

NUOVE PROPOSTE PER BARBELLI BOTTICCHIO E DINTORNI

La mostra sul Seicento cremasco "L'estro e la realtà", oltre che a segnare la definitiva consacrazione della scuola pittorica di Crema quale fatto di specifica rilevanza in seno all'arte lombarda, ha contribuito in maniera determinante al rilancio degli studi sui pittori cremaschi, a formulare nuove ipotesi e a presentare qualche scoperta, così che pensieri sedimentati negli anni o nuove indicazioni scaturite proprio dalle ultime acquisizioni, trovano forse oggi una più convincente collocazione. Il contenuto di questo articolo deriva proprio dalle riflessioni indotte dalla mostra e sviluppa temi solo accennati nel saggio sul Barbelli scritto in quell'occasione, oppure vuole illustrare altre recentissime scoperte di cui non è stato possibile rendere ragione nel catalogo.

Il primo Barbelli "frescante"

L'argomento che si vuole qui affrontare è stato solo anticipato nel catalogo della mostra¹ e riguarda l'attribuzione al giovanissimo Barbelli dei due notevoli cicli murali degli oratori di San Rocco a Offanengo e di Sant'Ippolito a Quintano che vengono ora ad illustrare la sua prima attività di "frescante"², in anticipo di almeno un lustro rispetto a quella finora nota di Dongo (1628). La scoperta non è forse di poco conto, in quanto permette di colmare almeno in parte la vasta lacuna della produzione giovanile del pittore, chiarendone anche la sua cultura eclettica formatasi sui maggiori pittori cremaschi del Cinquecento, dal Civerchio a Carlo Urbino, ancora ampiamente citati nonostante -il primo soprattutto- riflettessero un punto di stile ormai definitivamente superato, ma che offriva la

garanzia di un sicuro radicamento alla tradizione locale.

L'oratorio di San Rocco a Offanengo, per il quale il Barbelli aveva dipinto la sua famosa pala del 1622³, presenta una complessa decorazione a finte architetture a nicchie, lesene e incrostazioni marmoree, con figure di santi, l'*Eterno benedicente* nel catino absidale, l'*Annunciazione* sull'arcone e due altri santi, di cui solo il *San Michele* è originale, sull'intradosso esterno. Una formulazione ancora di stampo pombiolesco che pare ripetere l'impianto dell'oratorio di Azzano. Al momento del restauro del ciclo, nel 1989, quello del Pombioli sembrava il nome più facilmente spendibile per questi affreschi⁴, e in effetti è indubbio che egli ne sia almeno l'ispiratore per discendenza proprio da Azzano. Tuttavia pare oggi strano che nessuno sia più tornato sull'argomento, neppure dopo il ritrovamento della firma del Barbelli sulla famosa pala allogata nella stessa chiesa per volere di Giovan Pietro Pallotto "mercante di biave"⁵, con la quale alcune delle figure affrescate rivelano singolari consonanze. Per sgombrare il campo dalle incertezze si considerino fin da subito le strettissime analogie e i caratteri morelliani che legano il *San Michele* a sinistra dell'arcone (fig. 1) con le figure della pala firmata e datata 1622. Un confronto nei lineamenti del viso: cerchiatura degli occhi, sopraccigli lineari, naso e bocca stretta (fig. 2), con i volti dei due angeli della pala⁶, dovrebbe essere sufficiente a fugare ogni dubbio sull'attribuzione al Barbelli di questo affresco e conseguentemente di tutto il ciclo. Anche il panneggio violetto del mantello del *San Michele* presenta la medesima declinazione degli svolazzi a occhio di quello rosso del *San Michele* della pala. Il punto di stile è il medesimo ed è logico trarne almeno due considerazioni: la prima che probabilmente questo affresco è coevo alla pala, se non forse la anticipa di poco; la seconda che la pala è da considerarsi totalmente autografa⁷.

Una difficoltà intrinseca alla comprensione di questo ciclo viene dal fatto che la qualità dei diversi affreschi non è univoca, anche se ciò potrebbe dipendere in parte dallo stato di degrado degli stessi. Si può forse ipotizzare una realizzazione in due tempi, magari non troppo distanziati, considerando la repentina maturazione del pittore, ma anche l'incontestabile fatto che la decorazione esterna dell'arcone e del catino absidale appare di qualità più acerba rispetto ai santi affrescati nell'emiciclo. La contiguità stilistica del *San Michele* con la pala del 1622 induce a datare allo stesso momento anche l'*Annunciazione* sull'arcone e l'*Eterno benedicente* del catino absidale, due testi molto rovinati ma attribuibili allo stesso Barbelli di-



1. Gian Giacomo Barbelli, *San Michele arcangelo*. Offanengo, San Rocco.



2. Gian Giacomo Barbelli, *San Michele arcangelo* (particolare). Offanengo, San Rocco.



3. Gian Giacomo Barbelli, *Santo Stefano*. Offanengo, San Rocco.



4. Gian Giacomo Barbelli, San Lorenzo. Offanengo, San Rocco.



5. Gian Giacomo Barbelli, San Pantaleone. Offanengo, San Rocco.

ciottenne della pala, dalla quale riprende per l'*Eterno* la stessa fisionomia del san Pietro dal volto scavato dalle rughe. Non sarà inutile tentare un'anamnesi di questi due incunaboli barbelliani che si legano sorprendentemente ancora con la cultura cremasca cinquecentesca rivelando un pittore confinato entro gli angusti confini della sua città, spento e adagiato sulla tradizione locale. L'*Annunciazione* riprende infatti il prototipo civerchiano affrescato sull'arcone di San Bernardino, attuale ancora nel tardo Cinquecento come documenta l'affresco del santuario della Pallavicina di Izano. L'*Eterno* è invece esemplato sull'invenzione di Carlo Urbino nella pala a soggetto eucaristico conservata nella prima cappella di sinistra in San Benedetto a Crema. Come si vede dunque, una cultura sostanzialmente tradizionale, agganciata ai protagonisti del secolo passato e ancora chiusa alle novità dei cremonesi (i Campi e Gervasio Gatti) come aveva almeno già tentato di fare il Pombioli.

Diversa appare invece la cultura espressa nella decorazione dell'emniciclo, che si avvale ormai di una intelaiatura a carattere architettonico e illusionistico di matrice non solo pombiolesca: lesene, nicchie, lacunari e incrostazioni marmoree rivelano l'assimilazione di un repertorio decorativo di più vasto raggio, per quanto ancora manieristico e giuliesco, che il Barbelli può aver colto direttamente a Mantova o nelle sue derivazioni cremonesi (in San Sigismondo, in San Pietro al Po e in Sant'Abbondio) e cremasche. Ma a Crema la perdita delle opere di Giovan Battista Castello e di Aurelio Busso, eccezion fatta per Palazzo Zurla⁸, rende più arduo oggi ricostruire la penetrazione della via genovese alla Maniera. Accanto a una maturata sensibilità spaziale e architettonica, che resterà un tratto fondamentale della sua pittura, le figure affrescate nell'abside rivelano un momento di forte suggestione da Bernardino Campi, noto attraverso le pale in Santa Maria della Croce e in Santa Caterina a Crema, ma probabilmente anche mediante conoscenza diretta delle opere cremonesi. I volti rotondi e pieni del *Santo Stefano* (fig. 3), del *San Lorenzo* (fig. 4), del *San Pantaleone* (fig. 5) e del *San Vittoriano* (figg. 6-7) sembrano infatti riportare più di un generico richiamo ai santi laterali del trittico di Bernardino in San Michele a Cremona, mentre i frammenti del *San Rocco* e del *San Sebastiano* sembrerebbero prossimi ai più volte replicati prototipi pombioleschi. Questo aumento di cultura, e una indubbia monumentalità che ora anima questi santi, soprattutto il *San Vittoriano*, che ad onta del suo stato rovinoso si impone nella sua nicchia con la forza di un gigante, suggeriscono di spostare un poco più avanti nel tempo



6. Gian Giacomo Barbelli, *San Vittoriano*. Offanengo, San Rocco.



7. Gian Giacomo Barbelli, *San Vittoriano* (particolare). Offanengo, San Rocco.

la decorazione dell'emiciclo. Mentre gli affreschi dell'arcone non trovano altro riferimento che alla pala del 1622, i santi in nicchia si accostano già agli affreschi delle cappelline di Dongo (1628) ed anche, per i volti rotondi, ad alcune opere da cavalletto come *Salomè*, *Erodiade* e *la testa del Battista* della Banca Popolare di Crema o le due versioni del *Buon Samaritano* di collezione privata, tutte opere databili verso il 1624-25. E' probabile dunque che il Barbelli avesse dipinto l'arcone e il catino absidale contestualmente alla realizzazione della pala (1621-22), per riprendere poi i lavori nell'emiciclo dopo una breve sospensione: il tempo necessario per permettergli un'evoluzione di stile.

