

LUCA GUERINI

IL «DIVERSO PER ECCELLENZA»
NELL'ARTE CREMASCA DEL XVI E XVII SECOLO
Satana e le sue manifestazioni

L'autore analizza la presenza della figura di Satana, il "diverso per eccellenza", e le sue manifestazioni nell'arte cremasca tra i secoli XVI e XVII passando in rassegna la vasta iconografia religiosa che in questo periodo si fa particolarmente attenta all'argomento anche nel nostro territorio. Il saggio esamina contemporaneamente il più ampio contesto dell'epoca considerata.

Quattro o cinque di queste radici (...) sono molto gustose ed hanno lo stesso sapore delle castagne. Ma qui sono molto più grandi e migliori di quelle che aveva trovato nelle altre isole, e l'Ammiraglio dice di averne trovate anche in Guinea, ma qui erano grandi come una coscia. Afferma anche, di questa gente, che eran tutti robusti e valenti".

(Cristoforo Colombo, 'Giornale di Bordo',
16 dicembre 1492)

Il diffondersi in Europa, tra i secoli XVI e XVII, della viva sensazione di una onnipresenza di Satana, come è abbondantemente attestato in trattati di storia, manuali di teologia e cronache popolari¹, ebbe un eco anche nel nostro territorio cremasco, come si può riscontrare in una vasta iconografia religiosa che in questi due secoli si fa particolarmente attenta a questo tema. La raffigurazione, nelle nostre chiese, di una articolata fenomenologia del demoniaco ha certamente contribuito non solo a ravvivare l'immaginazione popolare, ma anche a educare il popolo cristiano a tenere le debite distanze da questo "diverso" per antonomasia che da un lato incuriosiva e dall'altro terrorizzava le popolazioni.

Storici ed etnologi documentano come il tema della diversità si è posto fortemente all'attenzione dell'uomo a partire dal Cinquecento quando le grandi scoperte geo-

grafiche misero tutti di fronte al problema di civiltà profondamente differenti tra loro, tanto da indurre gli europei a delineare i propri caratteri in contrapposizione a quelli altrui, basandosi soprattutto su fattori culturali, politici, fisici e morali più che religiosi, anche a causa della progressiva laicizzazione del pensiero. Nacque addirittura una corrente polemica anti-europea e con essa il mito del ‘buon selvaggio’ (J.J. Rousseau) ispirato dal desiderio di pace e dall’orrore delle guerre che imperversavano nel Vecchio Continente e che culmineranno nelle campagne napoleoniche tra ’700 e ’800. Tra gli altri concetti legati alla diversità, si può ricordare la sorprendente esaltazione del cannibale rispetto all’europeo da parte di Montaigne, anche se non si deve credere che gli intellettuali polemici contro i loro Stati fossero anti-europei: esaltando gli altri popoli, finivano immancabilmente per inneggiare all’Europa, come fecero Voltaire e Montesquieu. Dunque, a partire dal Cinquecento e poi per tutto il Sei-Settecento, ci furono uomini sensibili alla questione dell’«altro»: personalità come quelle citate, nei rapporti tra l’Europa e le altre terre, abbandonarono via via il binomio superiorità-inferiorità, per adottare la ‘nuova’ categoria di “diversità”. Indubbiamente ci fu sempre grande attrazione per ciò che era diverso, e potremmo dire, sconosciuto².

La scoperta dell’America può essere anche interpretata come rinvenimento e impatto con l’alterità³, come scoperta che l’io fa dell’*altro*. Filosofi e psicologi documentano come l’“altro” è sempre scoperto in noi stessi: l’io è un altro, ma anche gli altri sono degli io, che solo il mio punto di vista distingue realmente da me, e che giunge a concepire come il “diverso” in rapporto a me, alla mia cultura o al mio gruppo sociale. Così, se possono risultare “diversi” degli esseri vicinissimi sul piano culturale, morale e storico, come le donne per gli uomini, i ricchi per i poveri, i pazzi per i “normali”, tanto più l’impatto di estraneità è percepito nei confronti di uomini e culture di cui non comprendiamo né la lingua né i costumi, come nel caso degli indios rispetto agli europei.

Tutto ciò appare ampiamente recepito nelle espressioni dell’arte figurativa, dove la diversità viene spesso rappresentata tramite il confronto di categorie. Limitandoci alla produzione cremasca, si può osservare in opere nella quali compare il popolo semplice a confronto con la nobiltà (il diverso è spesso indicato da insegne di distinzione della classe sociale), in scene nelle quali un santo guarisce gli appestati (la diversità è incarnata da una ben descritta condizione personale), nelle opere che narrano l’adorazione dei Magi, dove l’alterità che sorprende lo spettatore è costituita dai tratti esotici di questi personaggi provenienti da culture diverse; ancora, negli episodi in cui compare il demoniaco, la diversità è creata da un impatto visivo che suscita terrore o ripugnanza. È anche da notare che l’artista, quando si trova a descrivere, nelle sue tele, varie ‘categorie’ di soggetti, chiaramente lo fa sulla base delle proprie cognizioni e delle proprie esperienze e al tempo stesso il pubblico, che

fa da spettatore, leggerà quei messaggi filtrandoli con le proprie precomprensioni e con i propri strumenti d'analisi.

A tale proposito potrà risultare illuminante una riflessione che, se a prima vista può sembrare lontana dal centro della nostra analisi, è utile per comprendere come la diversità sia, in parte, dentro di noi. È noto che un oggetto riflette un disegno di luce sull'occhio, che entra attraverso la pupilla, viene raccolto dal cristallino e proiettato sulla retina, dove, una rete di fibre nervose per mezzo di un sistema di cellule filtra la luce a diversi milioni di ricettori, i coni. Questi portano al cervello le informazioni relative alla luce e al colore ed è a questo stadio del processo che nell'uomo gli strumenti della percezione visiva non sono più uniformi ma variano da individuo a individuo. Il cervello infatti ha il compito d'interpretare i dati relativi a luce e colore ricevuti dai coni e ciò avviene sia grazie a capacità innate sia grazie a quelle che gli derivano dall'esperienza. Il cervello ricava i dettagli dal suo bagaglio di schemi, categorie, abitudini di deduzione e analogia e questi forniscono una struttura e quindi un significato alla complessità dei dati oculari⁴. Tali strumenti mentali con i quali un uomo organizza le proprie esperienze visive hanno come fattore di variazione soprattutto i dati culturali. Se è vero che in questa "dotazione cerebrale" le differenze sono piuttosto modeste dal momento che la maggior parte dell'esperienza umana è comune a tutti⁵, si deve però affermare che tutto ciò dà origine a infiniti modi di elaborare i dati percepiti, in quanto il bagaglio di conoscenze e la capacità d'interpretazione variano da persona a persona.

