

UN MODELLO TECNICO PER FRANCESCO CARMINATI

I modelli iconografici e i modelli stilistici costituiscono uno dei campi più tradizionali della ricerca storico artistica, mentre i problemi legati alle trasmissioni e agli usi dei modelli tecnici rimangono un territorio di studio ancora tutto da esplorare.

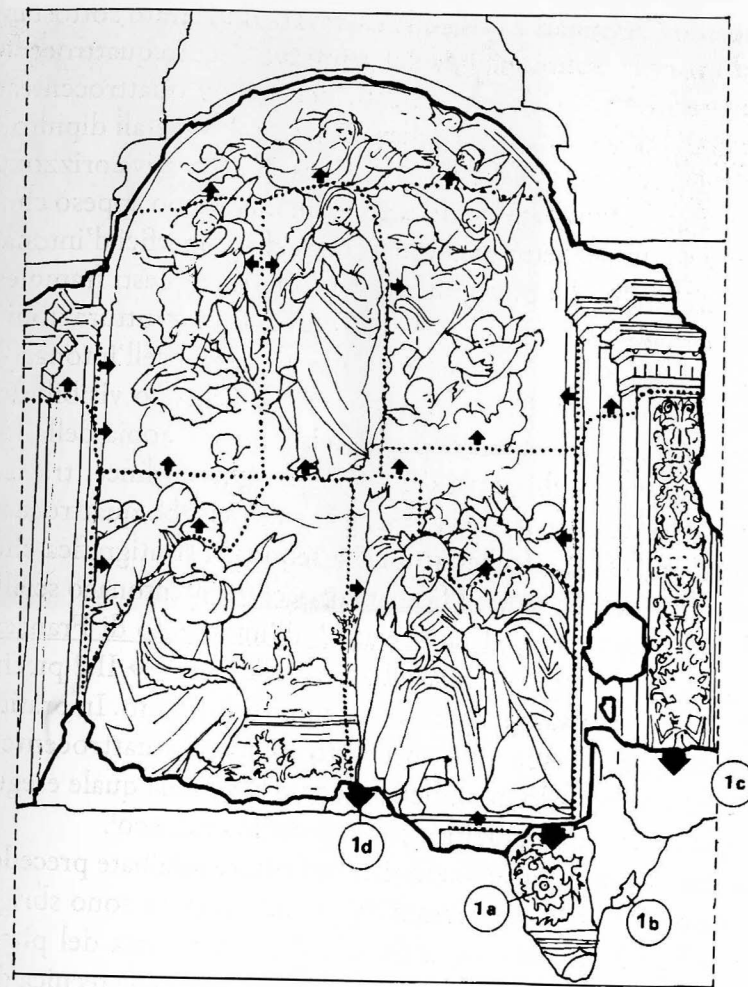
Le due brevi note che seguono riguardano un caso che può aiutarci a riflettere su questo tema. Si tratta del ciclo frammentario di dipinti murali con le *Storie della Vergine*, databile, probabilmente, nel decennio successivo alla metà del Cinquecento, e attribuito al pittore lodigiano Francesco Carminati da Soncino, conservato nel presbiterio sopraelevato del Santuario della Madonna del Bosco di Spino d'Adda. In questo ciclo è presente la ripresa di un modello figurativo utilizzato da Callisto Piazza una trentina di anni prima in Valle Camonica, associato all'utilizzo di una particolare pratica di pittura murale che ha invece come proprio modello tecnico la pittura su scialbo che Callisto Piazza aveva adottato dopo il ritorno a Lodi e aveva portato al successo verso la metà degli anni Quaranta del Cinquecento. La prima nota prova a ricostruire la tecnica di pittura su scialbo di Francesco Carminati, la seconda riguarda il suo impiego combinato dei modelli figurativi e tecnici piazzeschi.*

1. Al centro del ciclo con le *Storie della Vergine* del presbiterio del Santuario della Madonna del Bosco di Spino d'Adda è dipinta una grande *Assunzione*, che si interrompe nell'angolo in basso a destra in una lacuna. Grazie alla caduta dello strato d'intonaco del dipinto

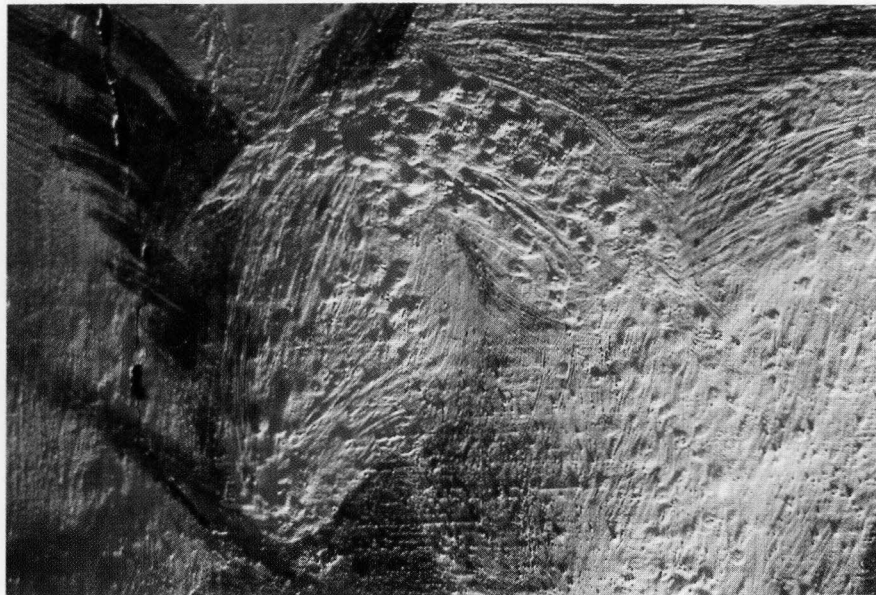
di Francesco Carminati è possibile osservare uno strato sottostante che costituisce la testimonianza del primitivo decoro quattrocentesco del presbiterio. Di questo strato decorativo quattrocentesco sono visibili tre frammenti: un elemento a girali vegetali dipinto su scialbo che costituisce un lacerto di una fascia decorativa orizzontale, sotto la quale compare un dettaglio con un drappo appeso che fa da sfondo ad un pezzetto di aureola (1a), e due superfici d'intonaco scialbato (1b e 1c). La picchettatura che interessa questi frammenti è stata evidentemente eseguita nella fase delle ristrutturazioni di metà Cinquecento, per consentire l'aggrappaggio dell'intonaco di Francesco Carminati. Infatti, sul frammento 1c, sono visibili delle linee nere verticali parallele che costituiscono la sinopia della finta architettura che racchiudeva l'*Assunzione*. Queste linee, tracciate con battute di corda e ripassi a pennello sullo scialbo quattrocentesco, sono rotte dalla picchettatura. La sequenza stratigrafica che si ricava è quindi la seguente: I fase quattrocentesca: intonaco scialbato e dipinto su scialbo, II fase relativa all'intervento di Francesco Carminati: II.1 sinopia sulla scialbatura della fase I → II.2 picchettatura → II.3 intonacatura per l'esecuzione del dipinto. In pratica il pittore cinquecentesco ha conservato lo strato quattrocentesco dipinto su scialbo, e lo ha utilizzato come base sulla quale eseguire la sinopia e come preparazione per il proprio intonaco¹.