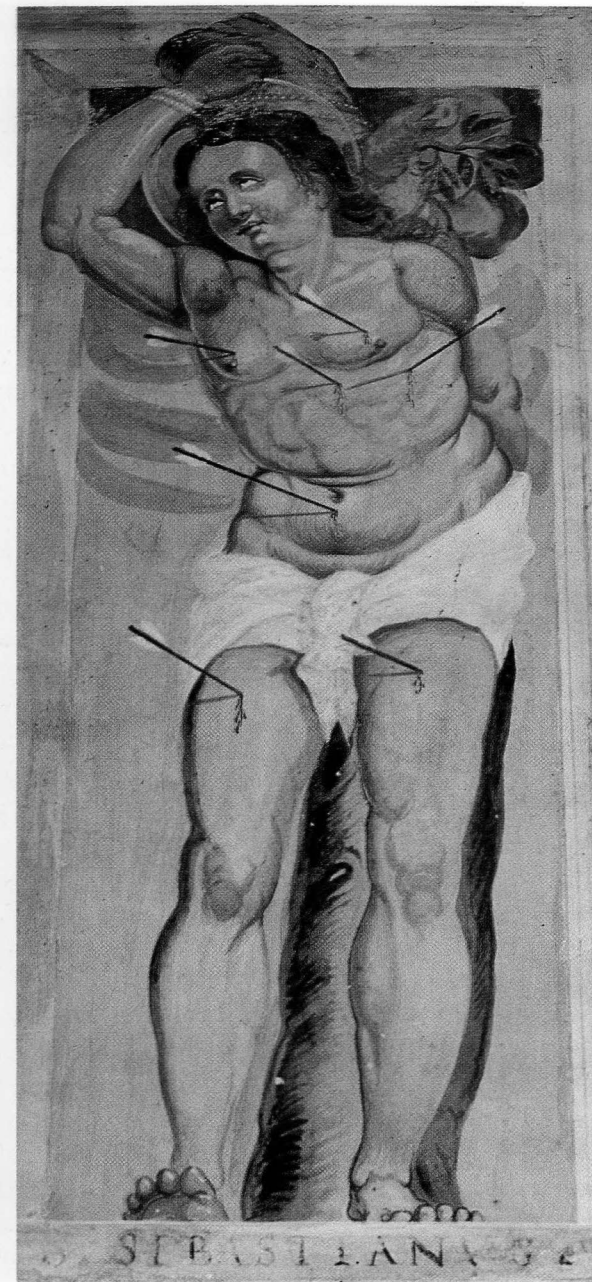
Nell'oratorio di San Rocco è meritevole di attenzione anche la piccola sacrestia rivestita di un intonachino bianco-latte con cornici e fregi marcapiano. Sulle pareti vi sono dipinti a trofei gli strumenti della passione di Cristo che proiettano ombre sullo sfondo: un motivo ripreso dall'antica pittura romana. Anche questa decorazione compendiarica spetta probabilmente al Barbelli, sia per la contiguità tecnica e stilistica degli affreschi dell'abside, che per l'evidente somiglianza con i trofei dipinti nella villa del cavalier Tensino o con il flagello appoggiato a terra del *Sant'Ambrogio* nell'affresco di Quintano.

L'altro ciclo che qui si presenta è la decorazione dell'aula dell'oratorio di Sant'Ippolito a Quintano⁹. L'oratorio è già noto per gli affreschi che il Barbelli vi realizzò nell'abside, firmati e datati 1641. Ma il piccolo ambiente è completamente decorato anche sull'arcone, nell'aula, sulla controfacciata e sul tavolato del soffitto. Benché finora noti alla cronaca solo per un tentativo di furto che li ha in parte sconciati, questi dipinti si rivelano ora di capitale importanza per il Barbelli giovane.

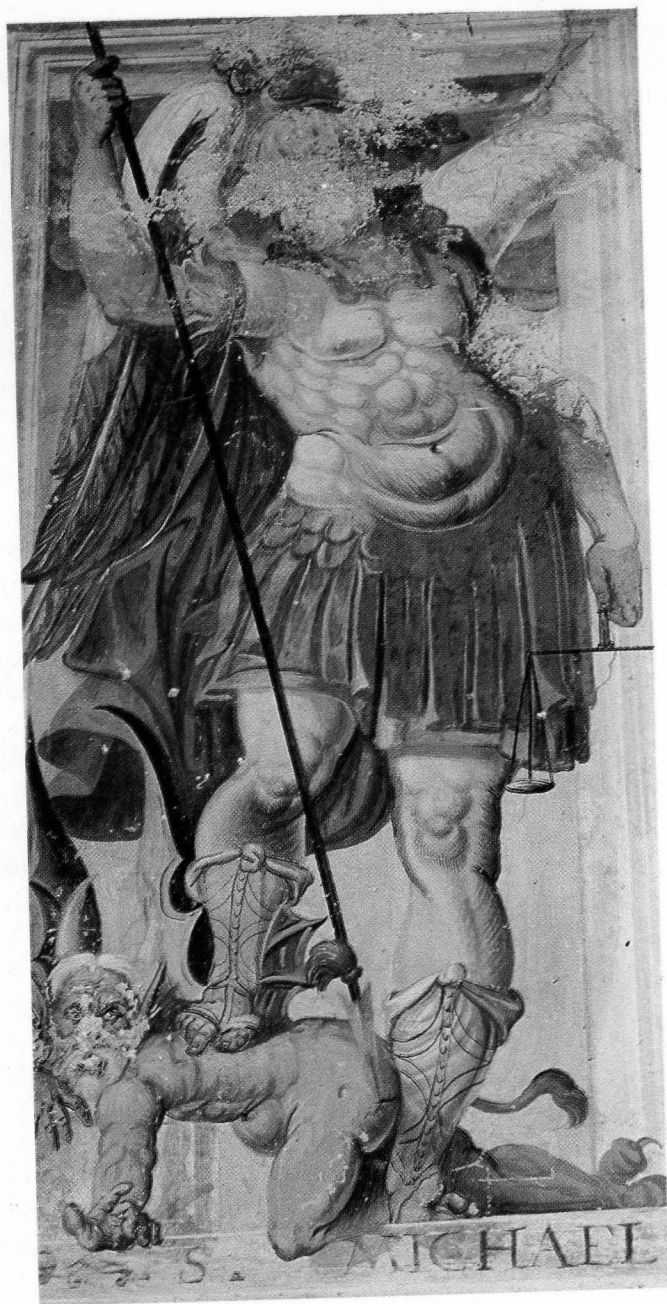
La decorazione della chiesa ebbe probabilmente inizio poco dopo la conclusione dei lavori edilizi (1608-9), e sicuramente interessò l'area presbiterale¹⁰ e l'arcone. Poiché il presbiterio ci è giunto nel rifacimento barbelliano del 1641, il brano più antico di pittura conservato in Sant'Ippolito è ora l'affresco dell'arcone con la *Cattura*, il *Martirio* e la *Sepoltura di sant'Ippolito*, opera di un modesto pittore molto prossimo al maestro del Binengo (se non forse lo stesso), databile intorno al 1610. Il resto della decorazione dell'aula sembra invece spettare quasi interamente ad un unico pittore, pur con scarti qualitativi forse motivati da una crescita repentina.

Il clima da cui esce l'impianto decorativo è comunque ancora pombolesco, e non si può escludere che il pittore qui attivo fosse in

qualche modo legato alla sua bottega: basti a dimostrarlo il motivo del pendone di frutta dipinto su un arco traverso che riprende alla lettera l'invenzione del Pombioli ad Azzano. Ma non pare necessario ipotizzare, né siamo propensi a pensarlo dall'analisi delle pitture, che a dipingere il soffitto fosse un altro pittore da quello che affrescò le pareti che, come si vuole dimostrare, dovrebbe risultare un giovanissimo Barbelli ancora fedele alla bottega pombiolesca. Poiché la piccola chiesa venne riedificata nel 1608 e tra i santi effigiati compare anche San Carlo Borromeo, come è noto canonizzato nel 1610, è ovvio che questa data costituisce un utile termine *post quem* per datare gli affreschi, la cui realizzazione sarà iniziata, come di consueto, dalle pareti alte con la teoria di Santi. Benché di qualità discontinua, le figure monumentali che appaiono inquadrate entro finestre in forte scorcio prospettico rivelano le intenzioni di una mano abile e determinata per quanto non ancora controllata. Le precise intenzioni illusionistiche dei santi nel loro sporgersi davanti al cornicione o nel loro uscirne con l'appoggio del piede, anticipano soluzioni che diverranno consuete negli affreschi di Dongo e nella cappella del Terz'Ordine in San Bernardino a Crema. Affreschi come il *San Sebastiano* (fig. 8) o il *San Michele arcangelo* (fig. 9) rivelano una sicurezza e una forza nel costruire la figura che non possono in nessun modo ritenersi opera di modesti seguaci di bottega (del Buso o del Pombioli che sia), ma piuttosto di una personalità molto dotata sebbene ancora agli inizi. Questi affreschi si collocano in linea con quello che sarà il Barbelli del quadro della Banca Popolare con *Erodiade, Salomè e la testa del Battista* e delle due tele con il *Buon Samaritano* presentate alla mostra. Particolari morelliani come i piedi di scorcio del *San Sebastiano* torneranno uguali negli *Angeli musici* della volta della Cappella del Terz'Ordine e il singolare modo di tornire con un tratteggio fitto e incrociato è il medesimo che costruisce gli affreschi di Dongo, le *Cacce* della villa del cavalier Tensino o quelli dell'oratorio di San Giovanni Battista a Crema. Il *Sant'Antonio abate* (fig. 10), dalla barba fluente e dal volto scorcio, così come il *San Giovanni Battista* sulla parete opposta, sono tanto simili nella fisionomia alle figure di vecchi che popolano le pale di Dongo e di Teglio, da rivelarsi l'immediato precedente del *San Giovanni che ascende al cielo* nel ciclo affrescato della parrocchiale di Dongo. Infine il *San Michele* è forse di tutti l'affresco più facilmente riconducibile al Barbelli, non solo per i dati stilistici che lo accomunano agli altri già visti, ma perché la figura stessa del santo è esemplata secondo lo schema della tela con lo



8. Gian Giacomo Barbelli, *San Sebastiano*. Quintano, Sant'Ippolito.



9. Gian Giacomo Barbelli, San Michele arcangelo. Quintano, Sant'Ippolito.



10. Gian Giacomo Barbelli, Sant'Antonio abate. Quintano, Sant'Ippolito.



11. Gian Giacomo Barbelli, *San Michele arcangelo* (particolare). Quintano, Sant'Ippolito.

stesso soggetto oggi all'Accademia Tadini di Lovere. Gli effetti illusionistici del piccolo diavolo che si sporge dalla finestra (fig. 11) sono tanto avanzati e lo scorcio riuscito che nessuna frattura pare ormai più esistere tra questo affresco e quelli di Dongo. Si veda in particolare la scena coi *Santi Ambrogio, Giorgio e Defendente* sull'arcone della cappella di destra, confronto che deve suggerire di non distanziare troppo il ciclo di Quintano, per il quale si dovrà pensare a una data verso il 1624.

