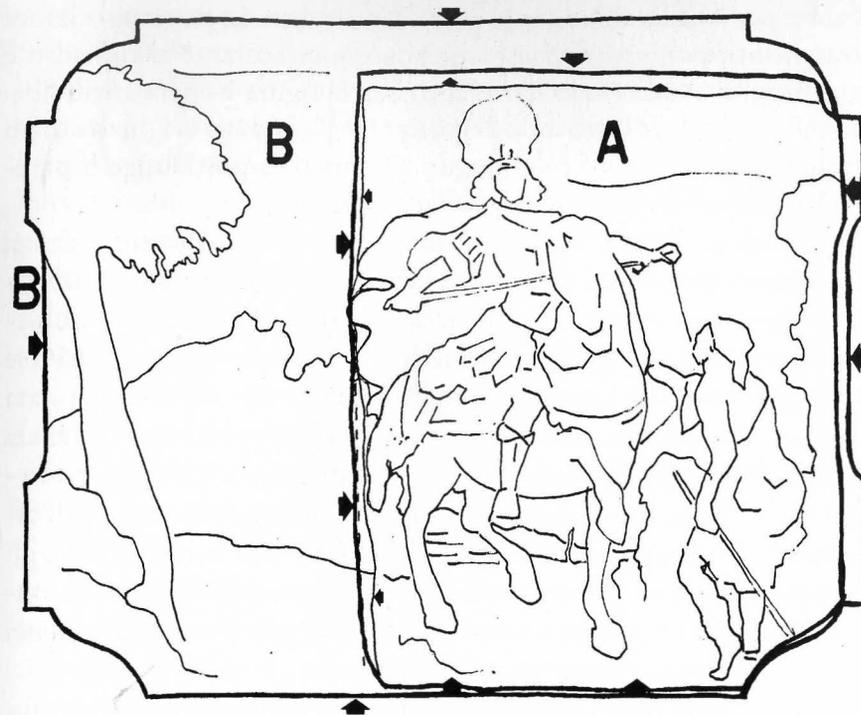


**PRIMA DEL RESTAURO: OSSERVAZIONI  
SULL'ELEMOSINA DI SAN MARTINO  
DI GIAN GIACOMO BARBELLI NELLA  
PARROCCHIALE DI CAPERGNANICA**

Il presente contributo allo studio dell'opera del pittore cremasco Gian Giacomo Barbelli nasce dall'esame di un dipinto murale presente nella parrocchiale di Capergnanica, studiato in occasione del restauro che ho realizzato tra giugno e settembre 2002.

Il dipinto raffigura *L'elemosina di San Martino*, è un grande riquadro posto sulla parete sinistra dell'atrio della chiesa e molto probabilmente costituisce il frammento superstite di un ciclo pittorico più vasto dedicato al Santo al quale è titolata la chiesa.

I radicali mutamenti che hanno interessato a più riprese l'architettura dell'edificio non permettono la ricostruzione della parte della chiesa che doveva contenere il ciclo originale del pittore. L'atrio di accesso attuale era infatti nel XVII un presbiterio, trasformato poi in abside, e quindi nell'attuale ingresso. Non si conosce la data della prima modifica del presbiterio in abside, mentre la scelta di demolire l'abside per edificare la nuova facciata risale agli anni cinquanta del secolo scorso. L'area nella quale si trovano i dipinti risulta da allora adibita ad atrio. In occasione del nuovo restauro si sono potuti rilevare elementi utili per la ricostruzione storica e stratigrafica delle presenze attuali [foto 1, grafico 1 e la foto 1a]. Dai rilievi si deduce che la cornice in stucco che racchiude il dipinto del Barbelli è stata aggiunta successivamente, poichè osservando l'area dipinta interna si nota una differenza tecnica e materica tra una porzione rettangolare che include le figure del Santo a cavallo e del mendi-



### 1, 1a, Grafico

La sequenza ci mostra il confronto tra l'immagine generale del dipinto dopo il restauro, così come appare oggi, un rilievo grafico con la segnalazione delle sovrapposizioni degli intonaci e un dettaglio a luce radente di una sovrapposizione verticale a sinistra del San Martino.