Solitamente queste conservazioni delle finiture scialbate precedenti sono trascurate nelle descrizioni dei dipinti, oppure sono sbrigativamente liquidate come un indizio della noncuranza del pittore. Sono insomma giudicate un dato estraneo rispetto alla tecnica della pittura murale. Bisogna però osservare che la scialbatura preliminare all'intonacatura è praticata da diversi pittori murali attivi in questi anni nella stessa area geografica, e a giudicare dagli esempi superstiti, costituisce una pratica inserita in una lunga tradizione storica non solo locale². Perciò se esistono alcuni pittori che preparano con una scialbatura il muro che dovranno intonacare, ne esisteranno certamente degli altri che trovando una muratura già scialbata, potranno decidere di conservarla, e di appropriarsene, inserendola nel loro sistema tecnico.

Francesco Carminati, a Spino d'Adda, può avere avuto proprio que-



Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Rilievo grafico dell'area centrale con l'*Assunzione*. Sono evidenziate la cronologia stratigrafica (prima → dopo) con l'indicazione dei frammenti dello strato quattrocentesco (1a, 1b, 1c, 1d), e la cronologia della stesura degli intonaci (prima → dopo) della fase relativa all'intervento di Francesco Carminati. La schiacciatura dei bordi delle due intonacature del gruppo degli angeli a sinistra e della Madonna non consente di determinare con sicurezza la cronologia del lavoro (← →). Stabilire una precedenza fra le due falde è in ogni caso inutile: le due aree sono infatti interessate da una graticola di 13/13,5 - 14 cm. di lato, eseguita con battute di corda impresse simultaneamente nell'intonaco fresco di entrambi gli intonaci, che testimonia una stesura in tempi molto ravvicinati delle due intonacature e la loro lavorazione sincronica.



1. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Microfotografia a luce radente della scena con l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea*: sotto la stesura pittorica sono evidenti le tracce orizzontali delle pennellate di applicazione della scialbatura a calce preliminare all'esecuzione dipinta; la stesura pittorica del pelo mostra l'imitazione dell'effetto materico con gocciolature di pittura a calce corposa.



2. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Microfotografia a luce radente dell'area del collo dell'apostolo in primo piano a sinistra nell'*Assunzione*: la stesura a calce, sollevata e sfogliata, è staccata dalla preparazione scialbata sottostante.

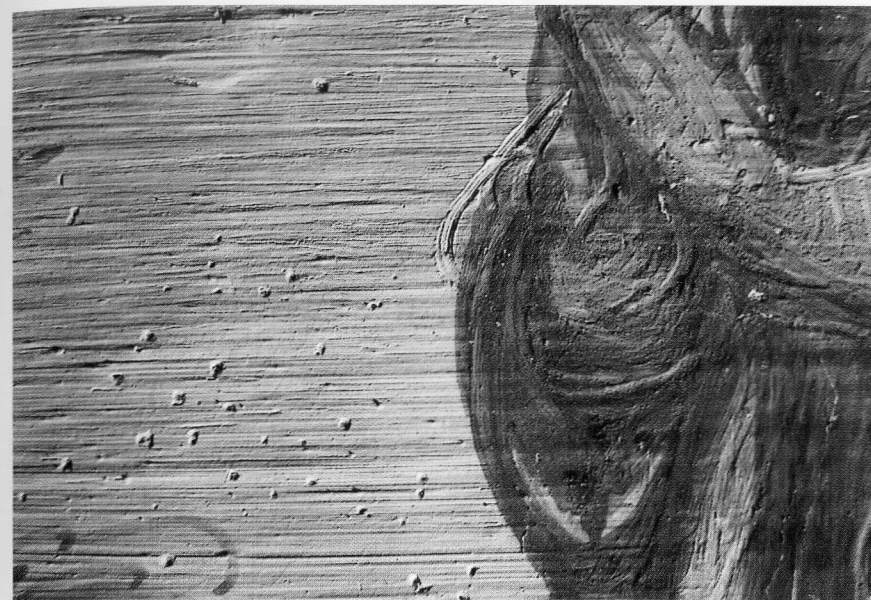
sta attenzione. Esiste infatti un caso di un dipinto murale attribuito allo stesso pittore in cui uno strappo permette di osservare la preparazione con uno scialbo dello strato sottostante all'intonaco dipinto, e l'esecuzione, poi, della sinopia su questa scialbatura. Si tratta della *Madonna col Bambino e santa Caterina* di San Lorenzo a Lodi, la cui sinopia, anch'essa strappata, dimostra l'uso dell'intonaco scialbato in funzione di preparazione dell'intonacatura destinata alla pittura. Questo strato di scialbatura a calce, posizionato fra l'intonaco di preparazione e l'intonaco che supporta la pittura, ha lo scopo di rallentare l'asciugatura della superficie che si vuole dipingere. In pratica rende meno assorbente il primo intonaco, e consente così al secondo intonaco, che deve ricevere la pittura, di conservare più a lungo la propria umidità³. Nei dipinti di Francesco Carminati questa funzione non è però semplicemente collegata alla pittura a latte di calce, ma si inserisce in un sistema tecnico meno convenzionale. Infatti l'esame a luce radente delle superfici dipinte da Francesco Carminati evidenzia l'esistenza di una preparazione sottostante alla stesura pittorica, eseguita con una stesura a pennello data sull'intonaco finale prima della pittura, e presente, per quanto è stato possibile osservare, sotto l'intero dipinto. Questa preparazione non è decisa da particolari dettagli figurativi, e neppure è limitata alle aree occupate dalle scene figurate. È invece stesa in modo generalizzato, come si nota osservando a luce radente la zona di confine fra la bordatura decorativa e la parte figurativa della scena con l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea*, dove lo strato preparatorio è dato con larghe pennellate orizzontali [fot. 1], e attraversa indiscriminatamente la cornice e la figurazione. Le diverse lacune presenti un po' dovunque nella pellicola pittorica permettono di osservare che questo strato sottostante non è altro che un'imbiancatura a calce, e che quindi il ciclo di Spino d'Adda è stato dipinto con la tecnica della pittura su scialbo.

Grazie a queste lacune, si scorgono sullo scialbo i disegni preliminari alla pittura tracciati generalmente con un colore verde molto liquido dato a pennello: ad esempio nella zona abrasa della testa dell'asino nella *Natività*, o nelle cadute della pellicola della veste gialla dell'apostolo in primo piano a sinistra nell'*Assunzione*. Le cadute

del colore sono in parte prodotte da traumi meccanici, e in parte da distacchi e sfogliature fra i due strati. Queste ultime forme di caduta testimoniano un legame non perfetto fra la preparazione scialbata e la pellicola del colore a calce soprastante [fot. 2]: un'assenza di carbonatazione reciproca che dipende dal tempo trascorso fra l'applicazione dalle due stesure, determinato dalla necessità di non dipingere a calce sulla scialbatura fresca per evitare la miscelazione del colore allo scialbo. Lo stacco temporale fra l'applicazione della scialbatura e la fase della pittura sopra lo scialbo non va però interpretato come l'indicatore di una tecnica di esecuzione a secco. Qualche dettaglio di lumeggiatura sgraffita, come quella realizzata sulla veste del san Giovanni Battista posto nel paesaggio sullo sfondo dell'*Assunzione* [fot. 3a, 3b], testimonia, infatti, come nel corso della rimozione della pellicola colorata fresca, lo strumento utilizzato per la sgraffitura ha improntato anche la stesura di scialbo sottostante: non lo ha semplicemente graffiato, ma, come mostrano i bordi sollevati e il solco di sezione arrotondata, lo ha schiacciato prima che si asciugasse completamente. La superficie dello scialbo mostra comunque che le creste dei solchi lasciati dalle pennellate della sua applicazione non sono state trascinate durante l'esecuzione della pittura a calce sovrapposta. Però, nello scialbo, è affondata, senza graffi o rotture, la punta del poggiamano [fot. 3b, 5].