Delle altre figure di santi sulle pareti alte non si nasconde l'apparente difficoltà ad accoglierle nel catalogo del giovane Barbelli e bisognerà attendere l'imminente restauro per sciogliere questi ed altri problemi che restano aperti. Certo il divario tra la *Madonna di Loreto* (fig. 12) o il *San Carlo* (fig. 13) e l'*Arcangelo Michele* è notevole, ma si dovrà forse considerare che il pittore si comporta in modo assai diverso quando deve rifarsi a schemi e modelli prestabiliti da quando è invece libero di inventare la composizione. Non diversamente nel *San Pantaleone* (fig. 14) o nel *San Biagio* (fig. 15) le figure appaiono statiche e prive di espressione, ma quando si osserva il dettaglio, come nel flagello del *Sant'Ambrogio* (fig. 16), allora è più facile riconoscere la mano seppur stentata del giovane pittore.

Si assiste a qualcosa di simile anche negli affreschi del registro inferiore dell'aula, dove a volte il divario è tale da rendere quasi irriconoscibile la stessa mano sulle pareti che si fronteggiano. Se la minor qualità è indice di anteriorità, non v'è dubbio che il pittore iniziò a dipingere la parete destra con la storia delle *Marie al sepolcro*. Un affresco convenzionale e quasi infantile nel contorno rosato e regolare del sepolcro scavato nella roccia, dove il giovane angelo (fig. 17) e le donne dai profili marcati (fig. 18) riprendono le tipiche cadenze falcate del Pombioli. Difficilmente si potrebbe sostenere la paternità barbelliana di questa scena, se non proprio puntando da un lato sulla semplicità disarmante di certe soluzioni come il sole raggiato che sta per sorgere nella luce albare, e dall'altro invece sulla imprevedibilità di dettagli che già anticipano stilemi autonomi e a lui propri come nel disegno della pianta agitata dal vento (fig. 19) o nella scenetta dello sfondo tracciata in punta di pennello con il *Noli me tangere* (fig. 20), un episodio di un certo rilievo sia sotto l'aspetto tecnico che iconografico. La notazione tecnico-stilistica trova infatti utili confronti nella produzione barbelliana degli anni venti, in particolare con certe soluzioni corsive e a pennellate trasparenti che appaiono nelle tele di Dongo e Teglio come ad esempio, nel dettaglio con due figurette sulla sponda del lago nello sfondo della pala con *Madonna e santi* nella parrocchiale di Santo Stefano a Dongo, ben visibile in mostra per la posizione ravvicinata. D'altro canto non sfuggirà lo stretto rapporto iconografico con il *Noli me tangere* del Pombioli ora al Museo Civico di Crema, pur se, in mancanza di una data sicura della tela, anche questo incrocio non chiarisce il rapporto di dare e avere tra i due pittori.

Il successivo affresco, con *Sant'Orsola e le vergini*, è invece più problematico per una cifra stilistica che non sembra la medesima e si avvicina piuttosto al maestro del Binengo. L'affresco è però talmente deturpato da suggerire di attendere il restauro, così come sono pressoché illeggibili anche le scene della controfacciata, dove, forse ancora il Barbelli, aveva dipinto un *Coro di angeli musicanti*, l'*Angelo custode*, la *Morte* e un *Frate in preghiera*, probabilmente il committente. Oltre ai tentativi di furto vanno anche ricordati, quale causa determinante di degrado, le ampie ridipinture - probabilmente estese a tutta l'aula - eseguite nel 1928 dal pittore Giuseppe Ogliari di Trescore Cremasco¹¹.

L'affresco sulla parete sinistra con il *Martirio di san Lorenzo*, diverge già profondamente da quelli finora analizzati per una monumentalità e un gigantismo anatomico che lega piuttosto con il so-



12. Gian Giacomo Barbelli (?), *la Madonna di Loreto*. Quintano, Sant'Ippolito.



13. Gian Giacomo Barbelli (?), *San Carlo Borromeo*. Quintano, Sant'Ippolito.



14. Gian Giacomo Barbelli (?), *San Pantaleone*. Quintano, Sant'Ippolito.



15. Gian Giacomo Barbelli (?), *San Biagio*. Quintano, Sant'Ippolito.



16. Gian Giacomo Barbelli (?), *Sant'Ambrogio* (particolare con il flagello).
Quintano, Sant'Ippolito.



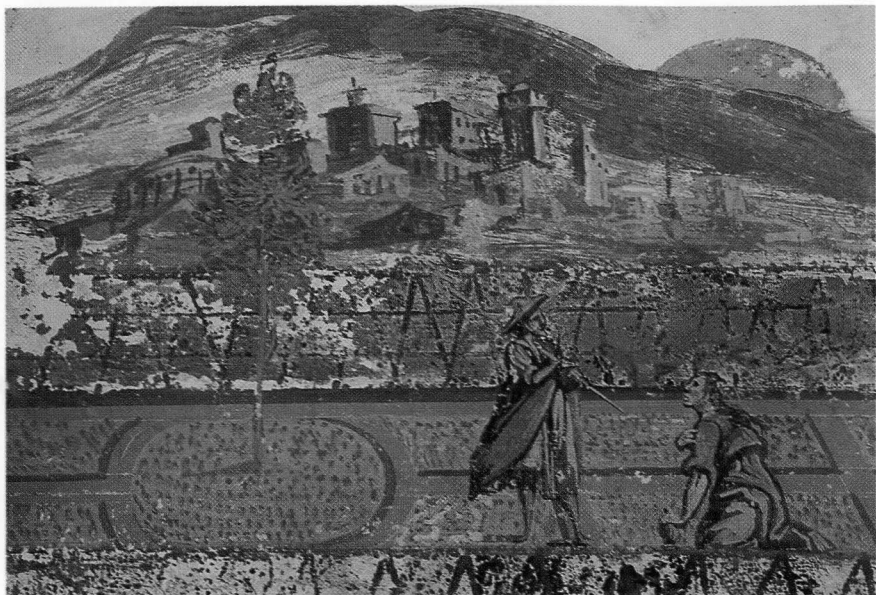
17. Gian Giacomo Barbelli, *le Marie al sepolcro* (particolare con l'angelo).
Quintano, Sant'Ippolito.



18. Gian Giacomo Barbelli, *le Marie al sepolcro* (particolare di una donna).
Quintano, Sant'Ippolito.



19. Gian Giacomo Barbelli, *le Marie al sepolcro* (particolare con un albero).
Quintano, Sant'Ippolito.



20. Gian Giacomo Barbelli, *le Marie al sepolcro* (particolare con la scena del *Noli me tangere* sullo sfondo). Quintano, Sant'Ippolito.

prastante *San Michele*. Anche qui purtroppo lo stato di conservazione è tale da rendere opportuna una sospensione di giudizio in attesa di liberarlo dalle evidenti ridipinture.

Delle due sante che decorano i piloni dell'arco traverso, andranno sottolineati i legami con gli affreschi di Dongo e bisognerà notare il dettaglio tecnico dell'abbozzo realizzato a fresco, apparso dai tentativi di furto, identico a quello ora messa in luce dallo strappo della *Santa Caterina* nell'abside, ma anche su questo sarà necessario un confronto a fine restauro. Certo è che queste lacune sembrano confermare anche per i dipinti dell'aula la stessa tecnica a latte di calce su intonaco spento, o comunque non più fresco, già messa in luce da Vincenzo Gheroldi nel ciclo absidale del 1641¹².

La storia meglio conservata tra quelle spettanti al Barbelli, e una delle poche non toccate dalle ridipinture, è quella sulla parete di sinistra dell'aula che raffigura *Ippolito che rifiuta il compenso per la sepoltura di Lorenzo* (fig. 21): un complesso racconto dove il pittore esibisce una vasta antologia di stilemi ormai ben riconoscibili e destinati a ripetersi spesso nelle sue opere successive: dal vistoso piumaggio dell'elmetto di Ippolito (fig. 22), al volto allungato e sghembo come nel san Sebastiano di Teglio, alla scrittura veloce e



21. Gian Giacomo Barbelli, *Ippolito rifiuta il compenso per la morte di Lorenzo*. Quintano, Sant'Ippolito.



22. Gian Giacomo Barbelli, *Ippolito rifiuta il compenso per la morte di Lorenzo* (particolare). Quintano, Sant'Ippolito.



23. Gian Giacomo Barbelli, *Ippolito rifiuta il compenso per la morte di Lorenzo* (particolare con un bambino affacciato alla finestra). Quintano, Sant'Ippolito.



24. Gian Giacomo Barbelli, *Giuseppe e le mogli di Putifarre*. Collezione privata.

compendiaria di dettagli apparentemente insignificanti come il giovane alla finestra (fig. 23) o il gruppo dei prigionieri rinchiusi nella torre, e fino al paesaggio dai tocchi veloci e impressionistici, secondo la moda derivata dall'antica pittura romana, diffusa in ambiente giuliesco-mantovano e che a Crema era forse nota attraverso l'attività di Giovan Battista Castello¹³. Tutti aspetti che diventeranno caratteri personalissimi del suo linguaggio e del suo stile più maturo. Negli anni immediatamente successivi il soggiorno milanese e la consuetudine con i pittori borromaici lo spingeranno verso soluzioni diverse, più moderne e del tutto simili al Cairo giovane. Al gruppo di opere presentate in mostra relative a questo periodo è ora possibile aggiungere una terza versione del *Buon Samaritano* di collezione privata, cortesemente segnalatami da Francesco Frangi e passata sul mercato antiquario. Una soluzione verticale che non



