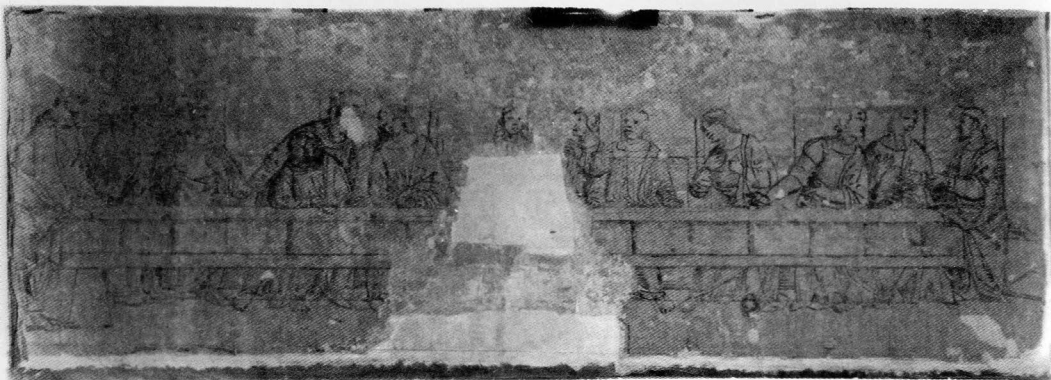


SINOPIE DI GIOVANNI PIETRO DA CEMMO

1. Il Museo Civico di Crema conserva nei propri depositi tre grandi sinopie staccate: ritrovate dopo lo strappo dell'*Ultima cena* data 1507 e della *Crocifissione*, dipinte da Giovanni Pietro da Cemmo sulle due pareti di testata del refettorio di Sant'Agostino.

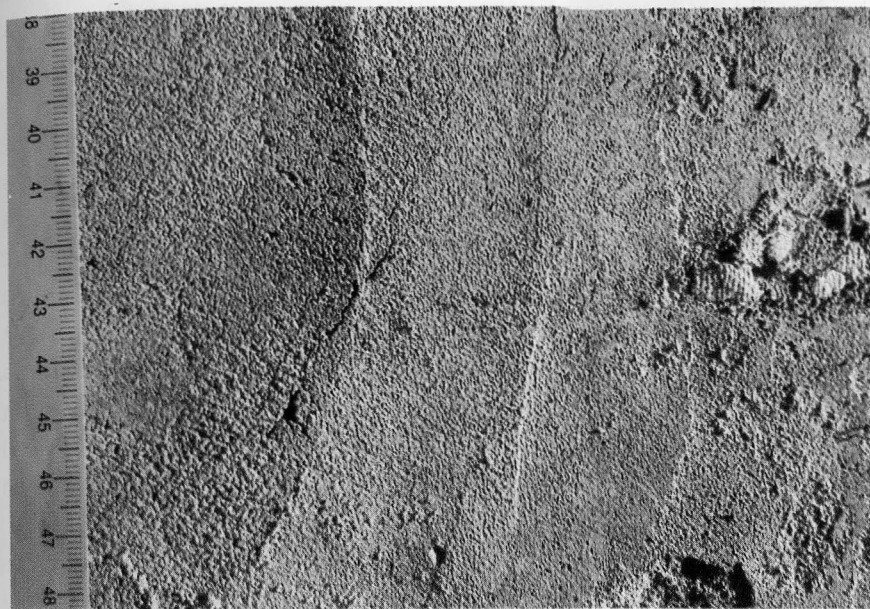
La lunga sinopia orizzontale che proviene dall'area dell'*Ultima cena* e le due grandi sinopie verticali appartenenti alle porzioni centrale e destra della *Crocifissione* sono state staccate con circa 1,5-2 mm. di intonaco, e grazie a questa scelta, consentono ancora una discreta lettura delle lavorazioni delle intonacature originali. Le tre sinopie sono state poi incollate col caseinato di calcio su un supporto formato da tele parallele larghe 90 cm, e infine sono state custodite arrotolate su tre grandi rulli di legno. Le perizie di spesa della Soprintendenza ai Monumenti di Verona riguardano solo lo strappo del dipinto con l'*Ultima cena* avvenuto dopo il mese di agosto del 1971, quando la *Crocifissione* era già stata strappata¹. Non sono stati invece rintracciati documenti relativi all'estrazione delle sinopie: che, molto probabilmente, sono state staccate nel contesto di questo intervento, ma non prima della tarda primavera del 1974². La condizione delle sinopie prima della rimozione è testimoniata unicamente da una fotografia in bianco e nero del Museo Civico di Crema, che riproduce, a luce diffusa, la porzione destra dell'*Ultima cena*, e permette di osservare due profonde lesioni nella muratura orizzontate verticalmente con andamento da sinistra a destra



Fot. 1a.
Giovanni Pietro da Cemmo, Sinopia dell'*Ultima cena*, dopo l'estrazione.
Crema, Archivio del Museo Civico.



Fot. 1b.
Crema. Refettorio del convento di sant'Agostino. Area destra della sinopia dell'*Ultima cena*, dopo il ritrovamento e prima dell'estrazione: ripresa fotografica databile fra il 1971 e la primavera del 1974. Crema, Archivio del Museo Civico.



Fot. 2 a, b.
Crema. Depositi del Museo Civico, già nel refettorio del convento di sant'Agostino. Macrofotografie a luce radente degli intonaci d'arriccio della sinopia della *Crocifissione* (a), e dell'*Ultima cena* (b), che evidenziano la smaltatura con una cazzuola a lama larga usata di piano, senza ulteriori compressioni o lisciature.

[fot. 1a, 1b]. Questa fotografia rappresenta ancor oggi l'unica testimonianza utilizzata per documentare il modo in cui Giovanni Pietro da Cemmo realizzava le proprie sinopie, anche se l'assenza del colore, il taglio della ripresa e l'impiego di un'illuminazione che non evidenzia le caratteristiche dell'intonaco, ne fanno un documento decisamente parziale. Inoltre questa fotografia rappresenta anche una testimonianza equivoca. È stata infatti pubblicata come un dettaglio delle sinopie eseguite da Giovanni Pietro da Cemmo nel refettorio di Sant'Agostino a Crema, con un rimando, forse inconsapevole, all'omogeneità di queste sinopie. Insomma: chi ha visto solo la fotografia della porzione destra della sinopia dell'*Ultima cena* è portato a pensare che anche le altre sinopie del ciclo di Giovanni Pietro da Cemmo siano state eseguite allo stesso modo.

