

Insula Fulcheria

Rassegna di studi e documentazioni di Crema e del circondario a cura del Museo Civico di Crema e del Cremasco fondata nel 1962

Published annually
by Museo Civico di Crema e del Cremasco
Piazzetta Winifred Terni de Gregorj, 5, 26013
Crema (CR), Italy

Vol. LIV (2024), pp. 63-78

<https://insulafulcheria.it/>

infulcheria.museo@comune.crema.cr.it

ISSN 0538-2548
eISSN 2281-4914

© Copyright 2024 - Author(s).

This article is open access and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution–ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0).



This article has been peer reviewed according to the journal's single-blind peer-review policy. The author declares no conflict of interest.

Received: 22-10-2024

Accepted: 21-11-2024

Published: 13-12-2024

Cite this article

Nezosi, Francesco. 2024. «Tomaso Pombioli nelle valli bergamasche: nuovi dipinti e alcune note sulla committenza.» *Insula Fulcheria* LIV: 63–78.

INSULA FULCHERIA

RASSEGNA DI STUDI E DOCUMENTAZIONI
DI CREMA E DEL CIRCONDARIO
A CURA DEL
MUSEO CIVICO DI CREMA E DEL CREMASCO
FONDATA NEL 1962

numero LIV
2024

FRANCESCO NEZOSI*

Tomaso Pombioli nelle valli bergamasche: nuovi dipinti e alcune note sulla committenza

Abstract · The article adds a significant nucleus of unpublished works to the Bergamo catalogue of the painter Tomaso Pombioli, originally from Crema. The paintings, executed for churches in Leffe and Barzizza in Val Gandino, flank those already identified by previous critics in this area, confirming how the centre of gravity of his activity in the Orobie land must have shifted mainly towards the context of the valleys, favoured by the strong emigration of people also towards the Cremasque. Analysis of the works has made it possible to acquire new chronological data, which allows us to anticipate his debut in Bergamo to 1606 and to offer new fixed points for a more general reconsideration of his activity. The launch of an initial investigation on the patronage side has revealed the centrality of the relations and connections with Val Gandino for other paintings as well, such as the altarpiece in San Giovanni Battista in Trescore Balneario, the execution of which was supported by the Del Negro family from Gandino.

Keywords · Tomaso Pombioli, Seventeenth-century Lombard painting, artistic patronage, Val Gandino, Leffe, Barzizza, Trescore Balneario, Gandino, Del Negro

La pittura del primo Seicento bergamasco è stata più volte oggetto dell'interesse dalla storiografia contemporanea, a partire dalla sistematica messa a fuoco avviata, ormai più di quarant'anni fa, nel corso delle ricerche confluite nei volumi della collana de *I pittori bergamaschi*. Per l'ambito sacro, il puntuale censimento delle personalità ci ha restituito un ricco quadro d'insieme dove a emergere è il significativo apporto offerto a questa importante stagione da presenze eterogenee non solo

* Intendo innanzitutto esprimere un sentito ringraziamento a quanti a vario titolo hanno contribuito alla stesura del presente lavoro: Matteo Facchi, Luisa Gaiardelli, Pietro Gelmi, Wilma Locatelli, Angelo Loda, Sara Loglio, Francesco Macario, Niccolò Martinelli, Lorenzo Mascheretti, Filippo Piazza, Simone Picinali, Francesco Rizzoni, Simone Signaroli.

sul piano stilistico ma anche della provenienza geografica¹. Tale fenomeno investe tanto il contesto cittadino quanto quello delle valli: per la città, la vicinanza con le istituzioni della Serenissima ha rappresentato una costante fonte di aggiornamento figurativo². Nel contado invece, la forte immigrazione di popolazione, per ragioni di natura economica³, soprattutto verso il vicino Stato di Milano e la Terraferma veneta, ha favorito l'arrivo di numerose opere d'arte 'foreste', spesso nella forma delle cosiddette 'rimesse artistiche', doni degli emigranti alle loro chiese d'origine. In siffatta rete di legami e scambi artistici tra territori, anche la città di Crema si segnala per il suo contributo alle vicende pittoriche orobiche nei primi decenni del XVII secolo⁴ grazie alla figura di Tomaso Pombioli⁵, il cui catalogo bergamasco è già stato più volte

¹ Fondamentali sono i saggi contenuti in *I pittori bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento*, II, a cura di P. Zampetti, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1984.

² Si pensi al cantiere di Santa Maria Maggiore su cui cfr. F. NORIS, «Aver almeno impedito che Bergamo fosse raggiunta dall'ondata barocca» (il «caso» S. Maria Maggiore), in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 26 settembre - 29 novembre 1987), [s.l.], CARIPLLO, 1987, pp. 137-149 con bibliografia.

³ Per un inquadramento del tema tra Medio Evo ed Età Moderna si rimanda a G. ALBINI, *La popolazione di Bergamo e del territorio nei secoli XIV e XV*, in *I primi millenni. Il Comune e la Signoria*, II, a cura di G. Chittolini, (*Storia economica e sociale di Bergamo*), [Bergamo], Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 1999, pp. 213-255.