Nella prima foto l'opera ci appare come un grande riquadro delimitato da una cornice sagomata in stucco, dove le figure sono ampiamente circondate da una vasta area verdeggiante che si estende a sinistra del quadro; nel grafico col rilievo della sovrapposizione degli intonaci si evince che l'area quadrata in cui campeggiano le figure (A) si trova ad un livello inferiore rispetto a tutta l'area rettangolare a sinistra e a tutto il bordo che si sovrappone lungo i margini (B). Si desume che solo il riquadro A è quello originale dipinto dal Barbelli, e che è stato successivamente integrato dall'ampliamento e dalla cornice sagomata B. La foto 1a mostra in dettaglio la sovrapposizione dell'intonaco B ad A e il limite del riquadro originale A, segnato da una incisione diretta.

cante, posta sulla destra, e la parte circostante. Le sovrapposizioni fra gli intonaci testimoniano che la parte circostante al riquadro è stata aggiunta e che solo il riquadro con le figure è opera attribuibile al Barbelli. Possiamo quindi ipotizzare l'esistenza originaria di un ciclo formato da due o più riquadri affrontati disposti lungo le pareti di un ambiente più piccolo dell'attuale.

Il frammento che si è conservato è senz'altro una testimonianza importante della qualità pittorica e dell'evoluzione tecnica e stilistica del pittore, vicina e forse posteriore ai dipinti più noti della chiesa cremasca di Santa Maria delle Grazie, commissionati nel 1641 e terminati nel 1643. La precedente fase tecnica del Barbelli è già stata studiata da Vincenzo Gheroldi in un articolo pubblicato in *Insula Fulcheria* (n. XXVI, Dicembre 1996), dedicato al ciclo del presbitero di Sant'Ippolito a Quintano firmato e datato 1641. Ora, nell'affrontare il *San Martino* di Capergnanica, possiamo considerare gli elementi che sono presenti nel ciclo di Quintano e che Barbelli conserva nel proprio metodo di lavoro, e confrontarli con i dati tecnici nuovi che emergono da questa indagine.

Se i dipinti murali di Quintano hanno offerto la possibilità di un'ampia lettura stratigrafica grazie alle numerose lacune e ai diversi strappi del colore, nel nostro caso disponiamo solo di piccoli dettagli che richiedono una minuziosa osservazione e una ricostruzione accurata. Il dipinto di Capergnanica, impostato secondo una composizione monumentale, scorciata dal basso e ben disegnata, è stato condotto con una lavorazione molto controllata e una stesura rifinita.

Per quanto riguarda il disegno preparatorio sull'intonaco, gli elementi riscontrati consentono di ricostruire l'uso di segni verdi e gialli a pennello ad affresco. L'opera è realizzata sulla base di un disegno di non semplice esecuzione e di costruzione complessa. Il disegno non è stato in alcun modo riportato direttamente sul muro da un cartone preparatorio, in quanto non sono presenti segni di ricalco o di spolvero, ma è stato costruito ed eseguito direttamente in opera e tracciato sull'intonaco fresco. Le tracce di questo disegno sono tornate visibili in seguito alla formazione di lacune della pellicola pittorica: sotto al viso del povero e alla bardatura del cavallo emerge un verde ad affresco, mentre per il cavallo, il mantello e altre

parti colorate il pittore sembra abbia usato del bruno ad affresco. Si tratta di un metodo caratteristico del Barbelli: è già stato osservato non solo nel ciclo di Quintano, ma è presente anche nelle opere più tarde del pittore come la Cappella di Sant'Antonio della Chiesa di San Bernardino a Crema.

