

La kènosi di Dio

Una cristologia narrativa di Tomaso Pombioli nella cappella del Crocifisso di San Bernardino degli Osservanti in Crema.

Analisi dopo il restauro conservativo

L'autore, che ha partecipato in qualità di restauratore all'intervento conservativo, concentra la sua attenzione sul programma iconografico e sul significato teologico degli affreschi presenti, ricondotti definitivamente al pittore cremasco Tomaso Pombioli. Nell'ultima parte del saggio è, invece, proposta una breve sintesi dei lavori effettuati che hanno interessato l'intera cappella valorizzandola al meglio.

A differenza delle altre che nel corso del tempo hanno avuto un cambio di dedizione, la *Cappella del Crocifisso* in San Bernardino degli Osservanti, ora "Auditorium Manenti" porta da sempre questa denominazione¹. In origine come pala d'altare, in luogo dell'imponente Crocifisso ligneo policromo settecentesco² che vediamo oggi, era posizionata una tela del pittore Aurelio Gatti detto il Sojaro raffigurante la *Crocifissione con la Madonna, Santa Maria Maddalena, San Giovanni evangelista e un committente* (si pensa a un componente della famiglia Vimercati-Sanseverino).

Nel Seicento l'altare venne ornato di pregevoli stucchi a motivi naturalistici e dipinto con affreschi sulla vita di Gesù (già attribuiti al Pombioli) mentre alla fine dell'Ottocento l'intera cappella fu "restaurata" (1869), come ricorda un'epigrafe: "M TIS PIETAS CURAVIT EXPOLIVITQUE, ANNO CHR. 1869"³ e riccamente adornata di altre decorazioni, anche di carta pesta. Ciò probabilmente a seguito del terremoto che nel 1802 colpì la nostra città e, come narrano le cronache del tempo, anche questa chiesa.

L'intervento conservativo appena concluso – eseguito dallo Studio di Restauro Mariani⁴ e attentamente seguito per la Soprintendenza dalla dott.ssa Renata Casarin – ha ridato vita all'intera struttura della cappella, valorizzando le preziose opere in essa realizzate che possono quindi essere ora studiate approfonditamente, finalità che mi pongo con questo saggio. Il programma iconografico, infatti, nasconde significati molto più profondi di una semplice meditazione sulla Passione e morte di Gesù.

- 1 Il titolo appare già negli *Atti della Visita Castelli* del 1579, da cui risulta appartenere alla famiglia Vimercati. Secondo la *Visita Lombardi* (1796) è dei conti Annibale e Faustino Vimercati Sanseverino (Archivio Curia Vescovile).
- 2 Nella nicchia la scultura del Cristo Crocifisso in legno scolpito e dipinto è un'opera di dimensioni reali (altezza 180 cm) ricca di pathos e dal forte realismo. A lungo ignorato dalla critica è stato inserito nell'orbita di Giacomo Bertesi (1643-1710), ma l'ipotesi non sembra possa essere avvalorata dopo un'analisi stilistica. Ai lati si trovano due sculture lignee raffiguranti la *Madonna Addolorata* e *San Giovanni* provenienti dalla chiesa cittadina di "S. Caterina" soppressa il 25 aprile del 1810. Sullo sfondo c'è una grande tela che ripropone prospettivamente il paesaggio di Gerusalemme ai tempi di Cristo.
- 3 "La devozione di M.T. restaurò e pulì nell'anno di Cristo 1869". L'iscrizione, documentata fotograficamente, è stata volutamente coperta nell'ultimo restauro.
- 4 All'intervento ho avuto il piacere di partecipare. Insieme a me hanno collaborato con i fratelli Paolo e Marco Mariani, Paola Risari e Silvia Bonfanti. Un ringraziamento va alla Parrocchia della Cattedrale che ha provveduto al finanziamento del restauro.

Un'iconografia ispirata dalla teologia francescana⁵

Vivace espressione iconica e grande erudizione teologica convergono negli affreschi che corredano la cappella dedicata al Crocifisso. La comunità francescana, che abitava l'annessa sede conventuale, ha magistralmente guidato l'artista nella scelta tematica e soprattutto nella precisa articolazione figurativa di questo ciclo di dipinti, chiaramente ispirati dalla grande visione cristologica della tradizione francescana⁶. Non si potrà facilmente cogliere tutta la ricchezza di fede qui evocata se si prescinde dalla spiritualità profondamente cristocentrica di san Francesco d'Assisi e, sotto il profilo più strettamente speculativo, dalle riflessioni che si sono sviluppate in due grandi scuole francescane: quella che ebbe sede nell'università di Parigi guidata da San Bonaventura (+1274) noto come il *Doctor Seraphicus* e quella sviluppatasi nell'università di Oxford, condotta da Giovanni Duns Scoto (+1308) conosciuto come il *Doctor subtilis*.