⁴ M.C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi, milanesi e cremasche (1570-1630)*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., pp. 12-15, 28-33. Crema e più in generale la bassa pianura, sono meta di un'intensa migrazione bergamasca almeno dall'XI secolo, come ricostruito in F. MENANT, *Lombardia feudale. Studi sull'aristocrazia padana nei secoli X-XIII*, Milano, Vita e Pensiero, 1992, pp. 245-276, a p. 255. Sulle famiglie bergamasche a Crema si veda W. TERNI DE GREGORY, *Cognomi bergamaschi a Crema*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti in Bergamo», XIX, 1955-1956, pp. 209-215. Per il caso della famiglia Premoli, originaria del comune bergamasco di Premolo in Val Seriana, cfr. M. CAROBBIO, *Seguendo il Serio. I Conti Premoli e le migrazioni premolesi a Crema tra Medioevo ed Età Moderna*, [Casazza], ingraphic, 2018.

⁵ Una disamina complessiva della sua opera spetta a L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, [Crema], Banca di Credito Cooperativo di Crema, 1995. Aggiornamenti sul versante biografico e della produzione sono in L. CARUBELLI, *Due novità per Tomaso Pombioli*, «Arte Lombarda», 200-201, 1-2, 2024, pp. 211-214.

indagato⁶. Impegnato per alcune comunità della pianura in un'area circoscritta tra i comuni di Calvenzano, Antegnate, Covo e Cortenuova, è proprio nelle valli che conosce un certo successo, in particolare dopo la peste del 1630. Il cremasco dovette innanzitutto approfittare di una situazione favorevole venutasi a creare in seguito alla morte, tra il 1626 e il 1627, di Giovan Paolo Cavagna⁷, Enea Salmeggia⁸ e Francesco Zucco⁹. La condivisione con i maestri appena citati di dettami compositivi e stilistici, da quelli cremonesi cari al Cavagna alla più compassata e decorosa cultura milanese del Talpino, gli consentì di entrare in sintonia con la locale situazione religiosa del tempo¹⁰ e di proporre una pittura adeguata alle più varie istanze della committenza¹¹, non solo in

⁶ Una prima sistematica rassegna si ha in M.C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 12-15, 28-33, ampliata con ulteriori aggiunte da L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 51-53, 56-62, 65-69, 94-96, 100-104, 115. Più di recente la stessa L. CARUBELLI, *Tommaso Pombioli*, in *L'estro e la realtà. La pittura a Crema nel Seicento*, catalogo della mostra (Crema, 29 settembre 1997 - 11 gennaio 1998), [Milano], Leonardo Arte, 1997, p. 66 gli restituisce la pala della chiesa di San Giovanni Battista a Trescore Balneario e da ultimo C. ALPINI, *Dipinti nella Chiesa di San Michele ad Antegnate*, [Antegnate], Comune di Antegnate, 2008, pp. 24-28, 33-34 una *Presentazione di Gesù al tempio e san Nicola da Tolentino* datata 1624 e un *San Rocco*.

⁷ Su Cavagna si vedano almeno L. BANDERA, *Giovan Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, a cura di P. Zampetti, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1978, pp. 131-243 e *VISIONI, APPARIZIONI, MIRACOLI. La pittura di Giovan Paolo Cavagna e la "mostruosa meraviglia"*, catalogo della mostra (Bergamo, 9 febbraio - 6 maggio 2018), a cura di S. Facchinetti, Bergamo, Fondazione Credito Bergamasco, [2018].

⁸ U. RUGGERI, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, cit., pp. 247-385.

⁹ F. R. PESENTI, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, cit., pp. 387-436; C. SCARPELLINI, *Francesco Zucco pittore (Bergamo, 1570 ca. - 1627)*, «Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti, Bergamo», LXVI, [2002-2003] 2004, pp. 105-118.

¹⁰ G. ZANCHI, *Aspetti della situazione religiosa bergamasca dalla Visita Apostolica di S. Carlo (1575) alla fine del Seicento*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 19-30; G. ZANCHI, *La religiosità popolare a Bergamo nell'età moderna: caratteristiche e linee evolutive*, in *Diocesi di Bergamo*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, (*Storia Religiosa della Lombardia*, 2), Brescia, Editrice La Scuola, 1988, pp. 201-212.

¹¹ F. ROSSI, *Arte sacra e committenza: struttura gerarchica e devozione popolare*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 173-187.

termini di accostante naturalismo e senso del quotidiano ma anche di rigorosa devozione¹².

