

Nuovi studi di Storia dell'Arte

Cesare Alpini presenta una serie di studi dedicati alla storia dell'arte del territorio cremasco. Alcuni di questi costituiscono un abbozzo che viene presentato in anteprima su questa rivista e saranno presumibilmente approfonditi in futuro. Sono quattro testi in cui si cerca di risolvere problemi di attribuzione di alcune opere pittoriche e un quinto in cui si fa il punto su un artista attivo nella prima metà del Seicento. Nel primo articolo, riferito alla "Presentazione di Gesù al tempio", che si trova nella chiesa parrocchiale di Offanengo, l'autore ne attribuisce la paternità a Lorenzo Fasolo. Nel secondo articolo, "Le Stigmate di san Francesco", si assegna questo conosciuto dipinto, in deposito al Museo Civico di Crema, a Stefano dell'Arzere e a Giovanni da Monte. Nel terzo si fa il punto sulla figura di Giovan Battista de' Barberis, detto il Gatto. Negli altri due articoli, riferiti a tre altre opere pittoriche, vengono identificati, come autori Claudio Fera ("Susanna e i vecchioni" e "Fuga in Egitto") e Gian Domenico Cignaroli (bozzetto per la pala della SS. Trinità).

Per quanto riguarda i riferimenti bibliografici, l'autore rimanda ad una prossima e completa pubblicazione degli argomenti trattati.

La Presentazione di Gesù al tempio (o Purificazione della Vergine)

In occasione della presentazione del restauro di una lunetta del Duomo di Crema, raffigurante l' *Educazione della Vergine*, un tempo attribuita alla bottega di Vincenzo Civerchio, e ora restituita a Bernardino Lanzani, ho proposto la stessa paternità anche per la pala con la *Presentazione di Gesù al tempio* (o *Purificazione della Vergine*), nella chiesa parrocchiale di Offanengo, che pure era stata, in passato, assegnata a Civerchio. Era una tappa di avvicinamento e chiarificazione sul possibile autore della misteriosa pala di Offanengo. Mi sembrava potessero sostenere questa attribuzione il rilievo dato alla parte architettonica di gusto rinascimentale, le tipologie, la tecnica con conseguente stato di conservazione. Anche la cronologia che accomunava la pala di Offanengo con le opere del Duomo di Crema, la lunetta dell' *Educazione della Vergine*, ma anche la tela con la *Nascita di Maria*, sempre di Bernardino Lanzani, era analoga. Il riferimento a Bernardino Lanzani ha una citazione più antica di quanto fino ad oggi ricordato. Risale infatti ad una annotazione manoscritta del conte Giacomo Carrara, collezionista e fondatore nel secolo XVIII dell'Accademia Carrara di Bergamo. Tra i documenti del conte bergamasco, conservati nell'Archivio dell'istituzione orobica e da poco pubblicati da Juanita Schiavini Trezzi, in una "Nota degli quadri levati dalla cappella della Beata Vergine Maria della Cattedrale di Crema e loro autori", abbiamo una conferma della collocazione antica della lunetta e della tela nella cappella della Madonna della Misericordia nel Duomo cremasco. Queste opere rimosse in occasione di una nuova sistemazione dell'altare, furono probabilmente segnalate come dipinti da acquistare per la collezione del conte, con il riferimento a Bernardino Lanzani quale loro autore, un nome che andò in seguito dimenticato anche a Crema.

Quindi possediamo una certezza documentaria per le tele di Bernardino Lanzani del Duomo di Crema, un pittore che si inseriva nel monopolio artistico (e lo incrinava) di Vincenzo Civerchio nel panorama pittorico dei primi decenni del Cinquecento a Crema; un monopolio che aveva escluso ogni altra presenza forestiera e divenuto punto di appoggio per altri lavori cinquecenteschi di incerta paternità.

L'approfondimento della questione attributiva, mi ha portato oltre questa prima ipotesi di studio, includendo alcuni elementi ancora sfuggenti, come le tipologie nordiche e fiamminghe di alcuni rigidi personaggi che dialogano dietro le figure dei protagonisti, il sicuro ritratto del dignitario ecclesiastico, visto di fronte alle spalle del sommo sacerdote, evidenziato anche dalla colonna a destra di sostegno dell'arco di inquadramento. Forse anche il (o la) giovane che porta il cesto per l'offerta dovuta per il riscatto dei primogeniti nell'atto della presentazione al tempio del Signore, secondo la legge di Israele, pure dipinto frontalmente, è un ritratto, ma lo stato di consunzione dell'opera non permette un giudizio sicuro.