Il controllo diretto mostra invece una serie di differenze. Tutte e tre le sinopie erano state eseguite su un intonaco molto simile, formato da calce e inerti di media granulometria, smaltato con una cazzuola a lama larga usata di piano, senza ulteriori compressioni o lisciature [fot. 2a, 2b]. Con ogni probabilità gli intonaci di arriccio di due pareti ubicate alle testate opposte di un ambiente molto grande venivano preparati e applicati in due momenti differenti. Probabilmente per questa ragione la percentuale di calce appare più elevata nell'impasto dell'intonacatura per la sinopia dell'*Ultima cena*. Tuttavia gli inerti presenti negli impasti provenivano verosimilmente da un unico cumulo di sabbia tenuto in cantiere. Infatti l'esame microscopico degli intonaci mostra non solo la notevole somiglianza degli inerti contenuti negli arricci delle tre sinopie, ma evidenzia soprattutto la presenza negli impasti di fibre vegetali e legnose, distribuite in modo non sistematico e dunque prodotto di qualche intrusione [fot. 3a, 3b]. Con l'osservazione a luce radente è ancora possibile individuare alcune tracce utili per la ricostruzione delle pontate dell'intonacatura. L'intonaco della sinopia col Cristo mostra infatti una linea di attacco di pontata ad un'altezza di circa 210 cm. a partire dall'alto, ed è presente, anche se piuttosto confusa, una divisione verticale nella parte inferiore, con un primo intonaco steso sulla porzione sinistra, e un secondo, un poco obliquo, che si sovrappone a sini-



Fot. 3 a, b.

Crema. Depositi del Museo Civico, già nel refettorio del convento di sant'Agostino. Macrofotografie degli intonaci d'arriccio della sinopia col ladrone della *Crocifissione* (a), e dell'*Ultima cena* (b). L'osservazione microscopica ha mostrato una maggiore percentuale di calce nell'arriccio dell'*Ultima cena*, ma anche una notevole somiglianza fra gli inerti contenuti negli impasti, e la presenza di fibre vegetali e legnose, distribuite in modo non sistematico e dunque prodotto di qualche intrusione. Questi dati indicano l'impiego del uno stesso materiale, verosimilmente attinto da un unico cumulo tenuto in cantiere.

stra della mezzeria della scena. Nella sinopia dell'*Ultima cena* si osserva invece un attacco di pontata orizzontale a circa 30 cm. dall'attuale limite superiore della sinopia, e un andamento dell'intonatura da sinistra a destra senza però una chiara divisione degli intonaci che fa pensare ad una lavorazione continua su un ponteggio lungo.

Alla notevole somiglianza fra gli intonaci si contrappone però la decisa diversità di esecuzione fra il gruppo formato dalle due porzioni della sinopia della *Crocifissione* e la sinopia dell'*Ultima cena*. Le due parti della sinopia della *Crocifissione*, la prima col Cristo crocifisso, una traccia di paesaggio e la scena sottostante, e la seconda col ladrone posto alla sinistra di Cristo e gli astanti sotto la croce, sono entrambe realizzate con una tecnica differenziata fra la parte superiore e quella inferiore. L'area superiore ha un leggero disegno a carbone, eseguito con pochi tratti, e un'esecuzione con un pennello largo un paio di centimetri, con un colore liquido bruno-rossiccio, che segna le forme e soprattutto i contorni con segni continui e piuttosto sintetici [fot. 4 a, 4 c]. Nella parte inferiore, invece, il disegno è tracciato soprattutto con linee nere di carbone, mentre solo occasionalmente qualche dettaglio è precisato con tracce a pennello appuntito intinto in un colore bruno-rossiccio molto liquido [fot. 4 b, 4 d]. La porzione col Cristo ha il segno della lunetta tracciato col pennello fissato ad una corda a compasso alto 47 cm., mentre la parte di sinopia realizzata soprattutto a pennello corrisponde all'altezza della figura del Cristo crocifisso ed è alta circa 220 cm. Questa misura corrisponde pressappoco a quella realizzata con la stessa tecnica nella parte superiore della porzione col ladrone. Sembra quindi piuttosto probabile che Giovanni Pietro da Cemmo si sia mosso su di un unico piano di ponteggio collocato in corrispondenza dei piedi dei crocifissi per eseguire la propria sinopia. L'assenza di trascinalenti d'intonaco durante la tracciatura a carbone e la mancanza di sbavature del carbone testimoniano che la sinopia era stata realizzata sull'arriccio ormai essiccato. La superficie asciutta consentiva d'altronde al pittore di correggere la sinopia a carbone cancellando i segni con un semplice straccio. Probabilmente Giovanni Pietro da Cemmo aveva condotto a carbone sull'arriccio della parte superio-

re poche e veloci tracce dell'impostazione preliminare, che quindi aveva precisato e modificato a pennello. Nell'area inferiore la prima tracciatura a carbone era stata invece semplicemente rinforzata da linee e da schizzi più decisi, realizzati sempre col carbone, ma con segni calcati.

La sinopia dell'*Ultima cena* mostra invece pochissime tracce di carbone, mentre l'intero disegno è tracciato con un colore verde-bruno dato con un pennello del diametro di circa 1,5-2 cm. Una prima esecuzione è condotta con tratti liquidissimi, una seconda è realizzata col colore meno annacquato e quindi più scuro. Il disegno è sempre piuttosto sintetico, ma diverse parti, soprattutto nella zona delle teste e del busto panneggiato delle figure, sono condotte anche con ombreggiature a tratteggio eseguite con tratti paralleli, larghi e veloci [fot. 5 a, 5 b]. Prima di questa realizzazione, con battute di corde intinte in un colore nero molto liquido, erano state tracciate alcune linee dell'impianto prospettico della parte superiore della scena, e nella parte inferiore erano state segnate le linee orizzontali parallele della tavola, della tovaglia, dell'appoggio dei piedi e del limite della stanza. Alcune crocette realizzate a punta di pennello su queste ultime tracce testimoniano che il pittore aveva segnato dei punti di riferimento per guidare una realizzazione a linee parallele tanto lunga. Queste differenze fra le due porzioni della sinopia della *Crocifissione* e la sinopia dell'*Ultima cena* non riguardano gli aspetti stilistici. I caratteristici modi di sintetizzare le forme, di tracciare i contorni a pennello, di schizzare le teste e di articolare i panneggi, non lasciano dubbi sull'attribuzione di tutte le sinopie ad una sola personalità, che evidentemente è quella di Giovanni Pietro da Cemmo.