Come già rilevato dalla critica, il cremasco intrattenne un rapporto privilegiato con la comunità di Leffe, borgo della Val Gandino, vallata laterale della ben più nota Valle Seriana. L'approdo in un contesto così periferico rispetto alla sua città natale deve essere letto alla luce delle relazioni che i mercanti leffesi, dediti alla produzione e commercio dei panni lana, seppero sviluppare lungo rotte mercantili che li portarono a emigrare in aree non solo appartenenti al Milanese o alla Serenissima Repubblica ma addirittura al Trentino¹³ e oltre le Alpi. Per la chiesa di San Martino Pombioli eseguì due importanti pale¹⁴: all'altare di San Bernardino i *Santi Bernardino, Giuliano e Fermo*¹⁵ e nel coro la *Madonna in gloria, angeli e i santi Giuseppe, Martino, Agnese, Apollonia, Agata e Liberata*¹⁶.

Allargando lo sguardo alle altre chiese sussidiarie è possibile legare al suo nome ulteriori dipinti. In San Rocco¹⁷ si conserva un ciclo di quattro tele dedicate alla Passione del Signore, la cui peculiare icono-

¹² Sulle modalità figurative con cui veniva veicolata la devozione a Bergamo tra Cinque e Seicento cfr. V. GUAZZONI, *Tempi ed immagini della Controriforma bergamasca*, in *Il Seicento a Bergamo*, cit., pp. 31-45.

¹³ Peculiare è la vicenda del dipinto con le *Nozze di Cana* eseguito nel 1667 per la chiesa di San Martino dal pittore trentino Giovanni Francesco Furlanello, originario della Val Di Fiemme, ricostruita da G. SAVA, *Dalla Valle di Fiemme alla Val Seriana: l'esordio lombardo del pittore Giovanni Francesco Furlanello*, «Studi trentini. Arte», XCVI, I, 2017, pp. 265-274.

¹⁴ Nello stesso edificio, non possono essergli riferiti gli affreschi con *Angeli musicanti* posti nel sottarco della cappella del Suffragio, come indicato nella scheda n. 1SL1141 del Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo redatta da Chiara Spanio: sono meglio inquadrabili invece in un ambito assai prossimo a quello dei pittori Recchi di Como.

¹⁵ M.C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 15, 31-32; L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 94-95.

¹⁶ M. C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi*, cit., pp. 14-15, 31; L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 95-96.

¹⁷ Notizie su questa chiesa si ricavano da A. GHIRARDELLI, *Leffe e le sue chiese* (supplemento di «Antenna, Rivista parrocchiale»), Leffe, [s.n.], 1984, pp. 265-266: venne eretta una prima cappelletta a scioglimento di un voto fatto dai leffesi in occasione della pestilenza del 1529, conclusa verosimilmente già entro il 1530, ampliata in seguito tra il 1583 e il 1585 fino ad assumere l'attuale assetto.



Fig. 1. Tomaso Pombioli, *Gesù nell'orto del Getsemani*, 1606, olio su tela, 125x185 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

grafia fa pensare che possano essere state commissionate in funzione di pratiche devozionali dei disciplini¹⁸. La lettura stilistica ci permette di precisare che appartengono a due distinti maestri¹⁹ e che vennero

¹⁸ A. GHIRARDELLI, *Leffe e le sue chiese*, cit., p. 86-87 ricava la notizia dell'esistenza di una confraternita dei disciplini bianchi dai verbali della Visita pastorale del Vescovo Pietro Lippomanno del 1530. Si riuniva presso l'altare del Crocifisso e di Santa Maria Maddalena nella chiesa di San Michele, ma ebbe in suo uso anche il tempio di San Rocco dal 1626. Vista la data 1606 presente sulla tela del *Cristo inchiodato alla croce*, pur in mancanza di precisi riscontri documentali, ci si chiede se la loro originaria destinazione non potesse essere proprio l'altare in San Michele e che siano giunte alla loro attuale collocazione in seguito al completo rifacimento della parrocchiale attuato a partire dal 1710.

¹⁹ Anche Stefania Buganza, nella scheda n. 1SL1924 del Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo dedicata al *Cristo nell'orto del Getsemani*, pur ipotizzando per tutto il ciclo una provenienza da Venezia e un ambito veneto oltre a una unitaria commissione della famiglia Gallizioli (registra erroneamente la presenza di uno stemma del casato su tutti i quadri), opera una distinzione di mani, riconoscendo come la *Deposizione* spettò a un autore diverso da quello delle altre tre tele.



Fig. 2. Tomaso Pombioli, *Incoronazione di spine*, 1606, olio su tela, 125x185 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

con buona probabilità eseguite in diversi momenti. Se la *Deposizione nel sepolcro* spetta a un veneto tardo manierista gravitante nell'orbita dei cosiddetti pittori delle "Sette Maniere"²⁰, le altre tre, raffiguranti l'*Orazione nell'orto del Getsemani* (fig. 1), l'*Incoronazione di spine* (fig. 2) e *Cristo inchiodato alla Croce* (fig. 3) sono da accostare all'artista cremasco e recano lo stemma della famiglia Gallizioli: sul *Cristo inchiodato* in particolare, accanto all'emblema figurano le iniziali del committente, S.G., che si potrebbero sciogliere in Santo Gallizioli²¹, e la data 1606 (fig. 4). Il

²⁰ Per la loro produzione bergamasca si rimanda a G. FOSSALUZZA, *Identificazione di Paise Pace e appunti sulle "Sette Maniere" della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in *Paise Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette Maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, (Biblioteca d'arte, 43), a cura di A. Pacia, Cinisello Balsamo, Silvana, 2013, pp. 47-117.