Un altro elemento da tenere in considerazione è poi l'uovo appeso al centro dell'arcata nell'architettura rinascimentale dell'ambiente di fondo. Anche se l'uovo appeso all'interno di una chiesa appare già in epoca medioevale (ricordo come esempio, a noi vicino, l'affresco giottesco della Tomba Fissiraga in San Francesco a Lodi), questo motivo rimanda immediatamente il ricordo alla Pala Montefeltro di Piero della Francesca, già in San Bernardino a Urbino, e ora alla Pinacoteca di Brera a Milano. Nella pala di Offanengo non troviamo di certo lo stesso rigore geometrico e la calcolata proporzione di Piero, ma anche in questa *Presentazione al tempio* una linea ideale collega simbolicamente l'uovo, il sottostante rosone circolare e la testa "sferica" del bambino Gesù, posto al centro sull'altare a versare il primo sangue per la salvezza degli uomini, annuncio e profezia della sua morte in croce. A Maria, poi, viene inferto il primo dolore: "e a te una spada trafiggerà l'anima", dolore completato poi sul Calvario, che troverà la sua immagine devozionale nelle sette spade che feriscono il cuore di Maria.

Con la prima attribuzione a Bernardino Lanzani avevamo già abbandonato l'ambiente cremasco e ci siamo portati in ambito pittorico pavese. È proprio in questo territorio tra Pavia e Genova che

trovano piena comprensione gli elementi ancora mancanti, e alla risoluzione del problema circa l'autore della pala di Offanengo. A mio giudizio la *Presentazione al tempio* è un'opera di Lorenzo Fasolo, probabilmente coadiuvato dal figlio Bernardino.

Lorenzo Fasolo nasce a Pavia verso il 1463 dove risulta attivo tra il 1487 e il 1493. Di cultura foppesca è chiamato a Milano intorno al 1490 per dipingere assieme a Butinone, Zenale, Bernardino de Rossi, Vidolenghi, Agostino da Vaprio e, il citato Bernardino Lanzani, nella Sala della Balla nel Castello Sforzesco in occasione delle nozze tra Ludovico il Moro e Beatrice d'Este e di Alfonso d'Este con Anna Sforza. Nel 1496 lavora a Genova per Leonardo Cibo e nel 1498 per gli Spinola del ramo Luccoli. Sempre a Genova, con Ludovico Brea e Giovanni Barbagelata (di cui nel 1508 rileva la bottega), è occupato nel 1502/3 nella cappella della Madonna all'interno della Cattedrale di san Lorenzo e per la cappella di Pietro da Persio nella chiesa del Carmine. Nel 1503 dipinge nella chiesa di San Siro a Genova e in quella di san Siro a Viganego. Tra il 1507 e il 1508 è documentato a Savona, nel 1511 a Sarzana e Sarzanello, ancora a Genova nel 1516 e di nuovo nel 1518 quando esegue il polittico di Nostra Signora della Misericordia, finito però dal figlio Bernardino alla morte di Lorenzo avvenuta proprio nel 1518.

Bernardino Fasolo, figlio di Lorenzo nasce a Pavia nel decennio tra il 1479 e il 1489, cresce a Genova dove si era trasferito il padre e nel capoluogo ligure, nel 1511, rileva la bottega di Luca Baudo dopo un accordo con la vedova che lo impegnava a completare le opere di Luca e di Giovanni Barbagelata (fratello della vedova e quindi cognato di Luca Baudo). Nel 1513 fu eletto console dell'arte dei pittori. Riceve incarichi personali e collabora con il padre nella chiesa dell'Annunziata di Portoria e, dopo la morte di Lorenzo, con i due cognati Antonio Semino nella cappella Spinola e Agostino Bombelli nelle lunette ad affresco del chiostro nel 1522. Risulta attivo in Lombardia, a Pavia e a Cassano d'Adda con un polittico firmato e un tempo datato 1516. In questo polittico Bernardino rileva influssi di Bergonone, Marco d'Oggiono e dei leonardeschi. In seguito anche Boltraffio, Giampietrino, Andrea Solario, Raffaello, tramite le incisioni di Marcantonio Raimondi, lasceranno tracce nei suoi dipinti; nel 1520 è documentato a Genova accanto al pittore pavese Francesco Sacchi e nel 1521 lavora a Chiavari ed è presente a Savona. Nel 1526 a Genova dipinge nella cappella dei Pellicciai in San Siro e affresca la facciata di palazzo Grimaldi in Piazza San Luca.

Dopo il 1526 non si hanno più notizie del pittore. Per i cremaschi risulta di particolare interesse la presenza di un polittico di Bernardino Fasolo nella parrocchiale della vicina Cassano d'Adda, firmato e datato 1516, come pure la collaborazione con Antonio Semino padre di Ottavio e Andrea, pittori che lavoreranno a fianco di Aurelio Busso e di Giovanni da Monte in Palazzo Marino a Milano, e infine la decorazione ad affresco della facciata di Palazzo Grimaldi a Genova. Proprio questa sembra essere stata una specializzazione di Aurelio Busso del quale restano, nella città ligure, seppur molto rovinati, gli affreschi esterni di Palazzo Grimaldi della Meridiana, raffiguranti le *Fatiche di Ercole*. Anche il nome dell'artista, Agostino Bombelli, pur essendo valenzano di origine, per lo meno richiama alla mente la famiglia cremasca dei Bombelli, pittori, intagliatori, decoratori attivi a Crema e nell'Italia settentrionale.