25. Gian Giacomo Barbelli, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (particolare). Collezione privata.

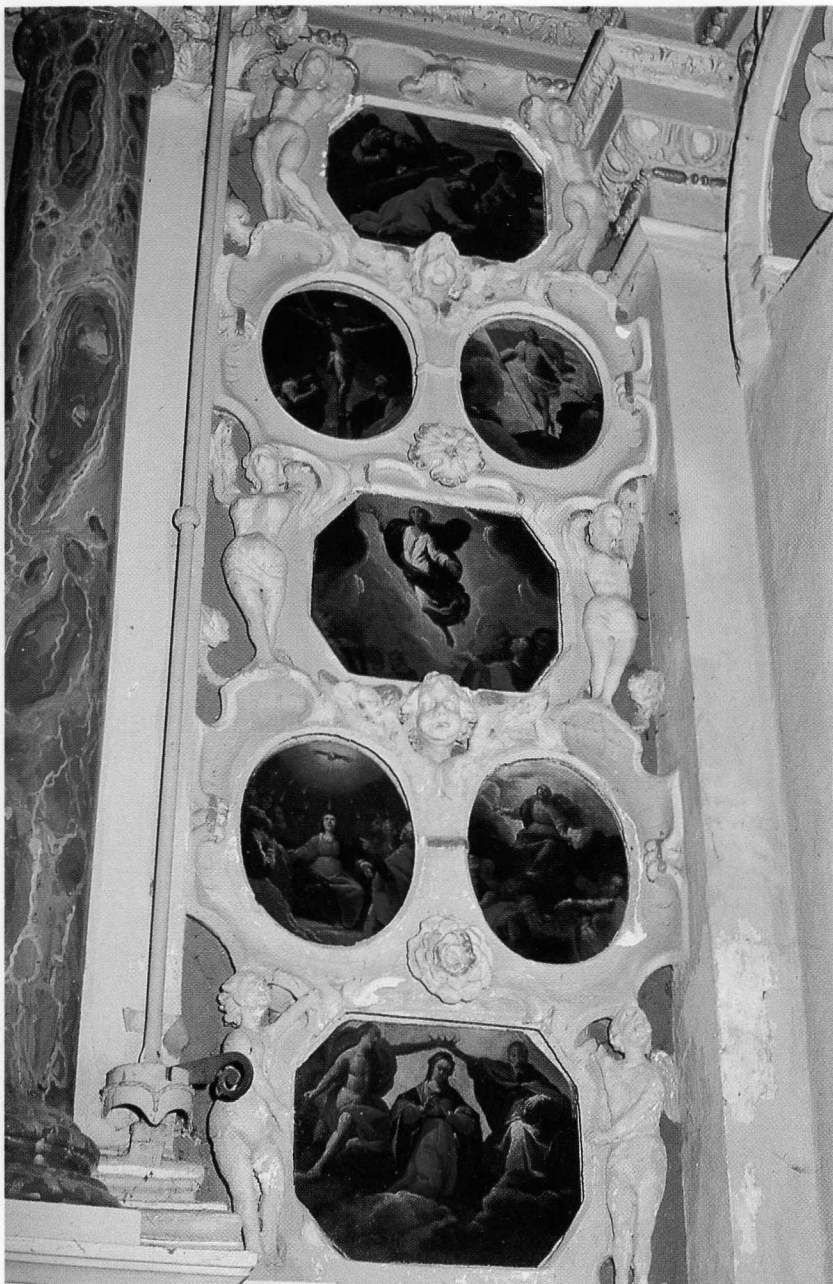


26. Gian Giacomo Barbelli, *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (particolare).
Collezione privata.

differisce di molto rispetto a quella già nota e che documenta evidentemente la fortuna di questo prototipo. Che il tema biblico-pastorale fosse a quest'epoca il genere più frequentato dal Barbelli, almeno per i quadri da cavalletto, è ribadito anche dalla bella tela, inedita, con *Giuseppe e la moglie di Putifarre* (Gen, 39: 11-12; figg. 24-26) che qui si presenta per la prima volta. Anche questo è un ritrovamento dell'ultima ora e non è stato possibile esporlo per l'occasione della mostra. Tuttavia non vi è dubbio che appartenga alla stessa fase della *Salomè*, *Erodiade* e *la testa del Battista* della Banca Popolare di Crema, sia per gli evidenti riscontri di critica stilistico-morelliana che per la medesima sintassi che lega le figure: ma qui il Barbelli si libera dalla stucchevole conformazione di iconografie ormai codificate e dà libero sfogo all'invenzione. Il contrasto tra la voluttuosa determinazione della donna nuda e la sorpresa del giovane Giuseppe che fugge spaventato costituiscono già un *topos* tipicamente barocco e teatrale.

Un'addenda al Botticchio

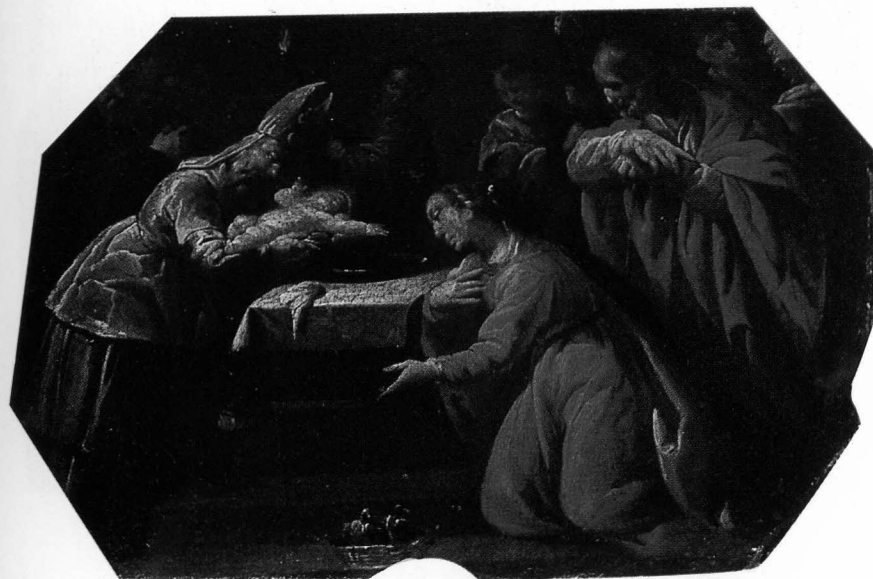
Il recente recupero dell'attività di frescante del Botticchio, resa possibile dal ritrovamento del gruppo misto (tele e affreschi) di Corte Madama¹⁴, ha permesso di raggruppare sotto il nome di questo pittore un cospicuo numero di affreschi, tra cui quelli della villa Roncalli a Chignolo d'Isola e, ultimo, quello firmato e datato 1663 della chiesa di San Vittore a Brembate¹⁵. Un ritrovamento fortuito (nello studio di un restauratore), e recentissimo tanto da non poter essere segnalato nel catalogo della mostra, è quello delle tele coi *Misteri del Rosario* e degli affreschi della cappella omonima nell'oratorio della Natività di Maria Vergine a Camporinaldo, piccola località della diocesi laudense (ma già nel contado di Pavia) e a poca distanza da Livraga dove il Botticchio ha dipinto l'arcone dell'oratorio di San Bassiano¹⁶. La piccola chiesa di Camporinaldo venne riedificata nel 1634¹⁷. Poco dopo si fece contratto con lo scultore Giovanni Battista Salmoiraghi di Legnano per fare una statua "da vestire e svestire [...] colorita e adorata" da consegnare entro il mese di gennaio del 1636, poi dipinta e dorata dal pittore pavese Rodolfo Retus. La confraternita del Rosario venne eretta con decreto vescovile nel 1639 con obbligo di cappella e altare dove erigerla canonicamente, con immagine della Madonna e quadri dei quindici misteri. Nel 1653 la confraternita chiese al vicario generale il per-



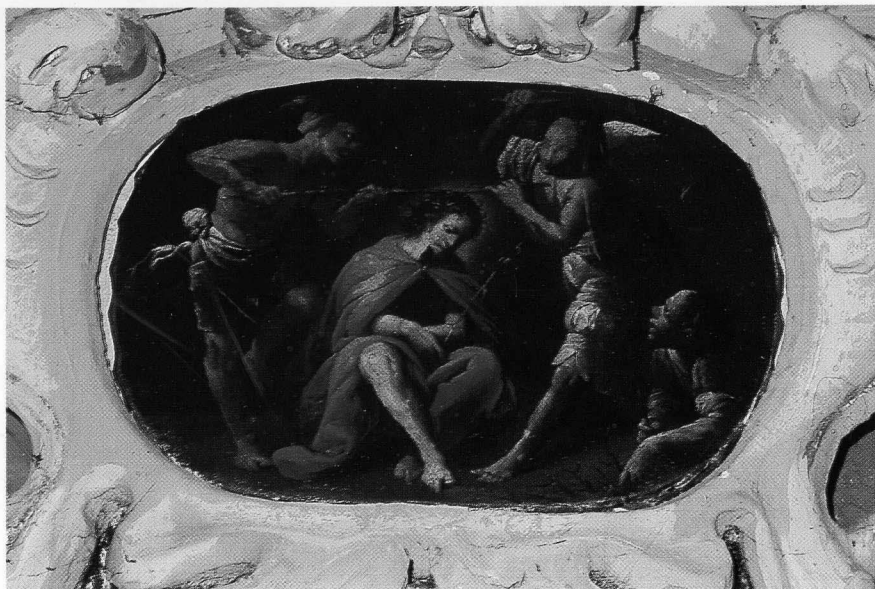
27. Giovan Battista Botticchio, *Misteri del Rosario*. Camporinaldo, parrocchiale.



28. Giovan Battista Botticchio, *l'Annunciazione*. Camporinaldo, parrocchiale.



29. Giovan Battista Botticchio, *la Presentazione al tempio*. Camporinaldo, parrocchiale.



30. Giovan Battista Botticchio, *l'Incoronazione di spine*. Camporinaldo, parrocchiale.



31. Giovan Battista Botticchio, *l'Andata al Calvario*. Camporinaldo, parrocchiale.



32. Giovan Battista Botticchio, *la Resurrezione*. Camporinaldo, parrocchiale.



33. Giovan Battista Botticchio, *l'Ascensione*. Camporinaldo, parrocchiale.

messo per restaurare la cappella, costituendo questa data il termine *post quem* per datare l'intervento del Botticchio. Allo stato attuale del restauro tuttavia solo i quindici *Misteri del Rosario* sono stati restituiti a una corretta lettura, mentre restano ancora da recuperare sotto le pesanti ridipinture novecentesche (1933) gli affreschi delle due cappelle laterali del Rosario e del Crocefisso. Inserite entro complesse cartelle in stucco sulla parete di fondo della cappella destra (fig. 27), le tele coi *Misteri*, la forma dei quali varia dal rettangolo ad angoli smussati all'ovato e all'ellisse, sono una palese ripresa di moduli ampiamente sperimentati nella bottega del Barbelli a partire dalla formulazione completa dagli affreschi di Montodine (1641) e fino alla più tarda versione della parrocchiale di Bagnolo. Anzi il confronto con quest'ultimo ciclo può forse chiarirne definitivamente l'attribuzione spostandolo dal consueto riferimento al Barbelli a un Botticchio in fase strettamente barbellesca con datazione intorno al 1648-50¹⁸.