Ciò significa che la pittura a latte di calce era stata realizzata su una scialbatura stanca: pressoché carbonatata in superficie grazie al contatto con l'anidride carbonica dell'aria, ma non ancora perfettamente asciutta al suo interno. Questo rallentamento della carbonatazione dello scialbo era stato probabilmente favorito dalla presenza di un intonaco che non aveva ancora raggiunto la completa asciugatura: probabilmente perché lo strato di scialbo quattrocentesco, conservato volutamente da Francesco Carminati sulla superficie dell'intonaco sottostante, aveva rallentato la sua essiccazione.

La pittura su scialbo, si sa, consente di ottenere una superficie dipinta più luminosa e vivace. A questo proposito Giovanni Battista Armenini, nel 1586, scriveva espressamente di "quel bianco [che] riflessa i colori" e li fa "buttare più allegri", ma aggiungeva anche che "è però dannevole a i scuri, e li tole molto di unione e di forza, i quali



3a, 3b.

Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. La figura del Battista sullo sfondo dell'Assunzione è dipinta direttamente sulla base bianca a calce che realizza il cielo dell'orizzonte. La ripresa a luce semiradente mostra come le lumeggiature sgraffite rimuovono la pellicola pittorica e affondano contemporaneamente nella base: segno che il dettaglio figurativo è stato realizzato sullo scialbo fresco (3a). Un'ulteriore prova di questo procedimento è data dalla presenza di segni di poggiamano affondati nella scialbatura fresca a sinistra del Battista (3b). Segni di questo piccolo poggiamano si trovano anche nell'area scialbata a destra, dove, allo scialbo, sono sovrapposte le rocce (v. fot. 5).

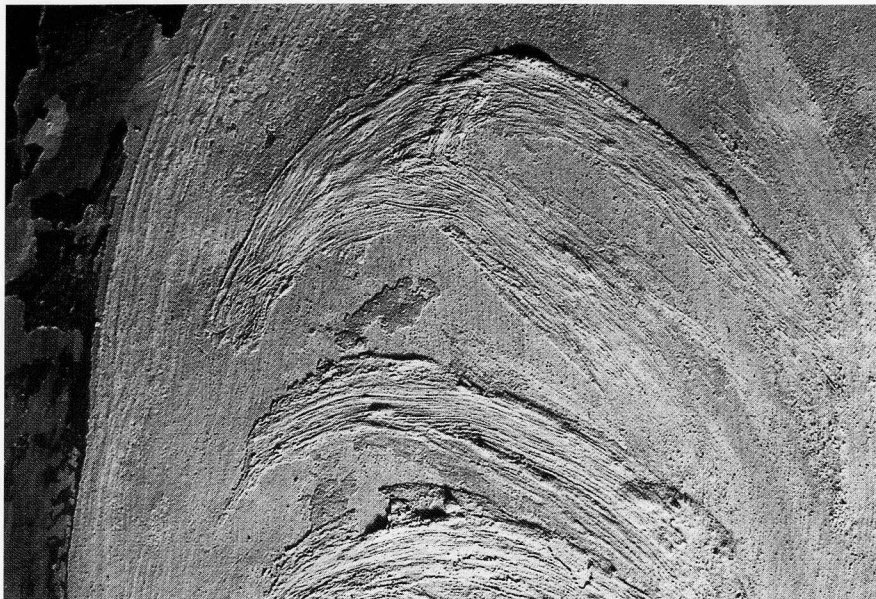
effetti vengono ad essere molto contrari alla intenzione dei più valenti⁴. Sono queste, insomma, le due caratteristiche tecniche fra le quali si gioca, nella seconda metà del Cinquecento, il successo e l'insuccesso della pittura su scialbo. E di fronte a questa dicotomia, fra il gusto per la chiara allegrezza del colore e il disgusto per l'assenza dei toni profondi delle ombre, è logico aspettarsi che gli artisti contemporanei abbiano inserito nel contesto tecnico della pittura su scialbo alcuni particolari aggiustamenti tecnici capaci di appagare contemporaneamente il piacere per il colore luminoso e i valori dell'arte. Senza queste elaborazioni la pittura su scialbo avrebbe presentato una superficie otticamente poco variata, più adatta, soprattutto, agli interventi decorativi, alle grottesche, e ad altre "opere minute" e "di poco momento"⁵.

Una serie di dettagli, ad esempio, erano aggiunti a tempera. I neri, che sarebbero stati fatalmente ingrigiti dal legante a calce o resi troppo chiari dallo scialbo sottostante, dovevano essere applicati ad olio o a tempera di olio e uovo o ad uovo, con stesure corpose. Questo dettaglio del volto dell'apostolo centrale mostra, nell'esecuzione dell'occhio, uno di questi ripassi [fot. 9c], che ha anche strappato in parte la pellicola a calce sulla quale era stato applicato⁶. Con un legante trasparente che non interferiva col colore del pigmento, in particolare con tempera di colla, erano invece aggiunti dei complementi colorati, che inserivano dettagli nel dipinto o rendevano più vivaci certe stesure a calce dall'aspetto chiaro ma sordo. Era questo il caso delle stesure a smaltino, testimoniate, ad esempio, dai frammenti di finitura a tempera presenti sulle esecuzioni a calce della manica dell'apostolo in secondo piano a sinistra [fot. 4]. Sullo sfondo dell'*Assunzione*, a sinistra del san Giovanni Battista, si riconosce facilmente l'impronta più chiara lasciata dalla caduta di un alberello dipinto nel paesaggio. Verosimilmente era stato realizzato con la stessa malachite macinata sottile legata a colla che si è conservata sopra le rocce dipinte a calce poste alla destra del Battista [fot. 5]. Con la malachite era ripassata anche la veste verde dell'apostolo in primo piano a sinistra [fot. 6]: in questo caso la prima esecuzione a calce sosteneva delle ombre nere, il cui degrado indica l'uso di una tempera di colla, e quindi un ripasso generale con una malachite

sempre a colla che velava l'intera superficie. L'effetto originario era quello di un pannello verde intenso e brillante con ombre nere e verdi scure profonde.

Insomma, non solo esibizioni di colori "più allegri", ma anche attenzioni per gli effetti "di unione e di forza". I complementi di ombreggiatura degli incarnati, eseguiti con ritocchi liquidi neri o grigi a tratteggio strisciato che rinforzano gli scuri, indicano esattamente come l'uso della finitura sia collegato alla necessità di inserire esiti di "forza" nei contesti visivi "più allegri" prodotti dalla pittura a calce su scialbo. Si possono osservare a questo proposito i frammenti originali dell'ombra a tempera sulla nuca dell'apostolo in primo piano a sinistra⁷, mentre le ombreggiature carbonatate con le pellicole a calce sottostanti che compaiono sulla testa dell'apostolo barbuto in secondo piano [fot. 9c] o sugli incarnati del gruppo di destra, mostrano che il rinforzo delle ombre era più spesso realizzato con un pigmento nero carbonioso dato ad acqua o ad acqua di calce⁸.