Veniamo ora ai confronti fra la *Presentazione al tempio* di Offanengo e le opere di Lorenzo e Bernardino Fasolo che sono alla base dell'attribuzione a loro, e all'ambito pavese-genovese, del dipinto cremasco.

Le figure secche e rigide (se la rigidità non sia dovuta invece al depauperamento cromatico) della pala di Offanengo ricordano soprattutto i modi stilistici di Lorenzo Fasolo. Stessi caratteri stilistici si possono osservare nel *Compianto di Cristo*, del 1508, in San Bernardino a Chiavari (profilo di san Bernardino come quello della Madonna di Offanengo), nell'affresco strappato della *Madonna della Misericordia* già nel Monte di Pietà a Savona, ora Cassa di Risparmio, datato 1513 (?), nei *Santi Michele e Bernardo* nell'ex convento di Santa Chiara (sala capitolare) a Pavia del secondo decennio del Cinquecento, dove il *San Michele* è stato messo in relazione da Frangi con

il *Sant'Alessandro nel Compianto di Cristo* di Vincenzo Civerchio in Sant'Alessandro a Brescia del 1504. E ancora nella *Natività* sempre di Lorenzo Fasolo nella Pinacoteca di Savona.

Tuttavia la chiave di soluzione attributiva ce la offre Bernardino con opere come la tavola con *l'Adorazione del Bambino* nella Pinacoteca Malaspina di Pavia del 1521, di provenienza genovese, e messo in rapporto con la *Madonna con il bambino tra un santo vescovo e santa Caterina* di Bernardino Lanzani in San Colombano a Bobbio. Il Bambino Gesù nella torsione del corpo, nelle gambe accavallate, nella muscolatura arrotondata ed evidenziata, è sovrapponibile a quello di Offanengo, mentre il san Giovanni Battista bambino che a mani giunte si piega verso Gesù deposto in terra, ripropone la posizione sia di Gesù che del bambino seduto sul gradino dell'altare (San Giovannino?) che accoglie il cagnolino, come pure la soluzione delle testoline dei due bimbi. Nella *Natività* della Pinacoteca Malaspina, san Giuseppe, san Francesco e il pastore, inginocchiati e adoranti, con il capo chino, sono simili al san Giuseppe e al san Francesco di Offanengo. Bernardino Fasolo aveva già proposto la stessa tipologia avvilita e muscolosa del Bambino Gesù nella tavola centrale del Polittico della vicina Cassano d'Adda nel 1516 raffigurante ancora *l'Adorazione del Bambino*.

Il Polittico di Cassano a sua volta risulta aggiornato su quello Berinzaghi di Albertino Piazza, databile al 1515/16, in Sant'Agnese a Lodi. Albertino Piazza, a sua volta, subisce nelle opere giovanili l'influenza dei pittori liguri qui ricordati, come il Maestro dell'Annunciazione del Louvre, di Giovanni Barbagelata, di Ludovico Brea, e anche di Lorenzo e Bernardino Fasolo.

La posizione del bambino seduto sul gradino con la gamba destra che finisce con il piede a terra sembra tolta, ma in una sistemazione rovesciata, dall'angioletto suonatore della tavola raffigurante la *Madonna con il Bambino in trono tra santi e donatore* del pittore pavese Bartolomeo Bonone, al Museo Civico di Lodi, risalente agli ultimi anni del secolo XV. A Bartolomeo Bonone è stato riportato, con un riferimento finalmente soddisfacente, l'affresco, di grande qualità, raffigurante *l'Annunciazione* in una cappella del Duomo di Bobbio che mi pare il modello per la frammentaria decorazione murale della cappella di San Sebastiano nel Duomo di Crema. I motivi architettonici all'antica, i profili in finto rilievo di gusto rinascimentale degli imperatori romani, le colonne modanate con un leggero rigonfiamento al centro e finemente decorate con motivi vegetali, si presentano proprio come nell'affresco di Bobbio. A Bartolomeo Bonone o alla sua cerchia pavese-genovese, forse anche allo stesso Bernardino Lanzani operante nella contigua cappella della Madonna della Misericordia, sono da attribuire gli affreschi decorativi e architettonici presenti nella cappella di San Sebastiano nel Duomo di Crema.

Un cagnolino e un coniglio bianco, in parallelo con il piccolo cane bianco della *Presentazione al tempio* cremasca, si trovano in primo piano nella già citata pala di Bernardino Lanzani in San Colombano a Bobbio. Nell'impianto generale, soprattutto nell'architettura e nel gesto, quasi sovrapponibile a quello di Offanengo, del sommo sacerdote, va infine ricordato il dipinto della *Presentazione di Gesù al tempio* di Luca Baudo, ma che è stato attribuito anche a Lorenzo e Bernardino Fasolo, di ubicazione ignota e conosciuto solo attraverso una fotografia dell'archivio di Federico Zeri.