Il primo mistero, *l'Annunciazione* (fig. 28), riprende nel profilo dell'angelo il modello della tela di Corte Madama pur svolgendo la scena in maniera del tutto autonoma per il formato ridotto e orizzontale. Diversamente la *Presentazione al tempio* (fig. 29) si rifà a modelli collaudati nella bottega del Barbelli: il san Giuseppe con le



34. Giovan Battista Botticchio, *la Pentecoste*. Camporinaldo, parrocchiale.



35. Giovan Battista Botticchio, *l'Assunzione della Vergine*. Camporinaldo, parrocchiale.



36. Giovan Battista Botticchio, *l'Incoronazione della Vergine*. Camporinaldo, parrocchiale.

mani appoggiate sul bastone è una figura che si ripete molte volte nelle opere del maestro e testimonia del frequente riutilizzo di cartoni che è un tratto fondamentale nella produzione della sua scuola e del Botticchio in particolare. La stretta dipendenza dal modello di Bagnolo può forse indicare una datazione molto prossima dei due cicli. La *Presentazione* è anche una delle tele più integre con le pennellate di materia densa e corposa. Un'altra scena delle più caratteristiche è *l'Incoronazione di spine* (fig. 30), dove se il modello è ancora quello del Barbelli a Montodine, il Botticchio lo svolge però con caratteri popolareschi nel contrasto tra la solennità austera del Cristo e le espressioni grottesche dei carnefici. *L'Andata al Calvario* (fig. 31) si risolve invece in un dramma di grande coralità, con il Cristo, aiutato dal Cireneo, che arranca sulla via dolorosa sotto il peso della croce, avvolto nella sua veste rosso porpora. La *Resurrezione* (fig. 32) e *l'Ascensione* (fig. 33) esemplificano piuttosto i particolari effetti luministici di controluce e di iridescenze che il Botticchio ha appreso nella bottega del maestro e di cui fa ampio uso verso la fine degli anni quaranta. La *Pentecoste* (fig. 34) e *l'Assun-*



37. Giovan Battista Botticchio, *San Pietro*. Camporinaldo, parrocchiale.



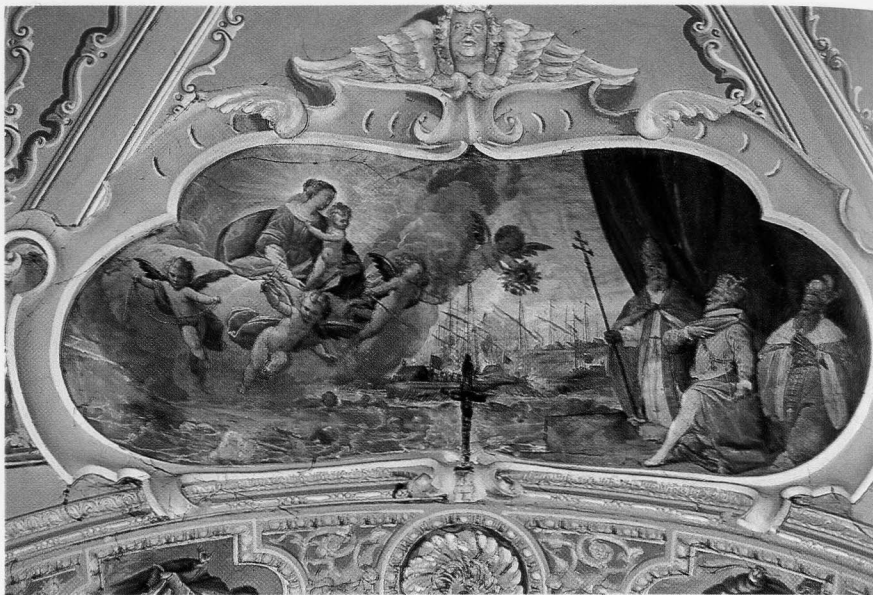
38. Giovan Battista Botticchio, *San Paolo*. Camporinaldo, parrocchiale.



39. Giovan Battista Botticchio, *la Natività della Vergine*. Camporinaldo, parrocchiale.



40. Giovan Battista Botticchio, *lo Sposalizio della Vergine*. Camporinaldo, parrocchiale.



41. Giovan Battista Botticchio, *l'Apparizione della Madonna alla battaglia di Lepanto*. Camporinaldo, parrocchiale.

zione (fig. 35) riprendono consueti modelli pur nella trattazione in punta di pennello che rendono alcune figure un puro esercizio calligrafico. L'ultima tela, *l'Incoronazione della Vergine* (fig. 36) è collocata alla sommità dell'arco e ripete anch'essa un'iconografia frequente nella bottega cremasca.

Le pareti della cappella e il frontespizio sono inoltre decorati con stucchi e affreschi che allo stato attuale si presentano ridipinti ma inequivocabilmente autografi. Nelle lesene all'esterno della cappella sono effigiati *San Pietro* (fig. 37) e *San Paolo* (fig. 38), mentre nel sottarco vi sono i *Quattro Evangelisti*, ridipinti. Nella volta sono affrescate la *Natività della Vergine* (fig. 39) e lo *Sposalizio* (fig. 42), due delle scene ancora leggibili, anche se non indenni da inutili e deprecabili ritocchi, che ci si augura di poter riportare presto allo stato originale come per tutti gli affreschi. La vena narrativa e il tono popolare li fanno accostare al clima devozionale e didascalico del ciclo di Brembate. Sul colmo della volta è affrescato un medaglione con la *Madonna del Rosario con san Domenico e santa Caterina da Siena*, purtroppo anch'esso interamente ridipinto. Ma la scena di gran lunga più interessante, e fortunatamente meno toccata, si trova sulla volta all'esterno della cappella e raffigura *l'Apparizione della Madonna del Rosario alla battaglia di Lepanto* (fig. 41).



42. Giovan Battista Botticchio, *l'Apparizione della Madonna alla battaglia di Lepanto (particolare con la Madonna e gli angeli)*. Camporinaldo, parrocchiale.



43. Giovan Battista Botticchio, *l'Apparizione della Madonna alla battaglia di Lepanto* (particolare con il papa Pio V, don Giovanni d'Austria e il doge di Venezia). Camporinaldo, parrocchiale.

Il gruppo della Madonna col Bambino e angeli, in alto a sinistra (fig. 42), riprende in controparte una formulazione già impiegata dal Botticchio nella *Madonna del Rosario* di Rubbiano. Di grande effetto è invece la scena di battaglia navale al centro dell'affresco con la flotta turca incendiata; mentre sulla destra assistono all'evento prodigioso il papa Pio V, don Giovanni d'Austria e il doge di Venezia: i simboli dell'Occidente cristiano che ha sconfitto gli infedeli (fig. 43).

La cappella di fronte è pure affrescata dal Botticchio con figure di santi e con la scena evangelica della *Lavanda dei piedi* sulla volta, ma è talmente ridipinta da doversi considerare al momento perduta. Il solo affresco presentabile è un *San Giovanni Evangelista* (fig. 44) dipinto su una parete laterale che lo rivela in una fase della maturità, probabilmente verso la fine degli anni cinquanta.

A una fase appena più matura, verso il 1660, va ancora restituito al Botticchio l'affresco con la *Madonna del Carmelo* (fig. 45) nell'oratorio del Borghetti di Orzinuovi¹⁹, opera in cui dimostra di avere ormai superato la maniera più strettamente barbelliana, anticipando, nei tratti della Madonna e del Bambino, fisionomie che saranno comuni negli affreschi più tardi di Brembate e Chignolo d'Isola.



44. Giovan Battista Botticchio, *San Giovanni evangelista*. Camporinaldo, parrocchiale.

Colgo l'occasione per presentare anche un'inedita pala del Botticchio conservata nella parrocchiale di Brembate (la stessa località dove il pittore esegue nel 1663 gli affreschi in San Vittore) e raffigurante *Gesù Bambino che benedice Sant'Antonio da Padova* (fig. 46). Si tratta di un dipinto dal soggetto piuttosto usuale e caratteristico del nuovo impulso che il culto antoniano conobbe intorno alla metà del Seicento, ma notevole sotto l'aspetto qualitativo per l'intenso realismo spagnolesco alla Zurbaràn. Per la densità cromatica, la conduzione stilistica e gli effetti luministici, la pala spetta allo stesso periodo tardo degli affreschi in San Vittore se non forse anche oltre. L'angelo con le braccia sul petto che appare tra le nubi in alto a sinistra è uno degli stilemi più riconoscibili del Botticchio e compare anche nella pala di Mirabello pavese del 1666, ma la scelta per le tonalità calde del giallo, dell'ocra e del viola prugna con improvvise accensioni nei riflessi opalescenti del santo e del Gesù Bambino sono la conferma di una datazione a ridosso degli affreschi di San Vittore a Brembate (fig. 47).