La paura del Demonio

Il tema di questo saggio – che studia la presenza della figura di Satana nell'arte cremasca tra i secoli XVI e XVII – si comprende meglio se inquadrato in un contesto epocale, quello che vide il diffondersi in Occidente di un sentimento di paura, intesa come turbamento d'animo che si prova dinnanzi a qualcosa reputata pericolosa e nei confronti della quale ci si senta del tutto inermi. Larghi strati della popolazione, accanto a paure spontanee come quella per il mare, il buio, i fantasmi, appaiono terrorizzati da paure cicliche, che si ripresentano puntualmente con le epidemie di peste, le carestie, il passaggio di eserciti, oppure da paure riflesse, "che sgorgano cioè da un atteggiamento d'indagine sulla sofferenza guidato dai direttori di coscienza della collettività, quindi anzitutto dagli uomini di Chiesa"⁶, almeno limitatamente ad alcuni periodi storici. Una paura ciclica poteva colpire la totalità di una popolazione oppure sconvolgere solo 'i poveri' – ma i poveri erano molto numerosi un tempo – come accadeva ad esempio durante una carestia. L'accumularsi delle aggressioni che colpirono le popolazioni occidentali all'inizio del XVII secolo creò nell'ampiezza del corpo sociale una scossa psicologica profon-

da, testimoniata dai vari tipi di linguaggio del tempo: parole e, ciò che più ci interessa in questa sede, immagini.

Un autentico terrore circondava l'evento della morte: a questo riguardo è rivelatore, considerare, con quanta insistenza libri di pietà e sermoni combattessero nei cristiani la tentazione di scoraggiamento e di sconfitta all'avvicinarsi dell'ora fatale. Molti provavano un senso d'impotenza di fronte a un nemico temibile come Satana, tanto che gli uomini di Chiesa erano fortemente impegnati a smascherare questo potente avversario dell'uomo e della vita. Essi stesero l'inventario dei mali che era in grado di procurare e, soprattutto, la lista dei suoi agenti. Turchi, Ebrei, eretici, indemoniati e donne (specialmente le streghe) erano paure certamente terribili, ma "nominate" e chiarificate da teologi e predicatori. Con l'aiuto della grazia di Dio, la lotta e la vittoria contro questi avversari e pericoli era, se non facile, almeno possibile. Denunciare e screditare Satana e i suoi agenti significava anche diminuire sulla terra la dose di infelicità di cui essi erano la vera causa⁷.

L'XI e il XII secolo vedono il prodursi, almeno in Occidente, della prima grande "esplosione diabolica"⁸ e la rappresentazione del Demonio entra nella nostra cultura non più come l'essere astratto e teologico, ma assume caratteri concreti, forma animale e umana, come il Satana descritto con gli occhi rossi, i capelli e le ali di fuoco dell'*Apocalisse* di Saint Séver. Mentre nel secolo XIII i grandi Giudizi Universali delle cattedrali gotiche ricollocano al loro posto i demoni, l'Inferno e i suoi supplizi, ma senza produrre immagini molto particolareggiate, il Rinascimento che aveva ereditato concetti e immagini demoniache dal Medioevo, dà uno speciale rilievo e una diffusione enorme alla raffigurazione di Satana⁹, il quale invece non appariva nell'arte cristiana primitiva¹⁰. Gli artisti di questo periodo traggono ispirazione per le loro rappresentazioni del Demonio dal satiro dell'Antichità con corna e piedi caprini che simboleggia il Paganesimo, nemico della Chiesa. Talora il diavolo è travestito invece da monaco o viandante, ma l'artiglio spunta da sotto il mantello mostrando la sua reale identità.

Quale spartiacque di questo processo e a confine tra le due epoche può essere collocata *La Divina Commedia*: la sua circolazione genera forti riflessi nell'iconografia del tema. Questa in Europa, tra il 1300 e il 1500, si arricchisce anche di elementi provenienti dall'Oriente che ne rafforzano gli aspetti più terrificanti e in grado di generare paura.

La crescita esponenziale, nel Vecchio Continente, della paura per Lucifero raggiunge il suo culmine dalla seconda metà del XVI all'inizio del XVII, fatto che avviene in concomitanza con l'apparire, nei vari paesi, di opere letterarie importanti che riportavano, con un'abbondanza di particolari e di spiegazioni mai raggiunta prima, tutte le precisazioni che "un'opinione avida desiderava avere sulla personalità, i poteri e i volti del Nemico del genere umano"¹¹.

Anche a Crema e nel Cremasco gli artisti cinque-secenteschi si cimentarono con

questo tipo di raffigurazioni. Diversi sono, nel nostro territorio, i dipinti o gli affreschi che raffigurano Satana, le manifestazioni del demoniaco o quelli che abbiamo definito come “suoi agenti”. I limiti del presente saggio ci consentono di prendere in considerazione solo alcuni esempi iconografici significativi tra quelli possibili, cercando ad ogni modo d’indagare le principali tipologie di rappresentazione.

La mostruosità di Satana

Le origini complesse della visuale cristiana del Diavolo combinano concetti provenienti da culture diverse. Si tratta di immagini ebraiche (il serpente tentatore, Satana, Lucifero, Asmodeo...), di concetti greci (*dàimon* e *diàbolos*) e di idee egiziane (lo *‘n ter*, gli spiriti cattivi, i fantasmi e le apparizioni che non sono altro se non le antiche divinità pagane dell’Egitto). Il Demonio è variamente presentato come avversario e spettro, oppure come essere mostruoso che spaventa e attacca il monaco eremita, svelandosi come spirito ripugnante: caratteristiche queste che spiegano le molte attività e manifestazioni che gli sono attribuite. Spesso invece è raffigurato come una creatura seducente e tentatrice, che rappresenta tutti gli incantesimi del mondo. In tal caso il tentatore è mostrato in forma umana e anche superumana, nelle vesti di un giovane o di una giovinetta bellissima e seducente, oppure come un angelo della luce. In generale però, a partire dal Medioevo, l’arte ha preferito raffigurare il demonio come un mostro brutto e orribile. Il suo simbolismo è tutto volto alla sfera del male, della quale sottolinea gli effetti più che la causa. La figura orribile e subumana di un essere che in parte è uomo e in parte è animale, simboleggia tutto ciò che può alterare e deformare l’integrità naturale, corporea e spirituale dell’uomo. Tale interpretazione ‘medievaleggiante’ di Satana è quella più consueta anche nel panorama artistico cremasco.

In un’interessante raffigurazione del Seicento compare un drago, modellato sui cosiddetti ‘bestiari’ medievali. Si tratta della tela “*Gesù calma i draghi*” del nostro Giovan Battista Lucini (1639-1686) che fa pendant con il quadro *Maria sfamata dalla palma*, collocata nell’abside della chiesa di Santa Maria Assunta a Ombriano (Crema). Entrambe le opere narrano episodi del viaggio della Sacra famiglia verso la terra d’Egitto. In particolare nell’episodio con Gesù che calma i draghi ci troviamo di fronte a un’iconografia cristiana piuttosto rara, tratta dal Vangelo dello Pseudo Matteo, un apocrifo del VII - IX secolo d.C., che divulga una tradizione forse addirittura anteriore al secolo IV. L’apocrifo racconta che giunti a una grotta Maria, Giuseppe e il Bambino vollero ripararsi. Con loro c’erano tre ragazzi e una ragazza che percorrevano la medesima strada. Improvvisamente dalla grotta uscirono molti draghi; Gesù scese dal grembo della madre e si alzò in piedi di fronte ad essi, che cominciarono ad adorarlo e poi se ne andarono. L’anonimo autore della

leggenda voleva probabilmente mostrare l'adempimento di una profezia attribuita a Davide: *“Lodate il Signore dalla terra, mostri e voi tutti abissi”* (Salmo 148,7). Mentre Giuseppe e Maria sono raffigurati in atteggiamento di timore per paura che Gesù sia sbranato da queste belve feroci, il divino fanciullo cammina davanti ai draghi ordinando loro di non far più del male a nessuno: *“Non temete, e non pensate che io sia un bambino. Io infatti sono sempre stato perfetto e lo sono tuttora: è necessario che davanti a me tutte le bestie selvatiche diventino mansuete”*. Lucini, probabilmente allievo del Botticchio, imposta una scena giocata sulla paura dei personaggi coinvolti, Giuseppe, Maria e la bambina che è con lei, contrapposta alla calma e sicurezza di Gesù. Lo sfondo con il cielo nuvoloso partecipa e sottolinea la drammaticità della scena.

