MARIO MARUBBI

APPUNTI PER BARBELLI E BOTTICCHIO

Una mostra sulla pittura del Seicento a Como tenuta nell'inverno del 1989/90 e il restauro di due quadri della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano nell'autunno del '91 hanno aperto nuove prospettive di studio sugli anni giovanili di Gian Giacomo Barbelli. Il caso poi ha voluto che in Alto Lario, negli stessi luoghi dove aveva dipinto il Barbelli, fosse attivo anche il suo allievo Botticchio, le cui opere sono state recuperate dall'oblio sempre in occasione della mostra comasca.
Qualche altra recente scoperta barbelliana come l'affresco di San Bassiano a Livraga, qualche opera dimenticata come i due grandi quadri della sacrestia di Romano, e il curioso fatto della pala di Trivero datata inspiegabilmente 1659, cioé tre anni dopo la morte del pittore, mi hanno indotto a pubblicare queste riflessioni, prive di un filo logico unitario e atte più a porre nuovi quesiti che a risolverne di vecchi; ma forse è questa la via, ancora ardua e in salita, per ridare al secolo d'oro della pittura cremasca quel ruolo non secondario che le compete nel variegato panorama lombardo.

TRACCE PER IL BARBELLI "MILANESE"

L'incontro col pittore cremasco alla bella mostra di Como[1] fu di quelli che non si dimenticano perché cancellano d'un tratto convinzioni acquisite durante anni di studio e, nel caso, di frequentazioni barbelliane. "Io. Iacobus Barbellus Cremensis p. 1628" è l'iscrizione che ricorre sulle due pale di Dongo, a fugare ogni dubbio su quello che l'occhio stentava a percepire. Al di sotto di tanto crepitio di rossi ciliegia e gialli limone emergevano, ancora nascosti nelle ombre dell'incoscienza giovanile, i segni suoi più caratteristici: lumi trasparenti, velature argentee, alberi sfrangiati in lontananza. A poco a poco affiorava dietro l'esibizione di maniera di un esercizio morazzoniano lo scatto improvviso,

il segno arrovellato, lo sguardo penetrante di quello che sarà il Barbelli più noto.

L'occasione per cui venne realizzata la prima pala per la chiesa di Santo Stefano l'*Immacolata coi santi Bernardo, Antonio Abate, Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (fig. 1), è in parte dichiarata dalla iscrizione, non totalmente leggibile, che si trova sulla predella sotto il libro, accanto a uno stemma non identificato[2]. Si tratta di un ex voto fatto a S. Bernardo da parte della comunità di Dongo ma patrocinato da un cittadino omonimo del santo. L'offerta riguardava tutta la cappella dedicata ai due Ss. Giovanni e non solo la pala; così che dovremo pensare a una prima collocazione diversa dall'attuale, con il dipinto posto su un altare davanti alla gotica cappella a sinistra dell'altar maggiore. Del resto i due santi in primo piano sono proprio il Battista e l'Evangelista, le storie dei quali ricorrono sulle pareti della piccola abside poligonale (fig. 2). Inoltre le fisionomie e i colori delle vesti sono identiche negli affreschi e nella pala a conferma di una reciproca complementarietà.

Il nuovo complesso pittorico andava a rinnovare la cappella da tempo immemorabile dedicata a S. Giovanni[3], secondo un modello decorativo ormai sperimentato e diffuso nella zona dai Fiammenghini soprattutto, e che poteva dirsi di tradizioni ambrosiane[4]. Il ventiquattrenne Barbelli appare qui ormai libero e affrancato dalle precedenti esperienze che lo avevano portato, dopo aver ricevuto i primi insegnamenti dal cremasco Pombioli, ad accostarsi ai grandi pittori milanesi degli inizi del Seicento. Per la prima volta, benché mantenga ancora ben visibili i segni del soggiorno milanese, si distacca dagli schemi di maniera e si rivela già autonomo.

Tuttavia gli angeli librati nel cielo a spicchi della volta (fig. 3) intrecciano ancora legami con la coeva cultura milanese e richiamano quelli che Daniele Crespi aveva appena terminato sulla volta della Certosa di Garegnano. L'impaginazione delle scene è ancora di osservanza morazzoniana, le espressioni degli angioletti ripetitive e prive di quella caratterizzazione che più tardi li renderà inconfondibili; eppure a tratti già si scorge la mano del Barbelli più sicuro, dove i panneggi virano di colore in cangiantismi dal verde al rosa come nell'angelo che regge la spada del martirio del Battista. I cieli sfumano trasparenti dall'azzurro più intenso al bianco con una luminosità che preannuncia le *Scene di caccia* della villa del cavalier Tensino a Crema, e già compaiono agli angoli estremi quelle mensole architettoniche con festoni dorati che saranno un motivo frequentemente ripetuto (figg. 4, 5). Le storie dei due Ss. Giovanni, o meglio quanto di esse rimane, iniziano dallo spicchio di volta sopra l'ingresso con *La visita dei sacerdoti al Battista* (fig. 6), una scena molto rovinata, e soprattutto molto più ingenua nella composizione rispetto a quella che il

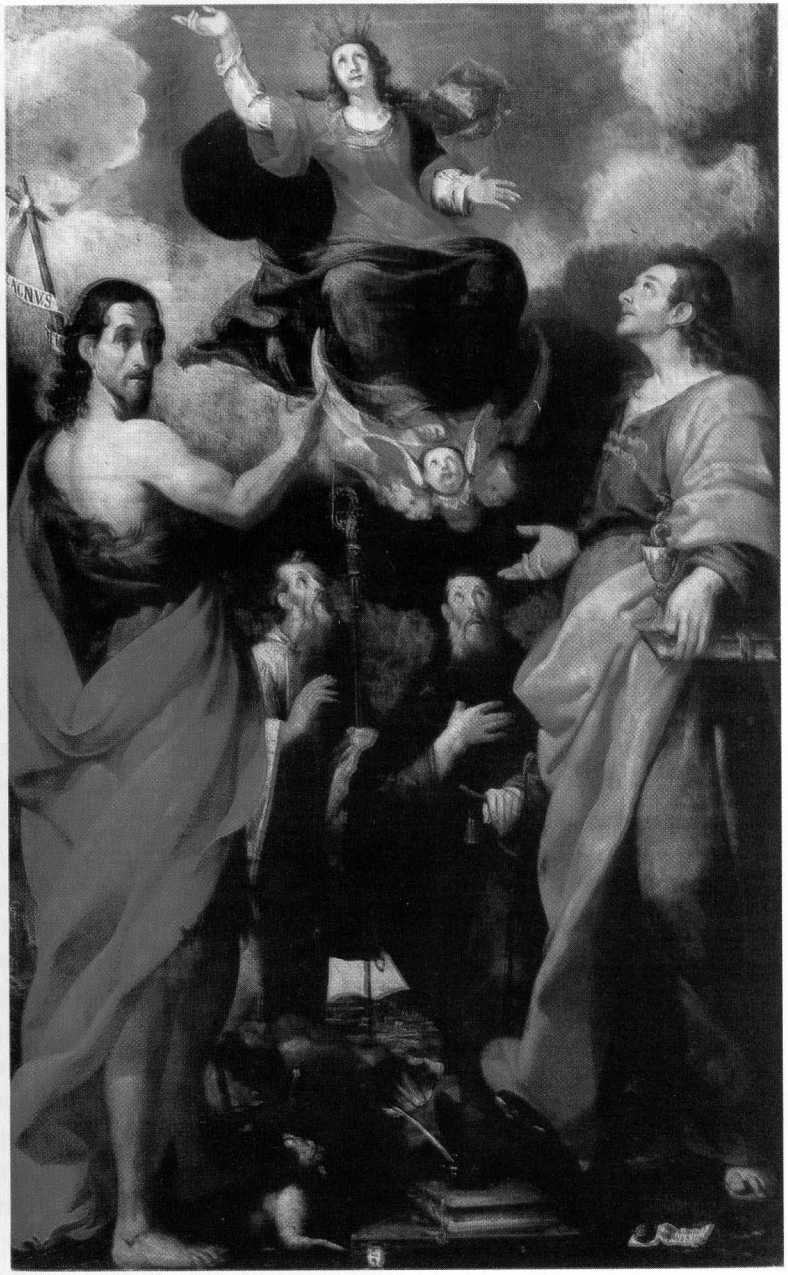


Fig. 1 - Gian Giacomo Barbelli, Madonna Immacolata e Santi. Dongo, Chiesa di Santo Stefano.

pittore dipingerà qualche anno dopo nell'oratorio cremasco intitolato al Precursore. La figura del Battista è calibrata con un gesto deferente e un mezzo inchino secondo le consuete cadenze morazzoniane; il paesaggio sfuma dal verde in azzurro, con alcuni rami nell'angolo destro a mo' di quinta secondo un uso frequente anche nelle opere successive e che generalmente serve al pittore come introduzione e accompagnamento visivo nella lettura della scena messa di taglio. Opposta a questa e nella lunetta centrale è la *Visione di S. Giovanni Evangelista in Patmos*, dove a bilanciare il peso delle figure - il santo, l'aquila e l'angelo - tutte ammassate sulla destra, compare dalla parte opposta il "figlio d'uomo" tra i sette candelabri (Ap. 1, 12-16). L'angelo dalle lunghe ali intento a suonare la tromba è un altro richiamo all'ambiente milanese del primo Seicento, tra Morazzone e Cerano, così come lo sono le figure ampiamente ammantate della scena successiva con *Il Battista che dal carcere indica il Cristo a due suoi discepoli*. Compare qui quel modo machiettistico di gesticolare, di costruire un racconto secondo chiare coordinate spaziali che diventerà presto una delle sue migliori doti. Come sempre la scena va letta di taglio con il gesto del Battista che dalla prigione alla sinistra del dipinto indica ai suoi discepoli il Cristo che passa in lontananza dalla parte opposta. Il Cerano è il riferimento più prossimo per la prima lunetta di sinistra, che raffigura la *Decollazione di S. Giovanni* (fig. 7). Una scena che vorrebbe essere drammatica per l'ambientazione notturna e per la presenza di armigeri con ronconi e corsesche; ma che riesce invece bloccata causa l'affollarsi delle figure. Il dramma vi è come sospeso nel gesto del carnefice visto di spalle cui fa da controparte un'umanissima Salomè che alza una mano quasi a prendere tempo e ripensare la sua folle richiesta. Il Battista inginocchiato e rassegnato al suo destino offre il suo corpo a una luce livida che ne illumina le spalle e scivola su un ginocchio gettando ombre scure per terra e ai piedi del carnefice. Seguono nel racconto le altre due scene dedicate all'Evangelista: *La prova del calice avvelenato* e *L'ascesa al cielo* (fig. 8). La prima è ancora sotto il segno di Morazzone nella contrapposizione delle due grandi figure del santo e del sacerdote del tempio di Diana. L'altra invece è già tutta barbelliana nello sconvolgimento delle masse e nei tratti somatici del vecchio apostolo dalla chioma arruffata e dalla barba fluente. Non molto tempo deve passare tra questa scena e i riquadri al culmine della volta in San Giovanni a Crema. Completamente perduta è la parte inferiore della cappella dove dovevano trovarsi altre storie dedicate ai due santi. In uno dei due lacerti sotto le lunette estreme si riconosce la *Nascita del Battista*, la cui struttura spaziale con baldacchino e architettura verrà riproposta nel corrispondente affresco dell'oratorio cremasco. Se dunque Cerano e Morazzone sembrano essere i precedenti più prossimi degli affreschi, la pala va

invece letta alla luce di un deciso orientamento verso il classicismo naturalistico di Daniele Crespi. I due santi ai lati della pala si ergono possenti come eroi indirizzando lo sguardo verso la Madonna Immacolata che appare seduta su una falce di luna entro un cielo affocato. Si tratta di una impaginazione rigorosamente ortodossa che risponde alle finalità didattiche e devozionali della pittura nella seconda età borromaica; è anzi probabile che il dipinto venisse concepito proprio a Milano. In ogni caso è certamente più "milanese" e ben dentro la tradizione ambrosiana che non la seconda pala di Dongo, dove appaiono già divagazioni episodiche e inflessioni popolari. In continuità con gli affreschi la pala dell'*Immacolata* presenta una serie di tipologie facciali allungate e smagrite, con gli occhi spalancati, che almeno nei due santi di fondo - S. Bernardo e S. Antonio Abate - si risolvono già in quella cifra caricaturale che vedremo ad esempio nell'*Ultima Cena* di San Benedetto a Crema o nell'*Apoteosi di S. Giovanni* e nel *Mosè ed Elia* dell'oratorio cremasco dedicato al Battista. Compare anche, per quanto relegata in un piccolo ritaglio di sfondo, una veduta del lago con la borgata di Dongo: una visione a volo d'uccello che rende ancor più monumentali le figure della pala.

Allo stesso anno, 1628, è datata anche la *Gloria di S. Gottardo* (fig. 9), anch'essa transitata alla mostra di Como[5] dalla sede abituale della chiesa di Dongo intitolata allo stesso santo. Nella forma attuale la chiesa di S. Gottardo venne costruita nel 1662[6], ma già da prima vi sorgeva un oratorio che doveva ospitare la tela[7]. I due grandi angeli che sollevano il santo in gloria sono stavolta morazzoniani, ma i capelli intrisi di lumi filamentosi chiamano in causa anche un altro grande pittore di quella stagione: quel Giulio Cesare Procaccini che non pare avere costituito un riferimento determinante per il giovane Barbelli, forse più attratto da forme eccentriche e populistiche che non dall'intellettualismo estetizzante del bolognese, sì che l'accostamento più pertinente per quest'opera pare ora Giovan Mauro Della Rovere, attivo illustratore di storie sacre in quegli anni proprio sul Lario. La parte bassa del dipinto con il popolo afflitto dalla pestilenza che invoca il santo e con il ritratto dello sconosciuto committente è già in sintonia con la sua successiva attività, sia a Brescia che a Crema.

La seconda cappella dipinta nella parrocchiale di Dongo, simmetrica alla prima in fondo alla navata destra, era dedicata ai Ss. Giorgio, Ambrogio e Defendente. Probabilmente doveva esservi ripetuta la stessa struttura con altare centrale sul quale, almeno ancora nel 1593 ai tempi della visita di Feliciano Ninguarda, si trovava "una icona di legno pinta con l'imagini de tre Magi in cima, et a basso di S.to Ambrosio et Georgio"[8]. Probabilmente il fatto che vi fosse già un'ancona sull'altare, per quanto vecchia, limitò l'intervento del Bar-

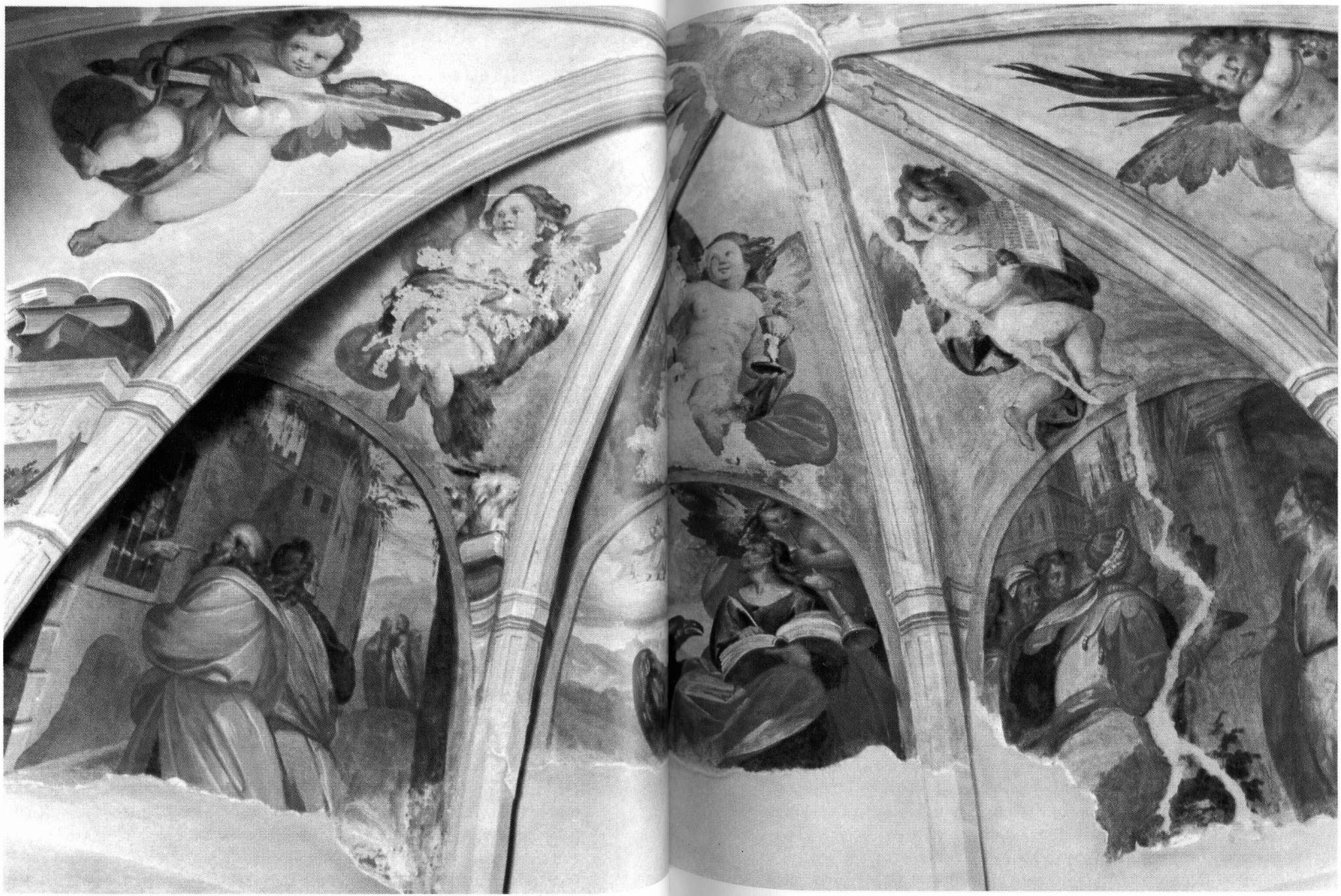


Fig. 2 - Gian Giacomo Barbelli, Affreschi della cappella dei Ss. Giovanni. Dongo, Chiesa di Santo Stefano.