²¹ Pur in mancanza di contributi specifici su tale famiglia, impegnata in attività mercantili, registriamo a date successive un omonimo Santo Gallizioli, forse un discendente, molto attivo a partire dagli anni settanta del Seicento tra Bergamo e

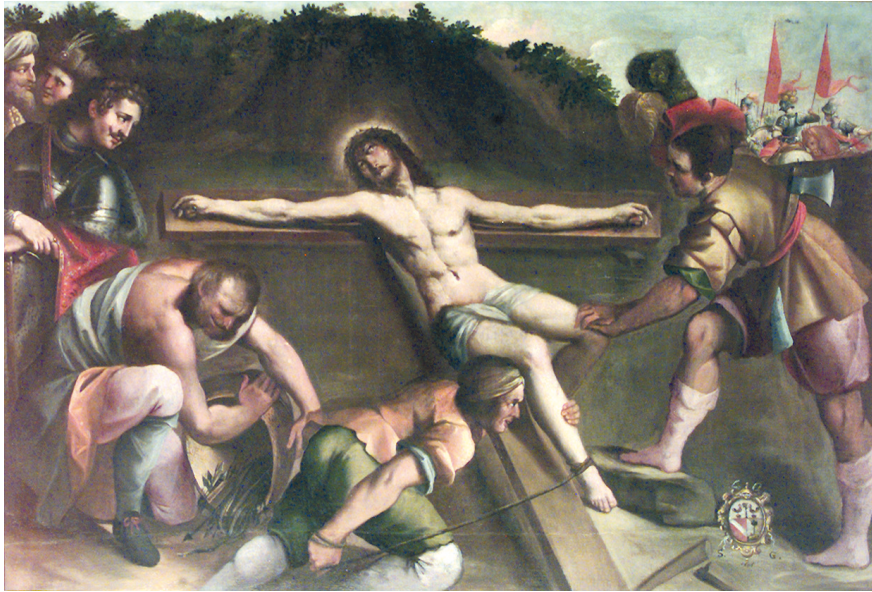


Fig. 3. Tomaso Pombioli, *Gesù inchiodato alla croce*, datato 1606, olio su tela, 124,5x186 cm, Leffe, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

dato cronologico riveste grande importanza per il percorso dell'artista, privo com'è, soprattutto per la produzione dei primi anni del Seicento, di appigli sicuri e testimonia di un legame assai precoce, rispetto a quanto fino ad oggi noto, non solo con la comunità di Leffe, ma più in generale con il contesto bergamasco²². La buona tenuta qualitativa qui esibita impone altresì anche nuove riflessioni intorno al discontinuo catalogo del pittore e al ruolo dei collaboratori, avendo in ogni caso sempre presente la differenza di registri adottati rispetto alla destina-

Venezia, come riportato in W. PANCIERA, *Il lanificio bergamasco nel XVII secolo: lavoro, consumi, mercati*, in *Il tempo della Serenissima. Un Seicento in controtendenza*, III, a cura di A. De Maddalena, M. A. Romani, M. Cattini, (*Storia economica e sociale di Bergamo*), [Bergamo], Fondazione per la storia economica e sociale di Bergamo, Istituto di studi e ricerche, 2000, pp. 122-123. Costituì inoltre una società con il marchese portoghese Agostino Fonseca, tra i maggiori committenti veneziani di Luca Giordano.

²² Si riteneva infatti che l'avvio del suo operato in terra orobica risalisse al ciclo di Calvenzano e al *San Rocco di Cortenuova* entrambi datati al 1623.



Fig. 4. Tomaso Pombioli, *Gesù inchiodato alla croce*, particolare dello stemma Galizioli con la data 1606.

zione delle commissioni. Dal punto di vista della composizione, riconosciamo la tendenza di Pombioli, soprattutto nelle tele di piccolo formato, a serrare le figure in primo piano creando poi *focus* narrativi secondari tramite piccoli inserti di scene nel paesaggio. Un'impostazione più dilatata e su più piani appare nell'*Orazione*, con gli apostoli e Cristo incastonati all'interno di un panorama roccioso a lume notturno, di matrice campesca, che vede la luce penetrare negli anfratti e investire i protagonisti della scena con effetti di delicato luminismo descrittivo che ci restituisce in maniera minuta perfino il profilo azzurro,

di ascendenza nordica, di una città in lontananza. Un episodio non isolato per l'artista cremasco ma che si inserisce in un filone cui appartiene anche una *Giuditta e Oloferne* di collezione privata²³. Più elaborata appare invece la concezione spaziale dell'*Incoronazione*, che si svolge in un interno scandito da colonne, lesene e una nicchia che accoglie una statua di divinità, forse Atena, e che richiama alla mente analoghe soluzioni di Domenico Carpinoni²⁴ e i più tardi dipinti in San Nicola da Tolentino a Nembro²⁵. Appartengono al consolidato repertorio del pittore cremasco le fisionomie dai profili appuntiti e quelle dai trat-

²³ L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 118-119; L. CARUBELLI, scheda 4, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 76.