Uno studio approfondito di questi ultimi e di quelli di villa Roncalli a Chignolo d'Isola potranno forse indicare con maggior precisione la partenza di Giovan Battista Lucini. A Chignolo infatti il Botticchio raggiunge tali esiti nella pittura di realtà (fig. 48) da rendere ora più comprensibili gli inizi del Lucini. Il recupero della data 1660 (e non 1670 come si riteneva prima del recente restauro) della pala con *San Francesco di Sales* in San Giacomo a Crema obbliga ora a un ripensamento della sua attività giovanile con probabili retrodatazioni, la più imminente delle quali sembra quella della *Santa Rosa da Lima* in San Bernardino che, alla luce della nuova data del quadro di San Giacomo, dovrà essere anticipata di circa un decennio rispetto a quanto finora scritto. Lo iato che si è sempre avvertito tra queste due opere e il gruppo collegato alla *Liberazione di san Pietro dal carcere*, sempre in San Bernardino in città, verrebbe in tal modo a colmarsi. La principale obiezione, portata da Alpini a sostegno di una datazione agli anni settanta di queste due opere, sta nel fatto che questi santi vennero beatificati solo nel 1662 (san Francesco di Sales) e nel 1671 (santa Rosa da Lima), ma non sarebbe certo questo il primo caso del diffondersi del culto, e del conseguente stabilizzarsi di una iconografia, anche prima del riconoscimento ufficiale da parte della Chiesa. Se si accetta di slegare la realizzazione di questi due quadri dalla data di beatificazione dei rispettivi santi, e questo in accordo alle ragioni della critica stilistica, allora si potrebbero meglio comprendere i rapporti con il suo



45. Giovan Battista Botticchio, *Madonna del Carmelo*. Orzinuovi, oratorio di Borghetti.



46. Giovan Battista Botticchio, *Gesù Bambino benedice sant'Antonio da Padova*. Brembate, parrocchiale.



47. Giovan Battista Botticchio, *allegoria della Fede*, Brembate, San Vittore.



48. Giovan Battista Botticchio, soffitto di un salone (particolare con contadino). Chignolo d'Isola, Villa Roncalli.

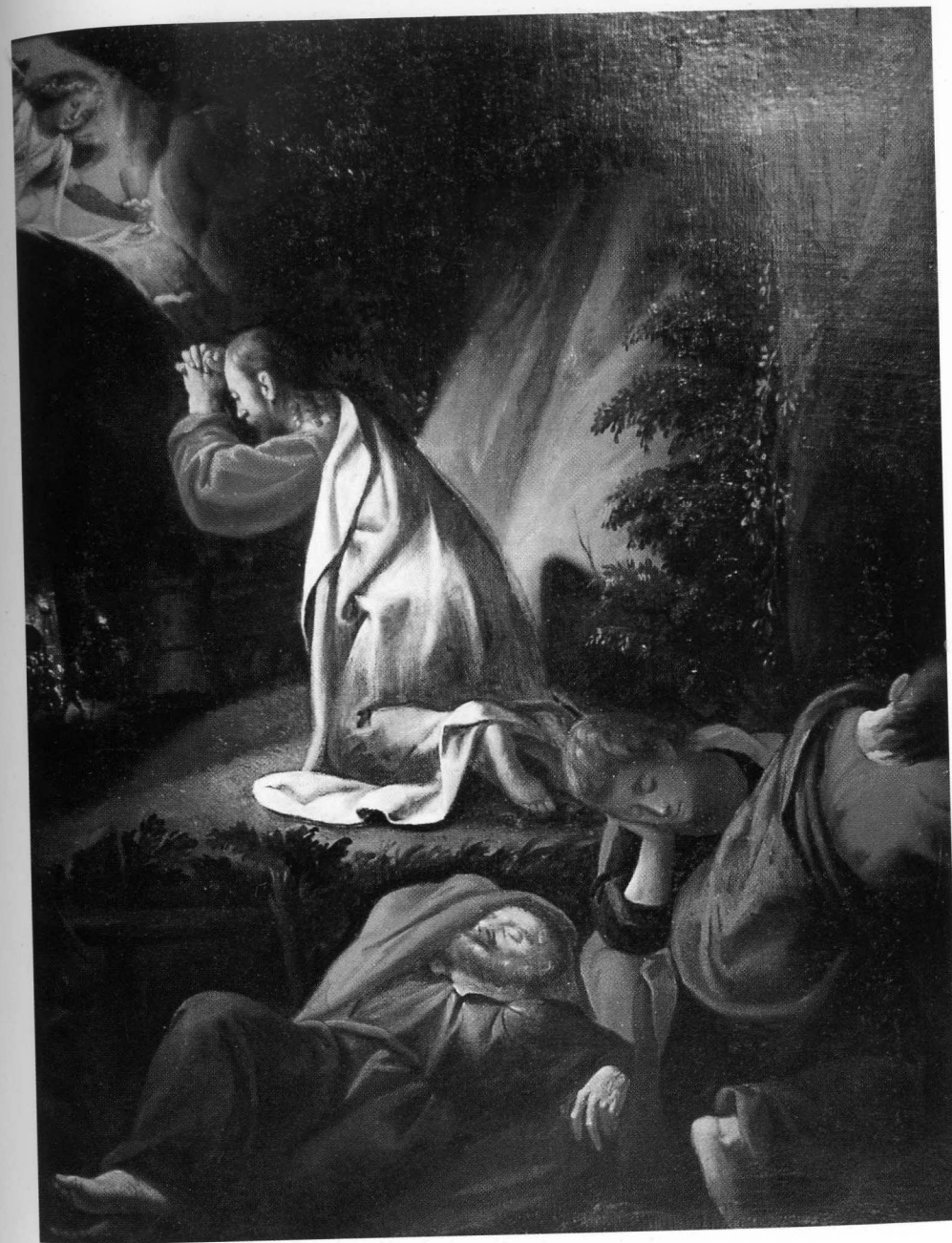
maestro Botticchio. Figure come la *Santa Lucia* e la *Santa Caterina* del Museo Civico di Crema, o la nuova coppia *Santa Rosa da Lima* e *San Ludovico Beltran* ora esposti in mostra, dovranno essere anticipati agli anni sessanta in virtù della somiglianza a modelli del Botticchio come ad esempio il *San Giovanni Evangelista* affrescato nella parrocchiale di Camporinaldo. Ma anche la *Danza di Salomè* di collezione privata sembra da anticipare al periodo giovanile (1670 circa) per la sua materia densa e corposa che poi si perderà nella stesura più fluida delle opere della maturità. I rapporti tra i due pittori meritano ulteriori approfondimenti. Se si ammette che nel 1660 il Lucini era già formato, come dimostra il *San Francesco di Sales*, allora si rende necessario ipotizzare un suo alunnato presso il Botticchio all'incirca verso il 1655-60, cosa che torna appieno anche con la sua data di nascita (1639) ipotizzando l'inizio di questo alunnato verso i quindici anni di età. Se è lecito ammettere l'esistenza di un periodo fortemente influenzato dal Botticchio, allora sarebbe il caso di ripensare ad alcune opere come il *San Domenico* e la *Santa Caterina* di Vaiano, resti di una pala del Rosario dall'iconografia decisamente differente da quella normalmente utilizzata dal Botticchio. Dopo alcune incertezze²⁰ questi due frammenti sono stati inseriti nel catalogo del Botticchio come opere tarde²¹. Collocazione che a chi scrive non sembra conclusiva sia per il loro aspetto stentato (e anche considerando le vaste ridipinture) che per il loro estraneamento dalla maniera larga e cromaticamente densa e atmosferica dell'ultimo Botticchio; quello per intendersi della *An-nunciazione* degli Istituti di Ricovero di Crema. Se non è possibile trarre conclusioni definitive da queste poche osservazioni, resta comunque il fatto che la nuova data del *San Francesco di Sales* impone una revisione della fase iniziale del pittore, non potendosi ammettere l'improbabile caduta di una cifra dalla data ora emersa²², forzando oltre misura il dato oggettivo.

Osservazioni sul Ferrario e sul Pombioli

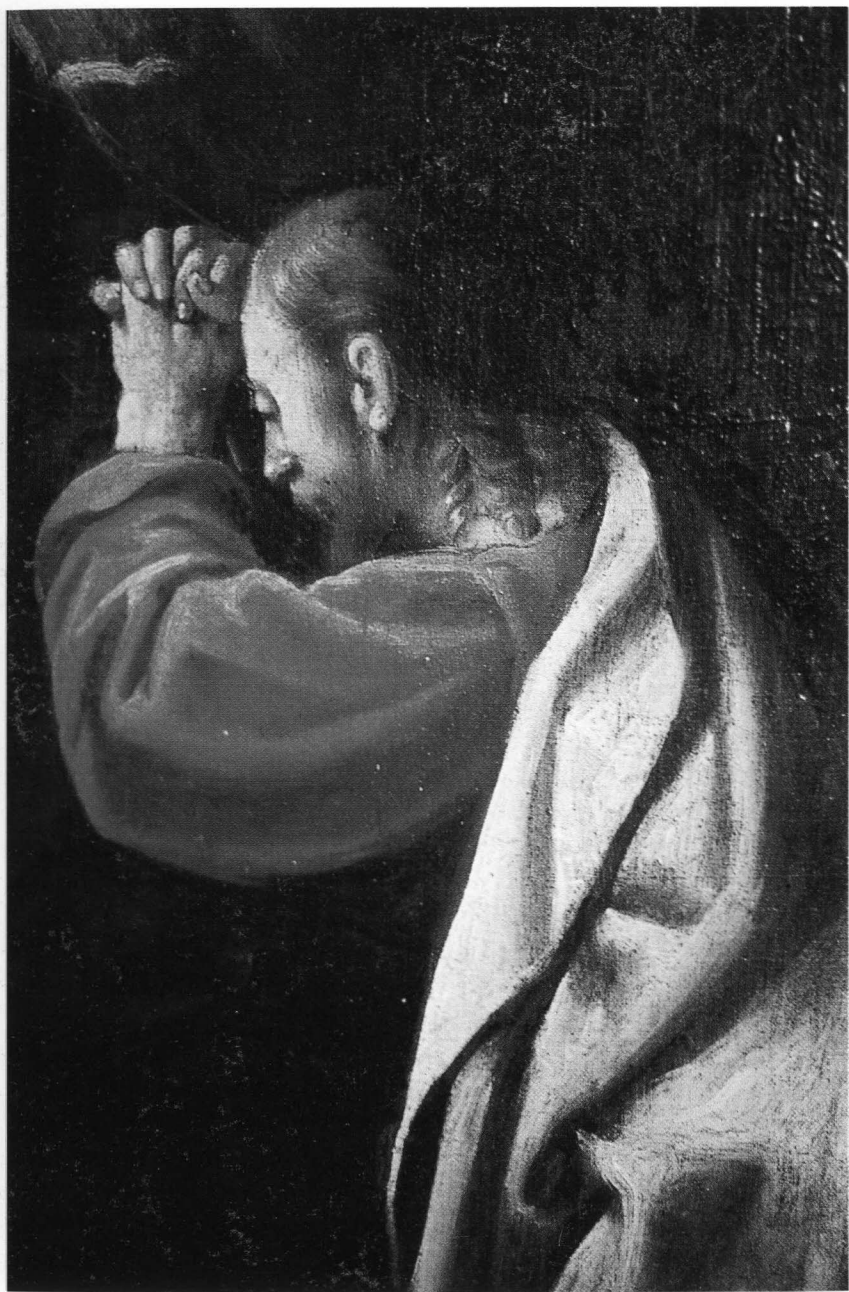
Per quanto riguarda Giovan Angelo Ferrario la mostra ha registrato l'importante acquisizione della data di nascita del pittore, il 6 dicembre 1581²³. Tuttavia proprio questa scoperta rende più sfumata l'ipotesi sull'attività del pittore in tre fasi, a partire da presunti inizi cremonesi, all'approdo a un periodo ceranesco e infine a una sorta di ripiegamento su schemi cristallizzati come provai a suggerire in occasione di una "piccola mostra" sui dipinti restaurati di Castel-