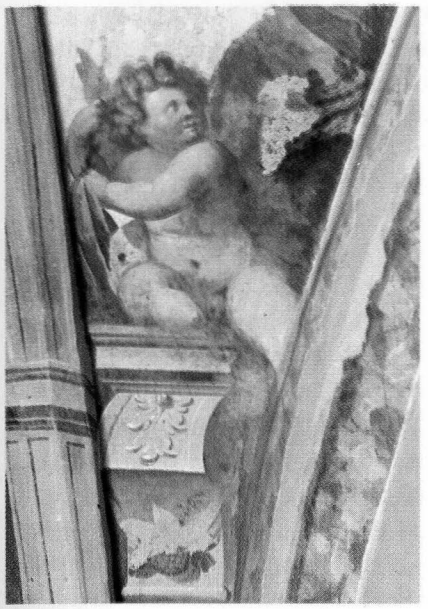
belli ai soli affreschi dell'abside. Nel caso dell'altra cappella dedicata ai due Ss. Giovanni aveva invece provveduto anche alla pittura della pala poiché l'altare ne risultava privo fin dalla visita del Ninguarda. La decorazione di questa seconda cappella è affine alla prima per quanto riguarda la sintassi e l'organizzazione spaziale delle scene, ma è più evoluta sotto l'aspetto tecnico, con soluzioni più accorte per quanto attiene all'illusionismo prospettico-spaziale e denota in definitiva una ulteriore maturazione del pittore; tanto che l'ultima parte affrescata, che penso essere l'arco d'ingresso, lo rivela ormai in tutta la sua pienezza di forme, barocco e teatrale, sotto cui è meglio noto. Analogamente ai compagni della cappella dei due Ss Giovanni, i cinque angeli nelle vele della volta sostengono alcuni attributi dei santi: i libri, il pastorale, il flagello e la tiara per S. Ambrogio vescovo; la palma del martirio, la spada e l'elmo piumato per il S. Giorgio guerriero (fig. 10). Ma, diversamente da quelli che si librano nell'aria, questi propongono posizioni più complesse, seduti su nubi, visti di spalle, di scorcio e contro un cielo di una ricca gamma cromatica che digrada dal grigio delle nuvole, al rosa dorato albare, all'azzurro profondo e infine al bianco più terso. Il pastorale dell'angelo nella seconda vela passa dietro un costolone e va a terminare col suo ricciolo nella prima, suggerendo in tal modo l'unità del cielo della volta e trasformando la funzione statica dell'architettura in effetto puramente decorativo. È quanto il Barbelli dimostrerà poco dopo di saper fare molto bene, giocando con la finta architettura delle *Scene di caccia* nella villa del cavalier Tensino a Crema.

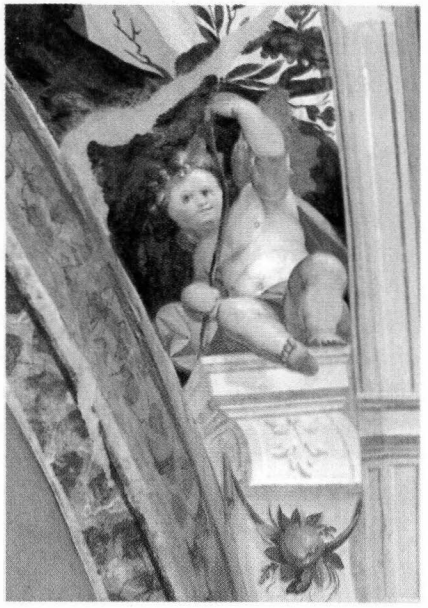
Anche le storie sottostanti, purtroppo molto rovinate, dimostrano una maggiore organizzazione spaziale e una più convincente orchestrazione delle masse in movimento. Si passa cioè a una fase più incline al racconto, alla divagazione episodica, a quella pittura narrativa che si diffondeva allora per i Sacri Monti e che i Fiammenghini avevano già fatto conoscere anche in Alto Lario. La storia centrale, quella più importante, è il *S. Giorgio che uccide il drago*, segno che il culto per il santo guerriero era forse più antico di quello per S. Ambrogio. Per quanto frammentario e molto danneggiato, l'affresco dimostra una solida impostazione e una intensa drammaticità. A sinistra di questo si svolgono due storie di S. Ambrogio: *Il miracolo delle api* (fig. 12) e *S. Ambrogio impedisce a Teodosio l'ingresso nella basilica.* La prima è ambientata sotto un'edicola a quattro colonne coi genitori del piccolo Ambrogio che si ritraggono spaventati dalla culla per l'evento miracoloso. Ancora una volta il fare grande della figura a sinistra rimanda a Daniele Crespi. L'altra scena è quasi del tutto rovinata, ma non sarà privo d'importanza che il S. Ambrogio chiuda il passo all'imperatore proprio davanti all'atrio, ben riconoscibile, della basilica ambrosiana. L'ultima storia del santo vescovo è collocata nel più largo spic-

chio di volta corrispondente all'ingresso dove vengono effigiate le *Esequie di S. Ambrogio* (fig.11). Una scena tersa e luminosa con un ardito scorcio dal sotto in su in cui il Barbelli affronta forse per la prima volta il tema della figura scorciata in rapporto ai problemi prospettici della visione dal basso e della decorazione delle volte, problemi studiati forse sul Morazzone di Varese. A destra del *S. Giorgio che uccide il drago* sono dipinte altre due storie del santo guerriero. La prima è quasi del tutto rovinata e dai pochi frammenti pare di ravvisare la storia dei *Festeggiamenti in onore di S. Giorgio*, cioè - secondo l'agiografia - le onorificenze rese al santo dai genitori della principessa liberata. La seconda scena è di gran lunga più interessante e raffigura *S. Giorgio che abbatte gli idoli* (fig. 13): complessa per impostazione spaziale e per gli effetti luministici, con la donna inginocchiata in primo piano tutta avvolta in un velo luminoso. L'ultima parte della cappella ad essere dipinta dovette essere l'arco trionfale coi *Ss. Giorgio, Ambrogio e Defendente* (fig.14), per la sorprendente maturità dello stile che si rivela ormai a un passo dalla sua successiva produzione cremasca. Nei due santi guerrieri che accompagnano S. Ambrogio il pittore esibisce gesti ampi e solenni, panneggi rigonfi e, negli atteggiamenti, pressanti inviti a partecipare alla preghiera. Dall'alto spiove una luce soprannaturale dove forse doveva apparire il Padre Eterno. Qualche tempo deve essere passato dall'avvio dei lavori nella cappella dei Ss. Giovanni. Il segno sicuro e deciso e l'accrescimento formale denotano una indubbia maturazione rispetto ai primi affreschi e alla pala con l'*Immacolata.* Potremmo anche spostare l'esecuzione di questa seconda cappella, seppur di poco, e arrivare al 1629 o al 1630, comunque in continuità con le prime opere cremasco-bresciane. Inoltre non possiamo neppure escludere che una pausa o una sospensione possa essere intercorsa tra la realizzazione delle due cappelle.

Costituisce forse il punto di raccordo tra la produzione milanese-lariana e quella cremasca il ciclo datato 1631 con le *Storie di S. Nicola da Tolentino* della pieve vecchia di Gussago[9]. Qui più che altrove è forte la reminiscenza delle eleganti cadenze morazzoniane, come nel medaglione alla sommità dell'arco trionfale con *Gli angeli che accompagnano in paradiso l'animula del cugino Gentile* (fig. 16). Le nubi sfrangiate di luce e gli angeli-farfalla sono uguali al cielo e all'angelo che porta la palma del martirio in una storia frammentaria di S. Giorgio (fig. 15). L'animula è identica a quella di S. Ambrogio nelle *Esequie del santo.* Perdurano scenette di grande libertà, eseguite in punta di pennello e con felice estro creativo, come il *S. Nicola in preghiera* (fig. 17) che presenta una natura morta di oggetti liturgici uguale a quella dipinta a Dongo nelle *Esequie di S. Ambrogio*; o il *S. Nicola in meditazione* (fig. 18), affresco di rara bellezza per la felicità cromatica giocata sui toni di grigio e d'argento. Ma le fi-

Fig. 3 - Gian Giacomo Barbelli, Un Angelo. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni.





Figg. 4 e 5 - Gian Giacomo Barbelli, Angeli ed elementi architettonici. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni.

Fig. 6 - Gian Giacomo Barbelli, La visita dei sacerdoti al Battista. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni.

sionomie tendono anche a regolarizzarsi in stereotipi facilmente riconoscibili e il pittore elabora alcune iconografie, come nel *Sonno dei genitori di S. Nicola* (fig. 19), destinate a lunga fortuna nella sua successiva attività.
Lo stesso punto di stile si ritrova in alcune opere cremasche come i più volte citati riquadri in San Giovanni con *Mosè ed Elia* o *L'apoteosi di S. Giovanni*, o ancora in alcuni dipinti corsivi e già riconosciuti come prettamente morazzoniani in San Benedetto come *Elia e l'angelo* e l'*Ultima Cena*. Vale forse la pena di ricordare come Ugo Ruggeri, senza conoscere l'attività milanese e lariana del pittore, avesse già indicato nel Daniele Crespi della Certosa il modello per il partito decorativo di San Giovanni[10] e come avesse già collegato la struttura diagonale dell'*Ultima Cena* al *Banchetto di Erode* di Mauro Della Rovere dipinto a Brenzio, proprio in Alto Lario, nel 1628[11], che il Barbelli avrà certamente avuto modo di vedere. Le forti analogie che legano queste opere a quelle di Dongo dovrebbero presupporne una escuzione molto prossima, intorno al 1630/32, contro la quale si oppone la data segnata su entrambi i cicli che è del 1636. Si deve però tener conto che i riquadri apparentemente più arcaici in San Giovanni, quelli cioè che legano ancora con Dongo, sono quelli al culmine della volta: i primi ad essere dipinti secondo la normale prassi di lavoro, secondo cui si procedeva dall'abside verso la porta della chiesa e dalla volta scendendo verso le pareti. Quella data (1636 segnata sull'*Annuncio a Zaccaria*) segna probabilmente la conclusione dei lavori che potevano essere durati a lungo, forse ripresi anche in più campagne come del resto ha già puntualizzato Cesare Alpini[12]. Ciò poteva dipendere da più fattori, ma credo che le cause furono sostanzialmente due: innanzitutto la difficoltà a reperire fondi da parte di una compagnia di disciplini, giacché non si trattava di una chiesa dotata di rendite o cappellanie, e secondariamente il fatto che i numerosi impegni assunti potevano meglio essere onorati dal Barbelli lavorando su più fronti, anche se ciò poteva comportare ritardi e dilazioni nelle consegne. Tra le prime opere cremasche si dovranno aggiungere anche, per la stessa motivazione della vicinanza stilistica con gli affreschi di Dongo, le *Scene di caccia* dipinte nella villa del cavalier Tensino. Il ciclo è firmato ma non datato. Poichè gli unici limiti imposti dalla cronologia sono il 1620, anno in cui il Tensino torna a Crema, e il 1638, anno della sua morte, nulla vieta di porli in stretta vicinanza con le opere lariane, forse già nel 1630 quando il pittore figura nuovamente a Crema dove sposa Angelica Bassa[13]. Ma va anche detto che qualche rientro nella città natale sarà certamente avvenuto anche prima del suo definitivo ritorno. Una scena come la *Caccia alla lepre* (fig. 21), a prescindere dalla derivazione più o meno fedele dalle stampe del Tempesta[14], rivela più di un aggancio, ad esempio, con il *S. Giorgio* di Dongo. Anche i paesaggi degli sfondi

presentano la stessa risoluzione: sfumati e imprecisi in lontanza, e in forte contrasto con alberi, rami ed erbe che vengono introdotti in primo piano, solitamente ai lati delle scena, come quinta prospettica; un sistema sperimentato a Dongo nell'*Incontro tra i sacerdoti del tempio e il Battista*. Il piglio libero e la sottile vena umoristica che permea questo primo ciclo profano, ma anche e soprattutto la cifra particolare di alcuni volti rotondi come il giovane della *Caccia alla scimmia* (fig. 20), lo accomunano per scelte di stile a Carlo Francesco Nuvolone. L'osservazione potrebbe essere di scarso interesse se non fosse che già in passato si è voluto indicare una collaborazione tra i due nella nona cappella, quella della "Vestizione di S. Chiara", al Sacro Monte di Orta[15]. Benchè la presenza del Barbelli sia già stata scartata in sede critica in favore di una totale autografia nuvoloniana[16], la riscoperta di una sua attività itinerante nelle terre di cultura milanese potrebbe giustificarne una verifica, soprattutto alla luce dei restauri in corso. Per quanto l'ipotesi nuvoloniana abbia buone possibilità di essere confermata, rimane il fatto di una sorprendente condivisione di vedute in campo artistico che, se non con la collaborazione, andrà spiegata forse con un comune apprendistato.
Le riflessioni fin qui esposte dovrebbero dimostrare la continuità delle opere lariane, circa 1628/29, con la sua prima attività bresciana (in città e in Val Sabbia) e cremasca. Quest'ultima avrà contemplato innanzitutto gli affreschi di Villa Tensini e, almeno, l'avvio dei lavori in San Giovanni e in San Benedetto.
I recenti restauri della pala di Offanengo, prima prova del Barbelli firmata e datata all'età di diciotto anni, cioè 1622, e di due grandi quadri con *Storie di S. Giovanni Buono* della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, possono fornire utili indicazioni per ripensare il suo percorso artistico di quegli anni, prima dell'approdo lariano.
Ebbi modo di osservare la pala di Offanengo anni fa, sporca e polverosa nei depositi della parrocchia dove era stata ritrovata da Maria Verga Bandirali. Altro non poteva dirsi che si trattasse di un dipinto del Pombioli.
Il recente restauro di Ambrogio Geroldi ha invece evidenziato la firma del Barbelli[17]. Non resterebbe che correggere l'attribuzione, ma con vasti margini di dubbio. Del Pombioli è l'invenzione generale, suo è il disegno dell'angelo che accompagna S. Pietro, poichè replicato in altre opere, inconfondibilmente suo è lo sfondo con le montagne, sua la qualità del pigmento bruciato e infine sua la gamma cromatica con quel caratteristico rosa della veste dell'angelo. Più che pensare a una vera primizia (ma quanto ancora acerba?) del Barbelli, riterrei più probabile che la pala fosse stata dipinta a due mani, cioè avviata e condotta a buon punto dal Pombioli che avrà poi lasciato al giovane allievo di termi-

