschi inediti di Gian Giacomo Barbelli*, in "Insula Fulcheria", 1984, pp. 102, 103.
11. La Chiesa, progettata da Evangelista degli Alessandri, è stata costruita a partire dal 23 maggio 1583 fino al 1599 sui resti della casa di Caterina degli Uberti (la giovane cui era apparsa la Madonna nel 1490).

12. Le uniche opere non di mano del Barbelli sono tre tele ad olio raffiguranti la *Decollazione del Battista*, S. Pantaleone e S. Sebastiano.
13. Come testimonia l'iscrizione nell'*Annuncio dell'Angelo a Zaccaria*: "IO.s IACOBUS / BARBELLUS / CREMENSIS / PINGEBAT MDCXXXVI".
14. Temi legati alla funzione dell'edificio, nato come luogo di incontro e di culto per i membri della Compagnia della Carità.
15. Il restauro del Conti è testimoniato da un'iscrizione posta sopra la porta d'ingresso: "Quae pinxit Barbellus cernis in alto / restituit Conti quae inferiora vides MDCXXXVI - MCMV".
16. Tale documentazione proviene dalla collezione di Gabriele Lucchi (1900-1989).
17. Le due tele sono state giustamente ritenute dal Guzzo posteriori agli affreschi in S. Giovanni (cfr. E. M. Guzzo, *Pietro Ricchi a Brescia: proposte e precisazioni*, in "Arte Veneta", XXXVII, 1983, p. 130).
18. Questi tre disegni si trovano presso la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano e sono realizzati a matita rossa.
19. M. Marubbi, *scheda critica*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1997, p. 258.
20. Anche il Ruggeri propende in favore di tale associazione (cfr. U. Ruggeri, op. cit., Bergamo 1974, p. 122).
21. Come dimostrano E. De Pascale, *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis*, in "Bergomum", n. 3, 1997, pp. 65-87 e M. Paganini, *Inediti d'archivio riguardanti Evaristo Baschenis*, in "Bergomum", n. 3, 1997, pp. 89-122.
22. L'edificio è stato interamente ricostruito tra il 1622 ed il 1624 su progetto dell'architetto milanese Francesco Maria Richini. Nel 1636 il Barbelli realizza gli stucchi e gli affreschi della cappella della Madonna.
23. Sul medesimo foglio sono raffigurate una *Figura maschile coronata con un teschio nella mano sinistra* ed un *Gentiluomo*, sanguigna e gessetto su carta verde-cenere, mm 366 x 495.
Il Ruggeri (*Disegni Inediti*, 1970, tav. 44-45) considera il primo disegno una variante della figura di S. Grata nella omonima tela in S. Grata inter vites (BG), ma si tratta di un personaggio maschile (ha tanto di barba!) ed è, a mio avviso, uno studio per il padre di Psiche nell'episodio in cui la fanciulla viene condotta da Zefiro nel palazzo di Amore (Bergamo, palazzo Moroni, scalone).
Il *Gentiluomo*, pur essendo un disegno della maturità del Barbelli, stilisticamente affine agli schizzi per palazzo Moroni, si presenta simile nella posizione del corpo alla figura sulla destra della scena in cui S. Nicola da Tolentino appare ad un ammalato (Gussago, pieve di S. Maria, cappella di S. Nicola da Tolentino, affresco). Sanguigna ed affresco non sono perfettamente identici, si notano infatti variazioni: il braccio sinistro è più disteso, il volto maggiormente inclinato verso l'alto, i vestiti e la capigliatura sono differenti.
24. C. Alpini, *Giovan Battista Lucini*, Crema 1987, p. 162.
25. M. Marubbi, *scheda critica*, in *L'Estro e la Realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra, Milano 1997, p. 257.
26. Diversamente il Ruggeri (cfr. *Corpus Graphicum Bergomense*, Bergamo 1970, II, p. 16) considera tale foglio uno studio per la sala dei giganti in palazzo Moroni a Bergamo.

27. G. Colombo, op. cit., 1997, n. 10.
28. Gli affreschi sono localizzati nel presbiterio e comprendono nella volta i profeti Salomone, Geremia e Mosè, al centro un tondo con tre putti recanti simboli mariani, mentre sopra l'altare maggiore si vede l'*Incoronazione della Vergine* affiancata dall'*Angelo Annunciante* e dalla *Vergine Annunciata*. Il ciclo è concluso da due lunette con la *Visitazione* e l'*Adorazione dei pastori*.
29. Il Barbelli ha lasciato a Quintano, oltre all'affresco con S. Isidoro nella parrocchiale, un ciclo di affreschi dedicati alla Madonna nel coro della chiesetta di S. Ippolito, firmati e datati 1641.
30. Sono conservati nella sacrestia della nuova parrocchiale di Casaletto Vaprio.
31. La *Testa virile* (MT 135), lo *Studio di mano* (MT 118), lo schizzo per *Scena di corte* (MT 119 v), lo *Studio di braccia e mano* (MT 148 v), l'altro *Studio di mano* (MT 121), la *Testa virile* (MT 133), lo *Studio di spalla e mano* (MT 133 v) ed il *Nudo virile* abbozzato sul lato sinistro del foglio con *Due nudi virili, braccia, gambe* (MT 204 bis v).
32. E' un'idea per la scena in cui S. Giorgio abbatte gli idoli.
33. U. Ruggeri, *Disegni lombardi seicenteschi dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1972, AC 4, AC 891, AC 1219, AC 2364.
34. In basso compare un'iscrizione probabilmente settecentesca: "Giac. Barbello da Crema del 1642".
35. U. Ruggeri, op. cit., AC 891.
36. Giovan Battista Trotti detto il Malosso (1555-1619) è uno degli artisti di spicco della scuola cremonese. Formatosi presso la bottega di Bernardino Campi, viene poi influenzato dalle opere del Correggio, dei tardo-manieristi bolognesi e dalle novità dei Carracci (L. Bandera, *La pittura a Cremona nel Seicento*, in *La Pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1989, p. 132).
37. Penna e acquerello seppia su carta ocre macchiata ed incollata su carta bianca di supporto. Il disegno misura mm. 252 x 217.
38. La cappella è stata interamente restaurata nel 1996 da Giovanna Aulisio e Rosalba Rapuzzi.
39. L. Coti Zelati, *Palazzo Pignano. La Pieve antica*, Crema 1980, p. 84.
40. E. De Pascale, *Appendice documentaria*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 74.
41. Sanguigna e gessetto su carta grigio-verde macchiata, mm. 392 x 230.
42. U. Ruggeri, *Corpus Graphicum Bergomense. Disegni inediti di Collezioni Bergamasche, Accademia Tadini di Lovere e Collezioni Private*, Bergamo 1970, II, p. 8.
43. L. Coti Zelati, op. cit., Crema 1980, p. 84.
44. Tale affresco fa parte della serie dei 15 *Misteri del Rosario* realizzati dal Botticchio dopo il 1653, cfr. M. Marubbi, *Nuove proposte per Barbelli, Botticchio e dintorni*, in "Insula Fulcheria", n. XXVII, dicembre 1997, pp. 187-202.