Di grande interesse per il nostro tema è la figura di San Michele Arcangelo che schiaccia la testa al diavolo, cioè al serpente antico secondo la maledizione che esso ha ricevuto nell'Eden dopo il peccato dei progenitori (Genesi 3,14-15). Il lemma ebraico che indicava il serpente (*nahàsh*) era stato tradotto in greco fin dal II secolo avanti Cristo con il termine *dràkon* e di qui prende origine la tradizione che raffigura spesso il demonio in forma di drago, con l'aggiunta dei tratti tipici attribuitigli dal libro dell'Apocalisse che lo descrive dotato di sette teste, simbolo di un potere immenso, e dieci corna, simbolo di una forza sovrumana. Lo stesso libro dell'Apocalisse presenta Michele come guerriero e difensore della Chiesa: *“Scoppiò una grande guerra nel cielo. Michele e i suoi angeli combattevano il drago... Il grande drago, il serpente antico, colui che chiamiamo il diavolo e Satana, che seduce tutta la terra. Fu precipitato e con lui anche i suoi angeli”*.

San Michele compare in una tela di ignoto autore del XVII secolo conservata nella chiesa di San Giacomo in Crema. Il santo è raffigurato secondo l'iconografia tradizionale mentre colpisce con la spada il Demonio che schiaccia con i piedi calpestandogli il capo. La tela è certo un ricordo dell'appartenenza della frazione di San Michele alla parrocchia di San Giacomo. Il prototipo dell'opera è il noto dipinto di Guido Reni (1575-1642) della chiesa dei cappuccini a Roma, modello molto sfruttato anche nelle nostre zone. Lo testimonia ad esempio un'altra copia visibile nella prima cappella di sinistra del Santuario di Caravaggio (BG). La pala, settecentesca, è del pittore Paolo Gallinoni (1751-1825) che a oltre un secolo di distanza si rifà nuovamente all'opera del pittore bolognese.

Nel contesto cremasco l'arcangelo compare anche nell'opera *l'Incoronazione della Vergine e Santi* firmata da Aurelio Gatti detto il Soiaro (1556-1602)¹² nella Pieve di Santa Maria Assunta a Soncino¹³, raffigurante San Michele Arcangelo nell'atto di colpire il diavolo riverso a terra. La pala, che è posta al centro del coro e non è in buono stato conservativo¹⁴, presenta un'iconografia che potrebbe far pensare a una sua collocazione originaria nella Pieve stessa (dedicata appunto a Santa Maria

Assunta), anche se Mario Marubbi¹⁵ lo esclude sulla base della visita pastorale Campori la quale, nel 1624, inventariava l'altare come ancora privo del dipinto¹⁶. Accettabile l'ipotesi dello stesso Marubbi secondo il quale la pala doveva essere originariamente sopra un altare dedicato all'arcangelo. Il culto di San Michele deve essersi diffuso anche nelle zone cremonesi, come prova per esempio la dedicazione all'arcangelo della chiesetta della Melotta (località campestre soncinese). Il dipinto potrebbe provenire da qui (?), ma nulla ce lo assicura. La datazione è purtroppo mutila delle due ultime cifre, ormai illeggibili¹⁷.

Nel registro inferiore, quello che più ci interessa, sono raffigurati diversi santi innocchiati e in piedi fra i quali riconosciamo San Giovanni Battista, San Michele Arcangelo, San Pietro e San Francesco (?), che appaiono ben studiati e indagati nell'espressione. I più originali e interessanti sono comunque San Michele Arcangelo e San Giovanni Battista che indica verso la Vergine in alto. Nel volto di San Michele, in quello di San Giovanni e nel personaggio che assiste all'Assunzione sulla sinistra sono, a mio parere, visibili dei ritratti di persone, magari ripresi 'dal vero'¹⁸. Il diavolo riverso a terra in questo caso è dipinto come un mostro: ha corna, mani con artigli, ali e un aspetto terribile con la lingua fuori dalla bocca. San Michele gli calpesta il petto e poggia su di lui il suo bastone in segno di vittoria. È interessante notare che nella zona superiore che ha al centro la Madonna incoronata dal Padre Eterno (con ricco vestito damascato) e Gesù Cristo, il Gatti junior ripropone perfettamente la piccola tela con l'*Incoronazione della Vergine* dei *Misteri del Rosario* dipinti a Romano di Lombardia nella chiesa di San Defendente, modello già sfruttato altre volte nella sua produzione.

Sempre Aurelio Gatti ripropone la stessa interpretazione dei demoni nella scena di *Cristo al Limbo* a Crema, presso la Basilica di Santa Maria della Croce, all'altare della "Deposizione dalla Croce". L'ovale affrescato nel 1585-1586 interpreta in modo abbastanza personale la *I Lettera* di Pietro (3,19), che riprende una tradizione giudaica secondo la quale l'arrivo del Messia nel mondo avrebbe rappresentato la fine dell'era che si stava vivendo, con la liberazione dei defunti 'giusti'. Nell'affresco notiamo Cristo che si china sull'ingresso dello *Sheol* (Inferi) per compiere questa operazione e si vedono tre figure di "giusti" che si affacciano. Assistono alla scena Giovanni Battista, Adamo ed Eva, un profeta (?) e uno dei due ladroni crocifissi con Gesù. Sopra un arco vengono inseriti diversi diavoli, visti come mostri alati. Analoghi esseri con le ali compaiono nella 'predella', sempre del Sojaro, della *Madonna del Rosario* della parrocchiale di Offanengo con la *Messa di San Pio V*. Una scena infernale con mostri simili Aurelio Gatti ebbe forse modo di vederla in S. Maria delle Grazie proprio a Soncino (dove lavorò dai primi anni '80); qui si trova l'affresco del *Giudizio Universale* compiuto dal Carminati nel 1531, a sua volta derivante da una stampa di Dürer¹⁹.

Ancora un diavolo mostro alato con la coda e le ali nere, i capelli e la barba corvini, le ‘sgrinfie’ e le orecchie allungate è visibile nella chiesa di San Bernardino degli Osservanti a Crema, nella cappella dell’ordine francescano. Stavolta autore del riquadro affrescato è il ‘campione’ del Seicento cremasco, Gian Giacomo Barbelli (1604-1656), il quale compie qui uno degli ultimi lavori che realizzò in questa chiesa. È un Barbelli maturo e più ‘libero’ quello che realizza la *Tentazione di San Francesco*. Nella scena il santo, secondo il racconto tratto dai *Fioretti*, si è gettato nudo in un roveto ed è conteso tra il diavolo, alla nostra destra, e due angeli, sulla sinistra. L’affresco introduce anche il tema legato alla contrapposizione angelo-diavolo, particolarmente immediato per il fedele, che ebbe, non solo in pittura, un discreto sviluppo.