Oltre che come preparazione che "fa buttare più allegri" i colori, lo scialbo è pensato anche come un colore bianco che può essere messo in vista graffiando la pellicola di colore sovrapposta. Si tratta, insomma, di un modo di lumeggiare a sgraffito, che possiamo osservare sia nell'ala dell'angioletto dipinto fra le nuvole a destra dell'Assunta [fot. 7], sia nella figura di san Giovanni Battista raffigurato nel paesaggio sullo sfondo [fot. 3a]. I bordi di questi graffi, piuttosto spezzati nel primo caso e arrotondati nel secondo, testimoniano che l'intervento di sgraffitura ha interessato stesure che si trovavano in un diverso stato di asciugatura. Per la lumeggiatura dell'ala è graffiata una stesura pressoché asciutta, mentre nella lumeggiatura della veste del Battista è rimossa una pellicola di colore a calce ancora fresca. Nel primo caso la sgraffitura è stata praticata con una punta acuminata, nel secondo è stata eseguita con uno strumento dotato di una punta più larga: probabilmente la stessa asticciola del poggiamano che era stata usata nell'esecuzione di questa figura e degli altri dettagli limitrofi [fot. 3b, 5]. Questa tecnica di lumeggiatura è ad esempio usata nel cantiere guidato da Giulio Romano in Palazzo Te a Mantova nel brano di paesaggio della Sala



4. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Dettaglio della manica dell'apostolo in secondo piano a sinistra dell'*Assunzione*. Sono rimaste conservate le lumeggiature realizzate con la calce a corpo, mentre rimangono solo frammenti delle stesure azzurre a smaltino a calce più diluita e pochi residui di un ripasso di smaltino verosimilmente a colla.



5. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Microfotografia a luce semiradente della roccia posta sullo sfondo dell'*Assunzione*: oltre alle pennellate orizzontali dell'imbiancatura a calce sottostante, sono visibili le impronte dei poggiamenti affondati in questo strato. Sulle rocce, dipinte a calce, si conservano alcuni residui di malachite a colla, che realizzavano degli elementi vegetali.

di Psiche. Ma ai fini della definizione della cultura tecnica di Francesco Carminati, va segnalato che l'uso delle lumeggiature a sgraffito può essere stato ricavato dall'osservazione di alcuni prodotti dei artisti più legati a Bernardino Campi, che mostrano l'uso di questa particolare tecnica di lumeggiatura proprio nel contesto della pittura su scialbo: come nella *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dipinta da Bernardino Gatti nel 1552 nel refettorio di San Pietro a Po a Cremona [fot. 8].

Alla metà del Cinquecento, infatti, la pittura su scialbo si diffonde fra il lodigiano, il cremasco e il cremonese in due principali varianti tecniche, che sono irraggiate ad ovest dalla bottega di Callisto Piazza e ad est da quella di Bernardino Campi⁹. Francesco Carminati, mentre ricava dai pittori bernardiniani la tecnica di lumeggiatura a sgraffito, non adotta il sistema a velature e tratteggi a punta di pennello con stesure di latte di calce molto diluito o ad acqua di calce sullo scialbo dell'ambiente di Bernardino Campi, e assimila invece il metodo di pittura portato al successo da Callisto Piazza verso la metà degli anni Quaranta del Cinquecento, basato sulla stesura sopra lo scialbo di pellicole a calce colorate piuttosto corpose, rifinite poi con tratteggi sfrangiati e velature. Un gruppo di macrofotografie di incarnati può aiutarci a delineare questa vicenda. Osserviamo, anzitutto, la trasformazione tecnica di Callisto Piazza dall'attività in Valle Camonica poco dopo il 1525 [fot. 9a] alla tecnica di pittura su scialbo caratteristica della produzione lodigiana verso il 1545 [fot. 9b], accostiamo a quest'ultimo esempio un dettaglio di pittura su scialbo dell'*Assunzione* di Francesco Carminati a Spino d'Adda [fot. 9c], e quindi misuriamo la congruenza dell'asse "seconda maniera tecnica di Callisto Piazza a Francesco Carminati" e la sua distanza della cultura tecnica contemporanea dell'ambiente di Bernardino Campi dove si pratica una diversa tecnica di pittura su scialbo: esemplificata da un dettaglio della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* dipinta da Bernardino Gatti nel 1552 nel refettorio di San Pietro a Po a Cremona [fot. 9d].

2. Per Francesco Carminati la pittura su scialbo non è un'acquisizione tarda. Se è giusta l'attribuzione dei *Santi Bernardino, Rocco e*

Sebastiano di Santa Chiara a Lodi¹⁰, bisogna collocare l'esperienza di questa tecnica nella fase iniziale dell'attività del pittore: circa tre decenni prima della commissione di Spino d'Adda. Dal punto di vista tecnico questa testimonianza esclude il rapporto fra l'attività di Giulio Campi a Soncino e lo sviluppo di Francesco Carminati, originario di Soncino, negli anni Trenta del Cinquecento: perché Giulio Campi, nel 1528, nell'*Assunzione della Vergine* di Santa Maria delle Grazie a Soncino, mostra interessi tecnici un po' eclettici [fot. 10 a, 10 b], ma in ogni caso diversamente orientati da quanto affiora dalle opere del quarto decennio del Cinquecento attribuite a Francesco Carminati¹¹.

Va invece osservato che Callisto Piazza aveva già usato la pittura su scialbo in alcune parti dei dipinti murali della Valle Camonica¹². E verosimilmente, dopo il ritorno a Lodi avvenuto nel 1529, aveva divulgato in questa diversa area geografica, non solo delle novità stilistiche, ma anche le proprie esperienze tecniche. Le attenzioni di Callisto Piazza per la tecnica di pittura su scialbo sono anche dimostrate dal fatto che lo sporadico utilizzo della metà degli anni Venti in Valle Camonica, si evolve in nell'uso generalizzato di questa tecnica alla metà degli anni Quaranta nel lodigiano e nell'area limitrofa del cremasco: il suo ciclo di dipinti murali del 1545 con *Le apparizioni di san Rocco al De Bretis* dell'Oratorio di San Rocco a Dovera, è infatti realizzato interamente con la pittura su scialbo¹³. È probabile quindi che Francesco Carminati abbia attinto da questa tradizione piazzesca. La sua presenza lodigiana verso il principio degli anni Trenta, sostenuta dall'attribuzione dei *Santi Bernardino, Rocco e Sebastiano* di Santa Chiara a Lodi, contribuisce a chiudere il cerchio di queste congetture tecniche. E in ogni caso, nel decennio successivo, il suo particolare uso della pittura su scialbo, documentato da una serie di opere lodigiane come i *Santi laterali* della Cappella Bononi in San Francesco o la *Madonna della misericordia* di San Lorenzo, testimonia che il baricentro della cultura tecnica di Francesco Carminati è decisamente orientato verso quelle esperienze di pittura su scialbo di ambito piazzesco attestate fra il lodigiano e il confine cremasco intorno alla metà del secolo. La tecnica che usa a Spino d'Adda è in effetti la migliore testimonianza di questo lega-