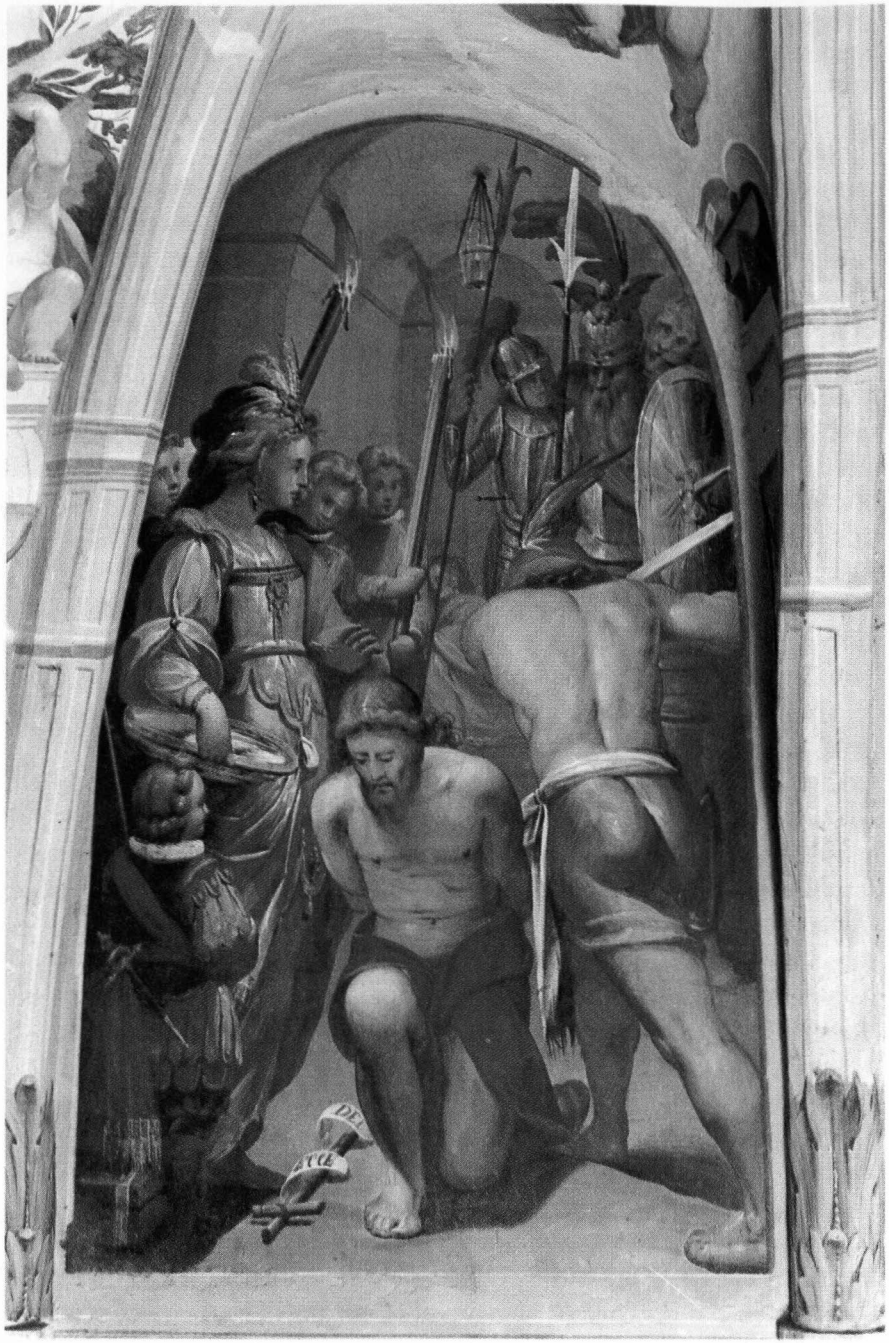


Fig. 7 - Gian Giacomo Barbelli, Decollazione di S. Giovanni Battista. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni.

Fig. 8 - Gian Giacomo Barbelli, S. Giovanni Evangelista ascende al cielo. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni.

narla (ad esempio non sono pombioleschi i volti dell'angelo e del S. Michele) e di firmarla, concedendogli un motivo di vanto presso i suoi concittadini vista la collocazione in una chiesa di Offanengo. Dato che il giovane Barbelli lavorava allora nella bottega del maestro, credo che la commissione fosse andata all'allora celebre Pombioli piuttosto che al giovanissimo allievo. Sarà stato poi lui stesso a brigare, ed era certamente nel suo carattere, perché il maestro gli concedesse una parte più ampia nella redazione dell'opera al fine di poterla firmare. Se le cose non andarono così posso solo immaginare un Barbelli che si fa consigliare dal Pombioli, che copia suoi disegni e suoi dipinti, che intinge il pennello nella sua tavolozza. In definitiva il risultato non cambia: un'opera firmata da Gian Giacomo Barbelli, ma che nello spirito e nello stile non si scosta affatto dall'arte di Tommaso Pombioli.

Liquiderei così il discorso sulla pala di Offanengo, di gran lunga più considerevole sotto l'aspetto documentario e come testimonianza storica che non per significato artistico. Lo stesso Barbelli se ne sarà presto accorto e avrà concluso che era tempo di prendere altre strade. Per un giovane ambizioso come lui era necessario uscire dalle anguste mura cittadine e la scelta cadde sulla capitale del contiguo Stato di Milano. La eco di vaste e recenti imprese come i quadroni con le *Storie di S. Carlo* doveva esser giunta fino a Crema. Inoltre l'arcivescovo Federico Borromeo aveva appena istituito l'Accademia Ambrosiana, i cui corsi presero avvio proprio intorno al 1620[18]. È quasi certo che il Barbelli non riuscì a entrare nella celebre istituzione ambrosiana[19], ma ebbe comunque modo di accostare i maestri del tempo, soprattutto il Morazzone e il Cerano. Tutto questo potrebbe essere la necessaria premessa per spiegare gli esiti delle opere lariane.

Le già ricordate *Storie di S. Giovanni Buono* potrebbero iniziare a far luce su questo sconosciuto lustro (1623/28) quasi certamente trascorso a Milano. L'accostamento dei due grandi teleri, *S. Giovanni Buono attraversa l'Adda a piedi asciutti* (fig. 22) e *S. Giovanni Buono approva il progetto della chiesa di S. Materno a Desio* (fig. 23), è stato proposto durante una conferenza al Museo del Duomo in occasione del loro restauro[20]. In quella occasione l'architetto Ernesto Brivio ha presentato anche una ricerca documentaria da cui risulta che le due *Storie di S. Giovanni Buono* vennero donate alla cattedrale nel 1657 da don Giovanni Battista Colonna, un canonico minore del Duomo con incarico di mazaconico, che da tempo le aveva però alloggiate nella sacrestia delle messe, da dove nella solennità del santo solevano essere esposte nella cappella a lui dedicata[21]. Già l'Arslan aveva notato nei due dipinti quei caratteri ceraneschi che il recente restauro ha confermato[22]. Ma la pulitura ha anche fatto emergere alcuni dettagli nuovi che hanno permesso a Simonetta Coppa di

orientare le due tele non più verso il giovane Daniele Crespi, come si era in un primo tempo pensato, ma piuttosto verso il Barbelli. Il paesaggio trasparente con gli alberi sfrangiati del *S. Giovanni Buono che attraversa l'Adda* (fig. 24) è una cosa sua chiaramente riconoscibile, un tratto del suo stile che lo accompagnerà fino alla maturità. Nello stesso quadro i due alberi ai lati denotano il solito espendiente per inquadrare la scena. I lumi filamentosi che circondano le vesti della donna in ginocchio ritornano nell'affresco di Dongo con *S. Giorgio che abbatte gli idoli.* Nel gruppo di destra del *S. Giovanni Buono che approva il progetto della chiesa di S. Materno* (fig. 25) si ritrova nel vecchio con la barba la fisionomia del S. Antonio e del S. Bernardo della pala in Santo Stefano a Dongo e, soprattutto, nel giovane che porta la croce, un tipo barbelliano per eccellenza, riconoscibile come il suo presunto autoritratto, e che nelle forme più prossime si trova nell'*Ultima Cena* di San Benedetto a Crema, nello *Sposalizio della Vergine* di Ombriano e nel *Riposo durante la Fuga in Egitto* in Santa Maria delle Grazie, sempre a Crema. Eppure, se tante sono le analogie, altri elementi invitano alla moderazione. A parte la forte connotazione ceranesca - si veda ad esempio la tipica gamma di rossi vermiglio, verdi muschiati e gialli limone nel giovane sulle rive dell'Adda che indica il santo - e un avvicinamento ai modi di Daniele Crespi, che saranno pure da mettere in conto fin dal suo arrivo a Milano, si possono tuttavia isolare figure, particolari e modi di dipingere per i quali è difficile trovare riscontro con la sua attività successiva. Per esempio nel gruppo di destra del *S. Giovanni che attraversa l'Adda,* gli incarnati perlacei ed esangui della madre col bambino, gli occhi fortemente espressivi e lacrimanti del bambino, o il bellissimo profilo perduto - procaccinesco - del giovane alle spalle della madre, sono cose tanto lontane da Barbelli che si fa fatica ad accoglierle nel suo catalogo. Nell'altro quadro tutta la metà di sinistra è organizzata secondo un racconto molto particolareggiato, direi quasi una cronaca minuziosa, priva di intensità e accenti poetici, che è un genere lontano dai modi veloci e abbreviati, ma spesso anche fascinosi, del cremasco. Inoltre i panneggi sono stanchi, morbidi e afflosciati, di contro ai panni inamidati e luminosi che gli sono più abituali e qui ravvisabili, ad esempio, nel presunto autoritratto e nel giovane davanti a lui che regge un cappello piumato. Infine si confronti l'ammasso informe del materiale da costruzione, privo di quei guizzi di luce che solitamente animano questi dettagli, come le pietre del *S. Nicola in meditazione* di Gussago, o come le sponde e le acque del fiume nell'altro quadrone.

Ancora una volta, come già per la pala di Offanengo, bisognerà pensare a un'opera di collaborazione come era del resto prassi diffusa nell'ambiente milanese dell'epoca[23]. L'ipotesi più probabile è che il nostro, una volta giunto a

Fig. 9 - Gian Giacomo Barbelli, Gloria di S. Gottardo. Dongo, Chiesa di San Gottardo.

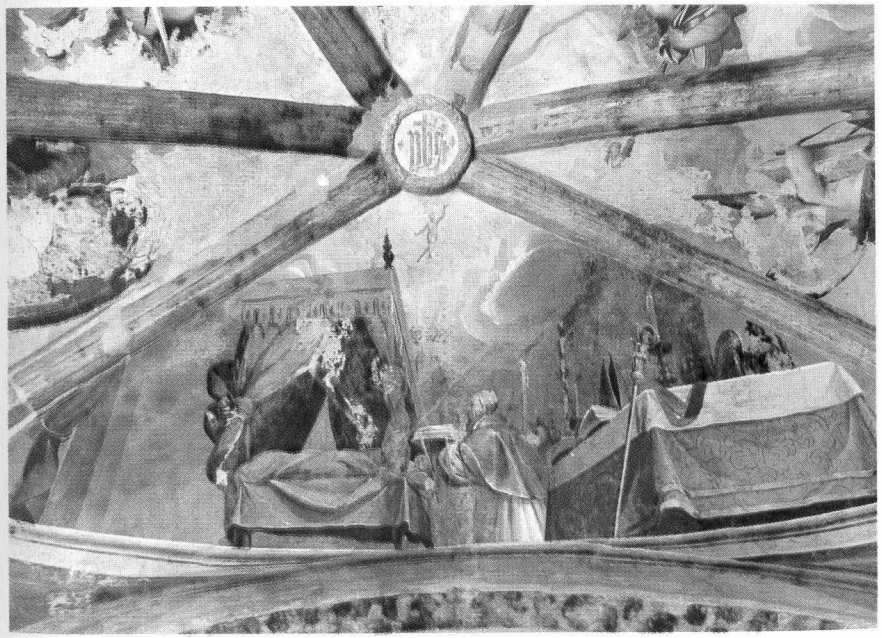


Fig. 10 - Gian Giacomo Barbelli, Affreschi della cappella dei Ss. Ambrogio, Giorgio e Defendente. Dongo, Chiesa di S. Stefano.

Fig. 11 - Gian Giacomo Barbelli, Le esequie di S. Ambrogio. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni, Giorgio e Defendente.

Milano, sia entrato nella bottega di qualche pittore già affermato, considerato anche che la sua educazione pombiolesca non poteva giovargli a molto, ed era sicuramente inadatta e insufficiente per l'invenzione di dipinti di tali dimensioni e complessità iconografica. Un'ulteriore conferma di questa iniziale collaborazione si ha nelle altre quattro piccole storie della serie, che ornavano la cappella del santo in Duomo e sono oggi sparsi in vari ambienti dell'amministrazione della Fabbrica. Già attribuiti a Gerolamo Chignoli dall'Arslan[24], le quattro storie vanno invece riunite ai due quadroni di cui sono naturale complemento[25]. Di essi, mentre sono quasi interamente autografi il *S. Giovanni Buono che scaccia gli ariani* (fig. 26), *La morte di S. Giovanni Buono* e il *S. Giovanni Buono che incontra il vescovo di Bergamo*, non pare che gli si possa riferire in toto anche il *Seppellimento di S. Giovanni Buono* (fig. 27), sempre per via di un diverso panneggio e di un uso meno dinamico degli effetti luministici che appare evidente in tutte le figure, salvo forse riconoscere la pennellata veloce del cremasco nelle teste della regina Teodolinda e delle sue ancelle.
In ogni caso ancora molta è la distanza che separa questo Barbelli milanese dalle opere successive, cremasche e bresciane, dopo il 1630; mentre più vicine sembrano le cose di Dongo. In base a queste congetture, dunque, la sua collaborazione alle *Storie di S. Giovanni Buono* dovrebbe cadere intorno al 1626/27.
Con queste opere, forse, ebbe anche fine il suo decennale alunnato, speso in parte a Crema presso il Pombioli senza molto profitto, e nuovamente intrapreso con più fortuna all'ombra della cattedrale milanese.

"UNO DE CELEBRI PITTORI FORSE DEL ITALIA"

Per rimanere in tema di questioni barbelliane vorrei qui presentare l'inedito affresco di Livraga, ma prima è forse il caso di ritornare sull'attività del Barbelli nel territorio lodigiano. In altra occasione ho avuto modo di tracciarne il percorso in alcuni grossi borghi del contado: San Colombano, Casalpusterlengo, Maleo[26]. Ma sempre mi è sembrata strana l'assenza di sue opere nel capoluogo. Benchè non rimanga più nulla, possiamo oggi affermare che egli lavorò anche a Lodi e i suoi affreschi godettero di grande fama anche se questa non fu sufficiente a preservarli dalla rovina. Della sua presenza a Lodi e dei suoi lavori possediamo la preziosa testimonianza di don Giacomo Antonio Porro, rettore della chiesa di San Giacomo e autore di numerosi volumi di memorie patrie. Nella sua cronaca della Confraternita del Gonfalone, che aveva sede in San Defendente, il Porro ripercorre le vicende della chiesa che doveva

essere una preziosissima testimonianza del primo barocco[27]. Ricostruita su progetto di Antonio Campi, era stata abbellita con una vasta decorazione a stucco ad opera di Giacomo Lignardi e con tele e affreschi del Quaresmi, del Morello, di Michelangelo Foresti, di uno sconosciuto Pietro Francesco N. e infine del Barbelli, lo stesso - aggiunge il Porro - che aveva dipinto anche la chiesa di San Filippo Neri. Data l'importanza della testimonianza è il caso di leggerla per intero:
"Per voler poscia suggellare la fabrica della chiesa con le pitture del choro, e stucco delle cappelle, si convennero con (spazio) Quaresmi, pittore il più celebre di quei tempi di questa città, e preparata la tela del quadro di mezzo acciò lo dipingesse ad olio, ecco che morte invidiosa recidendo improvvisamente li stami di vita d'huomo così famoso e nobile, tolse a' nostri ogni speranza di far vedere opere sì celebri né quadri predetti. Riccorsero però doppo a Paolo Morello un dì esso famoso pittore richiedendo la pittura del quadro di mezzo con nome *Mater omnium* ma a guazzo giacché la tela preparata nel quadro dipinto per il Quaresmi era stata ad altri usi servita, e se bene non era solito il pittore operare a guazzo più che tanto se non per fare prospetive, tuttavia stimando riuscire nel disegno preparato convenutosi in lire cento vi diede la mano, ma ad opera finita, non piacendo il quadro a fratelli, hebbero ricorso per terminare tutti li tre quadri a guazzo a Giacomo Barbelli cremasco, uno de celebri pittori forse del Italia, come quello che a guazzo n'avea dipinto tutta la chiesa di S. Filippo Neri de PP. della congregazione de Lodi, e seco patteggiata l'opera in ragione di scudi 50 per quadro vi diede principio e fine l'anno 1645, con molta sua lode, istoriandovi come si vede la *Mater omnium* nel quadro di mezzo, che sotto il manto ricuopre ogni sorte di titolati, et in quello a man diritta S. Bonaventura che dal papa si fa approvare la regola de fratelli del confalone si come a mano sinistra la storia del Riscatto de schiavi. Indi, acciò andasse tutta la pittura del choro con il nome di così famoso artefice, levati dalli nicci i quadri sopra le statue depinti dal N. fecero a guazzo dipingere li stessi martirii delli santi apostoli ivi stuccati dal istesso Barbelli che si contentò in cinque scudi per quadro"[28].
Dunque l'abside di San Defendente presentava il più caratteristico apparato barocco in cui erano accomunati affreschi ("guazzi" come li chiama il Porro) e stucchi. Interessante il dato che anche a quest'ultimi aveva posto mano il Barbelli, insieme alle tre grandi storie (*Madonna del popolo, Il papa consegna a S. Bonaventura la regola dei confratelli* e il *Riscatto degli schiavi*) e alle scenette coi *Martirii degli apostoli*. L'importanza di tale apparato decorativo non era sfuggito a Defendente Lodi che, pur senza menzionarne l'autore, scriveva: "Hanno con generosità grande questi confratelli a tempi nostri rinovata dai fonda-