Le notevoli differenze tecniche fra le due porzioni della sinopia della *Crocifissione* e la sinopia dell'*Ultima cena* devono quindi trovare una spiegazione più interna allo svolgimento del cantiere del refettorio agostiniano. L'ipotesi più immediata è ovviamente quella di uno stacco temporale fra i lavori: iniziati, secondo quella che sembra essere un'evoluzione dello stile, dalla *Crocifissione*, e terminati nel 1507 con l'*Ultima cena*. A questo proposito si deve segnalare come la tecnica della sinopia della *Crocifissione* è molto vicina a



Fot. 4 a, b, c, d.
Crema. Depositi del Museo Civico, già nel refettorio del convento di
sant'Agostino. Sinopia della *Crocifissione*. Dettagli della parte superiore



(a) e della zona centrale (b) della sinopia della crocifissione di Cristo, e
della parte superiore (c) e della zona centrale (d) della sinopia col ladrone
crocifisso.



Fot. 5 a, b.
Crema. Depositi del Museo Civico, già nel refettorio del convento di sant'Agostino. Dettagli della sinopia dell'*Ultima cena*.

quella di due sinopie realizzate a Breno e a Pisogne, e che proveremo, nel prossimo paragrafo [§ 2], a ricondurre a Giovanni Pietro da Cemmo. Queste due sinopie presenti in Valle Camonica sono però molto diverse dalla tecnica della sinopia dell'*Ultima cena* di Crema. La congettura del cantiere interrotto dovrebbe quindi considerare una sospensione dei lavori tale da giustificare un primo impiego da parte del pittore della sinopia per lui più usuale, e una successiva trasformazione nel modo di condurre la sinopia in occasione della realizzazione finale dell'*Ultima cena*. Questa ricostruzione deve però avere come proprio presupposto l'esistenza di uno stacco temporale fra l'esecuzione degli arricci e quella della sinopia dell'*Ultima cena*. Infatti, come abbiamo già osservato, la medesima composizione degli intonaci degli arricci e l'omogeneità tecnica delle loro stesure, sono indizi piuttosto consistenti di una fabbricazione delle arricciature nel corso di un'unica fase operativa. Secondo questa ipotesi la sequenza cronologica dei lavori potrebbe quindi essere così articolata: 'Fase I arricciatura generale → sinopia della *Crocifissione*, Fase II sinopia dell'*Ultima cena*'.

Una seconda congettura può però ribaltare questa cronologia. Si potrebbe infatti sospettare che la sinopia dell'*Ultima cena*, piuttosto elaborata, realizzata con la tracciatura dell'impianto prospettico e finita a tratteggio, potesse essere stata eseguita per mostrare ai committenti agostiniani un saggio del prodotto finito. La sua esecuzione dovrebbe allora inserirsi nella sequenza cronologica: 'arricciatura generale → sinopia dell'*Ultima cena* → sinopia della *Crocifissione*'. Questa ipotesi può apparire più complicata rispetto a quella precedente: anche perché, sicuramente, contrasta con l'immagine, piuttosto ingenua ma molto diffusa, della variazione artistica intesa come evoluzione dello stile. Non bisogna però dimenticare che nella tradizione produttiva della Lombardia centrale fra la fine del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento, esistevano sinopie che servivano unicamente alla gestione degli intonaci nell'esecuzione del dipinto, e sinopie che al contrario venivano realizzate anche per ottenere l'approvazione preliminare dei clienti. Al primo caso appartengono sicuramente i due pezzi della sinopia della *Crocifissione*, mentre ci si può chiedere se la sinopia dell'*Ultima*

cena fosse stata utilizzata anche per una temporanea esibizione. Esigenze di questo tipo a volte portavano alla realizzazione di prodotti molto rifiniti: come la sinopia colorata a fresco presente sotto il *Cristo crocifisso fra la Madonna e san Giovanni evangelista* della sacrestia di San Pietro in Oliveto a Brescia, o le sinopie monocrome su scialbo molto accurate e completate dalle iscrizioni della Disciplina di San Pietro in Lamosa a Provaglio d'Iseo.

2. Le sinopie non vanno ovviamente studiate come prodotti autonomi, ma come esecuzioni relazionate ai dipinti. Esistono però situazioni in cui la perdita totale dei dipinti o la loro conservazione molto frammentaria costringe e limita le osservazioni alla sola sinopia. A due di questi casi dobbiamo ora rivolgere la nostra attenzione. Si tratta di due sinopie che sono state già citate nel paragrafo precedente [§ 1], quando si è accennato al fatto che le porzioni della sinopia della *Crocifissione* sono strettamente collegate alle modalità esecutive di due diverse sinopie presenti in Valle Camonica: una sicuramente di Giovanni Pietro da Cemmo [a], l'altra attribuibile al Da Cemmo, o almeno riconducibile al suo ambiente tecnico [b].

[a] La prima sinopia si trova sulla parete N della campata centrale della chiesa di Sant'Antonio a Breno, sotto il frammento di una scena con la *Madonna che adora il Bambino*. Nonostante lo stato del dipinto, gli esami eseguiti da Elisabetta Attorrese nel corso dell'ultimo restauro condotto con molta attenzione alle peculiarità materiali dell'opera, hanno permesso di raccogliere una serie di dati interessanti riguardo la tecnica di esecuzione e prove per l'attribuzione a Giovanni Pietro da Cemmo³. Le tante coincidenze tecniche con le altre opere del pittore camuno, trovano un'ulteriore prova in un particolare dell'aureola della Madonna: in gran parte rifatta durante un vecchio restauro, ma che conserva un frammento originale integro con il punzone da intonaco col motivo rigato impresso anche in altri dipinti di Giovanni Pietro da Cemmo⁴. In questo dipinto l'ampia caduta dell'intonaco che ha interessato l'intera area centrale e inferiore della scena ha rimesso in luce la sinopia [fot. 6 a], formata da un disegno eseguito a carbone su una preparazione a latte di calce applicata sopra l'intonaco. Questa sinopia prevedeva il



Fot. 6 a, b.