Nel ciclo del Pombioli troviamo due elementi tipici di questo pensiero francescano. Il primo elemento è l'abbandono di una teologia speculativa a favore di un riferimento diretto alle sacre Scritture, conformemente all'obiettivo del "Poverello d'Assisi" che proponeva per il credente un itinerario di adesione al Vangelo "sine glossa", cioè senza interpretazioni riduttive: tutto ciò che il cristiano deve vivere – affermava – è scritto nella Bibbia il cui studio costituisce la via maestra per illuminare il cammino di salvezza⁷. Il secondo elemento è, appunto, una visione cristocentrica: nessuna scuola teologica ha messo tanto in rilievo la posizione centrale di Cristo quanto la teologia francescana; Francesco concepiva l'esistenza cristiana come un'imitazione di Cristo e la persona del Signore ne costituisce il centro vitale; Bonaventura e Scoto interpretano il Cristo quale centro e mediatore dell'universo, una linea teologica che giungerà fino alla profonda meditazione di P. Teilhard de Chardin⁸.

Dio Padre e la passione di Cristo. Non è casuale, sotto il profilo tematico, che le pitture pongano al centro della volta la figura di Dio Padre costellata da quattro immagini della passione di Gesù e finalizzate a creare un mirabile connubio – anche questo particolarmente caro alla teologia francescana – tra la sovrana maestà di Dio e l'umanità di Cristo. Una dottrina poeticamente sintetizzata nella lauda di Jacopone da Todi e nell'incipit del *Cantico delle creature*: "Altissimu, onnipote-

tente, bon Signore", ma anche vissuta come esperienza mistica nelle stigmate della Verna, punto culminante di questa meditazione sulla onnipotenza di Dio espressa nella passione.

Dio Padre. È posto in posizione centrale quale chiave di lettura di tutta la storia della salvezza. Qui il Pombioli sembra ispirarsi all'espressione paolina "tutto ha origine da Dio Padre che ci ha riconciliato con sé attraverso il Cristo" (2 Cor 5,18). Non c'è nulla in Dio che non sia identico con l'amore – afferma San Bonaventura – e perciò il mistero di Dio si comprende solo a partire dalla *charitas Dei* che generosamente si diffonde (*Bonum est diffusivum sui*)⁹; da parte sua Duns Scoto mostra come l'amore è anche la fonte della suprema libertà di Dio, la quale non può essere arbitrio perché sempre guidata dall'essenza divina che è "*charitas et dilectio*"¹⁰. Alla maestà del Padre si abbinano quattro immagini della passione. *L'arresto.* Giuda si avvicina a Gesù salutandolo come "Rabbi": il suo bacio è come la mano intinta nello stesso piatto durante l'ultima cena (Mt 26,25 e paralleli). Uno dei presenti (solo il Vangelo di Giovanni precisa che si tratta di Pietro) estrae la spada e recide l'orecchio di chi ha messo le mani addosso a Gesù (Mc 14,47 e par.). Sullo sfondo appare "un distaccamento di guardie inviate dai sommi sacerdoti con lanterne, torce e armi" (Gv 18,3)

La flagellazione. Tutti i quattro Vangeli la ricordano in termini molto essenziali: Pilato "dopo averlo fatto flagellare, consegnò Gesù perché fosse crocifisso" (Mt 27,26). Questo supplizio romano era un castigo particolarmente crudele inflitto al condannato che non fosse cittadino dell'impero. L'accanimento dei carnefici contro la vittima ci rimanda al "Messia mite e sofferente, l'agnello innocente e silenzioso" dei Canti del "Servo del Signore" profetizzato da Isaia (Is 50,6; 53,23)¹¹. *La coronazione di spine.* I Vangeli ricordano pure che i soldati mimano una scena di intronizzazione regale dove alla violenza delle percosse si accompagna la violenza dell'ironia: un manto purpureo da burla, una corona regale a raggi, come quelle usate dai sovrani dell'epoca, una canna per scettro, acclamazioni regali ("Salve, re dei giudei!"), genuflessioni, percosse sul capo e sputi al volto sono gli elementi della farsa inscenata dalla soldatesca. Gesù non è un re di questo mondo eppure è davvero il "re dei giudei".