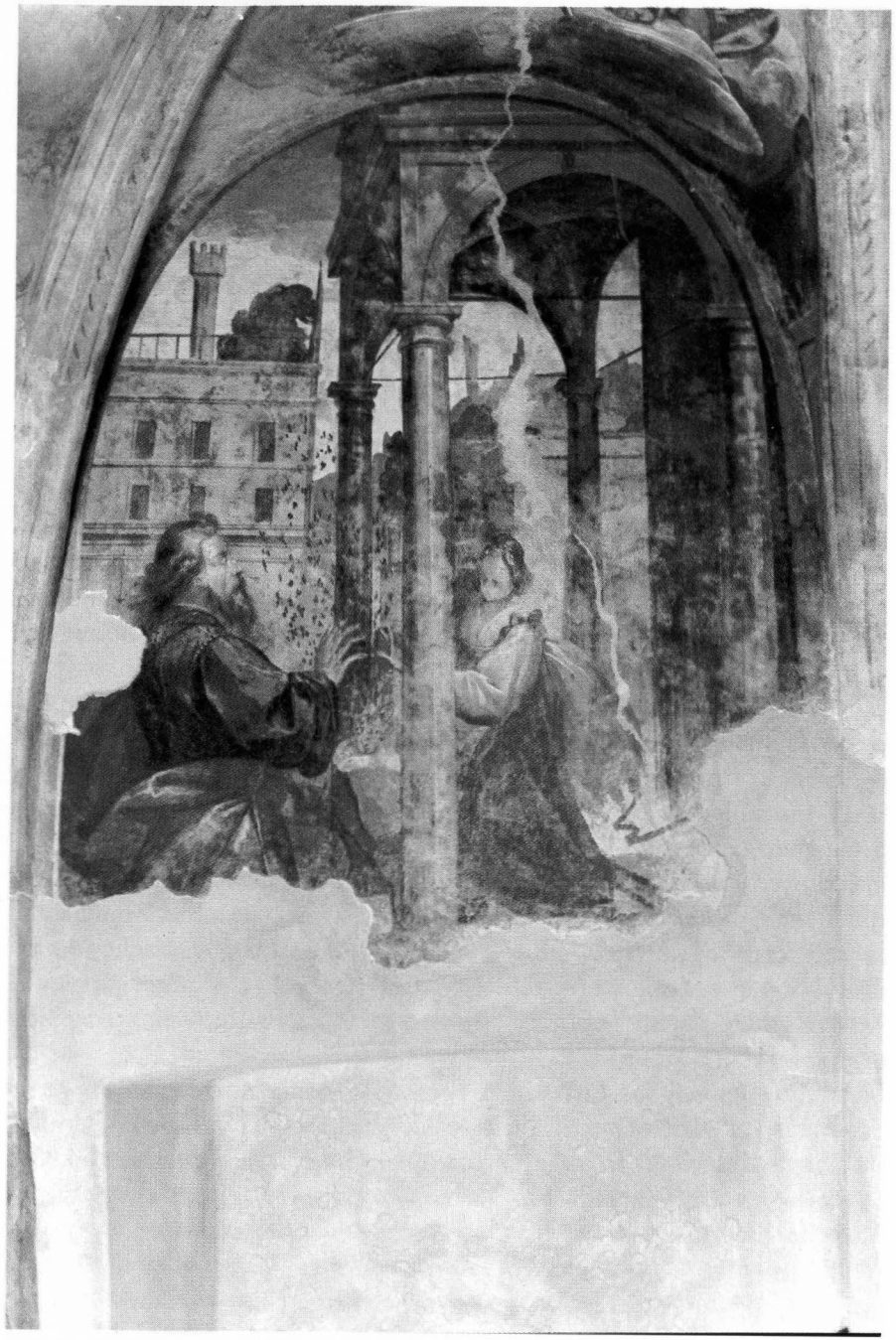


Fig. 12 - Gian Giacomo Barbelli, Il miracolo delle api. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Giovanni, Giorgio e Defendente.

Fig. 13 - Gian Giacomo Barbelli, S. Giorgio abbatte gli idoli. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Ambrogio, Giorgio e Defendente.

menti et ampliata la chiesa loro, in oltre abbellita con pitture nobili et altri ornamenti di stucco come si può vedere"[29]. La chiesa di San Defendente venne soppressa il 9 dicembre 1775 e in seguito profanata[30]. Di essa oggi non rimane più nulla. Non meno importante la segnalazione del suo intervento in San Filippo ("a guazzo n'avea dipinto tutta la chiesa") che ci autorizza forse a pensare a un grandioso apparato decorativo sul tipo del santuario di Santa Maria delle Grazie a Crema. La chiesa, come è noto, venne ricostruita nel XVIII secolo dai fratelli Sartorio[31], con la conseguente perdita degli affreschi del Barbelli. Defendente Lodi in questo caso si limita a segnalare che la chiesa venne "stabilita di tutto punto l'anno 1645"[32], e poiché l'intervento del Barbelli era stato precedente a quello in San Defendente, iniziato e condotto a termine proprio nel '45, se ne deduce che i lavori in San Filippo dovettero essere di poco precedenti.

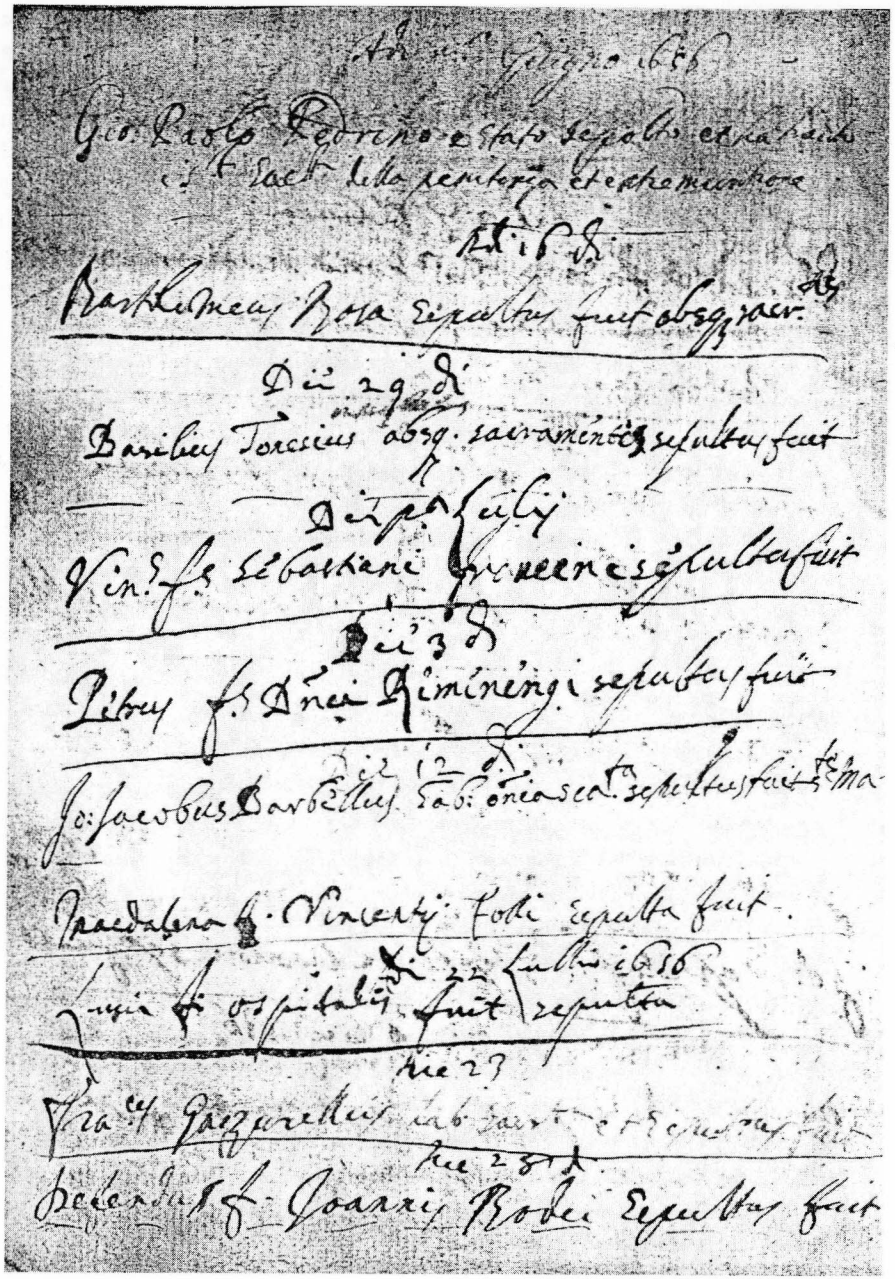
Perduti i suoi lavori in città, rimangono dunque quelli nel contado ai quali aggiungiamo ora le opere condotte nella chiesa di San Bassiano a Livraga. Si tratta della decorazione dell'arco trionfale raffigurante *La SS. Trinità adorata dai disciplini rossi* (fig.28-32) e *Quattro angeli coi simboli della Passione* nel sottarco (fig. 33). In via ipotetica, in attesa della conclusione del restauro in corso, può essergli riferita anche la decorazione in stucco della cappella di sinistra. L'affresco non conosceva alcuna attribuzione quando un paio d'anni fa il parroco di Livraga iniziava un'opera di completo restauro dell'edificio. Non fu però difficile riferirlo al pittore cremasco, nonostante le grossolane ridipinture di cui era stato oggetto nei secoli[33].

La storia dell'oratorio è ancora oggetto di studi e ricerche, ma da quanto emerso finora si presenta complessa. La ricognizione sul materiale di scavo condotta da Ida Zucca ha rivelato che il sottosuolo della chiesa presenta materiale di recupero di età tardo-antica. L'oratorio sorse forse in zona cimiteriale. I lavori hanno anche messo in luce le fondazioni di una più antica abside quadrata, presumibilmente quattrocentesca, e da sotto gli intonaci sono emersi anche lacerti di affreschi risalenti al XV secolo. Nel Cinquecento l'oratorio divenne sede della locale Confraternita dei Trinitari, dei quali si sono rinvenute alcune sepolture sotto al pavimento in cocciopesto. Dovettero essere proprio i Trinitari ad ampliare l'edificio nei primi decenni del Seicento e in seguito a chiamare il Barbelli per decorare l'arco trionfale. In mancanza di dati certi (non vi sono riscontri documentari), possiamo immaginare che la decorazione risalga ai primi anni quaranta, probabilmente dopo che il pittore si era fatto conoscere in zona con gli affreschi di San Colombano[34]. Datazione che si accorda anche con quanto andava facendo a Crema, visto che gli angioletti coi simboli della Passione trovano i loro compagni in quelli che volitano nel cielo

dell'*Assunta* dipinta nel 1641 nella volta del santuario di Santa Maria delle Grazie[35]. La formula dell'arcone dipinto con parti terrene agli estremi più bassi, cioè ai due attacchi dell'arco, e con una parte celeste al centro, era forse già stata affrontata a Dongo, ma risolta brillantemente solo nell'arcone di San Giovanni a Crema, la cui struttura viene qui riproposta. Ai due estremi due disciplini per parte, inginocchiati su un prato con qualche arbusto, alzano lo sguardo verso il centro dove entro uno squarcio di nubi appare la colomba dello Spirito affiancata dal Padre e dal Figlio. La parte alta è una ripresa variata e parziale della pala di Madignano del 1633, mentre l'aspetto più originale e interessante dell'affresco sono i quattro disciplini che confermano ancora una volta le straordinarie doti ritrattistiche del pittore. Il primo da sinistra è però anche assimilabile a un tipo ricorrente nelle sue opere, dal volto regolare e tendente all'ovato, come si nota in molti dipinti di quegli anni, dagli affreschi di Santa Maria delle Grazie al Sant'Ippolito di Quintano alla pala col *Cristo risorto e Santi* della parrocchiale di Bagolino (fig. 34), un'opera, quest'ultima, firmata e datata 1643 che non ha finora goduto di grande considerazione[36].

LA PALA DI TRIVERO E LE ULTIME OPERE

"Jcona elegantissime depicta et pretiosissima". Così annotava il visitatore pastorale che nel 1661 era entrato nel santuario della Brughiera di Bulliana presso Trivero, nel Vercellese[37]. La pala che aveva destato tanto stupore è una *Adorazione dei pastori* (figg. 35-36) dipinta dal Barbelli e datata inspiegabilmete 1659, cioè tre anni dopo la sua morte. Il recente restauro ha confermato che non vi è stata alcuna manomissione nell'iscrizione e che dunque la data è, se non autografa, almeno originaria[38]. Poiché non vi è ragione di dubitare che la morte del pittore sia avvenuta realmente nel 1656, come è noto a causa di una fucilata riportata accidentalmente a Calcinato e confermata dall'atto di morte del 12 luglio di quell'anno qui riprodotto[39], non resta da credere che alla sua morte la pala, già terminata e forse anche da molto tempo, fosse rimasta ancora in bottega fino a che non venne consegnata proprio nel 1659 quando uno dei figli vi appose firma e data, apografe ma non apocrife. La qualità del dipinto è infatti elevata e tale da escludere con certezza un intervento da parte del figlio Carlo Antonio o di altri aiuti di bottega. Misteriosa, la pala, è semmai per altri aspetti: a cominciare dalla sua collocazione eccentrica che stavolta valica anche il Ducato di Milano per giungere fin nello Stato sabaudo. Di un viaggio del Barbelli in Piemonte non vi è notizia, anche se allo stato attuale degli studi non si può neppure escludere. La commissione, se mai vi fu, po-



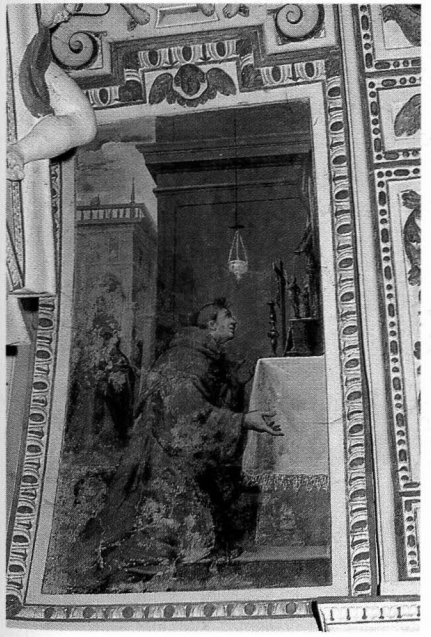
Registrazione della morte di Gian Giacomo Barbelli in data 12 luglio 1656. Calcinato, Archivio parrocchiale, Libro dei morti 1634-1673, c. 77.

teva benissimo essere avvenuta a Crema, a Bergamo o a Brescia; in tal caso sarebbe importante conoscerne le modalità e chi fece da tramite fra il pittore e la piccola comunità montana di Trivero. La tradizione fa risalire l'origine del santuario all'intervento miracoloso della Vergine che il giorno dell'Annunciata del 1643 avrebbe salvato gli abitanti delle due comunità di Mosso e di Trivero in lotta tra di loro ("si spararono molte sparate") per il possesso di una piccola cappella posta ai confini delle due parrocchie[40]. Chi procurò il dipinto era certo un intenditore e nell'attesa che giungesse a destinazione fece anche costruire una monumentale ancona lignea intagliata, la stessa ancor oggi esistente, che fin dal 1651 attendeva di ospitare degnamente la pala con l'*Adorazione*. Il dipinto, di ineffabile bellezza, è uno dei rari notturni del pittore in cui egli sembra rimeditare una lunga tradizione cremonese che affonda le radici nelle sperimentazioni luministiche di Antonio Campi. Proprio a Crema, in Santa Maria della Croce, il Campi aveva dato una versione altamente poetica di questo tema[41], ma altri cremonesi ne avevano fatto un vero e proprio genere. Vi si erano provati con successo Gervasio Gatti con la *Sacra Notte* in San Sigismondo[42] e Luca Cattapane con una *Adorazione dei pastori* già in una chiesa di Cremona e ora nella casa parrocchiale di Maleo[43], opere che il cremasco avrà senz'altro avuto modo di studiare. Gian Giacomo riprende il gioco della moltiplicazione delle fonti luminose: il Bambino, la fiaccola, l'angelo; ma la luce soprannaturale che emana dal corpo di Gesù è di gran lunga più potente e illumina e dà vita alle figure che gli stanno intorno: la Madonna, S. Giuseppe, i pastori. La Madonna è la più vicina al Bambino e su di lei la luce riverbera fortissima. Il suo volto è di una consistenza diafana, mentre sulla spalla il manto azzurro rimanda un chiarore lunare. Intorno, dove l'irraggiamento è minore, i pastori e il S. Giuseppe sembrano prendere consistenza nel loro emergere dal buio della notte. Ombre profonde si diffondono tutt'intorno; ne emergono a tratti un agnello, un cane col suo collare da caccia, i due pastori in piedi appena rischiarati dalla torcia, quelli lontani sui quali l'angelo dell'annuncio fa spiovere un tenue chiarore. Il raggio culturale di questa *Adorazione* è però ben più ampio e pare arrivare a comprendere l'eleganza manieristica di un Luca Cambiaso, il caravaggismo di ritorno dei genovesi (Assereto, Strozzi, Fiasella) o dei pittori fiamminghi come Gerrit van Hontorst, la grazia di un Federico Barocci.