²⁴ Per restare nei dintorni di Leffe, le *Storie di san Nicola da Tolentino* in San Nicola e San Lorenzo a Barzizza di Gandino, su cui si veda U. RUGGERI, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., p. 250.

²⁵ L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 100-102; L. CARUBELLI, scheda 7, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 82.

ti più popolari degli sgherri. Su tutte risalta quella del cavaliere sulla sinistra nel *Cristo inchiodato*, la cui caratterizzazione può forse far pensare a un ritratto del committente. Memore di un retaggio tardo manierista molto caro al pittore è l'attenzione riservata ai dettagli di gusto dell'abbigliamento, dalle piume dei copricapi fissate con spille fino alle fantasie delle vesti, che evocano un decorativismo ornamentale che ne investe tutta la produzione.

Ancora a Leffe, in Palazzo Galizzi, sede della casa canonica, si custodisce una tela con l'*Angelo custode* (fig. 5), già nella sagrestia della chiesa di San Michele e forse parte dell'arredo dell'antica parrocchiale. Il dipinto, poco considerato dalla storiografia locale²⁶, è attribuibile al Pombioli per analogie con quello di medesimo soggetto degli Istituti di Ricovero di Crema²⁷. Da qui riprende, pur con qualche variante, il cartone dell'Angelo in atto di abbracciare il fanciullo (si noti la sostanziale sovrapposizione nella postura della mano sinistra e l'andamento vaporoso del panneggio intorno alle ali) e la creatura mostruosa in basso a destra. Ciò che differisce invece è la figura del bambino, qui con la braccia conserte al petto e che pare essere tratta dall'incisione dei *Doveri dell'Angelo custode* di Hieronymus Wierix databile entro il 1619²⁸. Anche il



Fig. 5. Tomaso Pombioli, *Angelo custode*, 1626 circa, olio su tela, 126x107, cm, Leffe, Palazzo Galizzi, canonica (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

²⁶ A. GHIRARDELLI, *Leffe e le sue chiese*, cit., p. 189 lo cita assegnandolo ad ignoto del XVIII secolo.

²⁷ L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 86-87.

²⁸ Per prima L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 41-42 ha posto l'attenzione sull'uso di stampe impiegate come fonti figurative nel processo creativo dell'artista. Rispetto a quanto già individuato dall'autrice, F. CERETTI, *Genovesino e le carte*

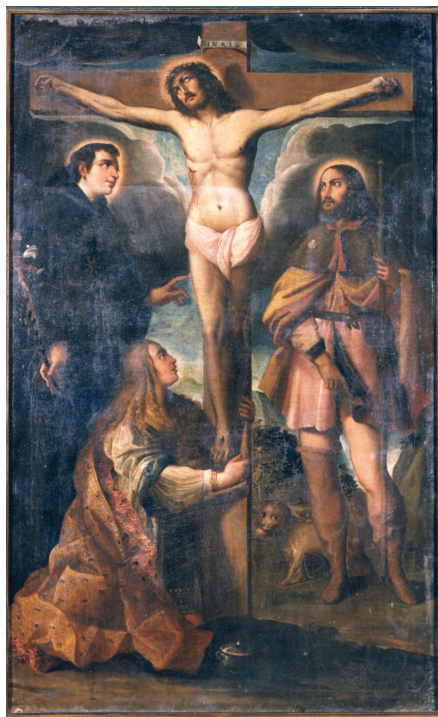


Fig. 6. Tomaso Pombioli, *Gesù Crocifisso e i santi Rocco, Nicola da Tolentino e Maria Maddalena*, 1635 circa, olio su tela, 180x116 cm, Barzizza di Gandino, San Nicola di Bari e San Lorenzo (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

paesaggio muta e da un'ambientazione lacustre che digrada fino a lontani rilievi, se ne sostituisce una montana, spoglia, i cui unici dettagli riconoscibili, stante anche le difficoltà di lettura per un generale offuscamento della pellicola pittorica, sono un tronco e qualche foglia resa a piccoli tocchi. Gli accostamenti cromatici nella veste del Custode, tra verde, giallo e rosa pastello sono quelli, di matrice cremonese, cui ricorre frequentemente l'artista così come la propensione a trattare i panneggi in maniera incisiva, increspandone i bordi e modellandone le pieghe con tagli quasi geometrici. L'allungamento parmigianinresco delle forme, i tipici volti dalle gote rigonfie leggermente arrossate e le capigliature scarmigliate permettono di avanzare una datazione intorno agli Anni Venti del Seicento per confronto con quanto Pombioli stava maturando nei cantieri di

San Siro Vescovo a Soresina²⁹ e della Madonna dei Campi di Calvenzano³⁰.