La salita al Calvario. "Poi lo condussero fuori per crocifiggerlo" (Mt 27,31). Il supplizio iniziava già lungo il percorso che dal carcere conduceva il condannato sul luogo dell'esecuzione. Era costretto ad addossarsi il *patibulum*, cioè la croce,

5 Ringrazio mons. Pierluigi Ferrari per i preziosi suggerimenti in tema di analisi teologica delle rappresentazioni.

6 F. WETER, "Teologia dei francescani", in K. Rahner (ed.), *Sacramentum mundi. Enciclopedia teologica* 4, Morcelliana Brescia, 1975, pp. 94-99.

7 Sulla visione cristocentrica e biblica di San Francesco, si può vedere AA.VV., *Fonti francescane*, Ed. Messaggero, Padova, 1990⁴.

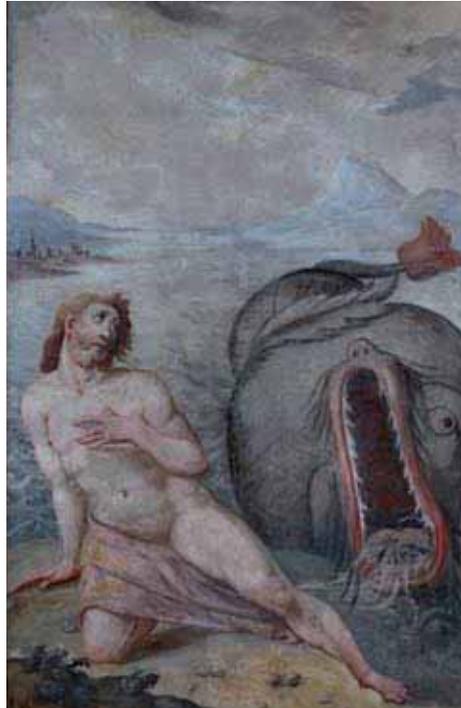
8 P. TEILHARD DE CHARDIN, *L'ambiente divino*, Queriniana, Brescia, 1994; *Il fenomeno Umano*, Queriniana, Brescia, 1995.

9 Bonaventura da Bagnoregio.

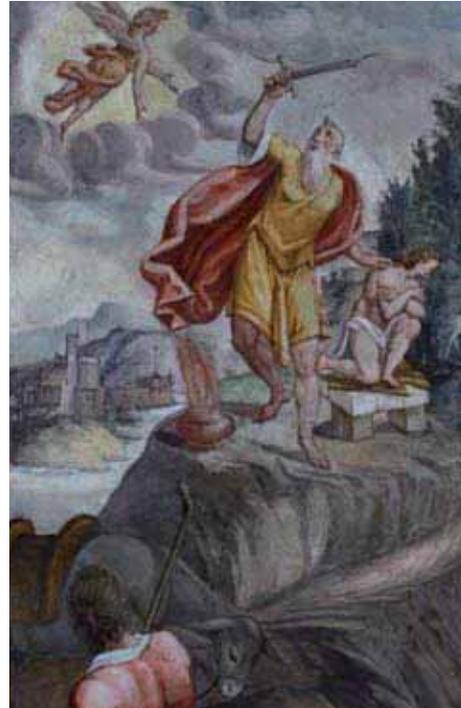
10 Giovanni Duns Scoto.

11 Cfr. AA.VV., *La passione secondo i quattro vangeli*, Queriniana, Brescia, 1988; G. LOHFINK, *La passione di Gesù. Gli avvenimenti dell'ultimo giorno*, Morcelliana, Brescia, 1982; I. DE LA POTTERIE, *La passione di Gesù secondo il vangelo di Giovanni*, Paoline, Cinisello Balsamo, 1992; B. MAGGIONI, *I racconti evangelici della passione*, Cittadella, Assisi, 1994.

Cappella del Crocifisso,
Giona nel ventre della balena, Tomaso Pombioli



Cappella del Crocifisso,
Il sacrificio di Isacco, Tomaso Pombioli.



veniva percosso e deriso, in quanto la condanna doveva essere pubblica e servire da esempio. Lungo la strada verso il Calvario i soldati usufruiscono, nei confronti di Simone di Cirene, del diritto di “angaria” (Mc 15,21), cioè di una prestazione forzata a servizio dell’ordine pubblico.