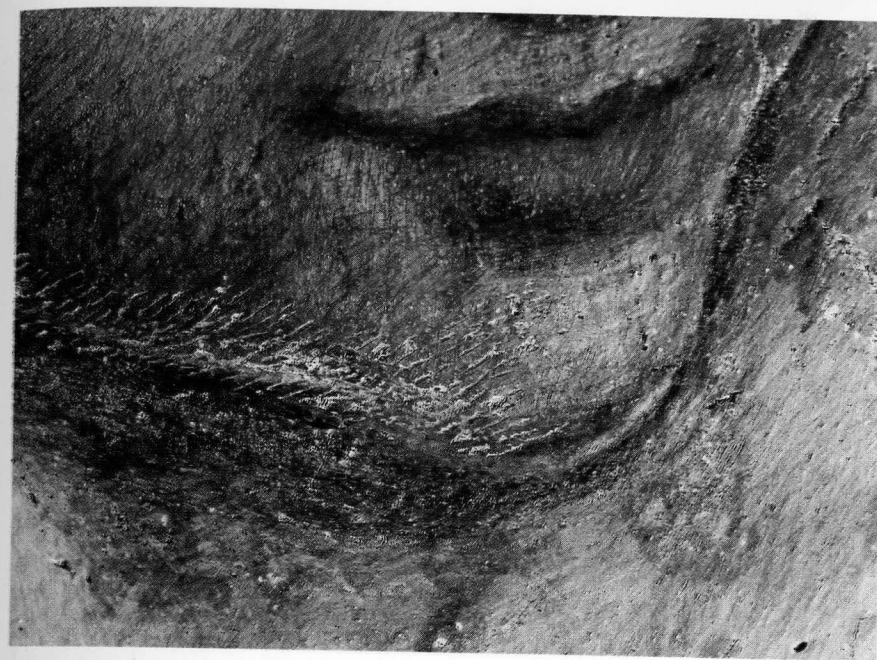


6. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Dettaglio della manica della veste dell'apostolo posto in primo piano a sinistra dell'*Assunzione*: realizzato sulla scialbatura con una prima stesura di verdeterra a calce, ombre nere date a tempera e una finitura di malachite a colla.
7. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Ala dell'angelo dipinto a sinistra della Madonna nella scena dell'*Assunzione*: la lumeggiatura è eseguita con una sgraffitura della pittura a calce realizzata con una punta acuminata, che ha rimosso la pellicola colorata riportando in vista la scialbatura a calce sottostante.

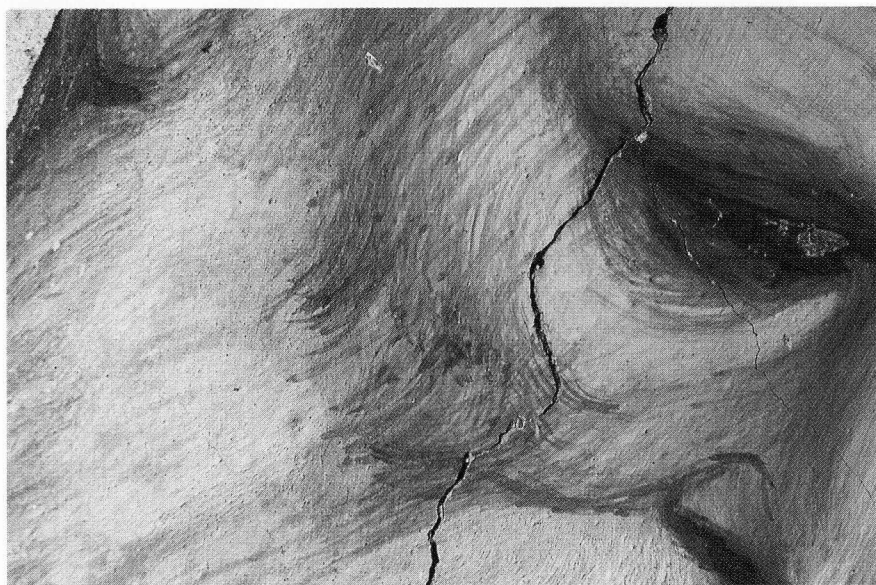


me. Si tratta, infatti, di una versione particolarmente attenta della particolare tecnica di pittura su scialbo che Callisto Piazza mostrava già negli anni Quaranta del Cinquecento. Per verificare questa dipendenza basta confrontare con qualche dettaglio gli incarnati realizzati da Francesco Carminati nel sesto decennio del Cinquecento a Spino d'Adda con quelli dipinti da Callisto Piazza nell'Oratorio di San Rocco a Dovera nel 1545. Oltre al comune uso della pittura su scialbo e della stesura colorata a calce piuttosto corposa sulla scialbatura, la somiglianza si spinge fino all'identico modo di finire l'incarnato con un tratteggio sfrangiato rossiccio [fot. 9 b, 9c]: e fa quindi pensare più che ad una generica influenza, ad una tecnica messa a punto con l'assimilazione diretta del modello.

L'esempio tecnico di Callisto Piazza è seguito con attenzione nella scena con l'*Assunzione*, mentre nelle scene laterali sopravvissute si ha l'impressione di un'applicazione più blanda degli stessi procedimenti. Questa differenza è stata osservata come il segno di uno scadimento qualitativo, ed è stata interpretata come un indizio dell'esecuzione delle scene minori da parte di Bernardino, il fratello di Francesco Carminati¹⁴. Una campionatura microfotografica dei *tic* di stesura dei tratteggi di finitura degli incarnati sembra però suggerire che esiste un'unica mano al lavoro sull'*Assunzione* e sulle scene laterali. Si tratta di un'osservazione che non esclude evidentemente la possibilità di una collaborazione verticale: di un intervento di finitura uniforme condotto da un solo pittore su opere eseguite da artisti diversi, com'era in uso in alcuni grandi cantieri di pittura murale cinquecenteschi¹⁵. Ma anche l'esame stilistico dei dettagli non indica differenze tali da farci pensare ad un'impresa condotta da due artisti distinti [fot. 10 a, 10 b, 10 c]. Sembra invece che lo scarto sia dovuto all'adesione più controllata all'esempio tecnico di Callisto Piazza nella scena principale e all'uso nelle scene laterali di una tecnica meno attenta nella trasmissione dei caratteri di questo modello. Si tratterebbe, insomma, di un caso di convergenza fra gerarchia figurativa e controllo tecnico: di una discriminazione qualitativa basata sulla fedeltà al modello, che mostra come per Francesco Carminati la garanzia della qualità del prodotto dipende anche dall'utilizzo di una tecnica di successo. Questo atteggiamento riguarda