“La donna ti schiaccerà la testa” (Genesi 2, 3-15)

Il tenebroso tema del demoniaco s’incrocia con quello luminoso dell’Immacolata Concezione, dogma cattolico proclamato da Papa Pio IX l’8 dicembre 1854 con la Bolla *Ineffabilis Deus*, che sancisce come la Vergine Maria sia stata preservata immune dal peccato originale fin dal primo istante del suo concepimento. Se la proclamazione del dogma è recente, il tema è antico e affonda le sue radici sia nella fede popolare sia nella teologia degli antichi concili e nei trattati dei grandi dottori medievali che alimentarono la cultura, la pietà e l’iconografia cristiana²⁰. L’iconografia classica della Immacolata concezione rappresenta la Donna del capitolo 12 dell’Apocalisse, (“*Un segno grandioso apparve nel cielo: una donna vestita di sole, con la luna sotto i piedi e sul suo capo una corona di dodici stelle*”) vestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e sul capo una corona di dodici stelle, in atto di schiacciare la testa all’antico serpente, secondo il testo del libro della Genesi, conosciuto come “il Protovangelo”: “*Io porrò inimicizia tra te e la donna, tra la tua stirpe e la sua stirpe; questa ti schiaccerà la testa e tu le insidierai il calcagno*” (Gen 3-15)²¹. La lettura della tradizione della chiesa vede nella stirpe della donna Cristo: è lui che schiaccia la testa del serpente, che simboleggia il diavolo, e che in questo modo redime l’umanità dal peccato. Tuttavia, la presenza della donna (Eva a livello letterale) prefigura Maria, colei che ponendosi al servizio di Dio permette l’entrata del Salvatore nel mondo (Luca 1,38). Maria quindi, nella lettura tradizionale della Chiesa, partecipa, anche se in forma subordinata, alla vittoria di Cristo sul peccato. Da questi versi dell’Apocalisse nasce l’immagine che per secoli fu conosciuta come la ‘donna dell’Apocalisse’ e che solo nel 1854 prese ufficialmente il nome di “Immacolata Concezione”.

La devozione alla Vergine era già universalmente diffusa, il documento papale la rende, da quel momento, giuridicamente ufficiale.



Giovanni Battista Lucini, *Gesù calma i draghi*, Santa Maria Assunta, Ombriano, Crema.

L'iconografia dell'Immacolata Concezione ha quindi inizio con le raffigurazioni della donna dell'Apocalisse, vestita di sole, cui fa seguito Maria, vista come radice e capostipite della discendenza che darà vita a Cristo. Da un passo del Protovangelo apocrifo di Giacomo proviene un'ulteriore rappresentazione. Si tratta del concepimento della Vergine. Nell'antico testo si narra che Anna e Gioacchino non potessero avere figli e che egli fuggisse a causa della vergogna. Un giorno, però, un angelo predisse a Gioacchino la nascita di una figlia e di lì a poco, da un casto bacio con Anna, nacque Maria. Nel corso dei secoli, la simbologia mariana dell'Immacolata Concezione si sviluppò in forme e stilemi molteplici, trovando il trionfo dell'Immacolata nelle sue immagini di splendore, raffigurata nella classica iconografia della Vergine, poggiata su uno spicchio di luna mentre schiaccia la testa del serpente. L'iconografia passò attraverso l'arte dei più celebri pittori italiani e stranieri. Propongo un dipinto di Tommaso Pombioli conservato nella chiesa di San Bernardino in città. Si tratta di un'opera²² che in origine doveva, probabilmente, essere posta quale pala d'altare in una cappella dedicata alla Madonna Immacolata, della quale dà una versione devozionale. Licia Carubelli²³ ipotizza la presenza del quadro, in antico, nella chiesa di San Francesco a Crema dove già all'epoca della Visita Castelli (nell'anno 1579) era testimoniata la presenza di un altare intitolato alla Concezione di Maria. L'autrice attribuisce il dipinto al Pombioli per "talune cifre stilistiche e tipologiche, che fanno parte del suo repertorio figurativo".

La Vergine è rappresentata al centro della scena sulla luna, immobile, secondo uno schema tutto cinquecentesco, elegantemente vestita con un abito di colore rosso e azzurro. Nel paesaggio fantastico circostante, oltre alla presenza del Padre Eterno benedicente e della Colomba, notiamo diversi simboli mariani tratti dalle Sacre Scritture: alla nostra sinistra dall'alto, la luna, la scala, la palma, il pozzo, il cipresso, l'olivo, la porta chiusa, la torre di David e il dragone con sette teste; a destra il sole, la stella, la porta del cielo, il tempio, il cedro, la rosa, la città di Dio, il fiore dei campi, lo specchio senza macchia, la fonte, l'orto chiuso con tre cipressi. Il diavolo con sette teste è raffigurato mentre getta dalla gola un fiume d'acqua, simbolo apocalittico del male che Ella è destinata a vincere. Il diavolo in questo caso è presentato come *Dracon* (Apocalisse 12) con sette teste e le corna, in un'interpretazione che lo rende simile a un volatile con le zampe artigliate e le piume.

La scena è 'ortodossa' dal punto di vista dell'interpretazione e di facile comprensione per i fedeli, senza l'aggiunta di personaggi e particolari fuorvianti: il Pombioli veste la Vergine di sole con la luce emanata direttamente dal suo corpo. Il pittore si attiene fedelmente alle fonti iconografiche, tratte anche da stampe in circolazione all'epoca²⁴. La Madonna è ripresa dal modello dell'"Incoronazione della Vergine" ricavata dal fiammingo Cornelis Cort da Federico Zuccari, mentre il Padre Eterno si rifà alla "Disputa del Sacramento", pure ripresa dallo Zuccari.



Tommaso Pombioli, *L'Immacolata*, San Bernardino degli Osservanti, Crema.

Stesso discorso per i simboli mariani, ‘copiati’ dalla *Madonna con il Bambino sul crescente*, da cui l’artista cremasco trae le immagini che nella stampa sono corredate di iscrizioni esplicative riprese dai testi sacri. Vicino al dragone sull’incisione si leggono le parole di condanna della Genesi “*Ipsa conteret caput tuum*” (Ella ti schiaccerà il capo). Dio Padre, invece, pronuncia la lode per la donna del Cantico dei Cantici: “*Tota pulchra es anima mea et macula non est in te*” (L’anima mia è pura e senza macchia).

Ancora una volta va sottolineato il discorso relativo all’uso di stampe da parte degli artisti cremaschi: il fenomeno, come altrove, destinato ad avere grande incidenza sulla diffusione e sullo scambio di modelli artistici, nel XVI secolo è ormai tranquillamente usanza anche nel nostro territorio. I repertori di incisori nordici e non circolano tra i pittori del nostro territorio che ne fanno ampio uso, specie per iconografie complesse e richieste particolari dei committenti²⁵.

Un altro possibile esempio di opera all’interno della quale compare la “Donna dell’Apocalisse” è la *Madonna col Bambino e i santi Gottardo e Caterina* di Vittoriano Urbino posta nella chiesa di Santa Maria Assunta a Ombriano. La pala dell’altar maggiore, firmata dal nipote e allievo del più noto Carlo Urbino, è della seconda metà del Cinquecento. La Madonna è dipinta con la corona di dodici stelle e la luna sotto i piedi, circondata da nubi popolate da angioletti.