L'exinanitio Christi

Il tema del Dio amore che si esprime nella sofferenza del Cristo, raffigurato nella volta, continua nelle due fiancate laterali di destra e di sinistra, dove è rappresentata la “discesa” del Figlio nell’abisso del “no” umano contro l’amore di Dio fino ad accettare una morte redentrice. Di nuovo sotto l’impulso della spiritualità francescana, Tomaso Pombioli racconta una teologia pensata a partire dalla croce di Cristo, entra nel mistero della “sofferenza di Dio” e della “morte di Dio” come

luogo originario della rivelazione e della salvezza.¹² Secondo questa teologia il Padre entra realmente nella sofferenza quando consegna alla morte il proprio Figlio (Rm 8,32; Gal 2,20); il Figlio da parte sua non si aggrappa avidamente alla sua natura divina, ma si auto espropria facendosi obbediente fino alla morte (Fil 2,6-8). Tutto ciò è espresso attraverso due raggruppamenti di immagini, ognuna delle quali abbina una scena dell’Antico Testamento e una del Nuovo in rapporto di prefigurazione e compimento.

Il sacrificio di Isacco e l'agonia del Getzemani. In questo raggruppamento la prefigurazione è rappresentata dalla prova di Abramo narrata al capitolo 22 del libro della Genesi, quando riceve dal Signore la terribile ingiunzione: “Prendi il tuo figlio, il tuo unico figlio che ami, Isacco: v'è nel territorio di Moria e offrilo in olocausto su un monte che io ti indicherò” (Gen 22,2). Abramo, senza comprendere, accetta la notte oscura della fede e, dopo un cammino di tre giorni con il materiale per il sacrificio portati da un servo e dall’asino – raffigurati dal nostro artista in primo piano mentre osservano a distanza – prosegue solo col il figlio nell’ultimo tratto. L’affresco si sofferma su tutti i particolari: la preparazione di un altare sul quale viene disposta la legna, la presenza del fuoco pronto per consumare l’olocausto, la legatura del figlio, il tragico gesto della immolazione con un coltello destinato a penetrare nelle carni di Isacco. A sciogliere il dramma compare l’angelo del Signore che ferma il gesto di Abramo e gli comunica la vera intenzione del Signore: non il sacrificio del primogenito, ma l’obbedienza della fede che il Patriarca ha pienamente dimostrato. Il sacrificio umano poi è sostituito con quello di un montone che si vede impigliato con le corna in un cespuglio.

La seconda scena, quella del Getzemani, rappresenta il compimento di ciò che il sacrificio di Isacco aveva profeticamente prefigurato. Allo stesso modo di Isacco anche Gesù è il “figlio prediletto”, “l’unico” Figlio del Padre. Egli realizza ciò che Abramo non fu costretto a compiere: mentre infatti la mano del Patriarca viene fermata all’atto del sacrificio del figlio, Gesù si abbandona alla morte, scegliendo liberamente di fare dono della vita. Il Padre accetta per amore che il Figlio suo giunga fino alla morte. Nella raffigurazione il maestro presenta tutte le *dramatis personae* mediante una silloge delle narrazioni sinottiche (Mt 26,30-35; Mc 14,32-42; Lc 22,40-46). Al centro colloca la figura di Gesù del quale riesce a suggerire la “prontezza dello spirito” e al tempo stesso la “fragilità della carne”: il Figlio è colto nel “solo a solo” della preghiera aperta dall’espressione “Padre mio” che ricorda le medesime parole pronunciate da Isacco. Il solo Luca riferisce che “gli appare dal cielo un angelo per confortarlo” (22,43): il Padre dunque rasserena il Figlio mediante il suo messaggero ma non gli risparmia il calice, simbolo di

12 Su questo tema rinvio il lettore ad alcuni studi classici, quali J. GALOT, *Il mistero della sofferenza di Dio*, Brescia, 1975; J. MOLTSMANN, *Il Dio crocifisso*, Queriniana Brescia, 1973; H.U. VON BALTHASAR, “Mysterium pasquale”, in *Mysterium salutis* VI, pp. 171-412.

amarezza e di sorte malvagia, che Pombioli fa reggere dallo stesso angelo. Si noti la presenza dell'angelo nelle due scene in un parallelismo che insieme è sinonimico e antitetico. Rilievo narrativo è dato alla presenza dei testimoni, Pietro, Giacomo e Giovanni, ai quali chiede un sostegno nell'agonia, ma il loro sonno denuncia l'inconsapevolezza dell'ora in contrasto con la veglia orante di Gesù. Sullo sfondo una turba armata in tutta fretta di spade e bastoni per un attacco di sorpresa.