Lorenzo e Bernardino Fasolo, *Presentazione di Gesù al tempio*, Offanengo, Chiesa parrocchiale



Lorenzo Fasolo, *Deposizione*,
Chiavari, San Bernardino



Lorenzo Fasolo, *Natività*,
Savona, Pinacoteca



Bernardino Fasolo, *Polittico* (registro inferiore), Cassano d'Adda, Chiesa parrocchiale



Bernardino Fasolo,
Natività, Pavia,
Pinacoteca Civica Malaspina



Luca Baudo,
*Presentazione di Gesù
al tempio*,
Foto Archivio Zeri

Le Stigmati di san Francesco con san Gerolamo

La pala delle *Stigmati di san Francesco con san Gerolamo*, proviene dalla cappella del Terzo Ordine di san Francesco in San Bernardino di Crema, dove nell'Ottocento è stata aperta un'uscita laterale di sicurezza. A seguito dello spostamento dalla sede originale la grande tela ha trovato collocazione nelle sale del Museo Civico di Crema.

La notevole opera ha rappresentato (e rappresenta tuttora) un vero rebus per quanto attiene la sua paternità e una sfida ardua per lo storico che vuole giungere alla sua attribuzione. Già le fonti locali o forestiere non sono state concordi: alcuni hanno proposto il nome di Vincenzo Civerchio, altri quello di Carlo Urbino, lo scrivente ha optato per Giovanni da Monte e da ultimo (rimasto pertanto l'unico escluso tra i pittori cremaschi) è stato proposto un riferimento ad Aurelio Busso. Ognuno ha portato motivazioni a sostegno della propria tesi. Per citare un esempio significativo, la possibile lettura della sigla, composta da una C e una V intrecciate, spesso usata da Vincenzo Civerchio per firmare le sue opere. Ma a questo nome si oppone lo stile e la conseguente datazione più tarda della pala. Simili riflessioni fanno escludere Carlo Urbino, mai più in seguito considerato dalla critica e, a mio parere, anche Aurelio Busso, un pittore "mediano" e vero imprenditore che faceva pertanto lavorare i molti artisti e artigiani che sono passati nella sua bottega. Per l'intricato problema attributivo, la soluzione sembrò infine arrivata da un documento appartenente all'Archivio Notarile Cremasco, conservato nell'Archivio di Stato a Lodi, rintracciato da Giambattista Lupo Stanghellini e pubblicato da Licia Carubelli.

Il contratto venne redatto dal notaio Francesco Patrini tra Fermo Torniola, rappresentante del Terz'Ordine di San Francesco, che aveva il patronato sulla cappella delle Stigmati, il discreto Stefano Curto (?) e il pittore "Stephanus Alberius", scelto per l'esecuzione della pala e degli affreschi della cappella. Lo scritto notarile, risalente al 1546, impegnava il pittore all'uso di colori preziosi per la pala che, sappiamo dal testo, essere già iniziata da alcuni giorni, e a decorare, probabilmente ad affresco, con otto figure di santi, i quattro evangelisti, questi ultimi da ipotizzare collocati nella volta, gli altri sulle pareti della cappella. Il pagamento pattuito era complessivamente di 230 lire e 16 soldi imperiali, da versare secondo tempi e modalità stabilite nello stesso contratto. Stefano Alberi è però un artista sconosciuto alla storia dell'arte, mentre il suo nome doveva rimanere nelle memorie, locali e non, per la notevole ed evidente qualità della pala. È mai possibile che a Crema, per una commissione certamente importante, ci si sia rivolti ad un artista così ignoto e poi per sempre ignorato? O che non abbia mai precedentemente lavorato altrove come presuppone il notevole risultato riscontrabile nel dipinto, sia pure con qualche disomogeneità? C'è qualcosa che non quadra e questo qualcosa è la scarsa conoscenza della storia dell'arte. Stefano Alberi, in realtà, non esiste, è un fantasma che oggi, grazie all'aggiornato cartellino, collocato accanto al quadro nel nuovo allestimento della pinacoteca cremasca, si aggira tra le stanze del Museo.

Incautamente il dipinto è stato riferito a Stefano Alberi, questo carneade di manzoniana memoria, citato (?) nel documento d'archivio, e quindi accolto acriticamente, senza discernimento alcuno circa la sua attendibilità. Lo storico dell'arte deve avere come oggetto principe del suo lavoro l'opera lasciataci dal pittore, l'occhio serve per guardare prima i dipinti e poi per cercare e leggere i documenti. È dallo stile della pala che bisogna partire per lo studio e rintracciare poi, se possibile, scritti confermativi. Gli indizi forniti dal nome letto e dalla data riportata avrebbero dovuto, superata l'incerta grafia, andare oltre l'artista sconosciuto ivi letto, per cercare un artista noto, di buona levatura, o almeno l'ambiente artistico da cui proveniva. Infatti non possiamo fermarci ad indicare il dipinto come prodotto di una generica scuola italiana, ma dobbiamo chiaramente (per chi vede!) affermare la sua appartenenza alla tradizione figurativa veneta, non lagunare, ma di terraferma. Il pittore citato nel contratto va identificato in Stefano dell'Arzere (Stephanus Arzerius?), non nell'inesistente Stefano Alberi (Stephanus Alberius?), un artista padovano ben conosciuto, autore di numerose opere ad affresco e su tela (specializzazioni richieste nel contratto cremasco)



Giovanni da Monte e Stefano dell'Arzere, *Stigmate di San Francesco con San Gerolamo*,
Crema, Museo Civico

esistenti nella sua città e nella regione veneta. Qui però nasce un secondo problema in quanto la pala delle *Stigmatate* se per un verso assomiglia alla sua pittura, risulta non del tutto coincidente e solo in parte convincente circa la sua mano diretta. Stefano dell'Arzere, patavino, era al lavoro per i frati conventuali della Basilica di Sant'Antonio a Padova. Questi incarichi spiegano il contatto e poi l'incarico per una pala da parte dei francescani osservanti di San Bernardino in Crema.