Breno, Chiesa di Sant'Antonio, parete N. Giovanni Pietro da Cemmo, *Madonna adorante il Bambino*. La caduta del dipinto murale ha messo in luce la sinopia eseguita a tratti di carbone su una scialbatura a latte di calce. Il dipinto murale appare ribaltato rispetto alla composizione prevista dalla sinopia (a), mentre sul lato destro della sinopia, accanto alle tracce della testa del Bambino, è visibile un piccolo disegno verde a pennello che realizza la figura della Madonna orientata come nel dipinto finale (b).

Bambino posto a destra e la Madonna inginocchiata rivolta sempre a destra in adorazione del Bambino. Il frammento superiore del dipinto conservato mostra invece la testa e il busto della Madonna rivolti a sinistra, e testimonia quindi un ribaltamento del dipinto definitivo rispetto al progetto della sinopia. Sull'estrema destra della sinopia, accanto alla traccia della testa del Bambino, si osserva un piccolo disegno lineare eseguito a pennello con un colore verde molto liquido sullo scialbo. Questo disegno realizza la figura della Madonna inginocchiata rivolta a sinistra [fot. 6 b]. Possiamo quindi ricostruire questa sequenza: Giovanni Pietro da Cemmo, dopo la scialbatura della superficie, aveva eseguito una prima sinopia generale a carbone, e successivamente, non contento di questa impostazione, era ricorso ad un semplice piccolo schizzo a pennello della realizzazione definitiva.

Questo cambiamento testimonia che Giovanni Pietro da Cemmo non utilizzava la sinopia come guida per l'intonacatura a giornate. Infatti, nella sua tecnica d'intonacatura piuttosto conservatrice rilevata sui frammenti di Breno, a pontate e a grandi pezzature coincidenti con le cesure fra le scene o i grandi gruppi figurativi, la sinopia non poteva servire come base per la partitura degli intonaci. Per Giovanni Pietro da Cemmo la sinopia costituiva piuttosto un'occasione per lo studio compositivo e per la sperimentazione libera delle possibili varianti. Questa funzione, molto esplicita nel caso del ribaltamento della scena di Breno, è bene documentata anche dalle sinopie della *Crocifissione* di Sant'Agostino a Crema. Non solo, ovviamente, dalla realizzazione schizzata a carbone, che è caratterizzata da improvvisazioni e da cancellature, ma anche nella stesura apparentemente definitiva a pennello, nella quale il ladrone è tracciato con una posa e una croce molto diversa rispetto all'esecuzione, e dove il Cristo è studiato a tre altezze diverse con spostamenti verticali di 21 e 33 cm.

La sinopia tracciata a carbone su scialbo, relativa alla prima idea del dipinto di Breno, coincide perfettamente con la modalità di realizzazione e lo stile esecutivo della sinopia a carbone presente nel registro inferiore dei due pezzi staccati dall'area della *Crocifissione* di Sant'Agostino a Crema: soprattutto nella figura del Bambino e nel



Fot. 7 a, b.

Pisogne, Chiesa di Santa Maria della Neve, parete N. Giovanni Pietro da Cemmo (?), sinopie per un ciclo abbattuto nel XVIII secolo, realizzate su una scialbatura a latte di calce con tracce a carbone e ripassi a linee continue a pennello, mentre nel registro inferiore prevale l'esecuzione a sole tracce di carbone.

panneggio della Madonna si ritrovano gli stessi modi di conduzione dello schizzo e del tratto.

[b] Il secondo problema è costituito dalle sinopie dell'abside di Santa Maria della Neve a Pisogne, rimesse in luce nel 1939 dopo l'abbattimento dei rifacimenti settecenteschi [fot. 7a, 7b]. Queste sinopie sono generalmente ritenute opera di Girolamo Romanino, e di conseguenza tendono ad essere datate poco prima della metà del quarto decennio del Cinquecento, quando Romanino è attivo nell'aula della medesima chiesa⁵. Non conosciamo, però, sinopie sicure di Romanino, utili per stabilire un confronto. Grazie alla particolare tecnica di pittura murale di Romanino, possiamo comunque osservare molti suoi disegni preliminari tracciati a pennello sull'intonaco in fase di pittura: che a partire dalla giovanile *Crocifissione* incompiuta della parte superiore della controfacciata di San Pietro a Tavernola Bergamasca, fino agli estremi esempi della libreria del convento di Sant'Eufemia a Brescia, non hanno alcun punto in comune con le sinopie dell'abside di Pisogne. Inoltre le sinopie molto pittoriche di Villongo San Filastrio, che testimoniano il modo di esecuzione della sinopia per dipinti dibattuti fra Romanino e Callisto Piazza, mostrano soluzioni stilistiche e tecniche distantiissime da quelle attestate dalle sinopie dell'abside di Pisogne. Sara Marazzani, che ha studiato le tecniche dei dipinti murali di Villongo, ha accostato queste sinopie al modo di disegnare di Callisto Piazza⁶. Si tratta evidentemente di un confronto molto utile anche per il nostro ragionamento, che al di là della disputa attributiva sui dipinti di Villongo, serve a ricordarci la tecnica usata nell'esecuzione delle sinopie in questo specifico contesto culturale poco dopo la seconda metà degli anni venti del Cinquecento.

Altri dati positivi confermano l'appartenenza delle sinopie del coro di Santa Maria della Neve a Pisogne ad una cronologia tardoquattrocentesca. I dipinti murali della volta a crociera presbiteriale con i *Quattro dottori della Chiesa*, anche se molto rovinati, si possono ricondurre alla cultura cemmesca, e mostrano frammenti d'intonaco che proseguono intorno all'angolo di raccordo fra la vela della volta e la parete verticale in sovrapposizione con la superficie scialbata e picchettata delle sinopie. L'attacco fra la vela e la parete S