Giona nel ventre del pesce e la discesa di Cristo negli inferi. In questo secondo raggruppamento la prefigurazione è affidata alla vicenda del profeta Giona¹³, protagonista di un racconto esemplare narrato in modo raffinato nel libro omonimo. Ricevuto dal Signore un mandato missionario per la città di Ninive, capitale del feroce regno assiro, egli invece fugge "lontano dal Signore" e, sceso a Giaffa sul mare Mediterraneo, s'imbarca su una nave diretta a Tarsis, nella direzione opposta. Quando una tempesta mette a rischio la sopravvivenza dell'equipaggio, Giona dichiara le proprie responsabilità e per questo viene gettato in mare come sacrificio riparatore e propiziatorio. Un cetaceo mostruoso lo inghiotte e dopo tre giorni e tre notti lo rigetta sull'asciutto. La vicenda di Giona diventerà simbolo cristologico nelle stesse parole di Gesù che, richiesto di offrire un segno miracoloso, risponde che "a questa generazione incredula" non vuole dare altro segno se non ricordare loro il "segno di Giona. Come il profeta rimase nel ventre del pesce tre giorni e tre notti, così il Figlio dell'uomo rimarrà tre giorni e tre notti nel cuore della terra" (Mt 12,40). Dunque il segno unico che Gesù offrirà sarà la sua morte seguita dall'azione potente di Dio, che lo riporterà alla vita.

La discesa al limbo. Il "cuore della terra", ricordato da Gesù, viene identificato con il regno degli inferi, dove egli discende in occasione della sua sepoltura per "proclamare la buona novella agli spiriti nel carcere", come afferma la Prima lettera di Pietro (3,19)¹⁴. Si tratta dell'Ade di cui Cristo ha le chiavi come attesta il libro dell'Apocalisse (Ap 1,8): egli che in vita aveva ricevuto la missione di "proclamare la liberazione ai prigionieri", anche in morte, disceso fin nel cuore della terra, manifesta la propria compassione e libera dai lacci degli inferi i giusti che erano in attesa (Ebr 11,39). Da questa "discesa" nella morte – che costituisce il punto più basso della *exinanitio* di Cristo – egli risale guidando una moltitudine di prigionieri liberati, primi frutti del suo sacrificio redentore. La tradizione cristiana ha elaborato questa verità della fede con l'immagine del limbo¹⁵, che designa il luogo

13 A. FACEY, *Giona. Profeta riluttante, Dio misericordioso*, Edizioni Dehoniane, Bologna, 1997.

14 C. SPICQ, *San Pietro, La prima lettera*, Città nuova, Roma, 1971.

15 Dal latino *limbus*, orlo, margine, nel senso del limite estremo dell'universo. Si distingue il *limbus patrum*, ossia il luogo e lo status dei giusti in tempo pre cristiano, che non poterono entrare nel luogo dell'eterna beatitudine prima della discesa agli inferi e della ascensione di Cristo e il *limbus puerorum*, ossia di quelle creature che in terra non raggiunsero l'uso della ragione e alle quali non fu amministrato il sacramento del Battesimo. Sul tema vedi P. GUMPEL, *Limbo*, in K. Rahner (ed.), *Sacramentum mundi*, cit. pp. 767-771.

e lo stato di quei defunti che non si trovano né in paradiso, né all'inferno, né in purgatorio. Così grazie alla sepoltura di Cristo e alla sua discesa agli inferi, tutta l'umanità può partecipare alla Pasqua di Cristo che è il "primogenito di coloro che risuscitano dai morti" (Col 1,18).

All'opera un giovane Pombioli

Durante le operazioni di pulitura gli affreschi – i principali già riconsegnati da Licia Carubelli a Tomaso Pombioli (1576-1636)¹⁶ – insieme alla parti murarie e alle decorazioni, hanno riservato più d'una sorpresa. Come abbiamo compreso il disegno iconografico è alquanto preciso e ispirato all'artista da un esperto teologo. Sul lato sinistro è raffigurata la vicenda di *Giona* mentre a destra il *Sacrificio di Isacco*, profezia del sacrificio di Cristo. Gli ovali in alto, per cui confermiamo la mano del pittore cremasco, rappresentano invece *L'arresto*, *l'Incoronazione di Spine*, la *Flagellazione* e la *Salita al Calvario*, con al centro la figura del *Padre Eterno*. Anche per i riquadri più piccoli in alto, con *Discesa al limbo* e *Cristo nell'Orto del Getzemani*, vale lo stesso discorso. Detto sopra dei contenuti veniamo all'attribuzione, senz'altro condivisibile a da rafforzare.