Prendiamo in esame i dipinti e gli affreschi di Stefano dell'Arzere (1515 – 1575) a Padova: Pala d'altare di Abignasego, Oratorio di San Rocco, Scuola del Carmine, Oratorio del Redentore in Santa Croce, Oratorio di San Bovo, Sala dei Giganti nel Palazzo dei Carraresi dell'Università di Padova (questi ultimi ancora sub iudice per il riferimento delle singole parti ad un determinato artista di un' unica équipe pittorica). In queste opere troviamo una cultura figurativa di derivazione tizianesca, come gli affreschi giovanili con i Miracoli di Sant'Antonio nella scuola del Santo, innervati però da elementi manieristici toscani e pordenoniani. E' questa la cultura anche di Domenico Campagnola, Girolamo Tessari del Santo, Gualtiero Padovano, oltre che di Stefano dell'Arzere, quella che Pallucchini e Puppi chiamarono scuola pittorica cittadina padovana, o “patavinitas”, ma anche quella giovanile o di partenza di Giovanni da Monte. Se confrontiamo la pala delle *Stigmatate* con le opere di Stefano dell'Arzere, in particolare con la pala del Museo di Padova o con gli affreschi del suo maestro Domenico Campagnola, come la *Preghiera dei genitori* nell'Oratorio di San Rocco, l' *Incontro di Gioacchino e Anna* (1520 ca.) nella Scoletta del Carmine a Padova, potremmo trovare indubbi agganci con la “patavinitas” pittorica. Tuttavia lo stile di Stefano dell'Arzere appare più debole rispetto a quello utilizzato dal pittore della pala di Crema, che invece risulta più vicino ai dipinti di Domenico Campagnola, maestro di Stefano dell'Arzere, ma più antico di quasi una generazione.

Proprio Domenico Campagnola è l'artista che pure si avvicina di più al risultato cremasco. Se torniamo ora al documento, questo ci offre un elemento cronologico importante che, se corregge una data più avanzata proposta dallo scrivente, non corrisponde nemmeno alla sapienza di altri “critici” che anticipano la pala; anzi per loro la pala non è neppure ipotizzabile dopo il discrimine stilistico portato a Crema da Callisto Piazza con la pala dell'*Adorazione di Gesù Bambino* in Santa Trinità del 1538. Ma non è detto che il 1546 sia la data di conclusione della pala delle *Stigmatate*. Già il fatto che “Stefano Alberi” non esegua gli affreschi previsti dal contratto (a meno che non siano stati distrutti dal terremoto, o che l'ambiente in seguito al Concilio di Trento sia stato rinnovato con gli affreschi che ora vediamo di Gian Giacomo Barbelli) ci indirizza verso incertezze circa l'assolvimento degli impegni presi. Per la pala inoltre è stata ipotizzata la presenza di due artisti o di tempi di esecuzione diversi in modo da giustificare elementi stilistici e pittorici che inducono a letture e cronologie variegata o la disomogeneità del quadro “diviso incoerentemente in due scene, ciascuna con caratteristiche diverse, anzi opposte”. A mio parere Stefano dell'Arzere, alias Stefano Alberi, per motivi a noi non noti, pur sollecitato, non portò a compimento la pala e pertanto venne chiamato o indicato come sostituto un pittore dello stesso ambiente veneto, o meglio veneziano/padovano, o della stessa cultura, per di più presente a Crema, anzi qui nativo, cioè, e ribadisco le mie convinzioni, che si tratti proprio di Giovanni da Monte, su un inizio di Stefano dell'Arzere. Tale documento inoltre ci aiuta a collocare nell'ambiente padovano la formazione del pittore da Monte, dopo l'apprendistato a Crema, e a completare i suoi studi a Venezia per l'imprevedibile attenzione mostrata dal nostro ai grandi maestri del Cinquecento e in primis a Tiziano.

Gli elementi che lo portano e lo fanno apprezzare nel nord Europa, in Polonia, Lituania, Praga e Vienna, si spiegano meglio con una cultura variegata, stratificata ed eclettica, cioè veneziana e veneta di terraferma, a Padova, Venezia, Crema, perfettamente declinabile per il gusto centro europeo e rudolfino, quanto nel resto dell'Italia. L'opera non è pertanto di Stefano Alberi, ma di Giovanni da Monte e forse in partenza di Stefano dell'Arzere.