mostra un frammento d'intonaco decorato con un motivo tardoquattrocentesco impensabile per Romanino. D'altronde, come mostrano i frammenti di broccato che sono tornati in luce dalle lacune presenti nella *Pentecoste* di Romanino della faccia sinistra dell'arcone, anche in questa zona esistevano dipinti murali del tardo Quattrocento che Romanino aveva ricoperto col proprio intonaco. Anche il confronto fra le tecniche di arricciatura evidenzia una notevole divergenza fra le pratiche romaniniane e il sistema operativo impiegato nell'abside di Pisogne. L'arriccio usato da Romanino per i dipinti della base del campanile di Santa Maria della Neve a Pisogne è impastato con inerti di grossa granulometria e parecchi calcinacci, graffito con lo spigolo della lama della cazzuola e a volte con la punta della cazzuola usata perpendicolare alla superficie⁷, e ricoperto con l'intonaco di granulometria più sottile del dipinto. Su questa preparazione arriciata non si osservano sinopie, fatta eccezione, forse, della traccia rossa eseguita con un pennello largo quasi tre centimetri, che compare da una lacuna posta sul margine destro della figura dipinta sulla parete W. Le sinopie del coro di Santa Maria della Neve sono invece eseguite su un arriccio dato a grandi pontate e compresso a cazzuola col piano e col piano di punta, scialbato con pennellate di latte di calce, disegnato a carbone nel registro inferiore e con linee continue rosso-brune oppure verdi a pennello che tracciano sinteticamente le forme nel registro superiore. Infine questa superficie era stata picchettata con uno strumento dotato di una punta di taglio di piccola sezione per fare aderire il successivo intonaco del dipinto.

La pratica dell'arricciatura compressa e scialbata nelle sinopie di Pisogne corrisponde quindi all'uso che abbiamo riconosciuto nella preparazione della sinopia di Breno. Il collegamento fra le due sinopie si estende inoltre all'impiego del disegno a carbone, e interessa in special modo la somiglianza fra i modi di conduzione di queste tracce. Ma il legame stilistico più stringente si misura confrontando le sinopie del coro di Santa Maria della Neve a Pisogne e le sinopie della *Crocifissione* di Sant'Agostino a Crema. Le due figure in piedi tracciate a Pisogne nel registro superiore della parete N si associano facilmente alla figura del Cristo crocifisso della sinopia cremasca,



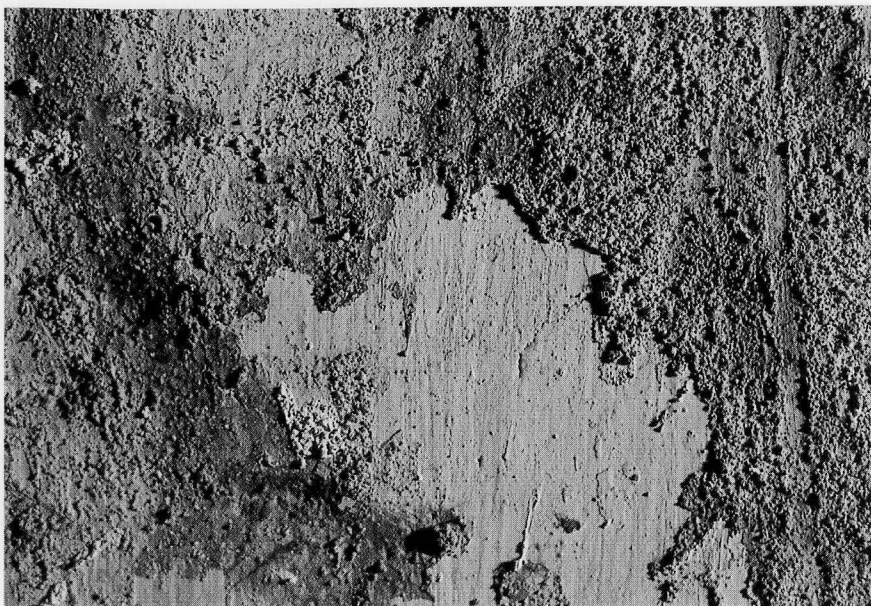
Fot. 8.

Cremona, Chiesa di Sant'Agostino, cappella del Sacramento. Giovanni Pietro da Cemmo, vele della volta con i *Dottori della Chiesa*, macrofotografia a luce radente di una lacuna nell'area del volto di San Gerolamo che mostra l'impiego dell'arriccio schiacciato e levigato.



Fot. 9.

Provaglio d'Iseo, Disciplina del monastero di San Pietro in Lamosa. Bottega locale attiva nel primo decennio del Cinquecento. Dettaglio a luce radente della sinopia realizzata su una scialbatura a latte di calce, per un ciclo della *Passione di Cristo*.



Fot. 10.

Brescia, Monastero di Santa Giulia. Floriano Ferramola, sinopia per un *Cristo portacroce*. La macrofotografia a luce radente evidenzia l'esecuzione della sinopia a pennello su una scialbatura a latte di calce, applicata su una superficie già scialbata.

anch'essa realizzata con la tecnica del disegno a carbone e del ripasso con un colore rosso-bruno dato a pennello che delinea i contorni con linee piuttosto larghe e continue in una definizione sintetica delle forme.

3. Gli esempi che abbiamo osservato mostrano l'esistenza di due diverse tecniche di preparazione dell'intonacatura destinata alla sinopia all'interno della produzione di Giovanni Pietro da Cemmo: l'intonaco ruvido smaltato a lama di cazzuola delle sinopie del refettorio di Sant'Agostino a Crema, e l'intonaco schiacciato col piano di punta della cazzuola, scialbato e picchettato dopo il disegno delle sinopie di Sant'Antonio a Breno e di Santa Maria della Neve a Pisogne.