Da sempre gli affreschi erano assegnati dalla letteratura artistica locale a Gian Giacomo Barbelli o alla sua scuola¹⁷. La stessa Carubelli nell'avanzare l'attribuzione, parlava di "problematico stato di conservazione che non consente un'analisi completa dei dipinti, che oltre a essere offuscati dalla sporcizia, hanno subito cadute e alterazioni di colore e manomissioni dovute a pesanti ridipinture"¹⁸. Si tratta dei problemi superati grazie all'ultimo intervento di restauro.

La studiosa cremasca desidera "sgombrare il campo da un'insostenibile assegnazione al Barbelli; per spiegare il divario di qualità nei confronti della pittura del maestro non è, tuttavia, ovvio fare riferimento alla scuola, bensì rivedere le due composizioni alla luce anche di altri nomi proponibili". Di qui l'ipotesi Pombioli "che sembra il nome più accettabile per una somma di coincidenze che fanno convergere l'attenzione sulla personalità del pittore anche se questi sembra utilizzare un linguaggio ancora acerbo e non pienamente definito"¹⁹. Dunque un Pombioli attivo in San Bernardino degli Osservanti in età giovanile. L'ipotesi è da accogliere anche se il linguaggio del maestro cremasco, almeno in alcuni particolari e scelte compositive, così come nella resa della narrazione teologica non è poi così acerbo; di ottima fattura è poi la realizzazione stessa della difficile tecnica dell'affresco. Dove non ci sono stati problemi di staticità la superficie sotto gli

16 Nel suo *Tomaso Pombioli*, grafica GM, Spino d'Adda, 1995, pp. 76 e 77.

17 U. RUGGERI in *Gian Giacomo Barbelli. Dipinti e disegni*, Bergamo, 1974, p. 110, si discostava dagli altri proponendo l'ipotesi di una lavoro di bottega ed eliminando dal suo catalogo le opere.

18 CARUBELLI, op. cit., p. 76.

19 Ead., ibid.

antichi rifacimenti dell'Ottocento, appariva pressoché perfetta. Questo vale in special modo per gli affreschi del lato destro. La storia dell'arte non ha potuto apprezzare i vari ripensamenti d'artista e diversi particolari, come ricorda lei stessa, offuscati al momento del suo studio. Andiamo con ordine.

Nell'affresco con *Giona vomitato dal pesce*, come già ricordava la Carubelli, l'espressione del volto e lo sguardo del protagonista rimandano alle fisionomie trasognate che sono la sigla delle forme espressive del Pombioli. A lui inviano nuovamente anche l'inclinazione del capo e la struttura raffinata della mano poggiata al petto. Un confronto è possibile con l'*Annunciazione* conservata proprio in San Bernardino dove la Madonna replica tale gestualità. Anche l'anatomia del corpo, considerando che siamo su un supporto diverso, riporta a diverse pale d'altare del nostro maestro: cito, tra gli esempi possibili, la *Deposizione* conservata nella chiesa di Sant'Andrea, detta di San Benedetto, a Crema. Gamma cromatica e pieghe rigide e bloccate del piccolo panneggio che ricopre il personaggio principale confermano il *modus operandi* del Pombioli. La stessa figura del pesce, interpretato come mostro marino terrificante, riporta alla memoria la modalità impiegata nel quadro degli Istituti di Ricovero che raffigura l'*Angelo Custode* dove il cetaceo fa capolino da destra. Pombioli, e ciò vale anche per altre scene della cappella del Crocifisso, doveva avvalersi di esempi tratti da incisioni: esistevano, al tempo, veri e propri repertori da cui attingere e trovare ispirazione.

Il *Sacrificio di Isacco* contribuisce a dare ulteriori conferme circa la paternità delle pitture murarie che stiamo analizzando. Fisionomia delle mani, "movimento mollemente bilanciato", ma anche le "forme del manto rosso, sventolante attorno alla figura e rigonfiamento similmente al manto del *San Cristoforo* nella pala di Ripalta Nuova, dove compaiono la medesima gamma di abbinamenti cromatici e quasi la stessa posizione delle gambe" evidenziano ciò.²⁰ Pombioli nel caso specifico è molto attento anche agli aspetti naturalistici come gli alberi, le cui fronde sono rese con rapidi tocchi di pennello, le rocce e le nubi da cui emerge l'angelo. Non meno realistica è la resa dell'acqua: il particolare in primo piano insieme al servo e all'asino è davvero impressionante, specie considerando che si tratta di un affresco. Anche l'impostazione generale della scena è ben risolta con i personaggi distribuiti in modo equilibrato su livelli differenti e separati dal corso d'acqua che nello slargo in fondo accoglie un castello, forse un omaggio (certamente fantastico) alla città di Crema.