Successivamente l'esecuzione pittorica si sviluppa realizzando le parti definite dal disegno preparatorio attraverso la progressiva preparazione della base di intonaco da dipingere con schiacciate di cazzuola, sulla quale l'applicazione dei vari colori avviene con l'impiego di tecniche diverse. In generale si distinguono le tinte corpose e chiare a calce, i colori densi e brillanti, sia a calce che a tempera grassa, e le tinte scure, più fluide e trasparenti, realizzate a tempera grassa su porzioni di intonaco asciutto o sulle stesure precedenti a calce sempre perfettamente asciutte.

L'ordine di esecuzione delle parti del dipinto, che per la pittura ad affresco viene solitamente rilevato osservando la successione temporale delle giornate, è in questo caso desumibile dal trattamento superficiale dell'intonaco. L'intonacatura, infatti, non presenta evidenti segni di accostamento di varie stesure, e per questo potrebbe essere una realizzazione unitaria. Sulla superficie dell'intonaco si osservano però le tracce di un trattamento di schiacciatura a cazzuola della malta, eseguito successivamente al disegno preparatorio ad affresco e propedeutico all'esecuzione pittorica a calce. Questa lavorazione segue progressivamente le parti della figura di San Martino e quella del povero. È possibile individuare la sequenza temporale di questa schiacciatura dell'intonaco in quanto i segni dell'impressione della cazzuola diventano sempre meno evidenti man mano che l'intonaco asciuga. La schiacciatura è realizzata con andamento dall'alto verso il basso, tralasciando la sola figura del cavallo, che viene solo abbozzata per essere subito contornata dalle pennellate corpose a calce del fondo.

Solo dopo l'esecuzione di questo abbozzo la figura era stata eseguita in dettaglio, sull'intonaco asciutto, col colore bruno legato non solo a calce ma anche a tempera grassa, alternando, nella costruzione della figura, le pennellate dense delle luci e del pelo chiaro, alle pennellate fluide scure delle ombre [foto 2].



2. Particolare a luce radente delle zampe posteriori del cavallo: si notano le schiacciature di cazzuola intorno alle zampe, praticate per dipingere a calce il fondo e le aree circostanti. Si osservano inoltre le pennellate rilevate a calce del fondo e il bruno più fluido a tempera grassa che si sovrappone alle stesure a calce.



3. 4. Esempi di applicazione del colore bruno a tempera grassa (v. foto 2), in punti diversi del dipinto: nella foto 3 i riccioli di San Martino si sovrappongono fluidi, senza spessore, alle pennellate del viso e del collo da un lato e del fondo dall'altro, mentre nella foto 4 il bruno sul verde dell'erba ai piedi del povero risulta a tratti trasparente.

Con lo stesso colore bruno scuro fluido a tempera grassa sono realizzati i capelli di S. Martino, eseguiti dopo il viso e il cielo di fondo, ai quali si sovrappongono, e una parte della vegetazione sovrapposta al cielo rosa del tramonto e alle erbe più verdi [foto 3, 4]. Le fronde di un'albero dietro al povero e il rampicante alle sue spalle sono realizzate con un verde pastoso e brillante, ombreggiato sempre col bruno fluido e trasparente.

Queste sovrapposizioni di colore a tempera grassa sul colore a calce sono evidentemente realizzate quando lo strato precedente era perfettamente asciutto, dato che le nuove pennellate non schiacciano e non segnano in alcun modo quelle precedenti e che i colori si mantengono sempre puliti e brillanti.