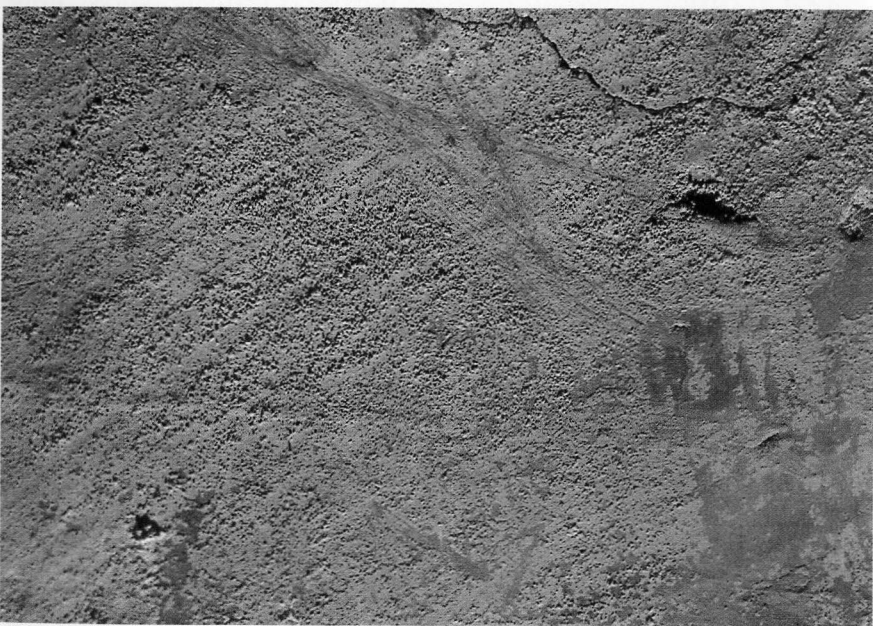
Il primo tipo d'intonaco è certamente quello che con più facilità viene associato alla funzione della sinopia. Risulta infatti il solo descritto dalla manualistica storico tecnica orientata a ricondurre a pochi schemi noti una realtà geograficamente e storicamente complessa come quella delle pratiche delle arti⁸. In questo tipo di sinopia la superficie ruvida e accidentata favorisce evidentemente l'aggrappaggio dello strato d'intonaco successivo destinato alla pittura. Ma la porosità dell'intonaco tende ad assorbire velocemente l'acqua contenuta nell'intonaco fresco sovrapposto e quindi diminuisce il suo tempo di asciugatura e di carbonatazione. Per ovviare a questo svantaggio alcuni dipinti impiegano arricci fabbricati con intonaci più compressi e levigati, che evidentemente sono meno aggrappanti, ma che presentano sicuramente una minore porosità, e riescono perciò a rallentare la carbonatazione dell'intonaco in fase di pittura. Nei dipinti murali realizzati da Giovanni Pietro da Cemmo in Santa Maria Assunta a Esine le analisi stratigrafiche hanno infatti riconosciuto la presenza di uno strato d'intonaco levigato in superficie, sopra al quale è steso l'intonaco dipinto⁹. Questa presenza ad Esine dell'arriccio levigato non sembra casuale, in quanto la stessa situazione stratigrafica si riscontra anche nei dipinti murali eseguiti da Giovanni Pietro da Cemmo sulle vele della volta della Cappella del Sacramento della chiesa di sant'Agostino a Cremona. In quest'area, sicuramente autografa, le lacune presenti nella vela col san

Gerolamo hanno rivelato la presenza sottostante di un intonaco compresso e levigato, dalla composizione pressoché identica a quella dell'intonaco dipinto [fot. 8]¹⁰.

Il secondo tipo tecnico di sinopia, realizzata sull'intonaco schiacciato col piano di punta della cazzuola, scialbato e picchettato dopo il disegno delle sinopie, è stato riscontrato sotto i frammenti di Giovanni Pietro da Cemmo di Sant'Antonio a Breno e nell'abside cemmesca di Santa Maria della Neve a Pisogne. Questa coincidenza tecnica può quindi indicare come l'impiego di questa pratica non fosse casuale all'interno della tradizione produttiva della bottega di Giovanni Pietro da Cemmo nel corso dell'attività camuna. Troppo spesso la scialbatura sottostante l'intonaco dipinto è considerata uno strato di finitura precedente, indipendente dalla fase di lavorazione del dipinto stesso¹¹. Ma le evidenze relative ad un impiego programmato di questa tecnica nell'area alpina, sub-alpina e padana fra la seconda metà del Quattrocento e il primo Cinquecento sono molto convincenti. Lo scialbo sotto l'intonaco destinato alla pittura ha infatti la funzione di rallentare il tempo di perdita d'acqua contenuta nell'intonaco fresco all'interno dell'arriccio sottostante, e consente quindi una lavorazione pittorica prolungata, anche se non sempre funzionale alla perfetta adesione fra arriccio e intonaco. Un ruolo simile doveva essere svolto anche dall'arriccio schiacciato e levigato, più compatto e quindi meno assorbente, che è stato identificato, come si è visto, nei dipinti di Giovanni Pietro da Cemmo di Esine e di Cremona. Al principio del Cinquecento si osservano casi che attestano non solo la diffusione della sinopia su scialbo, ma anche l'esistenza di diverse tecniche di esecuzione del disegno sulla scialbatura. Fra le numerose testimonianze possiamo ricordare ad esempio la soluzione del tracciato rossiccio e nero a pennello, acquerellato nelle ombre in nero e in verde, molto curato e dettagliato e corredato dalle iscrizioni, delle Storie della passione di Cristo della Disciplina di San Pietro in Lamosa a Provaglio d'Iseo [fot. 9]. Un'esecuzione a pennellate verdi e a tracce liquide verdi su una doppia scialbatura è invece adottata da Floriano Ferramola nel *Cristo portacroce* in Santa Giulia a Brescia [fot. 10]. L'impiego di linee a carbone molto essenziali su scialbo compare nell'*Ultima Cena* del

refettorio del convento di Santa Maria del Carmine di Brescia, rovinata recentemente da chi ha scambiato lo scialbo di preparazione della sinopia con una semplice imbiancatura del dipinto precedente sottostante [fot. 11a, 11b]. Una sinopia schizzata a sanguigna sulla scialbatura compare nel frammento con un devoto inginocchiato nell'abside destra della chiesa bresciana di San Barnaba.

Prove relative all'impiego dello scialbo come base per la sinopia sono fornite dalle sinopie del refettorio del Carmine e dell'abside di San Barnaba. Entrambe le sinopie mostrano le tracce lasciate nella scialbatura fresca dagli strumenti utilizzati per tracciare il disegno. Il carbone nel primo caso e la sanguigna nel secondo, che affondano nello scialbo e lo trascinano, testimoniano l'esecuzione contestuale della scialbatura e della sinopia. Una prova ulteriore è portata dalla sinopia di San Barnaba: che presenta lo scialbo di preparazione applicato precisamente all'interno di uno spazio riquadrato da un contorno a sanguigna, corrispondente all'area riservata alla realizzazione del dipinto.



Fot. 11 a, b.