leone²⁴, e anzi insinua il dubbio, confermatomi da Gianni Romano, di un capovolgimento di percorso, prima ceranesco e poi naturalistico. In mancanza di date certe forse è bene attendere qualche nuovo ritrovamento documentario, ma non posso non dichiarare la sensazione di precocità della *Madonna col Bambino e il donatore Giovan Maria Longaro* della parrocchiale di Montodine, che nel catalogo della mostra si assegna a data tarda, verso il 1630, e che personalmente ho sempre ritenuto un'opera più antica per la grazia ancora manierista nel delicato abbraccio tra la madre e il Bambino. La speranza di trovarne conferma nell'archivio parrocchiale di Montodine ha dato ora qualche risultato. Giovan Maria Longaro morì infatti nel 1624 e dunque il dipinto è come minimo antecedente a questa data²⁵; ma bisogna domandarsi se non fosse stato dipinto anche prima. Mancando registrazione dei battesimi in data anteriore al 1592, sovengono fortunatamente tre diversi *Stati d'anime*. In base ai dati che se ne ricavano Zomaria Longar, abitante in contrada dritta oltre Serio, nel 1594 è detto di 48 anni, nel 1598 è di 50 anni e nel 1602 risulta sessantenne. E' ben nota l'imprecisione anagrafica di queste rilevazioni che comunque forniscono dati di prima mano seppure da prendere con un certo margine di incertezza. Considerando questi elementi, nel 1624 il Longari doveva avere un'età compresa tra i 74 e gli 82 anni. Prendendo come più veritiero il documento più antico, sia per la probabile maggior lucidità del Longari che per essere l'unico a dichiararne un'età espressa in unità e non in decine, sospetta di approssimazione, ne consegue che egli morì probabilmente intorno ai 78 anni: età che non pare corrispondere alle sembianze dell'uomo ritratto dal Ferrario. Questi si direbbe infatti, considerando anche l'aspettativa di vita dell'epoca, una persona intorno ai 60-65 anni. Pur con la prudenza che queste deduzioni richiedono e con i limiti che possono avere, si ricava comunque una datazione del dipinto oscillante tra il 1605 e il 1610: ciò che conviene allo stile del dipinto. A questo punto viene spontaneo collocare subito dopo (tra primo e secondo decennio) la fase ceranesca del pittore, ivi compresi i suoi capolavori come il *Martirio dei santi Naborre e Felice* già Valsecchi, i due quadri della Tadini, l'*Assunta* di Castelleone, il gruppo di Ripalta Guerina e i *Martiri giapponesi* del Duomo di Crema²⁶.

Nel tentativo di ricostruire a ritroso l'attività del maestro è possibile assegnargli una bella *Orazione nell'orto* degli Istituti di Ricovero di Crema (fig. 49) pubblicata da Cesare Alpini come opera di anonimo lombardo del XVII secolo accostandola significativamente al



49. Giovan Angelo Ferrario, *Orazione nell'orto*. Crema, Istituti di Ricovero.



50. Giovan Angelo Ferrario, *l'Orazione nell'orto* (particolare). Crema, Istituti di Ricovero.



51. Giovan Angelo Ferrario, *l'Orazione nell'orto* (particolare). Crema, Istituti di Ricovero.

Cristo portacroce in San Benedetto. Secondo lo studioso "la materia e la resa degli alberi infatti ricorda il Pombioli, gli effetti di luce soprattutto nel gruppo degli armigeri si possono avvicinare al Ferrario, le figure risentono anche degli esiti del Barbelli"²⁷. *L'Orazione* è invero un dipinto ancora tutto cremonese, discendente da un celebre prototipo di Antonio Campi per l'effetto notturno²⁸, sviluppato in direzione del naturalismo di Vincenzo Campi e collegato a una fortunata tradizione cui appartengono anche significative prove del Cattapane (affreschi a Ospedaletto Lodigiano del 1599)²⁹ e del Chiaveghino (*Misteri del Rosario* per la parrocchiale di Codogno del 1601)³⁰. Il dipinto, probabilmente databile ai primi anni del Seicento, si presenta per ora come una gemma isolata nel percorso del nostro pittore, ma non v'è dubbio che si tratti di un'opera autografa. Basti a confermarlo il confronto tra il dettaglio col vecchio apostolo addormentato (fig. 50) e le teste degli apostoli nell'*Ultima Cena*: identica è la conduzione dei volti e del modo di rilevare le barbe e i capelli a leggeri tocchi di luce; ma anche le scelte cromatiche sono già quelle che caratterizzeranno il pittore, con tonalità calde come il giallo ocre del mantello dello stesso apostolo e il contrasto tra il rosso e il verde del san Giovanni col capo appoggiato



52. Tommaso Pombioli, *Il trasporto dell'arca*. Milano, Banca Fideuram.

sulla mano che torna uguale nell'*Assunta* di Castelleone o ancora l'intenso *pathos* che contraddistingue il Cristo assorto in preghiera (fig. 51) e che sarà un tratto fondamentale della sua opera.

Vedo ora recuperata la mia vecchia attribuzione al Ferrario del *Cristo portacroce* conservato nella screstia di San Benedetto³¹ che probabilmente riesce ora a convincere più di dieci anni fa³². A seguito della miglior lettura dell'*Ultima Cena* in San Bernardino resa ora possibile dal restauro, viene da chiedersi se il *Cristo portacroce* non possa anch'esso illustrare la fase naturalistica del pittore, probabilmente da collocare anche dopo l'*Ultima Cena* e dunque relativa al terzo decennio del Seicento. I riferimenti culturali del dipinto, che riprende una iconografia trattata anche dal Moroni ad Albino con esiti simili³³, sono ora al naturalismo di Vincenzo Campi. Non è improbabile che l'opera rifletta più da vicino di quanto non faccia l'*Ultima cena* la "fase cremonese" del Ferrario. Si noterà anche come i dettagli naturalistici delle erbe e delle piante o la descrizione del terreno manchino del tutto nella precedente fase ceranesca.

Infine vorrei qui segnalare un'opera del Pombioli (fig. 52) appena ritrovata e di proprietà della Banca Fideuram di Milano, recente-

mente pubblicata con una attribuzione a Giovanni Andrea Donducci detto il Mastelletta³⁴. Il dipinto (olio su tela, 101 x 145 cm) rappresenta il *Trasporto dell'arca* (2 Sam, 6: 1-5) e si pone in evidente contiguità iconografica e stilistica con il cosiddetto *Corteo nuziale* di collezione privata³⁵ che a questo punto sarà più corretto riconoscere come *Abigail condotta sposa a Davide* (1 Sam, 25: 39-42). Nonostante che le misure differiscano, ma è possibile pensare a decurtazioni, si deve ritenere che le due tele facessero parte di un'unico complesso, forse anche più ampio, raffiguranti *Storie di David*, anche se non ne è nota la collocazione originaria.

1. M. MARUBBI, *Gian Giacomo Barbelli*, in *L'estro e la realtà*, Catalogo della mostra (Crema, San Domenico, 20 settembre 1997 - 11 gennaio 1998) Crema 1997, p. 90; l'attribuzione al Barbelli dei due nuovi cicli viene condivisa anche dalla stessa Gregori (M. GREGORI, *Pittura del seicento a Crema: un contributo per la sua reintegrazione*, ibidem, p. 16).
2. Si usa qui impropriamente il termine "frescante", posto tra virgolette, nel senso di "pittore di superfici murali". La distinzione si rende necessaria dopo lo studio di Vincenzo Gheroldi (*Una scheda tecnica per Gian Giacomo Barbelli a Quintano*, in "Insula Fulcheria", XXVI (1996), pp. 9-33) che ha dimostrato come il Barbelli utilizzasse spesso, e forse di preferenza, la tecnica della pittura a latte di calce su intonaco spento piuttosto che quella più tradizionale del buon fresco. La distinzione in questa sede non sembra artificiosa, dal momento che l'attribuzione di un nuovo ciclo di "pitture murali" nello stesso oratorio di Sant'Ippolito a Quintano si basa anche (ma solo i prossimi restauri potranno confermarlo) su una identità di tecnica oltre che di stile.
3. M. VERGA BANDIRALI, *Un Barbelli firmato e datato 1622*, in "Il Nuovo Torrazzo", 4 agosto 1990; C. ALPINI, *La Pala di Offanengo e le opere del periodo giovanile (1622-1630)*, Crema 1993, pp. 8-14; M. MARUBBI, *Appunti per Barbelli e Botticchio*, in "Insula Fulcheria", XXIII (1993), pp. 85-88.
4. M. VERGA BANDIRALI, *Offanengo. Affreschi al San Rocco*, in "Il Nuovo Torrazzo", 13 gennaio 1990.
5. M. VERGA BANDIRALI, *L'altare di S. Michele in S. Rocco nel testamento di un mercante di Offanengo del secolo XVII*, in C. ALPINI, *La Pala di Offanengo ...*, op. cit., pp. 27-29.
6. Si vedano i dettagli riprodotti in C. ALPINI, *La Pala di Offanengo ...*, op. cit., p. 35.