Giovanni Battista de' Barberis detto il Gatto e il figlio Giovan Paolo

La pubblicazione del quaderno dedicato ad “Aurelio Gatti detto il Sojaro e gli altari minori di Santa Maria della Croce” a Crema, di Luca Guerini, mi dà l'occasione di presentare un'inedita pagina, fin qui da me accantonata, dell'arte cremasca tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Conoscevo la tesi di laurea di Luca Guerini, mio allievo, su Aurelio Gatti, tema che anzi gli avevo suggerito e a Luca ho poi offerto, durante la ricerca, spunti critici sulle opere. Ma è su un aspetto secondario da lui recuperato attraverso i documenti, e per questo a rischio di passare inosservato, che voglio portare l'attenzione.

Scrivendo Guerini alle pagine 14 e 15 del Quaderno : “In Soncino Aurelio terrà pure bottega, con due allievi, il figlio Nunzio e il de' Barberis detto il Gatto, probabilmente soprannome tratto dal cognome del maestro”. Questo allievo si chiamava precisamente “Giovanni Battista de' Barberis, detto il Gatto, figlio di Cristoforo Barberis” (pag. 47).

Giovanni Battista de' Barberis, migliore allievo, aiuto e continuatore cremasco, di Aurelio Gatti, va a sua volta identificato, e questa è la prima novità del presente intervento, con il padre di quel Giovan Paolo de' Barbobus, figlio (appunto) di Giovanni Battista, che compare quale collaboratore di Gian Giacomo Barbelli “ambo pictores civitatis Cremae”, citato alla latina, in un documento ritrovato e pubblicato nel 2009 da Pieralda Albonico Comalini (ma il pittore non è stato fino a oggi individuato) e connesso agli affreschi delle sacrestie, in origine antiche cappelle gotiche, della chiesa parrocchiale di Santo Stefano a Dongo. I dipinti di Dongo raffigurano le storie di San Giovanni Battista e di San Giovanni Evangelista nella prima cappella, nell'altra, le vicende dei santi Ambrogio, Giorgio e Defendente, e vanno datati, come la pala di san Gottardo e l'Immacolata con santi, al 1628.

La mano di Giovan Paolo si può ipoteticamente riconoscere nei *Putti* della volta nella cappella dei santi Ambrogio, Giorgio e Defendente in Santo Stefano a Dongo, più impacciati rispetto ai bellissimi e moderni (perché aggiornati sulla pittura milanese del primo Seicento e in particolare sui modelli di Daniele Crespi) della cappella dei santi Giovanni Battista ed Evangelista e nelle articolazioni o nei profili, meno risolti, delle figure presenti nell'intero complesso degli affreschi di Dongo. Resta però ancora da definire la produzione pittorica (forse anche autonoma e originale) di Giovan Paolo de' Barberis, aiuto di Gian Giacomo Barbelli intorno al 1628 in terra lariana, e quindi a quel tempo certamente un pittore con uno stile simile e associabile a quello di Barbelli; questi suoi interventi sono da ricercare in altri dipinti, soprattutto affreschi, di Gian Giacomo, durante una collaborazione che probabilmente continuò oltre il momentaneo litigio tra i due, come documentato nell'anno 1628.

A Giovanni Battista de' Barberis, detto il Gatto, padre di Giovan Paolo, va invece assegnata, come opera autonoma, e novità utile per avviare in percorso di recupero della sua attività e personalità artistica per ora sconosciuta, la pala con la *Madonna e Gesù Bambino, tra i santi Antonio Abate e Andrea Apostolo che presenta il donatore*.



Giovanni Paolo De' Barberis (?), *Affresco*, Dongo, Chiesa di S. Stefano



Giovanni Battista De' Barberis, *Madonna con il Bambino, santi e donatore*,
Crema, Chiesa di S. Bernardino

Conservata come dipinto laterale anonimo nella cappella del Perdono d'Assisi, nella chiesa di san Bernardino in Crema, la tela appare infatti strutturata, ma in modo più evoluto e sicuro, sui prototipi di pale d'altare (spesso ripetitivi) di Aurelio Gatti, suo maestro. In particolare le figure dei santi dalle teste coronate da lunghi capelli bianchi e altrettanto folte barbe bianche, sono derivate, per la loro impostazione, da Aurelio Gatti e sono significativamente affini anche ai *Profeti* da lui affrescati ai lati degli altari minori di Santa Maria della Croce a Crema. Per il ritratto del donatore, in neri abiti cinquecenteschi e bianca gorgiera, infine, Giovanni Battista de' Barberis, si rifà con particolare evidenza ai molti ritratti, sia a sé stanti, sia inseriti nelle composizioni sacre, che rappresentano il risultato artistico più notevole dell'intera attività pittorica di Aurelio Gatti. Si veda, per confronto, la *Crocifissione con Maria, Giovanni Evangelista, Maddalena e donatore* inginocchiato di Aurelio Gatti, nella vicina cappella del Crocifisso sempre in San Bernardino a Crema.