L'attività del cremasco per la Val Gandino non si esaurì con gli impegni assunti per i committenti leffesi ma lo vide attivo anche per la poco

stampate. Derivazioni dalle incisioni nella pittura italiana del Seicento, Roma, Officina Libraria, 2020, p. 112 evidenzia, per l'episodio della *Strage degli innocenti* del ciclo della Madonna dei Campi di Calvenzano, il libero ricorso al bulino dello stesso soggetto inciso da Marco Dente su invenzione di Baccio Bandinelli.

²⁹ Ivi, pp. 110-112.

³⁰ Si veda nota 8.

distante comunità di Barzizza, oggi frazione di Gandino. La chiesa di San Nicola di Bari e San Lorenzo³¹ conserva una pala con *Cristo crocifisso e i santi Maddalena, Nicola da Tolentino e Rocco* (fig. 6): già assegnata a Domenico Carpinoni³², cui spettano la gran parte dei dipinti risalenti alla campagna decorativa seicentesca dell'edificio³³, deve invece essere ricondotta al Pombioli. Posta in origine sull'altare di San Nicola da Tolentino, venne probabilmente commissionata dai membri della Confraternita dei Disciplini Bianchi, che qui aveva sede (ce lo suggerisce anche l'iconografia del Crocifisso cara alla devozione disciplinata) e spostata sulla controfacciata in seguito all'apertura di una nicchia che ancora accoglie una moderna statua del santo titolare. A suggerire ai confratelli il nome del maestro di Crema può forse essere stato qualcuno dell'omologo sodalizio di Lefte seppure siano storicamente documentate relazioni di Barzizza con il cremasco fin dal XII secolo, per via dell'emigrazione dei montanari³⁴: tra Cinque e Seicento, inoltre, ben tre sacerdoti del borgo provengono dalla Diocesi di Cremona e uno, don Bartolomeo Bassi, vice curato nel 1546, proprio da Crema³⁵. La tela in esame è data-

³¹ Per una storia della chiesa, *Appunti di Storia e Arte. Chiese parrocchiali bergamasche*, (Monumenta Bergomensia, LII), a cura di L. Pagnoni, Bergamo, Edizioni "Monumenta Bergomensia", 1979, p. 76.

³² C. PICINALI, *Le "pitture notevoli" di Barzizza e altre opere di pregio*, in "Comune et homines loci de Barzizza". Una comunità millenaria, Gandino, Radici Due, 1994, p. 24.

³³ A lui si devono il *Martirio di san Lorenzo*, già nella chiesa di San Lorenzo, *San Nicola che salva due fanciulli*, la pala dell'altare maggiore con la *Trinità adorata dai santi Nicola da Bari e Lorenzo*, quella dell'altare del Rosario e i relativi *Misteri* oltre che le *Storie di san Nicola da Tolentino* sull'altare omonimo. Per queste opere cfr. U. RUGGERI, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, cit., pp. 249-250.

³⁴ F. MENANT, *Lombardia feudale*, cit., p. 255. Ivi, p. 259 riporta inoltre che tale fenomeno migratorio coinvolse, alle stesse date, anche il vicino borgo di Gandino. Alcune famiglie gandinesi si stanziarono a Crema, come quella dei Gandino a cui appartenne il celebre giurista Alberto, o i Moroni e i Luzasco, che nel XIV secolo sono castellani a Palazzo Pignano. Appare pertanto storicamente motivata la presenza nel cantiere quattrocentesco della basilica di Gandino del pittore Magister Jachominus da Crema, di cui si conservano sulla controfacciata i lacerti di un affresco con il *Giudizio Universale*, oggi coperti dal telero del *Diluvio Universale* del pittore veronese Paolo Zimengoli (1718).

³⁵ Gli altri due sono il vice curato don Domenico Cantamessa da Trigolo, documentato tra il 1553 e il 1560 e don Giuseppe Bianchi da Cremona, parroco dal 1580 al 1614 e poi cappellano fino alla sua morte nel 1620.



Fig. 7. Tomaso Pombioli, *Madonna e i santi Rocco e Liberata*, 1635 circa, olio su tela, 210x165 cm, Barzizza di Gandino, San Rocco (Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo).

bile ai primi anni Trenta del Seicento. Le figure sono serrate intorno al Crocefisso (stringenti affinità lo accomunano al quello di Leffe), quasi senza separazione con il Cristo, in una bilanciata compostezza che si esprime tramite la ricerca di rigorosi rapporti lineari tra di esse: i loro atteggiamenti sono volti alla contemplazione e i gesti appena accennati. Anche la tavolozza si attenua per adeguarsi a questo clima sospeso ed evita di ricorrere a tinte accese.