La situazione stilistica fin qui descritta corrisponde a un clima neomanierista cui il Barbelli è particolarmente vicino negli anni quaranta in opere quali ad esempio la già menzionata pala di Bagolino o il vasto ciclo di affreschi di Santa Maria delle Grazie a Crema. Scartata l'impossibile datazione al 1659 ci sentiamo ora anche autorizzati, proprio in base ai caratteri stilistici dell'opera, a

Fig. 14 - Gian Giacomo Barbelli, Affresco dell'arco trionfale della cappella dei Ss. Ambrogio, Giorgio e Defendente. Dongo, Chiesa di Santo Stefano.

Fig. 15 - Gian Giacomo Barbelli, Angelo. Dongo, Chiesa di Santo Stefano, cappella dei Ss. Ambrogio, Giorgio e Defendente.



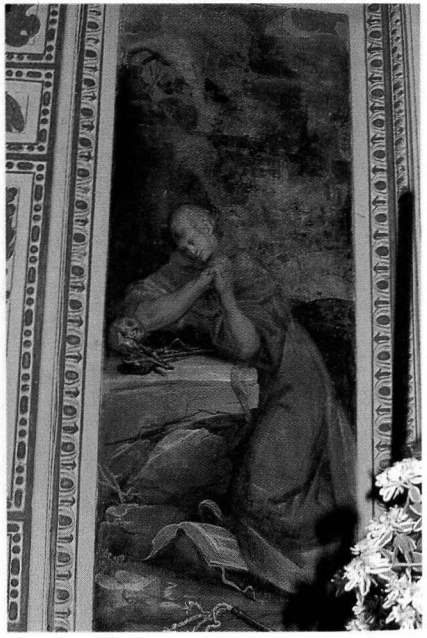


Fig. 16 - Gian Giacomo Barbelli, Gli angeli accompagnano in paradiso l'animula del cugino Gentile, Gussago, Pieve vecchia.

Fig. 17 - Gian Giacomo Barbelli, S. Nicola in preghiera. Gussago, Pieve vecchia.

Fig. 18 - Gian Giacomo Barbelli, S. Nicola in meditazione. Gussago, Pieve vecchia.

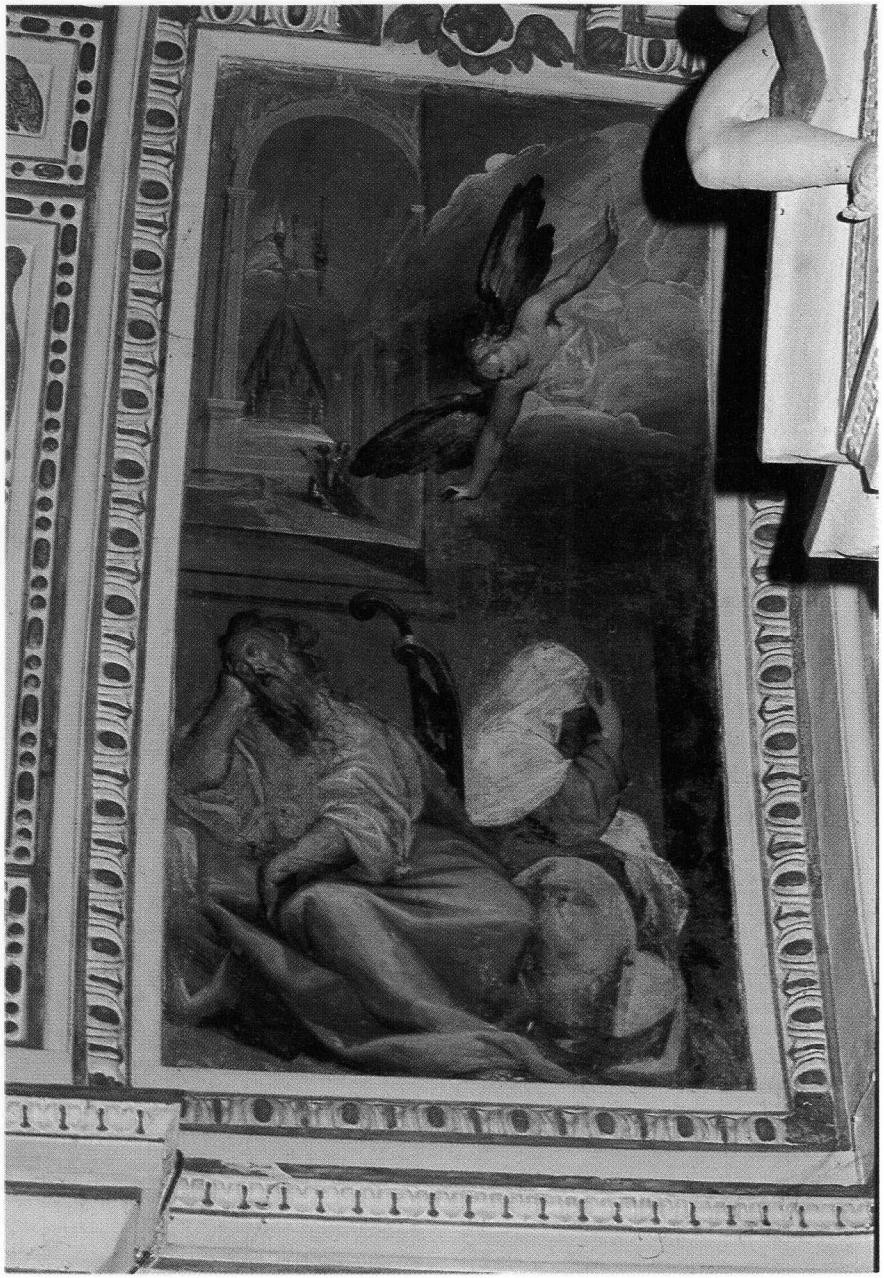


Fig. 19 - Gian Giacomo Barbelli, Il sonno dei genitori di S. Nicola. Gussago, Pieve vecchia.

Fig. 20 - Gian Giacomo Barbelli, Caccia alla scimmia, Crema. Villa Tensini Labadini.

Fig. 21 - Gian Giacomo Barbelli, Caccia alla lepre. Crema, Villa Tensini Labadini.

Fig. 22 - Pittore ceranesco e Gian Giacomo Barbelli, S. Giovanni Buono attraversa l'Adda a piedi asciutti. Milano, Museo del Duomo.

Fig. 23 - Pittore ceranesco e Gian Giacomo Barbelli, S. Giovanni Buono approva il progetto per la chiesa di S. Materno a Desio. Milano, Museo del Duomo.

Fig. 24 - Gian Giacomo Barbelli, Particolare dal S. Giovanni Buono che attraversa l'Adda a piedi asciutti. Milano, Museo del Duomo.

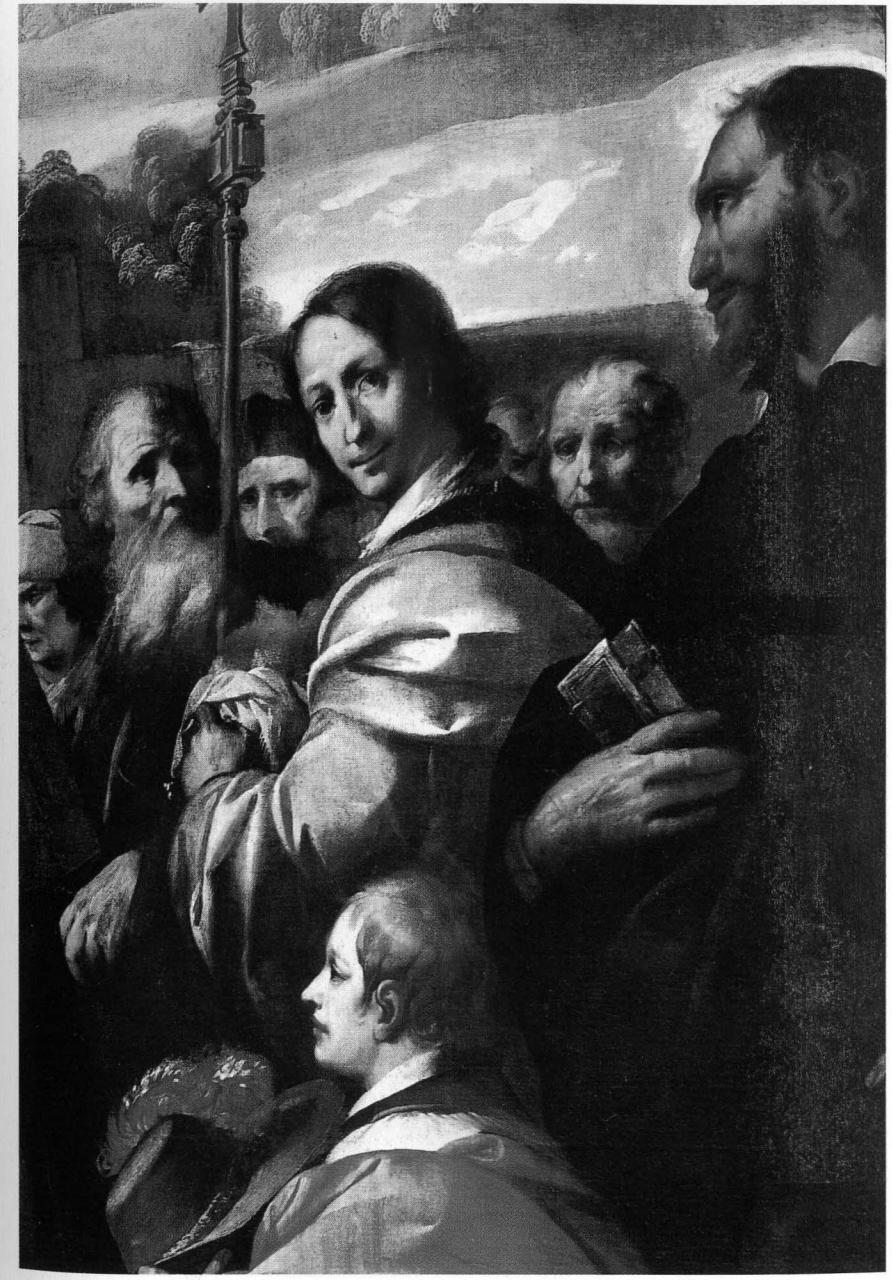
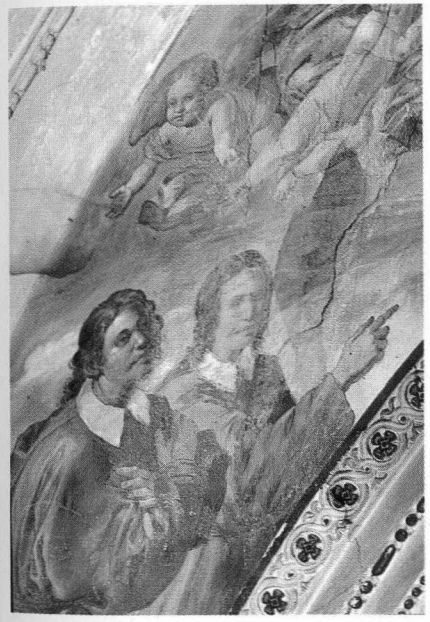
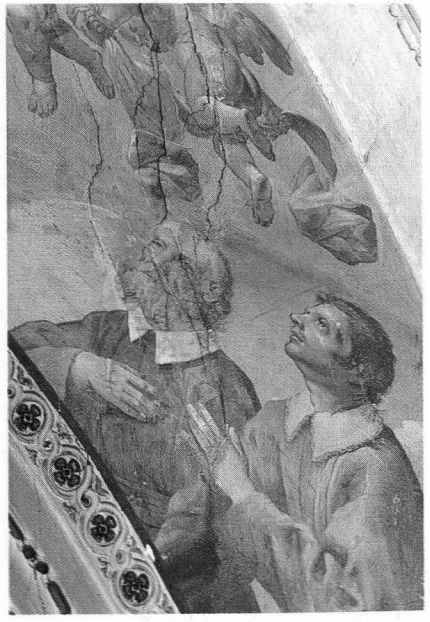


Fig. 25 - Gian Giacomo Barbelli, Particolare dal S. Giovanni Buono che approva il progetto della chiesa di S. Materno a Desio. Milano, Museo del Duomo.

Fig. 26 - Gian Giacomo Barbelli, S. Giovanni Buono scaccia gli ariani. Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo.

Fig. 27 - Gian Giacomo Barbelli, La morte di S. Giovanni Buono. Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo.





Figg. 28, 29, 30 - Gian Giacomo Barbelli, La SS. Trinità adorata dai disciplini rossi. Livraga, Chiesa di S. Bassiano.

Figg. 31, 32 - Gian Giacomo Barbelli, Due ritratti di disciplini. Livraga, Chiesa di S. Bassiano.

Fig. 33 - Gian Giacomo Barbelli, Un angelo del sottarco. Livraga, Chiesa di S. Bassiano.

sciogliere la pala di Trivero da una cronologia troppo avanzata e in punto di morte del pittore. Il confronto con le ultime opere certe del Barbelli è in proposito illuminante. Resa così più fluttuante la sua datazione, l'*Adorazione dei pastori* dovrebbe assestarsi per via stilistica ai primi anni quaranta sia per le connotazioni neomanieristiche che rimandano a Bagolino (1643) e sia per la desunzione quasi letterale dalla *Adorazione dei pastori* dipinta nel 1641 nell'oratorio di San Rocco a Casalpusterlengo[44]. Da quell'affresco è ripresa infatti non solo l'impostazione generale del dipinto, girato specularmente, ma anche alcuni dettagli, come l'agnello che alza una zampa o il cane col collare da caccia, che ne assicurano la contiguità cronologica. Se la pala venne dipinta, come credo, nei primi anni quaranta, non poteva essere destinata fin dall'inizio al santuario della Brughiera. Probabilmente rimase invenduta nella bottega del pittore dalla quale uscì solo, dopo la sua morte, nel 1659. Rimangono oscure le modalità con le quali il dipinto giunse a Trivero, dove è già ricordato nel 1661, ma più che a una commissione diretta si dovrà forse pensare a un oculato acquisto da parte dei reggenti il santuario nella bottega cremasca dei figli del Barbelli o forse anche sul mercato milanese o su un'altra piazza dove potevano essere state collocate le opere già finite alla morte del pittore e rimaste in bottega.

Un ultimo dato sulla pala, interessante per la sua genesi, è offerto da un disegno preparatorio della figura di S. Giuseppe dell'Accademia Tadini di Lovere[45] (fig. 37). Il modello è illuminato da una fonte artificiale che proviene da sinistra, come nella redazione finale, e presuppone una preliminare ambientazione in studio a lume di torcia.

I problemi della luce, ma non più trattati come effetti virtuosistici, e un rinnovato interesse per le poetiche post-caravaggesche di ambito fiammingo-genovese sono tra gli aspetti più interessanti delle opere tarde del Barbelli. Proprio questi caratteri, oltre all'uso di un colore più pastoso e tendenzialmente scuro, staccano di molto la pala di Trivero da opere come il *Cristo incoronato di spine* (fig. 38) e la *Flagellazione* (fig. 39), quest'ultima firmata e datata 1655, oggi nella sacrestia della parrocchiale di San Defendente a Romano di Lombardia[46]. Bandito il virtuosismo ludico della moltiplicazione delle fonti luministiche, il pittore si concentra qui, all'opposto, sulla resa drammatica che può dare il fascio di luce quando colpisce solo poche parti del dipinto lasciando il resto nell'oscurità. Nell'*Incoronazione* si assiste così al rovesciamento dei normali parametri di lettura e invece di procedere in profondità le figure emergono progressivamente da uno sfondo buio e torbido: prima i gesti sadici degli schernitori, quindi il Cristo ammantato di porpora, a tratti in penombra, e infine il giovane paggio rivolto allo spettatore. Il rilievo conferitogli dalla luce

che lo colpisce violentemente sul braccio e la sua posizione in primissimo piano lo rende partecipe di entrambe le realtà: quella virtuale del mistero rappresentato e quella reale della rievocazione liturgica; allo stesso tempo fuori e dentro il dipinto, dove si sprofonda con il braccio proteso e il dito puntato verso il Cristo.