Brescia, Refettorio del convento di santa Maria del Carmine, parete di testata con un'*Ultima cena* frammentaria di pittore bresciano del terzo decennio del Cinquecento. La caduta dell'intonaco dipinto ha scoperto grandi porzioni della sinopia realizzata con tracce a carbone sullo scialbo. Il dettaglio è relativo alla tracciatura molto sintetica della testa e del busto di un apostolo (a). La macrofotografia a luce radente (b) evidenzia i trascinamenti della scialbatura in fase di esecuzione della sinopia. La tracciatura della sinopia a carbone è quindi avvenuta sullo scialbo fresco: la stesura dello scialbo va quindi considerata

NOTE

1. I documenti della Soprintendenza ai Monumenti di Verona sono ora custoditi nel fald. 35/V "Crema. Sant'Agostino" dell'archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e il Paesaggio per le prov. di Brescia, Cremona e Mantova. Una perizia datata 18 marzo 1965 affida al restauratore Guido Gregorietti il restauro di tutti i dipinti murali del salone per un totale di 254,54 mq. a un prezzo complessivo di £ 6.800.000: le operazioni descritte riguardano il consolidamento, il descialbo, le stuccature e il ritocco. La perizia di spesa relativa allo strappo dell'*Ultima cena* affidato al restauratore Ottorino Nonfarmale è datata 9 agosto 1971 e contiene nell'allegato "elenco dei costi elementari" spese per materiali relativi allo strappo di una superficie di 102,560 mq. e alla collocazione dello strappo su telaio di alluminio anodizzato, per un costo complessivo di £. 10.600.000. Nella relazione che presenta la perizia si descrivono i degradi ambientali che hanno "già determinato il restauro mediante strappo del grande affresco della Crocifissione", mentre per l'*Ultima cena* si afferma che "Il salvataggio può essere effettuato solo mediante lo 'strappo' dell'affresco". Questa breve relazione, dovuta a Maria Teresa Cuppini, contiene una critica al restauro precedente "tale restituzione fu effettuata da maestranze non competenti di restauro, talché le immagini appaiono ora raschiate e lesionate". Il riferimento è probabilmente all'intervento del Gregorietti, che già la Cuppini, in una relazione manoscritta datata 26 settembre 1966 indirizzata al sovrintendente Pietro Gazzola e compresa nello stesso carteggio, aveva criticato per i ritocchi eccessivi eseguiti sulla *Crocifissione* del Da Cemmo. Critiche allo strappo di Nonfarmale sono contenute nell'articolo di Elly Speroni de "La Provincia" del 3 novembre 1991, con riferimento alla tecnica "troppo aggressiva" dello strappo e ai residui di scialbo e di intonaco non rimossi dalla superficie prima dello strappo. In questo incartamento non sono presenti perizie o altri documenti relativi alle sinopie.
2. Una fotografia che riproduce la porzione destra della sinopia dell'*Ultima cena* ancora sul muro è pubblicata in "Insula Fulcheria", X-XI, 1972-1973, Giugno 1974, p. 85, *Ritrovamenti e segnalazioni*, dove si annuncia che si passerà tra poco allo stacco delle sinopie. Si auspica invece un'esposizione delle sinopie staccate nel refettorio in M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di Sant'Agostino di Crema*, in "Insula Fulcheria", XIX, dicembre 1989, p. 60, fot. 7, e p. 61.
3. Il restauro e gli studi, finanziati dal Comune di Breno, sono stati condotti da Elisabetta Attorrese nell'estate del 2000, e insieme alla restauratrice, li ho presentati con una conferenza il 6 ottobre 2000.
4. Su questo punzone, v. il mio *Scelte tecniche, gusti, forme di ricezione. La cul-*

tura tecnica di Giovanni Pietro da Cemmo al tempo dei dipinti murali di Santa Maria Assunta a Esine, in F. MAZZINI (a c. di), *Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri*, Bergamo, 2000, pp. 191-205.

5. L'intero presbiterio della chiesa di Santa Maria della Neve a Pisogne era stato trasformato nel Settecento, e la demolizione delle strutture architettoniche e degli intonaci avvenuta nel 1939 ha messo in luce le sinopie. Nel corso di questi interventi alcune sinopie sono state un po' ripassate a carboncino e a tratti di pennello. Il primo accenno alle sinopie è in A. BERTOLINI, *L'arte del Romanino*, in "Giornale di Brescia", 5 luglio 1963. G. PANAZZA le riproduce integralmente e le commenta come opera senza dubbio di Romanino, in *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, III, 2, Brescia, 1994, pp. 226-233, ill. 324-331: "È talmente forte la somiglianza nel 'ductus' disegnativo fra queste sinopie e quello di alcuni disegni del Louvre [che ritiene di Romanino, ndr], come 'Lucrezia e Tarquinio', o come 'Donne in pianto e guerriero ferito' che non vi possono essere dubbi" (p. 228). Le fotografie pubblicate in questo volume, scattate nel 1987, documentano aspetti delle sinopie oggi scomparsi (v. in part. p. 226, ill. 324): Panazza (p. 228) riferisce di una scialbatura della calotta absidale avvenuta nel corso dei restauri del 1989-1990, che ha coperto alcune tracce interpretate dal restauratore come moderne.
6. S. MARAZZANI, *Callisto Piazza in Val Camonica. Una revisione alla luce della tecnica*, tesi di laurea, relatrice Fiorella Frisoni, Università degli Studi di Milano, a.a. 1996-1997. Per la sinopia di Villongo San Filastro, v. in part. pp. 107-108. Il paragone è con la figura femminile presente nel disegno col *Concerto degli Uffizi*, già attribuito a Romanino ma ricondotto a Callisto Piazza da G. BORA, *Maniera, 'idea' e natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in "Paragone", 459-461-463, 1988, p. 33.
7. Per questa particolare tecnica di arricciatura nell'ambiente bresciano del terzo e del quarto decennio del Cinquecento, v. il mio *Le scelte artistiche dei Disciplini*, in V. GHEROLDI e V. LEONI, *La Disciplina dei Santi Nazaro e Celso, nel cinquecentesimo anniversario della fondazione*, Brescia, 1998, pp. 33-88, in part. pp. 52-54. Questi graffiti di arricciatura sono generalmente a sequenze semicircolari, ma esistono diversi casi di graffiti a semplici figure: come sulla parete N del campanile di Santa Maria della Neve a Pisogne, preparatori per l'intonaco di Romanino, o sulla parete E dell'ambiente al primo piano della Disciplina dei Santi Nazaro e Celso di Brescia, per i dipinti di Paolo da Caylina il Giovane. Fra la seconda metà del Quattrocento e i primi anni del Cinquecento è invece più diffusa l'arricciatura a graffiti a losanghe, come nell'Oratorio di San Giacomo alla Cerreta di Belgiojoso. A volte l'arriccio graffito a losanghe è scialbato come preparazione alla sinopia: un caso è costituito dal dipinto murale della parete con l'*Ultima cena* del refettorio di San Benedetto Polirone. U. PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Firenze,