Interessante nella stessa chiesa, notare la presenza della Vergine Immacolata pure nell’affollata pala col *Martirio di San Giovanni*, opera cinquecentesca di autore ignoto, ma di chiara influenza milanese.

Il dipinto collocato nella cappella di San Giovanni Evangelista, si rifà al racconto della *Legenda Aurea*. Durante il suo martirio da parte dell’imperatore Domiziano, immerso nell’olio bollente, il santo rivolge lo sguardo all’Immacolata, che compare in alto a sinistra avvolta nella luce.

L’esorcista e il santo taumaturgo. Magia e stregoneria.

Nel Nuovo Testamento la possessione demoniaca, è spesso accompagnata, o perlomeno assimilata alla malattia, perché questa, conseguenza del peccato (Mt 9,2), è un altro indizio del dominio di Satana (Lc 13,16). Di conseguenza gli esorcismi, ovvero le liberazioni dal Demonio, del Vangelo assumono spesso la forma di cure (Mr 9, 14-29), anche se vi sono dei casi di semplici espulsioni e di malattie che non presentano i tratti di una possessione e che ciononostante vengono attribuite a Satana (Lc 13, 10-17). La maggior parte dei miracoli compiuti da Gesù sono miracoli di guarigioni o miracoli naturali. I Vangeli ricordano solo cinque espulsioni di demoni e spesso distinguono chiaramente tra persone possedute e persone malate. Nel caso degli esorcismi, non possiamo parlare certo nel mondo dell’arte di icono-

grafia diffusa²⁶ anche se capita di trovarsi di fronte a opere del genere. L'esorcismo presume la "diversità" del Demonio: esso è un male che è alieno, ostile e oppressivo e che quindi va cacciato fuori. Satana simboleggia l'esistenza personale assolutamente separata, alienata e in conflitto con ogni altra esistenza. Satana è un ribelle, un tentatore (Mt 4,3), il padre della menzogna (Gv 8,44), un ingannatore di professione (2 Cor 11,14).

Nella maggior parte dei casi, nelle opere con questo soggetto, gli artisti rappresentano un santo, un vescovo (o un abate) che impone la mano sinistra sull'indemoniato per guarirlo o liberarlo dal demonio stesso, mentre implora con la destra. Caratteristiche che inquadrano il personaggio principale quale episcopo sono di solito il pastorale e la sua tipica foggia con cotta e mozzetta, mentre quando si tratta di un santo sono riscontrabili segni di santità (la luce che circonda il capo del personaggio che opera l'esorcismo rappresenta in tali casi un'aureola).

Nella scena compaiono poi solitamente altri personaggi. Intorno si possono scorgere chierici che reggono il secchiello con l'acqua benedetta, l'aspersorio (strumento per impartire la benedizione quasi sempre presente in scene del genere) il pastorale o tengono fermo l'ossesso da 'guarire', protagonista dell'evento. Secondo i Vangeli la malattia e la pazzia sono la diretta conseguenza della possessione da parte di un demone; perciò solitamente la caratteristica figurina nera del demonio esce dalla bocca della persona sofferente. In alcuni casi, invece, solo l'espressione della persona posseduta e la sua posa tradiscono la sua condizione e la presenza, in lei, di Satana.

Non è rara la presenza di altri personaggi che assistono alla scena, a volte familiari, che, velati o meno, tengono ferma la vittima della possessione. Dall'alto spesso entra una luce spirituale che segna la presenza divina accompagnata da angioletti alati. L'ambientazione è al solito pressoché nulla, con la sola presenza del cielo, delle nubi, di architetture, e di un altare, quali elementi scenografici. Le architetture distrutte e le colonne spezzate, quando inserite, si riferiscono simbolicamente alla 'rovina spirituale' provocata dalla presenza del rappresentante del male. Alcuni esempi provenienti dal nostro territorio testimoniano molto bene quanto detto sin ora.

Nella chiesa di San Bernardino degli Osservanti, oggi Auditorium "Manenti" si trova una serie di opere che narra la vita di Sant'Eligio vescovo²⁷, poste nell'omonima cappella, dove al centro si trova la pala firmata da Gian Giacomo Barbelli con il *Miracolo di Sant'Eligio* (1639).

Tra le tele laterali realizzate da Giovanni Brunelli (1644-1722), artista di origini veronesi continuatore dello stile di Giovan Battista Lucini, troviamo ben due episodi che riguardano esorcismi: *Sant'Eligio vescovo libera un'indemoniato* e *Sant'Eligio vescovo libera un'indemoniata*. In entrambe le telette il vescovo alza il braccio destro per benedire il posseduto e con l'altro regge il pastorale. Entrambe

le scene si svolgono nella penombra con uno sfondo tipico di episodi del genere. Oltre a qualche elemento naturale, il pittore inserisce nelle scene brandelli d'architettura dai quali fanno capolino alcuni 'curiosi' (o, come detto, familiari impauriti) che assistono all'evento. L'uomo e la donna che vengono liberati sono avvolti in una luce tutta particolare che mette in risalto il loro stato, così come la loro espressione e l'incarnato, reso tenebroso e pallido con sfumature quasi argentate. In entrambi i casi si nota la caratteristica figurina alata del Demonio (trattata quasi ironicamente) uscire dalla bocca della persona sofferente: addirittura nel caso della donna la nube violacea che avvolge il diavoleto, non è solo suggerita, ma dipinta marcatamente. Sempre il maestro di origini veronesi nell'appena restaurata chiesa della Santissima Trinità ha lasciato una pala raffigurante *San Francesco Saverio che libera un'ossessa* che racconta l'opera del santo come taumaturgo ed è da inserire nella produzione secentesca del pittore. L'evento è in primo piano e si svolge all'aperto con cielo e architetture quale sfondo. San Francesco è vestito da pellegrino e si regge al bastone mentre guarisce l'ossessa inginocchiata a terra con vestiti sgargianti, le braccia alzate e il volto stravolto. La protagonista è retta da un'altra donna e osservata da tre personaggi. I diavoletti, resi ancora una volta molto sommariamente, scappano in alto velocemente.

Consideriamo ora uno dei tre grandi dipinti di Martino Cignaroli (1649-1726) che fanno mostra di sé nell'abside della chiesa cittadina di Sant'Andrea (meglio conosciuta come San Benedetto). Cignaroli, artista veronese discendente da una famiglia di pittori, iniziò la sua carriera lombarda proprio a Crema lavorando dal 1677 al 1679 ai tre enormi teleri di San Benedetto. Le opere rappresentano *San Patrizio Apostolo dell'Irlanda*, *Il martirio di Sant'Andrea* e, quella che più ci interessa in questa sede, *Sant'Ubaldo che scaccia i demoni*²⁸. Il telero, datato 1679, probabilmente la data di conclusione dell'intero ciclo, è posto sulla destra ed è piuttosto complesso nella sua impostazione. Sant'Ubaldo²⁹, di nobile famiglia germanica, è raffigurato al centro dell'affollata scena, in veste nera con cotta bianca mentre guarisce gli ossessi, uno dei quali è posto in primo piano davanti ai nostri occhi. Con uno sguardo stralunato l'uomo è sostenuto e tenuto fermo da due donne (spesso gli indemoniati hanno forza sovrumana), una delle quali guarda fiduciosa all'intervento del santo. La scena è carica di drammaticità, enfatizzata dalle rovine e dalle possenti architetture (tra le quali una sorta di Colosseo), e messa in risalto dal fatto di svolgersi sopra un basamento. Cignaroli a una grandiosa impaginazione compositiva contrasta il realismo di un'umanità miserevole, in preda a forme di deliquio e di malattia, accasciata a terra o trasportata pesantemente verso la figura centrale del santo, accompagnato da un chierico. Si possono notare un uomo che trascina un carretto con un'indemoniata, due portantini e, ancora, vari trasportati a braccia che si ribellano e lottano per non essere condotti al cospetto di Sant'Ubaldo.