Due dipinti di Claudio Feria

Nel catalogo d'asta Wannenes di Genova dell'8 marzo 2017, tra i dipinti antichi e del XIX secolo, al numero 516, sono riportati due dipinti a olio su tela di cm. 55 x 80 (entrambi), raffiguranti *Susanna e i vecchioni* e la *Fuga in Egitto*, quali opere di un pittore attivo a Crema nel XVII secolo. Come precisa poi, la breve scheda informativa, le due opere sono “assai vicine a quelle di Gian Giacomo Barbelli” con un riferimento al maestro o alla sua numerosa bottega, o ad un allievo e collaboratore di notevole qualità nella composizione, nella resa delle figure e nell'uso dei colori.

La somiglianza di queste tele con la pittura di Gian Giacomo è evidente e in particolare sono accostabili alle opere giovanili dell'artista cremasco, come gli affreschi della Villa Tensini, oggi Edallo Labadini a Santa Maria della Croce a Crema, anche per l'ampia rilevanza data al paesaggio di impronta fiamminga nel modo di Paul Brill, ma anche gli affreschi di Santo Stefano a Dongo. In questa occasione ribadisco la mia convinzione che nei Quadroni di san Giovanni Buono del Duomo di Milano, o almeno in quello dell'*Attraversamento del fiume Adda*, giustamente riferiti a Giovanni Arduino, collabori anche il Barbelli a causa delle singolari affinità con le decorazioni di Dongo databili intorno al 1628. Il modo veloce di dipingere le foglie degli alberi si ritrova sia nella Villa Tensini, sia nel quadrone di San Giovanni Buono. Il pittore della *Susanna e i vecchioni* e della *Fuga in Egitto* è inoltre a conoscenza dell'attività di Pietro Ricchi detto il Lucchese, bizzarro autore di scene con figurette spiritate, esili, ironiche, in un contesto paesaggistico o dai ricercati effetti di luminosità. Pietro Ricchi confuso, in passato, con Barbelli, del quale fu talvolta collaboratore, è stato attivo in Lombardia, tra Milano (1634), Brescia (1635) e Bergamo. Vicino a noi, a Malpaga, ha lasciato un'importante decorazione ad affresco con le *Storie di Atalanta e Ippomene*, nel 1642, all'interno del Castello Colleoni. L'autore però che più si avvicina alle due tele barbelliane in esame è, a mio parere, Claudio Feria, detto il Lorenese, attivo a Milano e in Lombardia tra il 1641 e il 1661. Le opere del Feria, sono state inserite, per affinità stilistica, nel catalogo di Gian Giacomo Barbelli, con il quale fu certamente in rapporto di collaborazione e forse per qualche tempo presente nella bottega del pittore cremasco. Uno stile che abbiamo già sottolineato in Barbelli giovane a Dongo, nella Villa Tensini a Crema e con Giovanni Arduino (forse con Barbelli) nei quadroni del Duomo di Milano. Anche se più tardi, i dipinti qui presentati, sono simili nella resa dei panneggi e nella rapida definizione della vegetazione alle opere iniziali di Gian Giacomo. Le due tele di *Susanna e i vecchioni* e della *Fuga in Egitto* vanno ad aggiungersi alle varie versioni della parabola del *Buon Samaritano*, una delle quali fu esposta come opera di Barbelli nella mostra sul Seicento a Crema. Questi dipinti e un *San Martino con il povero*, che conosco tramite una mediocre fotografia e da me segnalato come Barbelli, devono tornare ad arricchire il limitato catalogo di Claudio Feria, il Lorenese, pittore attivo anche a Crema in ambito barbelliano, proprio come si descriveva nella scheda d'asta genovese per le nostre due opere.