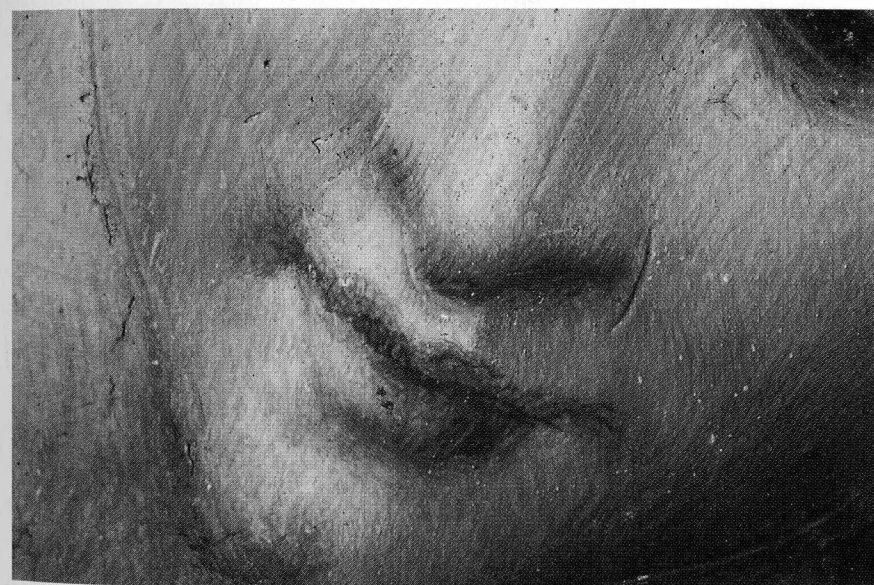
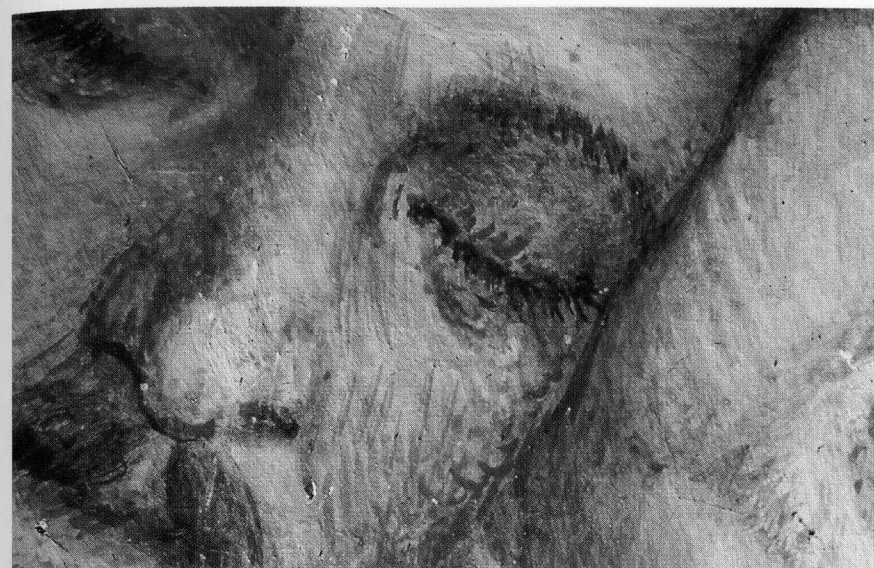


8. Bernardino Gatti, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Cremona, Refettorio di San Pietro a Po. L'incarnato di uno degli angeli dipinti nell'area superiore del dipinto, mostra una lumeggiatura eseguita con una sgraffitura della pittura a calce realizzata con una punta acuminata, che ha rimosso la pellicola colorata riportando in vista la scialbatura a calce sottostante.



9a, 9b, 9c, 9d.

La trasformazione della tecnica di finitura murale degli incarnati di Callisto Piazza, si può esemplificare confrontando un dettaglio di un dipinto realizzato poco dopo la metà degli anni Venti del Cinquecento in Valle Camonica (9a: Borno, Oratorio di Sant'Antonio, *Madonna in trono tra i santi Rocco, Antonio da Padova, Giovanni Battista e Martino vescovo*, part. del sant'Antonio) con un dettaglio del periodo lodigiano, intorno al 1545 (9b: Dovera, Oratorio di San Rocco). La tecnica di finitura



Carminati poco dopo la metà del Cinquecento deriva da quest'ultimo modello (9c: *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco, apostolo in primo piano al centro dell'*Assunzione*). Quest'ultimo caso mostra inoltre una tecnica di pittura su scialbo in tutto analoga a quella adottata da Callisto Piazza verso il 1545. Molto distante da questa tradizione appare la finitura a tratteggi su scialbo usata da Bernardino Gatti nel 1552 e ricavata direttamente dalla tecnica di Bernardino Campi (9d: *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Cremona,

anche l'uso dei modelli figurativi. Nella scena principale del ciclo di Spino d'Adda Francesco Carminati impiegava come modello figurativo l'*Assunzione della Vergine* che Callisto Piazza aveva dipinto intorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento sulla parete di fondo di Santa Maria del Restello ad Erbanno. Così l'*Assunzione della Vergine* dipinta da Francesco Carminati a Spino d'Adda poco dopo la metà del Cinquecento, ci mette di fronte ad un uso incrociato dei modelli piazzeschi: da una parte riprende un modello figurativo di circa trent'anni prima come l'*Assunzione* di Callisto Piazza ad Erbanno, mentre il modello tecnico è ben più recente, in quanto coincide con la particolare pratica di pittura su scialbo che Callisto Piazza usava intorno alla metà degli anni Quaranta, al tempo del ciclo dell'Oratorio di San Rocco a Dovera.

Questa sfasatura temporale fra i due modelli permette di riflettere sulla diversa velocità di trasformazione del versante figurativo e di quello tecnico: e più precisamente, consente di misurare, all'interno della produzione di un pittore legato ai prototipi di un'importante bottega, come la tecnica di pittura possa costituire il piano dell'aggiornamento, a fronte della maggiore resistenza al cambiamento dei repertori figurativi. La finitura a tratti filiformi, il tratteggio sottile, i tocchi a punta di pennello, che avevano caratterizzato la tecnica di Callisto Piazza fra il 1524-'25 e il 1528 circa, durante la presenza in Valle Camonica, ad Erbanno e a Borno [fot. 9a], e che nel periodo appena successivo alla metà degli anni Venti del Cinquecento erano in evidente sintonia con le contemporanee novità tecniche di Romanino¹⁶, dovevano apparire delle soluzioni tecniche ormai anacronistiche poco dopo la metà del Cinquecento al tempo dell'impresa di Spino d'Adda. Per questo motivo, Francesco Carminati, mentre riprendeva le idee figurative dell'*Assunzione* realizzata da Callisto Piazza ad Erbanno, non riproduceva lo stile tecnico di questo modello, ma seguiva il nuovo percorso tecnico che Callisto Piazza aveva imboccato intorno alla metà degli anni Quaranta del Cinquecento. Ma in che modo questo modello figurativo era giunto a Francesco Carminati? Lo aveva osservato e copiato direttamente ad Erbanno? Oppure lo aveva conosciuto attraverso qualche mediazione? Per cercare di dare una risposta a queste domande dobbiamo ritornare



10a, 10b.
Giulio Campi, *Assunzione della Vergine*, Soncino, Santa Maria delle Grazie. La tecnica di finitura murale usata da Giulio Campi nel 1528 varia dalla ripresa della tecnica di Pordenone della rifinita a pennello aperto (10 a: dettaglio della testa della Madonna), ad una esecuzione a tratti (10 b: angeli laterali). Le due soluzioni segnalano la varietà dei registri tecnici presente nell'opera in relazione alla gerarchia figurativa. Entrambe le scelte, comunque, non mostrano relazioni con la formazione tecnica di



11a, 11b, 11c.

Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Due dettagli del volto dell'apostolo posto in secondo piano a destra nell'*Assunzione*, ripresi a luce diffusa (11a) e a luce semi-radente (11b), per evidenziare l'uso della pittura a calce corposa sulla preparazione scialbata, e l'applicazione della finitura a tratti liquidissimi rossicci e grigi. La stessa tecnica, ma con soluzioni più abbreviate, è usata nelle scene laterali, come mostra un dettaglio della scena con l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea* (11c). L'accostamento fra i dettagli 11a e 11c consente di verificare, sul piano stilistico, come la variazione tecnica si deve alla diversa gerarchia figurativa delle scene e non è dipende, invece, dalla presenza di un diverso esecutore.

a studiare con la luce radente la superficie dell'*Assunzione della Vergine* del Santuario di Spino d'Adda. Il grafico delle giunture degli intonaci mostra chiaramente una partizione del lavoro in tre pontate orizzontali parallele, e una serie di separazioni verticali dei gruppi figurativi che nella sua regolarità testimonia la logica delle otto pezzature in cui era stato sezionato il cartone. Nella pontata mediana la porzione centrale e sinistra conserva le impronte delle battute perpendicolari di corde sull'intonaco fresco che formano una graticolatura [fot. 12]. I quadrati così formati hanno un lato che varia dai 13 - 13,5 ai 14 cm.: una distanza che denuncia l'uso di un cartone, in quanto 14 cm. costituisce una frazione modulare del lato minore del foglio di carta "mezzana" (cm. 28) o del lato maggiore del foglio "reale" (cm. 56), che erano le carte più in uso in quest'area geografica alla metà del Cinquecento, e s'incollavano lungo i bordi per formare il grande foglio del cartone¹⁷.

Questa graticola di 13 - 13,5 ai 14 cm. interessa solo una porzione limitata del dipinto. È evidente, quindi, che Francesco Carminati ha affrontato questa zona con un procedimento particolare: riusando nell'area graticolata dell'*Assunta* di Spino d'Adda un modello che aveva già applicato in qualche altro dipinto. Quest'opera era quasi sicuramente la *Madonna immacolata fra i santi Francesco e Bonaventura con un donatore* di San Francesco a Lodi, che, nella sua parte superiore, si sovrappone quasi perfettamente alla zona graticolata dell'*Assunta* di Spino d'Adda. L'unico accorgimento usato per evitare una fedele ricopiatura consiste nelle modifiche di collocazione delle testine alate degli angioletti posti nelle nuvole. Nell'*Assunta* del santuario di Spino d'Adda, Francesco Carminati riusa anche la figura di apostolo dipinto al centro della pala a tempera su tela con la *Trasfigurazione* della Cappella Bononi in San Francesco a Lodi. Nell'*Assunta* di Spino questa figura è riproposta con poche varianti in primo piano a sinistra.

Come abbiamo già osservato, il prototipo figurativo di questo modello usato e riusato da Francesco Carminati era stata l'*Assunzione* dipinta da Callisto Piazza sulla parete di fondo del ciclo di Santa Maria del Restello ad Erbanno intorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento. Le due pareti laterali del ciclo di Erbanno,

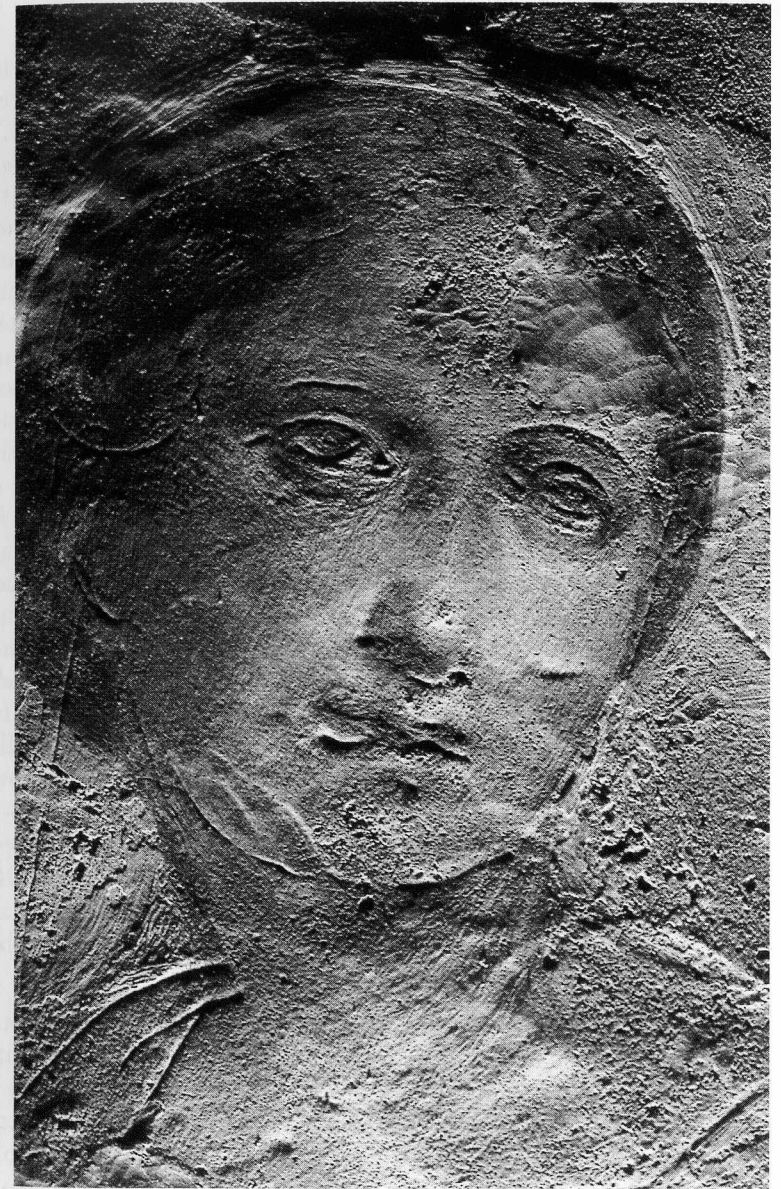
con *San Giorgio* e la *Decollazione del Battista*, non mostrano l'uso di cartoni riportati a ricalco, mentre sulla parete di fondo si notano le tracce di un ricalco dettagliatissimo di un cartone nella sola figura della Madonna assunta [fot. 13]. Per eseguire questo lavoro il pittore realizzava un primo cartone molto dettagliato, spesso completo di luci e di ombre, che era tradotto in un disegno lineare con un riporto su un secondo cartone¹⁸. Questo secondo cartone, usato per il ricalco sul muro, veniva inevitabilmente rovinato dall'umidità dell'intonaco e dalla punta che lo comprimeva, mentre il primo cartone, che poteva apparire come scrive Armenini "l'istessa opera fuorchè le tinte"¹⁹, era conservato "illeso", e si teneva come modello ("esempio") nell'esecuzione della pittura²⁰.

Il primo cartone esemplare, veniva quindi conservato nella bottega. Era un modello che poteva essere utilizzato in diverse occasioni, ed era un bene che, per lascito o per vendita, poteva anche cambiare proprietà. Ci è nota, per la metà del Cinquecento, la vicenda dei cartoni di Gaudenzio Ferrari conservati come modelli e come guida fino a Bernardino Lanino²¹. Mentre sappiamo da Alessandro Lamo che a Cremona Camillo Boccaccino "ci lasciò tanti disegni di Pittura, che aveva posti in opera, che si vendettero a centinaia di Scudi, ed il nostro [Bernardino] Campi, che molto bene conosceva l'eccellenza loro non guardò a spesa alcuna per averli"²². Qui il termine "disegni di Pittura" significa "cartoni", e di "designi da dipinger", conservati in una "cassa bianca cornisata", si parla anche nel lascito di Boccaccio Boccaccino a Camillo Boccaccino²³.