7. L'ipotesi di una totale autografia della pala è già sostenuta da Alpini (*La Pala di Offanengo...*, op. cit., pp. 8-14). Chi scrive riteneva allora di individuarvi un lavoro di collaborazione con il Pombioli; ma alla luce delle nuove scoperte e della recente monografia sul Pombioli di Licia Carubelli (1995) ciò non è più possibile. Dalla ricostruzione allora proposta da Cesare Alpini della prima attività del Barbelli i miei pensieri divergono però sensibilmente, non potendosi accogliere nel catalogo del Barbelli né le *Storie di san Giovanni Buono* del Museo del Duomo di Milano, né la pala del Carmine a Bergamo e neppure quella di Lovero, a meno di non pensare a un lavoro a due mani dove al cremasco possono spettare solo le figure dei due santi in basso.
8. Se ne veda una prima puntualizzazione in G. BORA, *La via genovese della "maniera" e il ruolo di Giovan Battista Castello detto il Bergamasco*, in *La Basilica di S. Maria della Croce a Crema*, 2. ed., Crema 1990, pp. 101-113.
9. Sull'oratorio di Sant'Ippolito a Quintano si veda A. ZAVAGLIO, *Terre Nostre*, Crema 1946, p. 213; G. LUCCHI, in *Itinerari d'arte in provincia di Cremona*, Cremona 1975, p. 312; A. ZAVAGLIO, *Terre Nostre*, 2.a ed. con aggiunte di G. LUCCHI, Crema 1980, p. 268; C. LETTERINI, *Quintano*, Quintano 1990, pp. 12-18.
10. L'ipotesi che il presbiterio potesse essere decorato fin dall'inizio sembra ora confermata dall'osservazione, emersa dal recente intervento di restauro, che il Barbelli lavorò su una superficie scialbata, forse col preciso intento di cancellare qualcosa di preesistente. Si veda in proposito V. GHEROLDI, *Una scheda tecnica...*, op. cit., in particolare alle pp. 14-18 paragrafo 3.
11. I documenti relativi a questo intervento, conservati nell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Monumentali e Ambientali di Brescia, sono pubblicati da V. GHEROLDI, *Una scheda...*, op. cit., pp. 31-32 nota 3.
12. Sulla tecnica del Barbelli, e in particolare proprio in riferimento all'abside di Quintano, è determinante lo studio di V. GHEROLDI, *Una scheda...*, op. cit., in particolare si vedano le pp. 18-30 ai paragrafi 4 e 5.
13. Il Castello è noto alle fonti come "il Bergamasco", ma in realtà anche se la famiglia era originaria di Gandino, la sua formazione avvenne a Crema nella bottega del Civerchio (M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, p. 67 e p. 208 *ad indicem*).
14. C. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio: proposte per un catalogo*, in "Insula Fulcheria", XXIV (1994), pp. 119-154.
15. S. COLOMBO, *Giovan Battista Botticchio: un inedito ciclo di affreschi nella pianura bergamasca*, in "Arte cristiana" (in corso di stampa).
16. Il ciclo di San Bassiano è stato pubblicato dallo scrivente come opera del Barbelli (M. MARUBBI, *Appunti per Barbelli e Botticchio*, in "Insula Fulcheria", XXIII (1993), pp. 96-97), non essendo fino allora noto alcun affresco del Botticchio, ed essendo la qualità dell'opera molto vicina allo stile del maestro. Giustamente Cesare Alpini (*Giovan Battista Botticchio...*, op. cit., p. 139) ha poi ricondotto l'affresco di Livraga nel catalogo del Botticchio in base alle strettissime somiglianze con le opere di Corte Madama.
17. Devo questa notizia e quelle che seguono alla cortesia di don Giulio Mosca, rordinatore dell'Archivio Parrocchiale di Camporinaldo. In particolare le notizie qui pubblicate provengono dai fascicoli denominati "Chiesa 1", "Chiesa 2" e "Associazioni religiose".
18. La sensazione di una presenza del Botticchio nella pala e nei *Misteri* di Bagnolo veniva suggerita come possibile da Alpini (*Giovan Battista Botticchio...*, op. cit., p. 144; Id., in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 165) e data per certa dallo scrivente (M. MARUBBI, *Gian Giacomo Barbelli*, in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 102); ora però il confronto con le opere nuove permette di asserire che l'autore unico fu il Botticchio. Per gli inserti ritrattistici che sembravano troppo alti per l'allievo si vedano ora le figure che sia affacciano dalla balconata nell'affresco del salone di villa Roncalli (riprodotto in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 20), ma il profilo della giovane a destra è esemplato anche sul san Giovanni della *Crocifissione* di San Benedetto a Crema. La pala è poi del tutto simile a quella della parrocchiale di Montodine con la *Madonna tra i santi Rocco e Zeno*. Un altro caso, questa volta esemplare, di clonazione dello stile del Barbelli è rappresentato dagli inediti affreschi della chiesa di Rovereto, al limite della indistinguibilità tra i due pittori ma probabilmente da assegnare a un Botticchio che opera in stretta assonanza col Barbelli.
19. L'affresco di Borghetti è stato reso noto da Vincenzo Gheroldi che lo riteneva però opera del Barbelli (GHEROLDI, *Una scheda tecnica...*, op. cit., p. 28).
20. ALPINI, *Giovan Battista Lucini*, op. cit., pp. 34-37, dove le opere vengono dubitativamente ascritte al Botticchio o al Lucini.
21. ALPINI, *Giovan Battista Botticchio...*, op. cit., pp. 138-139; Id., in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 167.
22. E' questa la spiegazione che ne dà Cesare Alpini (in *L'estro e la realtà*, op. cit. p. 177); ma va ricordato che per ammissione dello stesso studioso, la storiografia di inizio secolo (Bianchessi) riportava la data MDCLX (ALPINI, *Giovan Battista Lucini*, op. cit., 1987, p. 138).
23. C. ALPINI, *Giovanni Angelo Ferrario*, in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 41.
24. M. MARUBBI, in *Dipinti restaurati a Castelleone*, catalogo della mostra (Castelleone, 10 maggio - 8 giugno 1997), Castelleone 1997, p. 56. Si veda in proposito C. ALPINI, in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 50. Sulla ricostruzione del Ferrario si veda ora il saggio di Cesare Alpini, *ibidem*, pp. 41-44 e le osservazioni di Mina Gregori, *ibidem*, pp. 11-16.
25. Si ricava dal *Liber mortuorum*, vol. 3, dell'Archivio Parrocchiale di Montodine. Precisamente a p. 229 è registrata la cronaca della somministrazione al Longaro degli ultimi sacramenti (confessione, eucarestia, estrema unzione) verso la fine del mese e infine ne è registrato il decesso: "Gio. Maria Longaro figlio del q. Battista morse nel unione della Santa chiesa adì 29 settembre 1624. Il suo corpo fu sepolto nel cimitero della chiesa parochiale di Montodine".
26. Per tutti questi dipinti si veda ora il saggio e le schede di Cesare Alpini in *L'estro e la realtà*, op. cit., pp. 41-63. A proposito dei *Martiri giapponesi* non ritengo coercitiva la data di beatificazione (1627): il riconoscimento delle loro virtù eroiche, all'interno dell'ordine, poteva anche essere precedente.
27. C. ALPINI, *Il patrimonio artistico*, op. cit., p. 84.
28. Antonio Campi aveva replicato più volte questa iconografia, a cominciare dall'esemplare più celebre dipinto per Carlo Borromeo (si veda riprodotto in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, p. 306). Per una trattazione di questa problematica si veda la scheda a cura di Francesco Frangi dell'esemplare di Inverigo in *Pittura in Brianza e in Valsassina*, a cura di Mina Gregori, Milano 1993, p. 273.

29. M. MARUBBI, *Monumenti e opere d'arte nel Basso Lodigiano*, Guardamiglio 1987, p. 170; V. GUAZZONI, in *Pittura a Cremona...*, a cura di Mina Gregori, Milano 1990, pp. 285-286.
30. MARUBBI, *Monumenti...*, op. cit., pp. 212-213.
31. Si veda la scheda in P. PAJARDI, *Frammenti*, Milano 1987, p. 91; C. ALPINI, in *L'estro e la realtà*, op. cit., p. 44.
32. Il parere contrario dell'Alpini venne poi formulato dallo studioso in una scheda riguardante un dipinto di proprietà degli Istituti di Ricovero di Crema (C. ALPINI, *Il patrimonio artistico*, in *Gli Istituti di Ricovero di Crema tra generosità storia ed arte*, a cura di Mario Perolini e Cesare Alpini, Crema 1993, p. 84). Nella scheda si legge che il Cristo portacroce è "un'opera ... assai problematica, riferita in passato senza convinzione sia al Civerchio (Lucchi) che al Ferrario (Marubbi)" [senza convinzione di chi?].
33. *Giova Battista Moroni*, a cura di Mina Gregori, Bergamo 1979, pp. 198-199.
34. *Tesori d'arte delle banche lombarde*, Milano 1995, p. 72 n. 121. Il riferimento trova significativa conferma nel recente accostamento istituito da Mina Gregori proprio con il Mastelletta nel catalogo della mostra (*L'estro e la realtà*, op. cit. p. 8).
35. L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Crema 1995, p. 118; Id. in *L'estro e la realtà*, op. cit., 1997, p. 78.