Martino Cignaroli, *Sant'Ubaldo che scaccia i demoni*, San Benedetto, Crema.

L'indemoniato in primissimo piano, sotto le colonne con capitello corinzio, ha tutti i muscoli tesi come si può ben osservare nel collo e nel polpaccio e ha la bocca socchiusa: due diavoli neri stanno lasciando il suo corpo e sono ritratti sopra la sua testa. Nello sfondo il Cignaroli si lascia andare a sollecitazioni provenienti da Milano.

Consideriamo ora un dipinto di medesima iconografia del già citato Tommaso Pombioli sempre conservato nella chiesa di San Benedetto. Il pittore cinquecentesco, nella tela realizzata per la cappella di Sant'Andrea e Sant'Agostino, fornisce un'interpretazione del soggetto abbastanza particolare con un'impostazione generale dell'opera piuttosto felice nelle scelte. Sant'Ubaldo vestito in abiti episcopali e con il pastorale nella mano destra, proviene dall'alto dove, su un cartiglio, compare anche la scritta "S [ANCTU]S UBALDUS EP[ISCOPU]S C.R.L." (Sant'Ubaldo vescovo, Canonico, Regolare Lateranense).

Pombioli, che non firma e data la tela, dipinge il momento in cui il santo sta per scagliarsi contro tre demoni posti in basso a sinistra. Sulla destra tre donne oranti invocano la guarigione. L'artista raffigura i due gruppi con un effetto quasi cinetico: le

donne sono una di profilo con le mani giunte, una di tre quarti e una con le mani alzate ritratta frontalmente; i diavoli, sconfitti, dall'alto verso il basso sembrano anch'essi produrre uno spostamento verso l'angolo basso del quadro.

Sant'Ubaldo mostra grande vivacità nel colore delle vesti e nella perentorietà del gesto che compie. I diavoli sono invece interpretati come personaggi metà umani e metà bestiali come dimostrano zampe, code e orecchie, nonché il colore della pelle. Stessa interpretazione animalesca del demone il Pombioli la fornisce ne *Il Giudizio particolare dell'anima* di proprietà privata³⁰, opera in cui l'artista cremasco rappresenta Cristo e il Padre Eterno nel registro superiore e il diavolo e l'anima (sottoforma di bambino indifeso accompagnato da una figura angelica) in quello inferiore. In questo caso Satana è provvisto anche di ali e corna, mani e piedi uncinati e pare possedere tratti somatici e fisici più femminili.

La magia è il tema, invece, della pala che campeggia sull'altar maggiore della chiesa di San Giacomo, sempre a Crema, dove compaiono nuovamente dei diavoli. Il quadro si deve all'estro di Carlo Urbino (eseguito tra il 1570 e il 1580) e rappresenta *San Giacomo e il mago Ermogene*, da poco compreso con chiarezza dalla critica per quanto concerne il suo significato³¹. San Giacomo al centro della scena è raffigurato con i capelli lunghi, la barba e il bastone del pellegrino, il libro della Parola nella mano sinistra.

Un giorno mentre San Giacomo predicava la Parola, un mago di nome Ermogene gli mandò il discepolo Fileto per persuaderlo, davanti ai Giudèi che quanto andava dicendo era falso. L'apostolo convertì anche il giovane e il mago, arrabbiato, paralizzò Fileto in un letto. San Giacomo rispose inviandogli un lenzuolo, toccato il quale, il discepolo di Ermogene guarì. Allora Ermogene chiamò i demoni chiedendo loro di portargli in catene Giacomo e Fileto. I demoni apparvero all'apostolo, ma questi ordinò loro di condurre a lui lo stesso Ermogene. I demoni lo legarono e glielo condussero. Ecco la scena raffigurata nell'opera. Quando Ermogene fu davanti a Giacomo, questi volle rendere bene per male, secondo gli insegnamenti di Gesù, e ordinò di slegarlo e gli disse "*Vattene in libertà dove vuoi, noi non abbiamo l'abitudine di convertire nessuno contro la sua volontà*". Ermogene rispose: "*Conosco bene l'ira dei demoni, se non mi dai qualcosa da portare con me mi uccideranno*". Giacomo gli diede allora il suo bastone, che nel dipinto è, infatti, impugnato da entrambi. Ermogene se ne andò e portò in seguito all'apostolo tutti i libri di magia perché li bruciasse; Giacomo decise invece di farli gettare in mare. Nella tela si nota infatti un uomo barbuto che sta buttando via i testi. Dopo tutto ciò Ermogene si convertì e ricevette il Battesimo.

Nell'opera dell'Urbino il giovane Fileto, dietro Giacomo con un gruppo di Giudèi, tra i quali uno ha sulla fronte un cartiglio contenente le parole della Bibbia secondo l'ammonimento dell'Esodo, si volta spaventato dall'arrivo dei demoni. Essi sono



Carlo Urbino, *San Giacomo e il mago Ermogene*, San Giacomo Maggiore, Crema.

rappresentati come veri e propri esseri umani avvolti in un cielo che si fa nero e rosso e che esalta la loro carnagione scura.

L'aldilà

Per quanto riguarda la rappresentazione dell'aldilà popolato da diavoli e agenti del male, iconografie dove è possibile riscontrare tali terribili presenze sono il Giudizio Universale, i dannati precipitati all'Inferno o scene legate al Purgatorio. Non avendo descrizioni ufficiali, se non tratte dalla letteratura, la rappresentazione nell'arte dell'aldilà è sempre demandata all'immaginario dell'artista, o comunque, affidata alla sua fantasia.