Analogamente nella *Flagellazione* l'ambientazione è tenebrosa e forse non immemore della lezione tintorettesca, le figure dei carnefici si perdono in una oscurità di tinte bituminose, sola ne affiora quella del Cristo il cui corpo emana una luce diafana e opalescente. Il corpo livido dai riflessi verdastri accentua l'aspetto tragico della rappresentazione, con esiti popolareschi che trovano un utile confronto nella pittura del Ceresa.

Questa propensione per la rappresentazione del tragico tocca un altro momento elevato nella *Giuditta* della Banca Popolare di Crema, dove al fascino ambiguo dell'eroina biblica fa da contrappunto il particolare orrido e truculento della testa mozzata del Battista. Lo stesso sfondo scuro e oleoso dei quadri di Romano ne assicura una datazione tarda, circa 1655, mentre il rigoroso impianto luministico contrappuntato da una squillante gamma cromatica nelle vesti della Giuditta conferma i legami con Bernardo Strozzi[47].

Attorno a queste opere se ne possono riunire alcune altre, tutte caratterizzate da un iscurimento della tavolazza e dal coagularsi della materia pittorica in cristalli luminosi. È già un esempio di quest'ultima maniera del Barbelli la *Storia biblica* di Moscazzano[48], tenebrosa e pastorale, ma con uno sfondo di paesaggio trasparente (fig. 40) che ricorda quelli precedenti della *Maddalena* in San Francesco a Brescia (1645), della *Deposizione* del Museo Civico di Crema (1646), dei *Ss. Francesco e Cristoforo* e degli affreschi di Santa Maria in Valvendra a Lovere (1647, probabilmente) e infine del *Miracolo di S. Antonio da Padova* nella chiesa di San Giuliano ad Albino (1649).

La tela, il cui soggetto è identificabile nella *Partenza di Abramo per Canaan* (Gn. 12, 1-5), è una conferma dell'interesse del Barbelli per la pittura di paesaggio: tema trattato fin dall'età giovanile limitatamente agli sfondi e che nella fase finale, come nel quadro di Moscazzano, va assumendo sempre maggior risalto. La scena ha luogo infatti tra due quinte boscose, mentre al centro si apre una veduta di paese che sfuma in lontananza tra toni rosati, di una materia ricca di trasparenze e velature memore ancora del paesaggismo alla Paul Brill. Il fiamminghismo di fondo lascia però spazio, a tratti, a un più sincero naturalismo, dove l'arcadia bassanesca trapela ancora nel giovane che guida gli armenti o nella quotidianità dei gesti della famiglia di Abramo.

Agli ultimi tempi del Barbelli risalgono anche quattro piccole tele, inedite e assai interessanti per ampliare l'orizzonte culturale della sua tarda attività, in

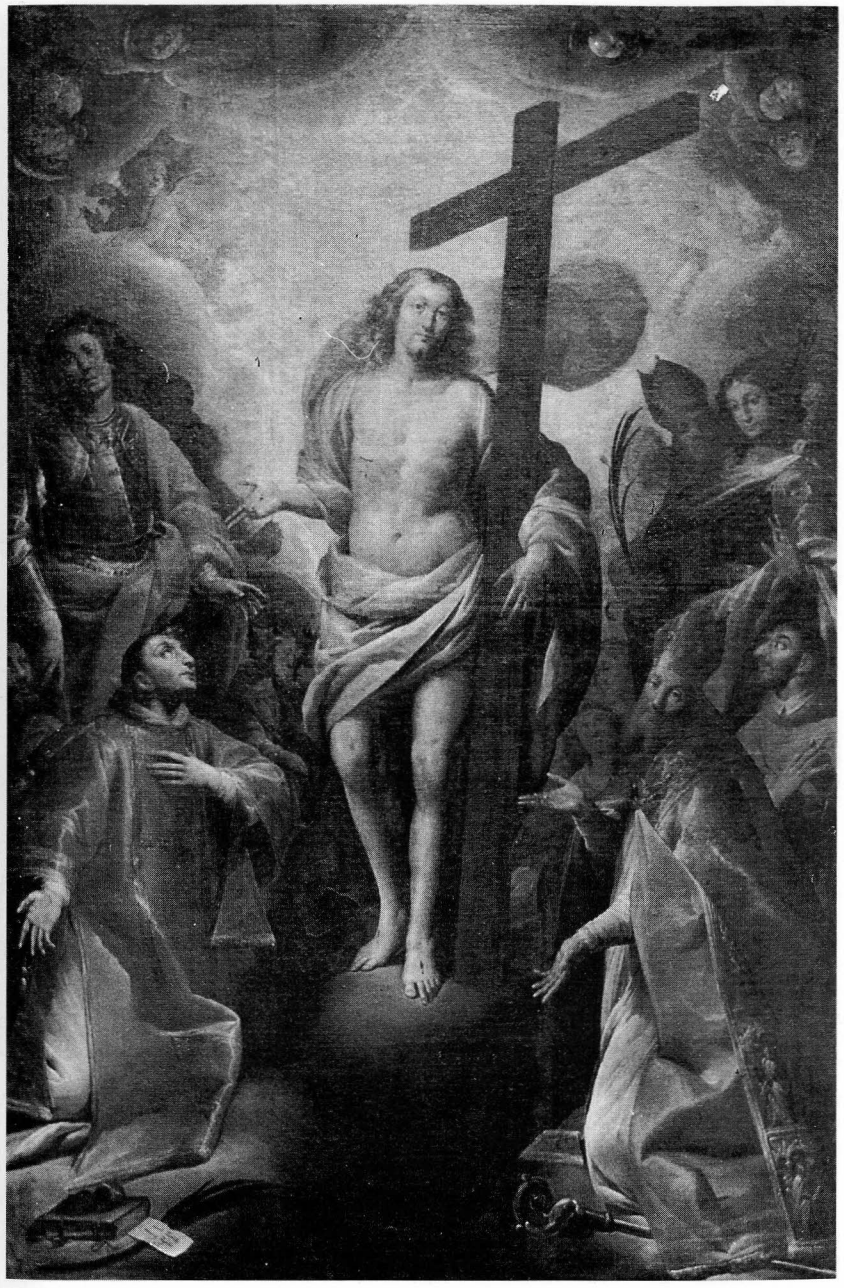


Fig. 34 - Gian Giacomo Barbelli, Cristo risorto e Santi. Bagolino, Chiesa di S. Giorgio.

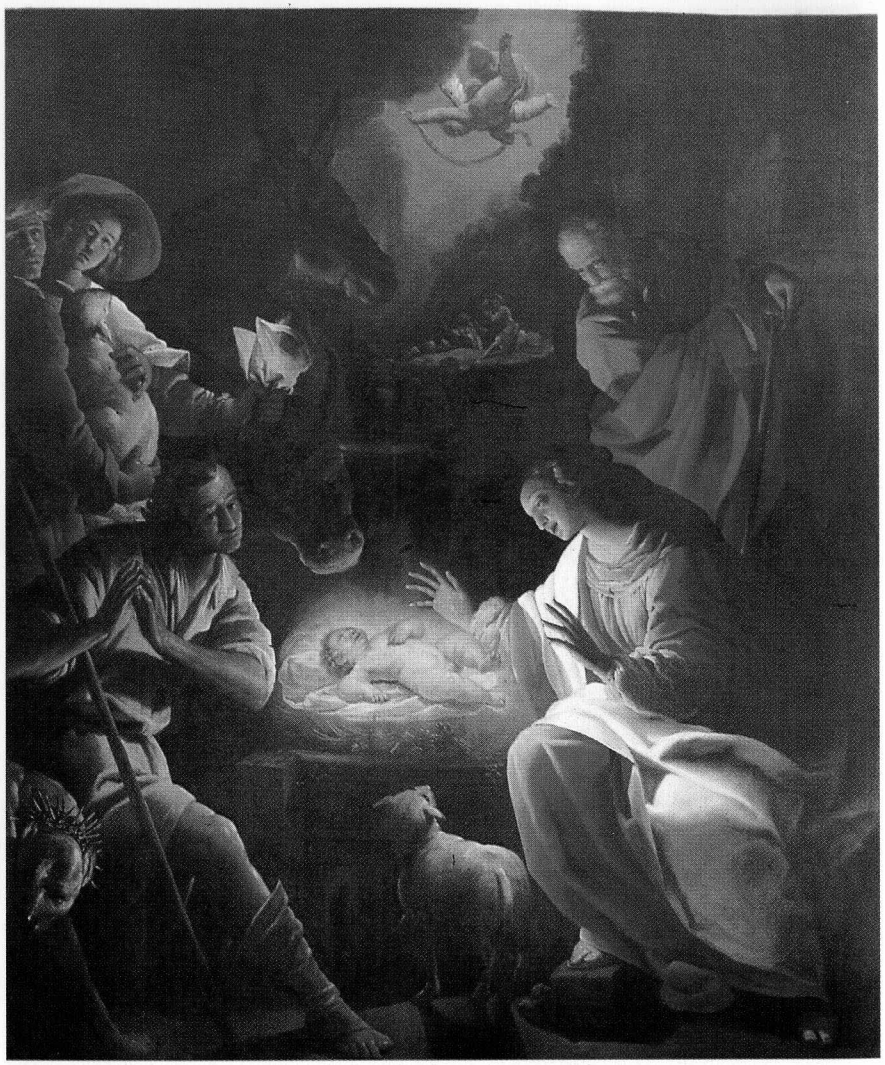


Fig. 35 - Gian Giacomo Barbelli, Adorazione dei pastori. Trivero, Santuario della Madonna della Brughiera.

Fig. 36 - Gian Giacomo Barbelli, Adorazione dei pastori (particolare). Trivero, Santuario della Madonna della Brughiera.

Fig. 37 - Gian Giacomo Barbelli, S. Giuseppe, disegno preparatorio per l'Adorazione dei pastori di Trivero. Lovere, Accademia Tadini.

Fig. 38 - Gian Giacomo Barbelli, Cristo Incoronato di spine. Romano di Lombardia, Chiesa di S. Maria e S. Giacomo.

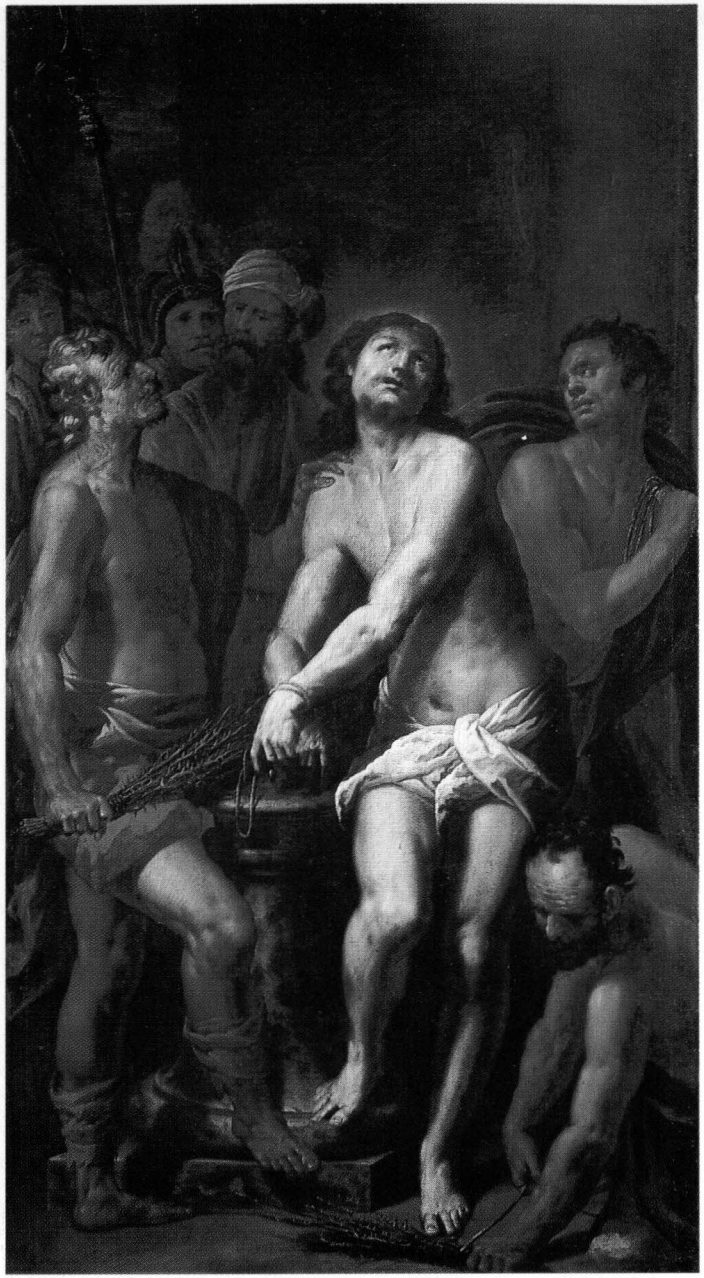


Fig. 39. - Gian Giacomo Barbelli, Flagellazione. Romano di Lombardia, Chiesa di S. Maria e S. Giacomo.

Fig. 40 - Gian Giacomo Barbelli, La partenza di Abramo per Canaan Già Moscazzano, oratorio di S. Donato.

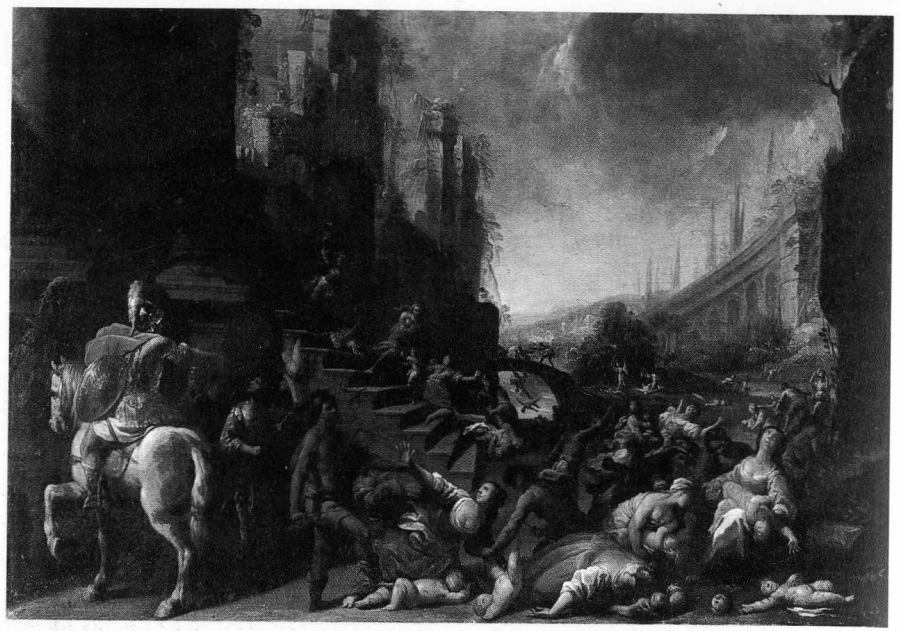


Fig. 41 - Gian Giacomo Barbelli, Strage degli innocenti. Collezione privata.

Fig. 42 - Gian Giacomo Barbelli, Martirio di S. Orsola e delle settemila vergini. Collezione privata.