1960, ed. Milano, 1961, p. 22, confonde queste lavorazioni dell'arriccio con abbellimenti precedenti: "ugualmente inconsueto si presenta il caso, che si riscontra solo in Lombardia, di sinopie condotte sopra intonaci che, secondo un uso locale, erano stati in precedenza abbelliti con decorazioni ornamentali a graffito".

8. La fortuna manualistica di questa tipologia di intonaco per sinopia si deve probabilmente all'impiego indiscriminato del passo in Cennini, LXVII sull'arriccio "bene arricciato e un pocho rasposo", al successo di studi essenzialmente limitati ad esempi di area centro-italiana tardomedievale, come i volumi di PROCACCI, *Sinopie...* cit., e di E. BORSOOK, *The Mural Painters of Tuscany*, Oxford, 1980 (2°), e alla scarsa conoscenza diretta delle numerose tecniche originali e delle varianti che caratterizzano l'area alpina, sub-alpina e padana. Nel testo di Procacci la sinopia è abitualmente associata all'arriccio inteso, proprio sulla base di Cennini, come "strato scabro" (p. 8), salvo il ricordo di usi diversi, come la sinopia eseguita direttamente su mattone o la sinopia su arriccio graffito, dell'Italia settentrionale, che però vengono definiti "inconsueti" (p. 22) in relazione alla "norma" riconosciuta nella tradizione toscana. È da notare, soprattutto, il mancato riconoscimento della sinopia su scialbo, e la conseguente lettura della scialbatura come imbiancatura di finitura precedente (p. 22). Appare inoltre lo scambio equivoco fra sinopia e disegno (p. 13), che ha portato agli inserimenti delle sinopie nei repertori grafici dei pittori e agli stacchi di sinopie intesi come recupero di opere grafiche. Sulla scia di questa impostazione le campagne di stacco delle sinopie hanno interessato, al di là delle effettive necessità conservative, molte sinopie fino agli anni settanta del Novecento. Il caso delle sinopie cremasche di Giovanni Pietro da Cemmo entra esattamente in questo fenomeno culturale. Va notato che ancora nella *Carta del restauro* del 1972 si raccomanda di estrarre i dipinti murali con la tecnica dello strappo, nonostante l'alta selettività di questo metodo rispetto ai dati materici e tecnici dell'opera, solo allo scopo di recuperare la sottostante sinopia: cfr. C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino, 1977, pp. 133-154, in part. il passo a p. 149. Come nota A. PAOLUCCI, *Il laboratorio del restauro a Firenze*, Torino, 1986, in part. pp. 103-111, alcuni interventi realizzati allo scopo di estrarre la sinopia non hanno tenuto in conto i problemi espositivi e di conservazione creati dalla sinopia staccata. Il caso delle sinopie cremasche di Giovanni Pietro da Cemmo risulta a questo proposito emblematico. Sui temi connessi dell'estrazione e della musealizzazione della sinopia conviene fare riferimento alle lucide riflessioni di M. FERRETTI, *Sinopie (e affreschi?): a proposito del nuovo museo di Pisa*, in "Prospettiva", 20, 1980, pp. 2-6, e alle considerazioni di A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino, 1996, in part. p. 175.
9. Il caso è discusso nel mio *Scelte tecniche...* cit., in part. pp. 191-193. Il mancato riconoscimento di questa tecnica è all'origine di equivoci interpretativi.

A proposito del Da Cemmo, si notino i dubbi che affiorano anche dalla relazione relativa alle indagini CNR "Centro Gino Bozza", Politecnico di Milano, *Chiesa di Santa Maria a Esine. Analisi scientifiche sugli intonaci*, relaz. di A. Gallone e G. Alessandrini, Milano, 1993, p. 9, § 6: "La presenza di strati "interni" la cui superficie è molto liscia (zona della lunetta con la Madonna e Santi), poteva far supporre una separazione temporale nell'applicazione dello strato esterno rispetto all'altro. Le analisi hanno però rilevato una grandissima somiglianza compositiva e strutturale fra gli impasti dei due strati, somiglianza che non permette di sciogliere i dubbi sul periodo di messa in opera. Potrebbe trattarsi quindi di una stesura coeva in cui lo strato interno è stato sottoposto ad un'accurata, benché inusuale, lisciatura".

10. Il riconoscimento dell'arriccio compresso e levigato è stato compiuto in Santa Maria Assunta a Esine grazie all'osservazione di piccole lacune nell'intonaco dipinto e con prelievi statigrafici degli intonaci, in Sant'Agostino a Cremona l'indagine è stata favorita dalla decoesione fra gli strati di intonaco e di arriccio causata da vecchie infiltrazioni di umidità e da più recenti formazioni saline. In entrambi i casi non sono state identificate sinopie, forse solo a causa della scarsa estensione delle aree di arriccio visibili.
11. L'equivoco, che si ritrova anche nei più noti manuali di restauro, come ad es. G. BOTTICELLI, *Metodologia di restauro delle pitture murali*, Firenze, 1992, p. 37, è già in PROCACCI, *Sinopie...* cit., p. 22. Procacci, interessato alla sinopia come testimonianza grafica, vede nella picchettatura non una lavorazione inserita nella catena operativa del dipinto, ma un "danneggiamento del disegno": "Ben più frequentemente, invece, si vede adoprato, come arriccio, un vecchio intonaco rimasto bianco senza alcuna decorazione; era necessario allora martellinare e scalfire quel vecchio intonaco, affinché il nuovo, affresco, potesse ben aderire alla superficie di quello, la quale non si sarebbe altrimenti presentata scabra come quella di un arriccio, ma levigata e liscia. Questo comportava purtroppo [...] un danneggiamento del disegno, a volte molto grave".