Claudio Ferra, *Susanna e i vecchioni*, Proprietà privata

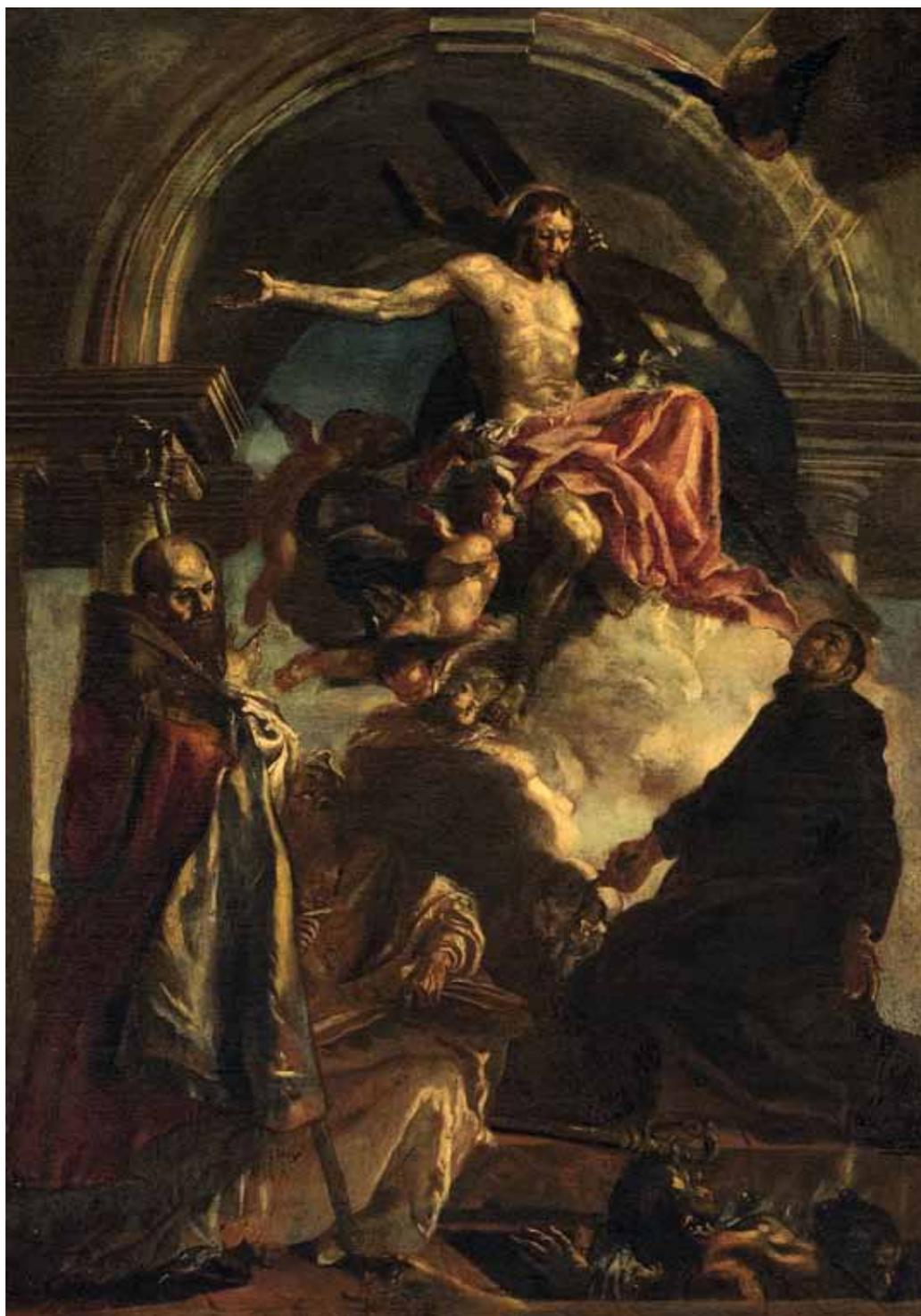


Claudio Ferra, *Fuga in Egitto*, Proprietà privata

Il bozzetto per la pala della Santissima Trinità in Crema, di Gian Domenico Cignaroli

Nell'asta del 26 maggio 2016, presso Minerva Auctions di Roma, è passato un modelletto raffigurante il *Redentore e santi* catalogato come opera di un anonimo pittore barocco romano. Il dipinto è invece la prima idea per la pala di Gian Domenico Cignaroli raffigurante il *Redentore con i santi Francesco di Sales, Gaetano Thiene, Egidio e la Anime del Purgatorio*, per la chiesa della Santissima Trinità a Crema, ora in deposito presso il Museo Civico. La scena è inquadrata sotto un'arcata all'antica, elemento tipico delle composizioni di suo fratello, maggiore di età e di originalità artistica, Gian Bettino Cignaroli, e che deriva a sua volta dalla tradizione classicista del veronese Antonio Balestra e dall'Accademia della città scaligera. La pala della Santissima Trinità a Crema fu talvolta riferita al più noto Gian Bettino Cignaroli, ma i documenti confermano la commissione e l'esecuzione dell'opera a Gian Domenico che, in questi ultimi anni, è stato meglio studiato e il cui catalogo si è assestato e ampliato.

Rispetto al pacato, soave, classicismo di Gian Bettino Cignaroli, lo stile di Gian Domenico, pur debitore degli schemi del fratello, si contraddistingue per un maggior nervosismo nei panneggi mossi, per una caratterizzazione più evidente ed esplicita nelle pose e nelle fisionomie dei personaggi, per l'accentuato effetto chiaroscurale che aggiunge drammaticità teatrale alle composizioni. Tutti questi aspetti si possono ritrovare anche nella pala cremasca e nel modelletto qui pubblicato. Il dipinto passato in asta, si discosta dalla redazione finale per la collocazione di sant'Egidio, al centro ma in posizione arretrata che, forse su richiesta dei committenti venne meglio evidenziata per motivi devozionali. Trovano così maggiore visibilità, proporzione e armonia anche gli altri due santi (tutti venerati nella parrocchia) e un'articolazione più equilibrata della pala e nella pacata relazione tra i personaggi raffigurati. La scoperta ci aiuta a comprendere meglio l'evoluzione dell'idea compositiva di Gian Domenico, dall'estroso pensiero iniziale, alla calma redazione finale, in grandi dimensioni e ci consegna una pala può essere considerata uno dei vertici della sua pittura e in generale della rappresentazione sacra, della visione e dell'estasi, nel panorama dell'arte settecentesca italiana.



Gian Domenico Cignaroli, *Bozzetto per la pala del Redentore e santi della SS. Trinità a Crema*, Prop. privata