Non meno interessanti sono i riquadri che stanno sopra le raffigurazioni principali. A sinistra notiamo Cristo mentre salva le anime del limbo, a destra Gesù nell'orto del Getzemani²¹. Nella prima Pombioli è senz'altro debitore di una

20 Ead, ibid., p. 77.

21 Nel primo caso l'affresco risulta molto rovinato per le antiche falle nel tetto, mentre l'altro, a destra, era conservato ottimamente nonostante le numerose ridipinture.

stampa. Secondo una tradizione giudaica l'arrivo del Messia nel mondo avrebbe rappresentato la fine dell'era che si stava vivendo, con la liberazione dei defunti 'giusti'. Notiamo Cristo che si rivolge verso l'ingresso dello Sheol (il regno degli inferi, interpretato come città murata e invalicabile) per compiere questa operazione e i giusti che si affacciano. Assistono alla scena Giovanni Battista, Adamo ed Eva, un altro personaggio: si tratta di uno dei due ladroni crocifissi con Gesù, che regge la croce. In alto vengono inseriti diversi diavoli e mostri alati. Un'incisione, quindi, potrebbe essere la fonte per l'impostazione della scena, senz'altro corretta all'occorrenza per motivi spaziali: forse la nota stampa di Dürer di medesima iconografia del 1509 circa²². Certo nel caso in questione si tratterebbe di un'ispirazione generica, ma che vale la pena evidenziare.

Passiamo all'orazione di Gesù nel Getzemani. Cristo viene rappresentato nell'Orto degli Ulivi mentre riceve il conforto dell'angelo, secondo l'interpretazione dell'evangelista Luca, che gli porge un calice. Gesù stesso lo aveva citato nella sua preghiera dicendo: "Abbah, passi da me questo calice!". In primo piano vediamo tre dei discepoli, anche se va sottolineato come quello al centro sia una ridipintura ottocentesca²³. Più precisamente si tratta di Pietro, Giacomo e Giovanni; dal fondo notiamo l'arrivo degli arrestatori di Gesù con delle fiaccole. Tale presenza è ricordata solamente nel Vangelo di Giovanni, che citava anche lanterne e armi (al capitolo 18); possiamo quindi evidenziare una fusione dei due testi evangelici da parte del maestro. Infine veniamo agli ovali della volta, tre dei quali molto rovinati dall'incuria del tempo e dai danni provocati dai percolamenti d'acqua piovana dalle coperture prima del loro completo rifacimento. Sono poste intorno alla figura del *Padre Eterno*, circondata da una cornice ottagonale, elemento cinquecentesco e "figlio" della prima ripartitura spaziale della volta. Il Padre, seduto sulle nubi, è incredibilmente scorciato per favorirne la visione dal basso ed è giocato nella tipica cromia che al solito accompagna questa sua raffigurazione. Alle spalle della decorazione centrale l'*Incoronazione di Spine*, ben conservata. Rappresenta due soldati nell'atto di porre la corona di spine sul capo di Gesù. Il quale, con le mani legate è seduto, scelta compositiva dettata dall'esiguità dello spazio in cui è inserito. Colpisce la ricchezza di sfumature e particolari resi perfettamente nonostante il tondo si possa vedere solo da molto distante e sia in una posizione che ne permette appena la lettura. Lo stesso valeva per la *Salita al Calvario* che gli sta di fronte, anche se il dipinto è giunto a noi molto rovinato, quasi compromesso. Molto affollato è l'ovale con l'arresto di Gesù dopo il bacio di Giuda, risolto con

22 L'incisione fa parte della serie della *Piccola Passione* realizzata dal grande mastro tedesco tra il 1509 e il 1511.

23 Non sappiamo se in origine fosse dipinto un terzo personaggio realizzato dal Pombioli; in ogni caso sotto tale riproposizione non si sono riscontrate tracce; si è scelto, quindi, di mantenere ciò che era presente, che non disturba la leggibilità della scena.

tinte più scure perché ambientato nella notte. Più classica, invece, l'impostazione della *Flagellazione* che riporta alla mente analoghe immagini tratte da incisioni da parte dei maestri cremaschi e cremonesi del tempo.