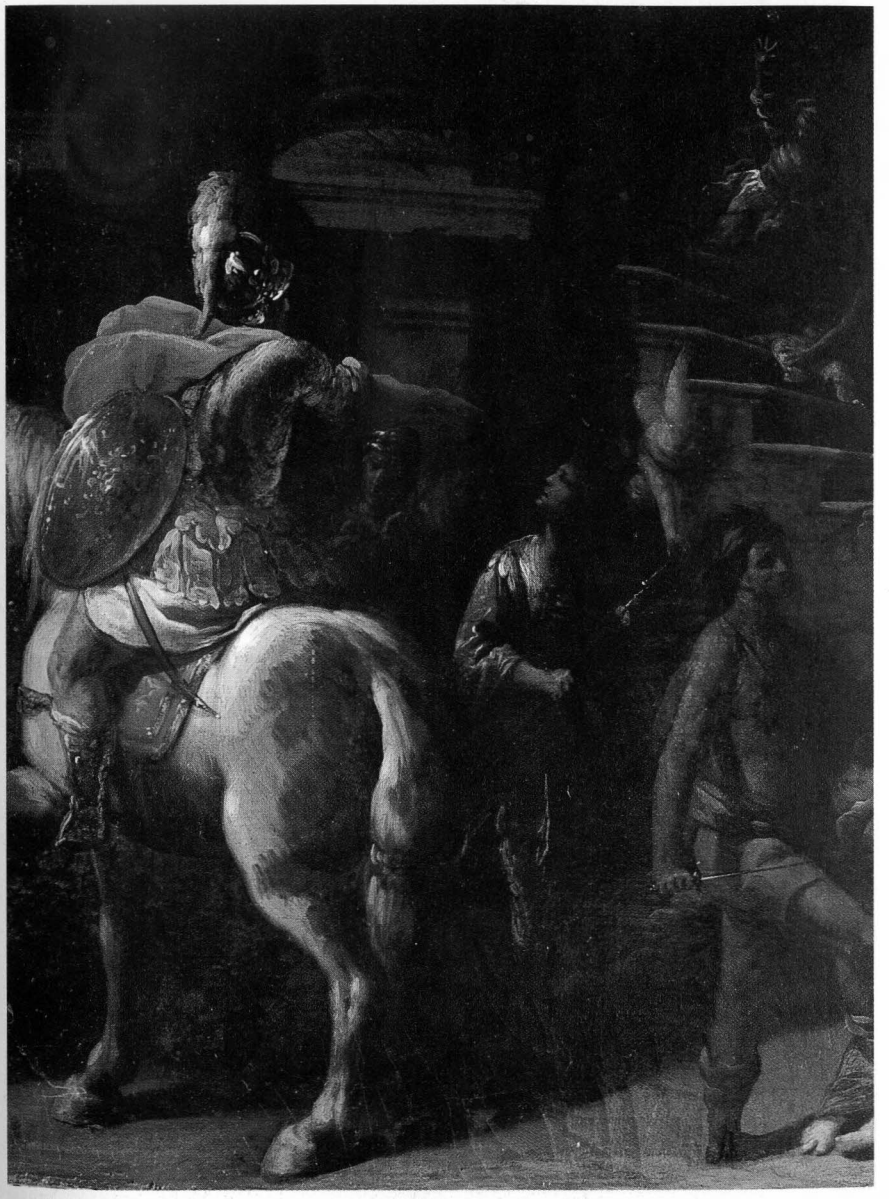


Fig. 43 - Gian Giacomo Barbelli, Strage degli innocenti (particolare). Collezione privata.

Fig. 44 - Gian Giacomo Barbelli, Nabucodonosor impone il culto della statua d'oro. Collezione privata.

Fig. 45 - Gian Giacomo Barbelli, Il convito di Baldassar. Collezione privata.

Fig. 46 - Giovanni Battista Botticchio, S. Antonio da Padova. Pianello del Lario, Chiesa di S. Martino.

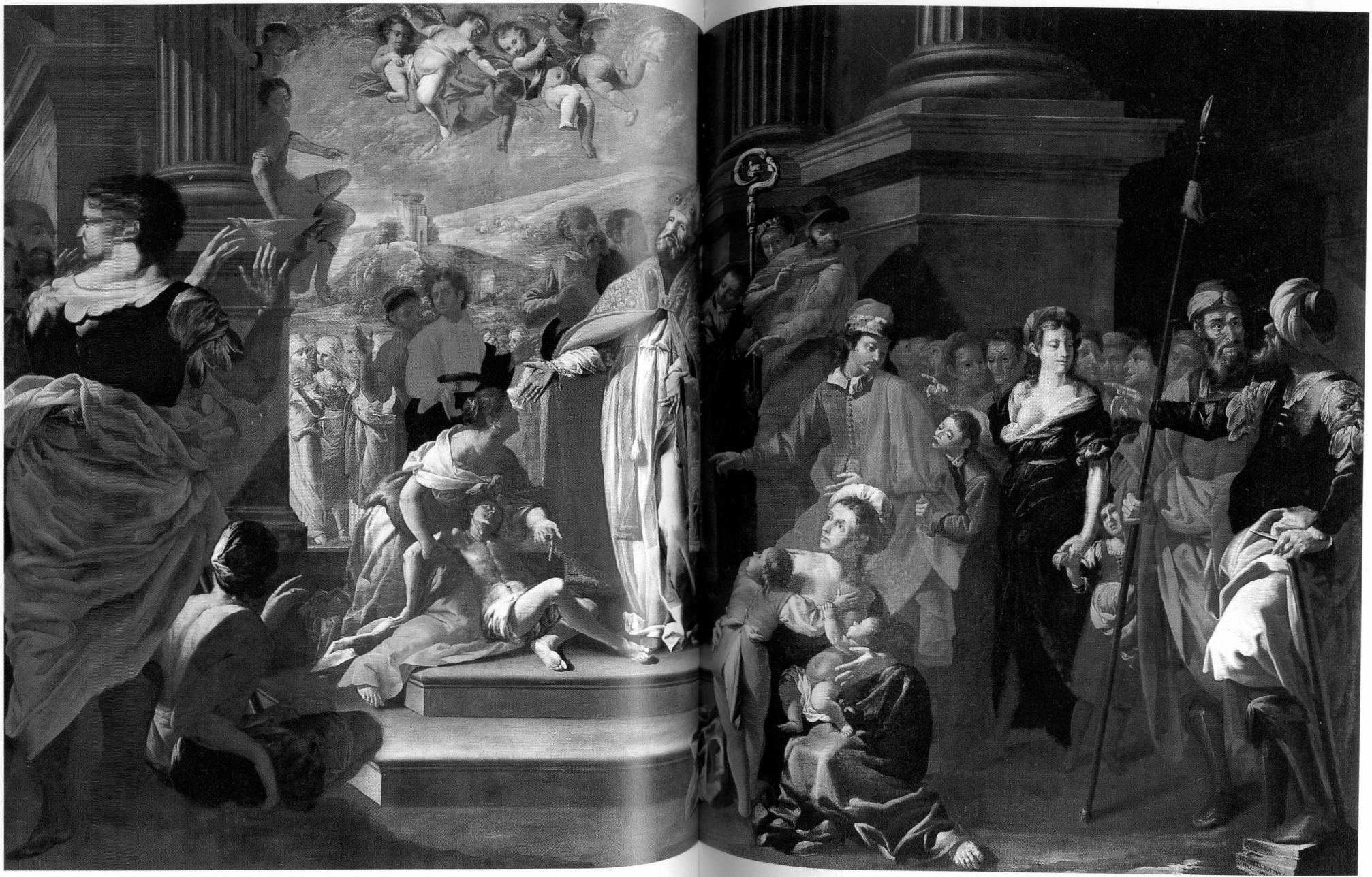


Fig. 47 - Giovanni Battista Botticchio, Miracolo di S. Martino. Pianello del Lario, Chiesa di S. Martino.

origine probabilmente due coppie di sovraporte che si corrispondono anche stilisticamente. Le prime due rappresentano una *Strage degli Innocenti* (fig. 41) e *Il martirio di S. Orsola e delle settemila vergini*[49] (fig. 42). Entrambe sono caratterizzate da una intonazione scura, dalla vastità del paesaggio che pare prevalere sul racconto dove compaiono temi nuovi quali la marina o la rovina classica. La scena è convulsa, animata da moltissime figure di piccole dimensioni sulle quali la luce scivola via coagulandosi qua e là in colature luminose e in perle dense di colore. Presi nel dettaglio (fig. 43) sono brani altissimi di pittura che confermano la strordinaria abilità del Barbelli nel confrontarsi con temi e generi inusitati; nella fattispecie con le battaglie e i paesaggi fantastici alla Salvator Rosa o con i primi sfondi ruinistici del Genovesino.
Le altre due tele (figg. 44-45) hanno per soggetto due passi del profeta Daniele: *Nabucodonosor impone il culto della statua d'oro* (Dn. 3, 1-24) e Il *convito di Baldassar* (Dn. 5, 1-6)[50]. Con le prime condividono l'ambientazione tenebrosa, ma qui le scene hanno figure più corpose e forme più rotonde che rimandano a contatti con Ilo Storer, i Montalto, i Nuvolone. L'attribuzione al Barbelli è comunque confermata dalla stessa materia pittorica, grassa e filamentosa, a tratti ravvivata da guizzi di luce, che si ritrova sia nella prima coppia di tele che nelle due pale di Romano. Inoltre l'idolo dorato appartiene alla medesima serie di statue che decorano il salone della villa Vimercati Sanseverino di Vaiano.
Per concludere questo argomento merita infine solo un breve cenno il dipinto con *Gli apostoli intorno al sepolcro della Vergine* della sacrestia della chiesa di Santa Maria Assunta a Calcinate, forse parte superstite di una più grande *Assunzione* che la storiografia locale fa risalire al 1654/56 come opera del Barbelli[51]. La pulitura che rende oggi il dipinto più chiaramente leggibile permette di escludere il tradizionale riferimento al pittore cremasco per la mancanza di tutti quegli aspetti caratteristici del suo ultimo periodo. Viene anzi da chiedersi se l'erronea attribuzione non derivi piuttosto dalla confusione tra i due nomi simili di Calcinate, alle porte di Bergamo, e Calcinato, nel territorio bresciano, dove il pittore effettivamente lavorò in casa Mercanda lasciandovi, alla sua morte, un ciclo interrotto di affreschi.

BOTTICCHIO LARIANO

La presenza del Botticchio in Alto Lario è nota da tempo nella storiografia locale, ma il suo recupero in sede scientifica è recente e si deve anch'esso alla mostra sul Seicento cremasco e a Daniele Pescarmona in particolare[52].

Già il Mazzucchi, nel 1928, ricordava l'esistenza nella chiesa di San Martino di Pianello Lario di un quadro nel presbiterio di "G.B. Bottiggio di Pianello"[53], per il quale sarebbero attestati pagamenti nel 1649. Più oltre però precisava che in quell'anno si spesero cento lire per il telaio del quadro, il quale in realtà dovette giungere a Pianello solo qualche anno più tardi nel 1653[54]. Il grande telero rappresenta un *Miracolo di S. Martino* (fig. 47) entro una grandiosa ambientazione classicistica, di una materia bruciata da dove vengono in superficie i rossi ciliegia, i violetti, i gialli zafferano, i bianchi madreperla. I riferimenti culturali sono ancora in parte il Barbelli, presso il quale deve essersi svolto il suo lungo alunnato fin dall'arrivo a Crema dalla nativa Rimini nel 1636/37, e in parte i pittori milanesi della prima metà del Seicento. La figura di S. Martino, così come il coro di angeli, sono tratti dalla *Pala di S. Eligio* del Barbelli in San Bernardino a Crema del 1639; ma compaiono anche riferimenti a un ambiente non cremasco: a Ercole Procaccini il Giovane per i gesti grandiosi delle figure ai lati, qualche reminiscenza neogaudenziana mediata forse dai fratelli D'Errico nel gruppo centrale della donna coi due bambini, al classicismo bolognese nella figura di donna col seno scoperto. Una cultura complessa, dunque, quella del Botticchio tardo, che andrà anche arricchendosi di suggestioni caravaggesche intese nella loro accezione più populistica e teatrale. Viene infatti da pensare alla Napoli spagnola riguardando la sua attività successiva all'influenza del Barbelli, e non solo per la desunzione dal celebre prototipo di Massimo Stanzione nei Palazzi Vaticani per l'incompiuta *Cena in Emmaus* di San Giacomo a Crema, ma anche per via di certi temi (le *Crocifissioni* ad esempio e in specie quella di Dongo) risolte con tanta animosità e dolente partecipazione che parrebbero ambientate alla processione della Majarena.
Andrà certo rivisitato anche il periodo del suo alunnato presso il Barbelli, nel senso che dopo una attenta indagine non sarà difficile restituire al nostro alcune tele che tuttora passano come del maestro o riconoscerne la presenza in sue opere. Il caso più eclatante credo che sia la *Pietà* dell'Accademia Tadini di Lovere, da sempre ritenuta opera del Barbelli[55] e che invece proporrei del Botticchio per quei toni algidi e terrosi, per gli incarnati verdastri, per la posa del Cristo che sarà ripresa nel particolare del defunto ai piedi del S. Martino nel telero di Pianello. Un'opera tanto diversa, per l'approccio realistico e per la sconfortata desolazione che vi regna, dai modi sempre eleganti e controllati della *Deposizione* del Barbelli al Museo Civico di Crema. Ancora al Botticchio va restituita la *Madonna del patrocinio* in Santa Maria Assunta a Erbusco, recentemente assegnata al Barbelli[56]. La cromia più spenta, i toni sulfurei e un più acuto realismo nel rendere le pene delle anime purganti tradiscono la sua

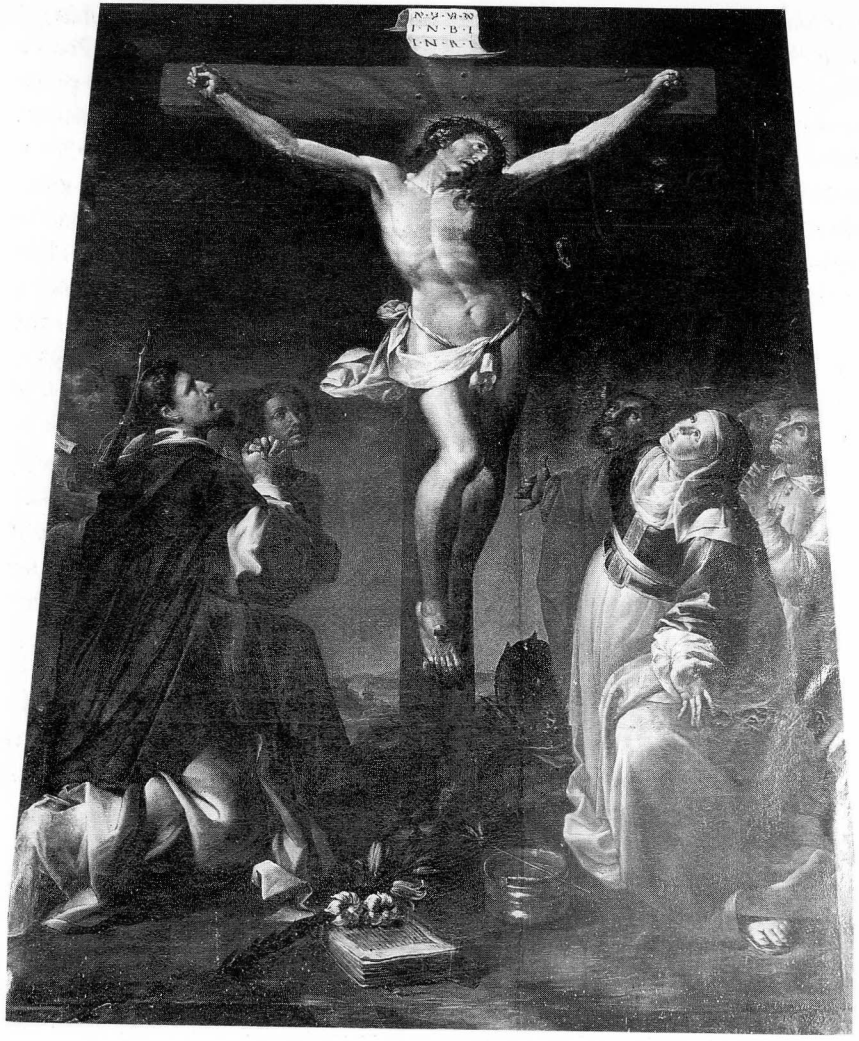


Fig. 48 - Giovanni Battista Botticchio, Crocifissione e santi. Dongo, Chiesa di Santo Stefano.

mano, pur se in una fase ancora fortemente barbelliana, tanto da servirsi di schemi tratti dal maestro (l'affresco di Livraga) per la parte alta con la Trinità. Sempre nella chiesa di Pianello va ascritto al Botticchio un *S. Antonio da Padova* (fig. 46), datato 1653[57], memore di quello dipinto dal Barbelli due anni prima in San Bernardino a Crema. Anche qui il modello subisce una semplificazione e una riduzione cromatica ai soli toni dell'ocra e del rosso ciliegia.
Nella parrocchiale di Dongo, dove già aveva lavorato il Barbelli, si conserva un altro dipinto del Botticchio (fig. 48), una grande *Crocifissione con S. Pietro Martire, S. Marta e i disciplini* firmata e datata 1655 (o 1653?)[58]. Collocata oggi nella cappella dei Ss. Giovanni avente funzione di ripostiglio, doveva trovarsi in origine nella cappella dedicata al Crocefisso, seconda a sinistra, dove vi era eretta fin dal Cinquecento la Confraternita dei disciplini di S. Marta[59]. La tela è una delle cose più belle del Botticchio, nonostante un grossolano restauro documentato nel 1772, per l'impostazione monumentale e il fare grande che tuttavia non scadono mai nell'enfasi retorica, come nel precedente simile e più immediato della *Crocifissione* in San Benedetto a Crema[60]. L'opera è anzi pervasa da un'intima e sincera commozione, espressa in silenziosa meditazione dai disciplini sullo sfondo e affermata con più forza dal gesto di preghiera del S. Pietro Martire e dal totale abbandono di fede della S. Marta.
Dove Botticchio avesse dipinto queste opere non è noto, ma è difficile credere che la sua fama fosse giunta sulle sponde del Lario senza la presenza della sua persona. Il recente ritrovamento di un'altra sua pala a Mirabello, nel Pavese[61], rende ancor più improbabile l'ipotesi che non si sia mai mosso da Crema. Anch'egli, come già il suo maestro Barbelli, avrà percorso le strade di Lombardia in cerca di fortuna.