Ancora a un momento successivo alla terribile pestilenza del 1630 si scala la *Madonna e i santi Rocco e Liberata* (fig. 7) dell'oratorio di San Rocco, sempre a Barzizza³⁶. Il dipinto, in origine sull'altare e oggi collocato sulla parete di destra in seguito

agli ampliamenti ottocenteschi, dovette essere eseguito per sostituire un più antico simulacro in legno del santo taumaturgo³⁷, unendo a questo culto anche quello per la santa, evocata a protezione delle nascite, qui attestato da un precedente affresco votivo cinquecentesco³⁸. Similmente alla *Trinità e le anime purganti* di Covo³⁹, Pombioli adotta un'analogia

³⁶ Sorto in seguito a un voto per far cessare la peste del 1528-1529, venne completamente riedificato nel 1869. Per la sua storia cfr. P. GELMI, B. SUARDI, *La peste del 1528 e l'oratorio di S. Rocco*, in "Comune et homines loci de Barzizza", cit., pp. 17-22.

³⁷ Ivi, p. 20.

³⁸ Rinvenuto sulla parete di fondo dell'abside in seguito a lavori di restauro nel 1989.

³⁹ L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., pp. 67-68.

impaginazione su due registri: quello inferiore scandito attorno all'apparizione della Vergine, è delimitato a destra da un pilastro che inquadra la prospettiva di una grotta in cui giace una non meglio identificabile figura. In alto le nubi squarciate, da cui sembrano precipitare degli angeli, si aprono alla visione della Trinità. Disposti in primo piano secondo un andamento paratattico e gerarchico, i personaggi danno vita a una singolare narrazione che alluderebbe al martirio di Liberata tramite l'amputazione delle mani. Se la sua identificazione appare indiscutibile anche per via degli attributi dei bimbi in fasce e della corona ai suoi piedi, la modalità del supplizio non appartiene all'agiografia della martire (secondo diverse tradizioni, sarebbe stata decapitata o pugnalata) e fa sospettare che al pittore sia stata ingenerata confusione con quello di Santa Eurosia, forse su errata indicazione della committenza vista la particolarità dell'iconografia.

Nello stesso giro d'anni il cremasco licenziò due dipinti per la vicina Val Cavallina, la *Trinità e i santi Giacomo, Rocco, Sebastiano e Defendente* per la chiesa di San Giovanni Battista a Vigano San Martino⁴⁰, firmata e datata 1634 e la *Madonna col Bambino e i santi Bernardino, Alessandro martire, Rocco e Sebastiano* in San Giovanni Battista a Trescore Balneario⁴¹. Le



Fig. 8. Tomaso Pombioli, *Madonna col Bambino e i santi Bernardino da Siena, Alessandro, Rocco e Sebastiano*, 1635 circa, olio su tela, Trescore Balneario, San Giovanni Battista, particolare dello stemma Del Negro.

⁴⁰ M.C. RODESCHINI GALATI, *Presenze cremonesi*, cit., p. 15; L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, cit., p. 115.

⁴¹ Già assegnata a Francesco Salmeggia da A. RINALDI, *Le chiese loci Trescurii. Ricerche storiche*, Casale Monferrato, Tip. Botti, 1932, p. 54 e a un pittore salmeggesco da F. NORIS, U. RUGGERI, *Esiti e crisi della pittura post-salmeggese*, in *I pittori bergamaschi*.



Fig. 9. Stemma Del Negro tratto da Cesare De' Gherardi Camozzi Vertova, *Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, 1888.

opere mostrano un dettato compositivo e stilistico che porta a maturazione un linguaggio di più compiuta fusione atmosferica tra le figure e l'ambientazione naturalistica tramite dosati passaggi chiaroscurali oltre che una raffinata scrittura pittorica e una temperatura emotiva più addolcita. Come già evidenziato, la tela di Trescore recupera l'impianto della pala dell'altare di San Bernardino a Leffe perfino nell'effigie del predicatore francescano. Una scelta non casuale vista la provenienza dei committenti. Lo stemma posto in basso a destra (fig. 8), vicino all'elmo, già ritenuto dei nobili Terzi⁴², è invece quello dei Del Negro di Gandino⁴³ (fig. 9): un'arma inquartata con un'aqui-

Il Seicento, II, cit., p. 319, è stata ricondotta a Pombioli da L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, in *L'estro e la realtà*, cit., p. 66 su segnalazione di Enrico De Pascale da una comunicazione di Simone Facchinetti. La datazione proposta al 1635 è coerente con le fasi decorative della chiesa di San Giovanni Battista, ma potrebbe essere anche anticipata: l'edificio, ampliato tra il 1611 e il 1612, venne sottoposto a ulteriori interventi di cui si ha notizia nella Visita pastorale del Vescovo Grimani del 20 marzo 1634, come riportato in M. SIGISMONDI, *Trescore nelle visite pastorali 1541 - 1886*, [s.l. ma Trescore Balneario], Amministrazione comunale, 1986, pp. 135-136, nota 4.