Breve sintesi dell'intervento restaurativo

Lo stato di conservazione iniziale della cappella nel suo complesso, di avanzato ammaloramento a causa delle infiltrazioni d'acqua che in passato hanno interessato tutta la copertura dell'edificio sacro, non ha impedito agli operatori di raggiungere un risultato davvero molto soddisfacente²⁴. Segni di dissesto, per fortuna oggi stabilizzato, sono presenti in diversi punti dell'edificio: si ritiene che il restauro ottocentesco abbia rimediato ai danni sismici.

I principali effetti del degrado si evidenziavano nella perdita di buona parte delle decorazioni ornamentali in altorilievo²⁵, mentre sulle superfici affrescate erano presenti efflorescenze saline e alterazioni cromatiche dovute a ridipinture che ne impedivano la piena godibilità. Il recupero è cominciato con l'asportazione dello sporco superficiale e delle sostanze incoerenti con l'utilizzo di morbidi pennelli di setola e di aspirapolvere a bassa pressione per proseguire con la delicata fase della pulitura eseguita meccanicamente, con spugne detergenti a secco e con l'ausilio di materiali idonei a bassa concentrazione.

La cappella ha oggi una colorazione differente rispetto a quella passata: è stata, infatti, rimossa la pesante ridipintura temperosa di colore grigio che era stata stesa nell'intervento ottocentesco e che nascondeva le antiche decorazioni. Anche le pitture ad affresco sono state, per così dire, riportate in luce: efflorescenze saline e ampie parti ridipinte, insieme ad altre alterazioni, ne avevano mutato l'aspetto. Tutte le parti in rilievo e gli ornamenti in carta pesta sono stati fissati e stuccati e, dove assenti, riproposti sulla base di calchi di parti originali, operazione che ha interessato in special modo i fogliami della volta dove domina l'affresco del *Padre Eterno*²⁶. In seguito le parti reintegrate sono state trattate cromaticamente con tecniche pittoriche differenziate su indicazione della Direzione Lavori per "accompagnarle" agli stucchi originali. Anche i marmi – al centro della cappella si trova un semplice altare in marmo grigio, rosso di Verona e verde – e i ferri dell'altare sono stati trattati, così come il paliotto che reca un decoro circolare in ottone con i simboli della Passione di Cristo.

Nello specifico possono essere così riassunte le fasi dell'intervento di tutto l'apparato ornamentale e pittorico della cappella: rilievo fotografico dell'opera in luce

24 All'inizio degli anni '80 del Novecento è stata completamente rifatta la copertura della chiesa e il problema del percolamento delle acque meteoriche è stato risolto.

25 Di due materiali differenti, in gesso e in carta pesta.

26 Chiaramente tutte le operazioni sono state valutate insieme alla Soprintendenza incaricata. Per la riproposizione degli stucchi della volta assenti ci si è avvalsi anche di vecchie fotografie.

Cappella del Crocifisso,
Padre Eterno,
Tomaso Pombioli.

IN BASSO:
Cappella del Crocifisso,
Inconorazione di spine, Tomaso Pombioli.





radente monocromatica e in macrofotografia utilizzando una macchina reflex con pellicola professionale. La documentazione fotografica è stata realizzata prima, durante e dopo l'intervento di restauro; rilevazione prima, durante e dopo l'intervento dei parametri ambientali di Temperatura dell'aria, Umidità Relativa dell'Aria e Umidità Specifica dei materiali; asportazione dello sporco superficiale e delle sostanze incoerenti con l'utilizzo di morbidi pennelli di setola e di aspirapolvere a bassa pressione con reticella di protezione; pulitura delle superfici eseguita meccanicamente con spugne whisab e pennelli morbidi e in seguito, dove necessario, con impacchi di acqua distillata veicolata a tampone interponendo uno strato di carta giapponese; rimozione a secco, dopo aver eseguito tasselli di asportazione, delle superfici dipinte dei fondi che risultavano ridipinte a corpo con sostanze a matrice temperosa e che nascondevano le antiche decorazioni originarie; stuccatura generale, consolidamento e riproposizione degli stucchi e delle parti in carta pesta perdute; reintegrazione cromatica ad acquarello degli affreschi e con una tinta a calce di colore rosa dei fondi, di cui si sono individuate antiche tracce sulle pareti e nella volta.