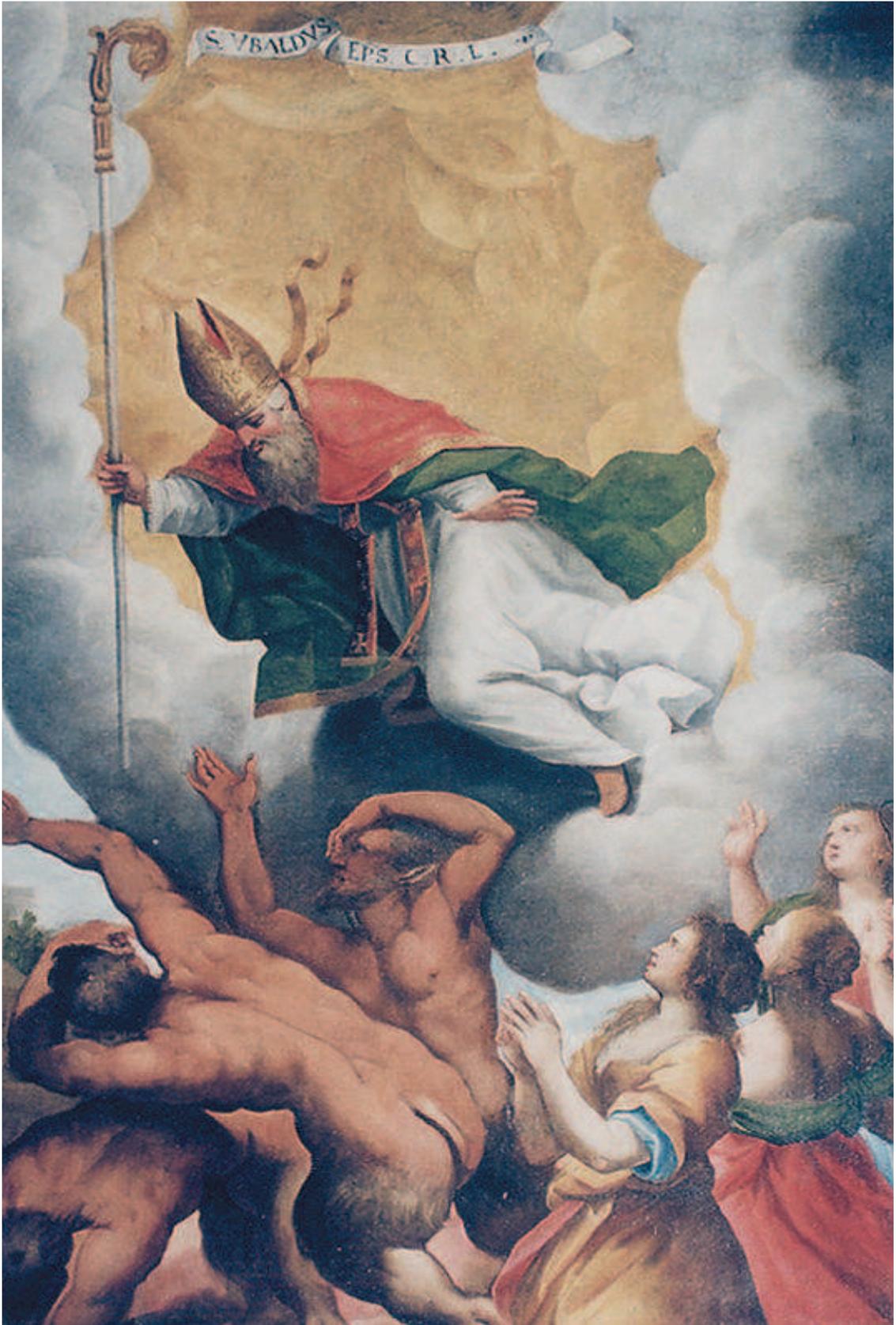
Senza dubbio gli uomini ascetici hanno parlato anche dell'Inferno, lo hanno descritto in quelle visioni in cui si riflettono le idee che essi hanno dell'Aldilà. Ma i loro viaggi immaginari d'oltre tomba si concludono quasi tutti in Paradiso. Nei loro testi di preghiera la meditazione sul Paradiso è molto più frequente che non quella sull'Inferno³². Così la letteratura monastica che si occupa della Gerusalemme Celeste è pressoché infinita. Per San Bernardo il monaco è un abitante di Gerusalemme, naturalmente non nel senso letterale, ma perché Gerusalemme è ovunque si mantiene l'animo proteso al cielo. Nei monasteri antichi si faceva addirittura l'esercizio della Gerusalemme: si rifletteva sul cielo, si ravvivava il desiderio di potervi salire un giorno e se ne chiedeva la grazia.

Tornando a noi, una visione del Purgatorio compare ad esempio nella tela con *La Trinità e le anime purganti* di nuovo di Tommaso Pombioli conservata a Covo (Bergamo) nella chiesa parrocchiale³³. Tommaso realizza qui, nel 1634, in piena maturità artistica, un'opera densa di richiami culturali, priva di qualunque incertezza espressiva. In basso compare un'iscrizione non più chiaramente decifrabile: "ANIMAS... SIC HABET.../TAMQVAM...MEMBRIS TVIS/1634".

La scena è schematicamente divisa in due registri: quello superiore con la Trinità e quello inferiore, a sua volta, diviso in due parti. Al centro e sulla sinistra il pittore rappresenta le anime del Purgatorio, inserite, in una visione tradizionalmente utilizzata, tra fiamme guizzanti e nubi rossastre. Due angeli scendono tra le nubi per salvare le anime e quello al centro indica simbolicamente verso l'alto, la salvezza del cielo.

Sulla destra, particolare interessante, un sacerdote assistito da un giovane chierico sta celebrando una messa di suffragio per le anime purganti, ambientata in una navata di una chiesa. Sullo sfondo la vegetazione e il cielo color rosa echeggiano soluzioni di maestri cremonesi, attivi a Crema, come Aurelio Gatti e Bernardino Campi³⁴.

Le minuscole figure delle anime salgono nel frattempo dal Purgatorio verso la



Tommaso Pombioli, *Sant'Ubaldo che scaccia i demoni*, San Benedetto, Crema.

Trinità accompagnata da San Carlo, Sant'Andrea e un altro santo, e ancora a sinistra San Pietro, San Francesco e la Madonna.

Dal punto di vista delle fonti d'ispirazione sono state riscontrate due stampe cui egli fa riferimento: l'angelo centrale che porta un'anima e indica la Trinità è usualmente utilizzato in scene con questa iconografia, e ripreso dalla famosa stampa de *Il Giudizio Finale* di Johannes Sadeler da Christian Schwartz, mentre la posa di Gesù tra le nubi sembra provenire sempre da una stampa di Johannes Sadeler, stavolta ricavata da un'idea di A.M. Viani.

Chiuderei presentando la tela che raffigura l'*Angelo Custode* di proprietà degli Istituti di Ricovero³⁵, eseguita da Tommaso Pombioli. Il tema ebbe tra l'altro molto successo nel clima controriformistico del primo '600. Al centro del quadro notiamo l'angelo custode, pensoso, che accompagna un fanciullo ingenuo e impaurito dalla presenza del mostro che con le sue fauci simboleggia il male. Accanto al culto dell'angelo custode l'opera propone anche un altro messaggio religioso: l'angelo indica il cielo, il monogramma di Cristo (IHS, le prime tre lettere della forma greca del nome di Gesù) scritte in alto a sinistra, simbolo di salvezza dal pericolo del male, di cui è espressione il mostro dell'angolo opposto, che somiglia a un pesce e richiama quasi influenze orientali.

L'argomento ebbe così larga diffusione nel Seicento che si può parlare di vera e propria devozione, spesso legata all'attività di società fondate dai Domenicani. Anche a Crema è nota l'esistenza del Consorzio del SS. Nome di Gesù, istituito nella chiesa di San Domenico, oggi teatro della città.