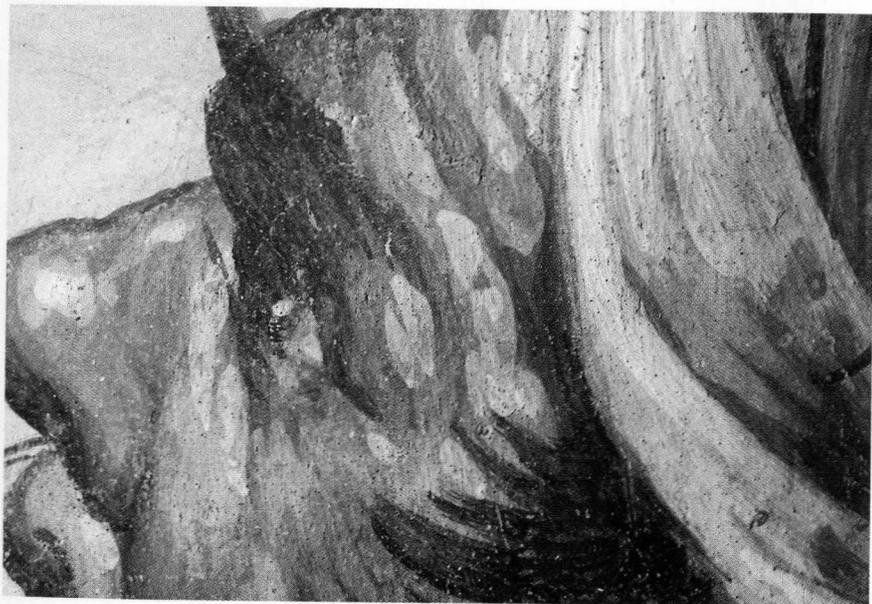
La parte tecnicamente più complessa è la figura di San Martino: in particolare le vesti, la bardatura, la spada, il mantello del Santo. In queste zone le stratificazioni di colore sono più numerose e si riscontrano anche tre o quattro strati di colori diversi stesi a secco uno sull'altro. Alcuni particolari come la fessura della bocca di San Martino sono eseguiti con un colore nero denso e corposo a tempera grassa. Con lo stesso legante sono realizzate le parti più scure del manto del cavallo, mentre le cadute a strappo delle iridi degli occhi del santo fanno pensare che anche questi dettagli erano stati eseguiti con il medesimo legante corposo.

Le modalità di stesura dei colori possono variare a seconda dei soggetti: il viso e la figura del San Martino sono dipinti con velature e morbidi passaggi rifiniti da tratteggio regolare, il viso e la figura del povero sono eseguiti con tocchi liberi e con colpi di pennello, come alcuni dettagli del cavallo e la città sullo sfondo.

I fondi sono realizzati con larghe e rapide pennellate e la vegetazione è in parte definita attraverso l'uso di strumenti diversi: colpi di pennello, impronte di punta di pennello mozzato, impressioni di spugna o di straccetto carichi di colore [foto 5, 6, 7, 8].

Le parti figurative più importanti come il Santo e il cavallo sono eseguite in modo molto accurato e regolare, con una attenta definizione dei dettagli, mentre il muso del cavallo e la figura del povero sono realizzati in modo più veloce, a tocco. Il fondo, la città e la vegetazione sono lavorati con maggiore libertà.

Rispetto alle opere precedenti del Barbelli, dove il disegno preliminare è perfettamente distinto dall'esecuzione pittorica e quest'ultima è meno ricca di stratificazioni e di varianti tecniche, il *San Martino* di Capergnanica mostra una tecnica nella quale la fase preparatoria si riduce e si intreccia sempre più con l'elaborazione esecutiva, mentre la pittura è condotta con strati complessi e con l'impiego di varie soluzioni operative.



5. 6. 7. 8.

Particolari a confronto: la foto 5 è un dettaglio del viso di San Martino, dipinto con velature e morbidi passaggi rifiniti da tratteggio regolare, la foto 6 è un dettaglio del viso del povero, eseguito con tocchi liberi e con colpi di pennello, la foto 7 è un dettaglio del muso del cavallo realizzato nello stesso modo del viso del povero, la foto 8 è un particolare della vegetazione eseguita con impronte di spugna e con lunghi tratti di pennello.