NOTE

1. "Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio". Como, Palazzo Volpi, 18 novembre 1989 - 31 gennaio 1990. Si veda in particolare il raggio di D. Pescarmona, *Appunti di storia e di cronaca sulla pittura di soggetto religioso attorno a Como e alla prima metà del Seicento*, in *Il Seicento a Como* (catalogo della mostra), Como 1989, p. 32 e pp. 123-124. Si veda anche D. Pescarmona, *La fioritura barocca*, in *Alto Lario Occidentale*, Como 1992, p. 28.

2. "SANCTE BERNARDE COSSGN MEI BERNARDI DEVOTE GRATULOR TE. HOC SACELLUM IN/ HONOREM DE SS. IO.S BAP.E EVANG.E PERFECIORI MODO QUAM TIBI IMPOSITM FUERAT A FRATRE [*JUSTINO?*] ICONAS HAS EXCELLENTIORES ANTIQUA TUI PATRIS REMOTA IN HONOREM/ B.E V.S M.E EORUMDEM SS. IO. ET ANTONII AC MEI PINGERE FECISSE/ NOSTRUM DEVOTUS FUISTI A NOBIS OMNIBUS. A MALIS ET A TEMPESTATE [*PROTEGE?*]".

3. Notizie sulla cappella in M. Rossi, A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988, p. 144; Pescarmona, op. cit., 1992, p. 54.

4. Gli stessi affreschi della cappella dei Ss. Giovanni della parrocchiale di Dongo erano anticamente attribuiti ai Fiammenghini. Si veda A. Giussani, *La storica borgata di Dongo*, Como 1939, p. 57. Il riferimento al Barbelli è stato recentemente proposto da Pescarmona, 1989, op. cit., p. 32.

5. Pescarmona, op. cit., 1989, p. 32 e pp. 123-124; Pescarmona, op. cit., 1992, p. 56.

6. Giussani, op. cit., 1939, p. 64, dove ricorda anche la pala del Barbelli con la data erronea 1688.

7. Zecchinelli, *Le Tre Pievi*, Milano 1951, p. 103. Anche la studiosa riporta la data 1688 per la pala del Barbelli.

8. Rossi, Rovetta, op. cit., 1988, p. 144. Si veda anche Pescarmona, op. cit., 1989 p. 32 e Pescarmona, op. cit., 1992, p. 54.

9. V. Guazzoni, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano 1988, I, p. 113; V. Guazzoni, *San Nicola dei miracoli nelle storie del Barbello*, in "Atlante Bresciano", 16, autunno 1988, pp. 81-83.

10. Ruggeri, op. cit., 1974, pp. 22-23.

11. Ruggeri, op. cit., 1974, p. 23.

12. C. Alpini, *Le chiese di S. Giovanni Battista e di S. Maria delle Grazie in Crema*, Crema 1987, pp. 15-29.

13. M. Zanardi, *Documenti e testimonianze*, in Ruggeri, op. cit., 1974, p. 125.

14. Ruggeri, op. cit., 1974, pp. 11-14.

15. G. Grandi, *Un manierista lombardo: Carlo Francesco Nuvolone, in* "Bollettino della società piemontese di archeologia e belle arti", XVI-XVII (1962-1963), pp. 72-73.

16. M. Dalai Emiliani, *Un capitolo inedito nell'attività dei Nuvolone: gli affreschi e le tele della chiesa di S. Francesco a Trecate*, in "Acme", XXII (1969), p. 158; Ruggeri, op. cit., 1974, p. 11.

17. M. Verga Bandirali, *Un Barbelli firmato e datato 1622*, "Il Nuovo Torrazzo" (Crema), 4 agosto 1990.

18. G. Bora, *L'Accademia Ambrosiana*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, pp. 335-373.

19. Il suo nome non compare infatti nei registri delle riunioni, ma questi mancano per gli anni dopo il 1623 (Bora, op. cit., 1992, p. 362).

20. L'incontro si è svolto il 16 novembre 1991 e della proposta avanzata da Simonetta Coppa, appoggiata da Gian Alberto Dell'Acqua, da Marco Bona Castellotti e da Francesco Porzio, ne ha dato notizia lo stesso Porzio sulla stampa quotidiana (*Seicento ritrovato*, "Il Giornale", 8 dicembre 1991).

21. La ricerca, a cura di Giulia Benati e Marina Bonomelli, è consultabile presso l'archivio della Fabbrica nel fascicolo inerente la manifestazione.

22. E. Arslan, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960, pp. 30-31.

23. Si ripensi ad esempio al caso esemplare del *Martirio delle Ss. Rufina e Seconda*, il famoso quadro cosiddetto "delle tre mani" in cui collaborarono Morazzone, Cerano e Giulio Cesare Procaccini (S. Coppa, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda ligure e piemontese. 1535-1796*, Milano 1989, pp. 196-201.

24. Arslan, op. cit., 1960 pag. 29.

25. Sempre dalla citata ricerca di Giulia Benati e Marina Bonomelli risulta che anche questi dipinti erano appartenuti al canonico Colonna e che dopo la sua morte furono portati in Duomo.

26. M. Marubbi, *L'attività di Gian Giacomo Barbelli nel territorio lodigiano*, in "Insula Fulcheria", XVII (1987), pp. 9-33; M. Marubbi, *Monumenti e opere d'arte nel Basso Lodigiano*, Guardamiglio 1987, pp. 32-35, pp. 138-139; pp. 206-208 e pp. 216-217.

27. G.A. Porro, *Cronica del origine e progressi della veneranda Confraternita del Confalone di Lodi eretta nella chiesa di S. Defendente*, Lodi, XVII secolo; ms. XXI B 34 della Biblioteca Comunale Laudense.

28. Porro, op. cit., pp. 139 r. - 140 r.

29. D. Lodi, *Chiese ed oratorii della città e dei chiosi date al clero secolare*, Lodi, sec. XVII, p. 470; ms. XXIV A 32 della Biblioteca Comunale Laudense.

30. G. Agnelli, *Lodi ed il suo territorio*, Lodi 1917, p. 261.

31. Agnelli, op. cit., 1917, pp. 241-142; G.C. Sciolla, *L'Arte*, in Lodi. *La storia*, Lodi 1989, II, p. 231.

32. D. Lodi, *Storia dei monasteri, conventi, collegi religiosi della città e diocesi di Lodi*, Lodi, sec. XVII, p. 184; ms. XXIV A 33 della Biblioteca Comunale Laudense.

33. Ne ho dato notizia ne "Il Cittadino", (Lodi), 17 giugno 1992.

34. Ruggeri, op. cit., 1974, pp. 26-27 e p. 110; Marubbi, op. cit. 1987, pp. 12-13 e p. 30.

35. L'impresa, come è noto, è datata 1643. Ma come afferma l'iscrizione di un medaglione apposto nel 1892 in occasione di un restauro, i lavori iniziarono fin dal 1641 (Ruggeri, op. cit. V, 1974, p. 35) e secondo la normale prassi l'affresco della volta fu tra i primi ad essere condotto a termine.

36. Il dipinto è menzionato da L. Ferremi, *Bagolino e le sue chiese*, Bagolino s. d., e da F. Frangi, in *Pittura tra Adda e Serio*, Milano 1987, p. 307.

37. "In Ecclesia de novo errecta ...ad altare maius est Jcona cum Jmag.e B.V.M. p.te Nativitatem rapresentans quam elegantissime depicta et pretiosissima" (D. Lebole, *Le pievi di Puliaco*, II, 1980, p. 442). Il passo è riportato in un pieghevole a cura di Paola Astrua distribuito in occasione del restauro del 1991. Devo la segnalazione del dipinto alla cortesia di Daniele Pescarmona.

38. L'iscrizione recita: "IO. IACOBUS/ BARBELLUS/ CREMENSIS/ PING. MDCLVIIII". Il restauro, eseguito da Tiziana Carbonati sotto la direzione di Paola Astrua della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Piemonte, è stato reso possibile dall'intervento del DOCBI (Centro per la documentazione e tutela della cultura biellese).

39. M. Zanardi, in Ruggeri, op. cit., 1974, p. 134. Il registro con gli atti di morte è ora depositato presso la Biblioteca Comunale di Calcinato (Libro dei Morti, 1634-1673, c. 77). Il testo è sufficientemente chiaro per non prestarsi a nessun'altra interpretazione: "Die 12 d. (*detto*, cioè luglio). Jo. Jacobus Barbellus habuit omnia sacramenta. Sepultus fuit S.ta Ma" (cioè *Santa Maria*, il convento di Calcinatello). Ringrazio il parroco di Calcinato e il bibliotecario Pierangelo Bono per la cortese collaborazione.

40. D. Lebole, *Il santuario della Brughiera di Bulliana (Trivero)*, Biella 1981, p. 4.

41. G. Bora, *Arte e descorazione: il Cinquecento*, in *Santa Maria della Croce a Crema*, Milano 1982, pp. 89-92; G. Bora, *La cultura figurativa del Cinquecento a Crema e la decorazione a S. Maria della Croce*, in *La basilica di S. Maria della Croce a Crema*, Milano, 2. ed., 1990, pp. 127-128.

42. M. C. Rodeschini Galati, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990, pp. 287-288.

43. M. Marubbi, *Monumenti...*, op. cit., 1987, p. 137 e p. 216; V. Guazzoni, in *Pittura a Cremona...*, op. cit, 1990, p. 285.

44. Marubbi, op. cit., 1987, p. 23.

45. *Corpus graphicum bergomense, II. Accademia Tadini di Lovere e collezioni private* ("Monumenta Bergomensia", XXVII), Bergamo, 2. ed., 1970, tav. 23. Devo la segnalazione alla cortesia di Daniele Pescarmona.

46. Le due opere sono state restaurate recentemente da Giuseppina Suardi a cura della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano sotto la direzione di Mariolina Olivari. Per quanto mi consta ne ha già fatto cenno E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo* (catalogo della mostra), Bergamo 1987, p. 132.

47. La *Giuditta* è apparsa all'asta Finarte 727 di Milano *(Dipinti antichi)* del 27 marzo 1990 al lotto 195 con corretta attribuzione al Barbelli. Su segnalazione dello scrivente l'opera è stata acquistata dalla Banca Popolare di Crema. Si veda M. Marubbi, *Una Natività del Civerchio per la Banca Popolare di Crema*, in "Insula Fulcheria" XX (1990), p. 129; C. Alpini, *Pittura sacra a Crema dal '400 al '700*, Crema 1992, pp. 101-103.

48. Il dipinto, firmato e datato "BARBELLO 1653" è stato recuperato da una situazione precaria dal parroco di Moscazzano e restaurato recentemente da Ambrogio Geroldi.

49. Si trovano oggi in collezione privata bergamasca. La *Strage* è firmata e datata: " IACOBUS BARBELLUS/ F. MDCLV".

50. Quando le vidi, circa due anni fa, in collezione privata cremasca.

51. Ruggeri, op. cit., 1974, p. 107 con bibliografia precedente. L'occasione di una verifica sulla pala di Calcinate è stata resa possibile dall'attuale restauro (estate 1993) finanziato dal Ministero per i Beni Culturali, e in corso presso il laboratorio di Bruno Sesti sotto la direzione di Matteo Ceriana della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano.

52. D. Pescarmona, op. cit., 1989, p. 43. Si veda anche Pescarmona, op. cit. 1992, p. 109.

53. Mazzucchi, op. cit., 1928, 2. ed. Milano 1983, p. 162. L'attribuzione della cittadinanza pianellese è evidentemente da respingere.

54. Iscrizione in basso a destra: "GIO:BTTA BOTTIGGIO/ PINX: ANNO 1653"

55. Ruggeri, 1974, op. cit., p. 61, p. 65 e p. 109.59. Frangi, op. cit., 1987, p. 307

56. Frangi, op. cit., 1987, p. 307

57. Pescarmona, 1989, op. cit., p. 43; Pescarmona, op. cit. 1992, p. 109.

58. La firma si trova nell'angolo in basso a destra: "IO. BAPTT.A BOTTIGGIO PINXIT/ 1655". In vero l'ultima cifra è incerta tra un 3 e un 5, ma sembra da preferire il 5. Si veda anche Pescarmona, op. cit., 1989, p. 43.

59. M. Rossi, in Rossi, Rovetta, op. cit., 1988, p. 144.

60. M. Marubbi, in P. Pajardi, *Frammenti*, Milano 1987, p. 127; Frangi, 1987, op. cit, p. 308.

61. M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del Seicento*, Milano 1985, tav. 74.

Al momento di correggere le bozze di questo articolo esce il lavoro di Cesare Alpini, *Gian Giacomo Barbelli. La Pala di Offanengo e le opere del periodo giovanile (1622-1630)*, dove l'autore prende in considerazione le opere qui trattate nel primo paragrafo. La ricostruzione fatta da Alpini è assai interessante e quasi parallela ai miei pensieri, tuttavia mi permetto di segnalare alcuni nodi che forse andranno ancora sciolti. Per quanto riguarda la pala di Offanengo le nostre letture sono divergenti; siamo invece concordi nel riconoscere la mano del Barbelli nella serie di S. Giovanni Buono già nel Duomo di Milano, anche se da parte mia avanzerei qualche riserva su una completa autografia della serie e sulla sua posteriorità alle opere di Dongo. Continuo a credere che subito dopo Dongo vengano gli affreschi di Gussago, stilisticamente contigui a quelli lariani. Di grande interesse sono le proposte della pala del Carmine di Bergamo con una datazione giovanile e della pala di Lovero.
Tuttavia, nel primo caso, mi risultano di difficile comprensione il paesaggio di fondo chiuso e trascurato, lontanissimo dalle sue vedute fiamminghe o quell'ammasso informe di nubi grige dove appare la Madonna, tanto lontana dalle iridescenze degli squarci di cielo lariani. La gamma cromatica vi è poi tenuta bassa, a tinte acide e sulfuree ben diverse dai colori squillanti dei quadroni di S. Giovanni Buono e delle pale di Dongo. Sono d'accordo con Alpini che se la pala è del Barbelli, come paiono indicare le fonti antiche, può essere solo del periodo giovanile, ma attenderei prudenzialmente un restauro prima di sciogliere le necessarie riserve. La pala di Lovero invece, che non ho esaminato e conosco solo ora in riproduzione fotografica, mi sembra fin troppo evoluta per appartenere ancora al periodo giovanile. È innegabile che affinità col pittore cremasco vi siano, giustamente sottolineate da Alpini, e sarebbe logico pensare che se questi ne fu autore ciò avvenne, data la collocazione valtellinese, in un momento in cui il pittore lavorava nel comasco o a Milano. Non mi sento di negare la proposta, che al momento ritengo comunque la più valida, di Simonetta Coppa e Cesare Alpini, ma ritengo molto difficile che le due pale di Bergamo e Lovero, quando volessimo accettarle entrambe per buone, possano risalire allo stesso momento. Da ultimo mi permetto di correggere Alpini quando data al periodo giovanile la *Strage degli Innocenti* e *Il martirio di S. Orsola* e quando gli nega le altre due tele qui pubblicate. Ritengo che sia stato indotto in errore per non avere visto le opere dal vero ma solo in fotografia. In realtà la materia pastosa e l'ambientazione cupa, comuni a tutti e quattro i soggetti, assicurano sia l'autografia di tutte e quattro le tele che una datazione molto alta, senza considerare che la *Strage* è firmata e datata 1655.

RIFERIMENTI FOTOGRAFICI:

1, 9: da *Il Seicento a Como* (Catalogo della mostra), Como 1989, pp. 44-45.
2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 47; Archivio fotografico dell'autore.
22, 23, 24, 25, 26, 27: Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano.
28, 29, 30, 31, 32, 33: Silvano Bescapè, Livraga.
34: Archivio Parrocchiale, Bagolino.
35, 36: Giovanni Vachino, Ponzone (Archivio DOCBI).
37: da *Corpus graphicum bergomense. II Accademia Tadini di Lovere e collezioni private,* Bergamo 1970, tav. 23.
38, 39, 46: Mario Brogiolo, Brescia.
40, 41, 42, 43, 44, 45: Francesco Anselmi, Crema.
48: Archivio fotografico Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici, Milano.