NOTE

1. J. DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, SEI, Torino 1978; K. RAHNER, *Diavolo in Sacramentum mundi*, III, Queriniana Brescia 1975, pp. 64-70; J. NAVONE, *Diavolo/esorcismo* in *Nuovo Dizionario di spiritualità*, Ed. Paoline, Roma 1979, pp. 401-418; P. CICCARESE (a cura), *Visioni dell'aldilà in Occidente*, Cardini, Firenze 1987.
2. Si pensi a Filippo II di Spagna (1527-1598) del quale si racconta che, non appena tornava da un viaggio, ordinasse che all'Escoriale, sua residenza madrilenza, fosse portato o riprodotto quanto lo aveva incuriosito; troppo forte era la sua attrazione per ciò che osservava durante i soggiorni all'estero: da ogni luogo visitato, Francia, Fiandre, America, il figlio di Carlo V, grande collezionista di dipinti, libri, specchi ecc., faceva giungere in Spagna nuove piante, nuovi animali o ingaggiava disegnatori abili nel riprodurli. L'attrazione della diversità! Sull'argomento vedi G. PARKER, *Un solo re un solo impero*, il Mulino, Bologna 1999.
3. In merito a ciò segnalo: T. TODOROV, *La conquista dell'America*, Einaudi, Torino 1984.
4. MICHAEL BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 2001. L'autore nel capitolo *L'occhio del quattrocento* compie un'analisi interessantissima sul periodo che sta prendendo in considerazione.
5. Id. *ibid.*, pp. 41-42.
6. J. DELUMEAU, *La paura in Occidente (secoli XIV-XVIII)*, SEI, Torino 1978, p. 36 e sgg.
7. Tale denuncia venne sostenuta dall'Inquisizione, definita spesso vera 'via di scampo'.
8. La felice espressione è di J. Le Goff.
9. Va ricordata qui almeno l'opera di Hieronymus Bosch (1450 ca.-1516). Nelle sue famose scene sul tema, il pittore fiammingo mostra la follia e la cattiveria diabolica scatenate e nel loro sadismo più mostruoso.
10. Una delle più antiche scene in cui compare si trova nella chiesa di Baouit (Egitto), VI secolo, dove è rappresentato come un angelo decaduto con unghie a uncino e con il sorriso, ma senza bruttezza.
11. J. DELUMEAU, *op. cit.*, p. 371.
12. Sul pittore, oggetto della mia tesi di laurea, cfr. i miei precedenti saggi su questa rivista: n° XXXIV e n° XXXV.
13. Dipinto di 240x165 cm ad olio su tela. Iscrizioni: VRIEL D. / GATTIS D[...] / SOLEARI / 15[...] (due cifre ormai illeggibili), a destra in basso.
14. Nonostante il telaio ligneo sia discretamente conservato, la tela presenta diversi problemi. Innanzitutto il dipinto è stato allargato di qualche centimetro sui lati (circa 5), e i bordi originali inchiodati sul recto del telaio. Le parti eccedenti sono state malamente stuccate e ridipinte direttamente sul legno. Visibili anche alcuni interventi generali di ridipintura, successivi all'allargamento della tela.
15. B. MAINA, M. MARUBBI, *Soncino, Catalogo dei dipinti mobili*, Soresina, Grafiche Rossi, 1990, p. 104.
16. Un lascito testamentario del 1630 comprova ulteriormente che a quell'epoca la tela in questione non era ancora stata terminata.
17. L'autografia di Aurelio Gatti è certa per la firma in basso a destra; ciò che crea maggiori problemi è la datazione dell'opera. Confronti e affinità iconografiche con il trittico di Romano, una pittura sommaria e ciò che resta delle due ultime cifre sul quadro hanno fatto ipotizzare a Marubbi una data molto vicina al 1590. Da accettare anche perché collocerebbe bene tale opera nella sua attività soncinate che vede assegnate al Gatti junior altre pale.

18. In questi volti non sono riscontrabili le solite tipologie tipizzate dei santi. Ciò sottolineerebbe ancora una volta l'importanza di tali inserti di ritrattistica nella pittura aureliana, come ho appurato nel corso dei miei studi sul pittore.
19. Esiste una famosa incisione (127x98 mm) varie volte reinterpretata anche da altri incisori (per esempio il Raimondi, Vienna), con *Cristo al Limbo* di Albrecht Dürer, che fa parte della serie della *Piccola Passione* realizzata tra 1509-1511. Nel tondo di S. Maria della Croce il Sojaro, a mio parere, senza dubbio s'ispira alla creazione dell'artista nordico. La ripropone anzi quasi pedissequamente nella parte con Cristo, l'ingresso del Limbo e i mostri della zona superiore.
20. Vedi S. DE FIORES – A. SERRA, *Immacolata*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, Paoline, Cinisello Balsamo 1986, pp. 679-708.
21. Vedi P. AMATO, *Arteliconologia*, in *Nuovo Dizionario di Mariologia*, cit, pp. 138-154.
22. Ad olio su tela, misura 257x173 cm.
23. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Spino d'Adda, Grafica GM, 1995.
24. Già segnalate da Licia Carubelli. Cfr. *The illustrated Bartsch*, LII, New York 1986, pp. 126, 130, 133.
25. L'uso delle stampe deriva spesso anche dalle richieste dei committenti, ma può essere dovuto alla scarsa inventiva dell'esecutore, così come a una scelta precisa e meditata.
26. Tra gli esorcismi più celebri del Cinquecento ricordo, ad esempio, quello, presso il chiostro grande dell'Abbazia di Monte Oliveto (Siena). L'importante ciclo d'affreschi con le storie della vita di San Benedetto narrate da Gregorio Magno si deve a Luca Signorelli che, nel 1497, dipinse tutta la parete d'ingresso e a Giovanni Antonio Bazzi detto "il Sodoma" che completò le altre tre pareti nel brevissimo tempo di tre anni a partire dal 1505, anno in cui al Signorelli fu commissionata la decorazione del Duomo di Orvieto.
27. Di famiglia gallo-romana Eligio nacque a Chaptelat verso il 588.
28. Il santo viene definito nel cartiglio alla sommità della cornice "Flagellum daemoneum". Nella letteratura locale il soggetto è stato spesso confuso e interpretato come *San Benedetto che scaccia i demoni*. In realtà come poi affermato in A.A.V.V., *La chiesa di San Benedetto in Crema*, a c. di M.L. Gatti Perer e M. Marubbi, Leva Artigrafiche, Crema 1998, definitivamente, si tratta appunto di Sant'Ubaldo. È noto infatti che l'attributo di liberatore degli ossessi è costantemente assegnato nella letteratura religiosa al santo di Gubbio.
29. Patrono di Gubbio, cittadina della quale non fu solo vescovo esemplare; seppe infatti difendere la sua patria in un momento difficile, salvandola dal saccheggio di Federico Barbarossa nel 1155.
30. L'immagine è riprodotta in: L. CARUBELLI, *Tomaso Pombioli*, Spino d'Adda, Grafica GM 1995, p. 232.
31. Per capire la scena, interpretata correttamente da Giorgio Zucchelli in *Architetture dello Spirito*, vol. III, Crema 2005, ed. Il nuovo Torrazzo, p. 29, ci si deve rifare alla *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine (1288 ca.-1292), anche se l'attendibilità storica è piuttosto scarsa.
32. Lungo potrebbe essere l'elenco dei capitoli e dei trattati sul desiderio celeste, sul Paradiso, delle loro opere spirituali.
33. Il quadro di 317x165 cm si trova nel fianco destro della chiesa non certamente nella sua collocazione originaria. L'edificio sacro ha infatti subito varie vicissitudini nei secoli.
34. Idea secondo me corretta ed espressa da Licia Carubelli, op. cit., p. 67-68.
35. Olio su tela, 114x94 cm. Immagine riprodotta in L. CARUBELLI, *Op. cit.*, p. 141.