⁴² Catalogo dei beni culturali della Diocesi di Bergamo, scheda n. rVS1424 redatta da Marilisa Rota. La vicinanza della chiesa a Villa Canton, dimora già appartenuta alla famiglia Terzi di Bergamo, può aver portato a tale fraintendimento.

⁴³ Sulla famiglia cfr. D. CUGINI, *La nobile famiglia Del Negro di Gandino*, «Bergomum», XXXVII, 1943, 4, pp. 154-158 e P. GELMI, B. SUARDI, *Scarlatto garibaldino. Tintori e lanieri gandinesi (secoli XV-XIX)*, (*Quaderni del Museo*, 1), Gandino, Museo della Basilica, 2007, p. 87 nota 115. Luisa Gaiardelli mi segnala che a Trescore sono documentati, a

la incoronata nel campo d'oro e un soldato con lancia nel campo d'argento. La presenza qui di una famiglia originaria della Val Gandino non è un fatto isolato: a partire dal Quattrocento, diversi casati, dediti alla produzione laniera, emigrarono per diversificare i loro investimenti in campo fondiario e immobiliare, trasferendosi proprio in Val Cavallina, che offriva loro una migliore disponibilità di terre rispetto alla patria natia. A Trescore Balneario si stabilirono tra gli altri i gandinesi Rotigni⁴⁴, Caccia, Scarpa e i leffesi Mosconi⁴⁵. Pertanto, il corretto riconoscimento dell'emblema della pala di San Giovanni Battista, e più in generale l'inquadramento storico poc'anzi delineato, ci forniscono un'interessante chiave di lettura per giustificare il collegamento con l'opera di Leffe: il reimpiego dello stesso modello, seppure in una dinamica di dare e avere ancora da chiarire, testimonia il gradimento intervallivo verso un testo figurativo la cui fortuna dipese anche dai Del Negro⁴⁶.

In conclusione, se i nuovi dipinti ascritti a Pombioli consentono di ripercorrere nuovamente la sua parabola bergamasca, pur senza partico-

date successive, Andrea e Nicola del Negro, che vennero «Trucidati crudelissime in propria domo» l'8 marzo 1643, come riportato da M. SIGISMONDI, *Curiosità storiche* 9, «Bollettino parrocchiale - Trescore Balneario», ottobre 1976, p. 72 mentre in uno *Stato d'anime* del 1658 compare Bernardo Del Negro: l'omonimia con il santo dell'altare può forse suggerire un suo coinvolgimento nella vicenda.

⁴⁴ M. SIGISMONDI, *L'abate Costantino Rotigni (Trescore 1696 - San Paolo d'Argon 1776)*, Trescore Balneario, San Marco, 1996, pp. 29-30 informa che il loro stanziamento a Trescore nel primo Seicento diede vita a due rami. A quello di Giuseppe Rotigni appartiene il celebre abate benedettino Costantino, figura chiave nelle vicende bergamasche del pittore Giacomo Ceruti, su cui da ultimo ritorna F. NEZOSI, *Novità e riletture per Giacomo Ceruti a Gandino, tra documenti e fonti figurative*, in *Ceruti a Gandino. Arte, tecnica e restauro*, a cura di F. Nezosì, F. Piazza, Milano, Scalpendi editore, 2023, pp. 41-42.

⁴⁵ M. SIGISMONDI, *I conti Mosconi di Trescore. Secolo XIII-XIX*, Trescore Balneario, Editrice San Marco, 2000, pp. 15-90.

⁴⁶ Curiosamente alla stessa famiglia appartiene il sacerdote Pietro Del Negro: cappellano della chiesa trescorense di San Bartolomeo almeno dal 1659, circa un paio di decenni dopo farà eseguire una replica in piccolo della *Circoncisione di Gesù* di Pietro Mango conservata nella basilica di Gandino, come argomentato in F. NEZOSI, *Marcantonio Bonduri committente di Pietro Mango: un inedito carteggio tra Bergamo e Brescia*, in *Napoli a Bergamo. Uno sguardo sul '600 nella collezione De Vito e in città*, catalogo della mostra (Bergamo, 23 aprile - 1 settembre 2024), a cura di E. Fumagalli, Milano, Skira, 2024, p. 56.

lari scostamenti di giudizio sul piano stilistico, ne ridisegnano invece gli estremi su quello della cronologia, anticipandone di ben diciassette anni l'inizio. Ancora più decisive, nella prospettiva di future ricerche, appaiono le aperture sul versante della committenza, peraltro mai veramente indagata per il caso del pittore cremasco: ci consentono di delineare una nuova geografia del suo catalogo che vede sempre più centrale il legame con la Val Gandino, da cui pare di cominciare a capire possa derivare il consenso conquistato nelle vallate orobiche.