È probabile, dunque, che il cartone esemplare usato intorno alla metà degli anni Venti del Cinquecento per la figura dell'*Assunta* di Erbanno, e gli altri disegni relativi a questa scena, siano stati portati da Callisto Piazza a Lodi, e qui conservati nella sua bottega. Francesco Carminati può anche avere visto in prima persona l'*Assunzione* di Erbanno, ma intorno alla metà del Cinquecento, quando risiedeva a Lodi e operava nell'orbita di Callisto Piazza, gli era certo più facile assimilare questo modello figurativo attraverso i cartoni che si potevano ancora studiare nella bottega del maestro. Invece la tecnica di pittura murale non poteva che formarsi sulla pratica e sullo studio diretto dei modelli concreti.



12. Francesco Carminati, *Storie della Vergine*, Spino d'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Particolare del cielo in basso a sinistra della Madonna nell'*Assunzione*, fotografato a luce radente. Sono visibili le impronte lasciate nell'intonaco fresco dalle battute delle corde che formano una graticola di 13/13,5 – 14 cm. di lato.



13. Callisto Piazza, *Assunzione della Vergine*, Erbanno, Santa Maria del Restello. Particolare della testa della Madonna: la ripresa fotografica a luce radente evidenzia le incisioni indirette del riporto molto accurato del cartone, usato solo in quest'area del ciclo di Erbanno.

NOTE

- * L'attribuzione a Callisto Piazza è ripetuta fino alla guida di L. QUARTIERI, *Santuario della Madonna del Bosco*, Lodi, s. d. (1978 ?). Per Francesco Carminati da Soncino e l'attribuzione del ciclo di Spino d'Adda, si v. M. MARUBBI, *L'officina dei Piazza tra comprimari e presenze esterne*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, Cat. della Mostra, Milano, 1989, pp. 321-331; ID., *Francesco Carminati pittore manierista lodigiano*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXII (1993), pp. 55-83: che propone di considerare i dipinti murali di Spino d'Adda opera di collaborazione fra Francesco Carminati e il fratello Bernardino, a causa della diversa qualità fra l'*Assunzione* (data a Francesco) e le scene laterali con la *Presentazione di Maria al tempio*, l'*Incontro di Anna e Gioacchino alla porta aurea*, l'*Adorazione dei pastori* e l'*Adorazione dei magi* (a Bernardino). È possibile che Francesco Carminati abbia avuto un ruolo più ampio nella sistemazione interna del Santuario poco dopo la metà del Cinquecento: la tela con l'*Annunciazione* che è stata rubata nel 1983, sembra, a giudicare dalla foto rimasta (pubblicata in copertina in QUARTIERI, *Santuario...*cit.), un'opera stilisticamente affine ai dipinti murali del presbiterio sopraelevato. Questo dipinto, evidentemente già presente nel Santuario, era stato più tardi esposto in un altare intagliato da Giuseppe Suardi nel 1697, realizzato nel contesto di una nuova sistemazione dell'area presbiteriale (v. la foto in *Santuario della Madonna del Bosco. Spino d'Adda*, Spino d'Adda, 2000, p. 21). Ho già fatto un accenno alla dipendenza tecnica del ciclo di Spino d'Adda da Callisto Piazza, in *Una scelta tecnica di Callisto Piazza. Il ciclo di San Rocco a Dovera e le pratiche di pittura su scialbo nel 1545*, in "Insula Fulcheria", pp. 97-127, in part. p. 104 e p. 108, e p. 110 fot. 5 a, b. Ho scattato le fotografie che pubblico in due occasioni di studio, nel febbraio del 1997 e nell'agosto del 2001: ringrazio Giovanna Aulisio, Ornella Invernizzi e Annunziata Miscioscia per la collaborazione in quest'ultimo sopralluogo, mentre ringrazio Elisabetta Attorrese per la partecipazione allo studio degli altri dipinti citati.
1. Un frammento dello strato scialbato quattrocentesco è visibile anche sotto il margine inferiore, in posizione centrale, dell'*Assunta* (1d). Nella parte alta a sinistra del lacerto (1a) esiste un frammento che apparentemente occupa una collocazione stratigrafica intermedia fra il livello quattrocentesco e l'intonaco di Francesco Carminati: si tratta, però, di residuo dello strato del Quattrocento che, staccatosi dalla muratura, è stato fissato nel corso del restauro in questa posizione.
 2. Ho affrontato questo tema tecnico in *Una scheda tecnica per Gian Giacomo Barbelli a Quintano*, in "Insula Fulcheria", XXVI, 1996, pp. 9-33.
 3. Spesso la scialbatura sotto intonaco è connessa con la pratica della pittura a calce: e a volte l'esame a luce radente di queste superfici dipinte permette di

osservare dei trattamenti di compressione e di schiacciatura dell'intonaco effettuati in corrispondenza delle parti figurative più complesse, evidentemente per richiamare dall'intonaco l'acqua di calce, e per legare i colori temperati a latte di calce a questo velo di acqua di calce.

4. G.B. ARMENINI, *De' Veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1586, II, VI, p. 114. Si v. il mio *Una scelta tecnica...*cit.; sono ritornato sul tema, con considerazioni sui rapporti fra la cultura tecnica e le elaborazioni teoriche cinquecentesche, in *Destrezza, cartone, pittura su scialbo*, in V. FORTUNATI e V. MUSUMECI (a c. di), *L'immaginario di un ecclesiastico. I dipinti murali di Palazzo Poggi*, Bologna, 2000, pp. 83-111, in part. pp. 101-107. Per la pittura su scialbo del secondo Cinquecento nella zona di confine fra il cremonese e il cremasco, v. il mio *Un cantiere di pittura murale a Soresina nel tardo Cinquecento*, in V. GHEROLDI e E. ATTORRESE, *I dipinti murali della Sala del Podestà di Palazzo Barbò a Soresina. Committente, tecniche e conservazione*, Soresina, 1996, pp. 7-47, in part. pp. 32-37.
5. ARMENINI, *De' Veri...*cit., p. 114.
6. Per altri esempi di ripassi neri a tempera grassa e ad olio, v. il mio *Una scelta tecnica...*cit.: in part. le foto 11 a, b, c, d alle pp. 120-121.
7. Nell'osservazione di questo dettaglio va tenuto conto che il tratteggio originale è in parte ripassato da un ritocco di restauro: comunque facilmente riconoscibile, in quanto colma le abrasioni e le cadute del dipinto.
8. Sulla finitura a tratteggio grigio ad acqua di calce, si v. il mio *Finiture murali di Paolo da Caylina il Giovane. Tre note tecniche sull'Adorazione di Cristo Eucaristico del Coro delle Monache di Santa Giulia*, in "Museo Bresciano", V, 1995, pp. 47-62.
9. Per questa geografia tecnica, v. il mio *Una scelta tecnica...*cit., in part. pp. 101-104.
10. MARUBBI, *Francesco Carminati...*cit., pp. 59-60.
11. Sulla ricostruzione di questa attività, cfr. MARUBBI, *Francesco Carminati...*, cit., in part. p. 55-58.
12. Su questi esempi di applicazione limitata della pittura su scialbo nella produzione camuna di Callisto Piazza, v. il mio *Una scelta tecnica...*cit., in part. p. 109 e fot. 6.
13. *Una scelta tecnica...*cit., p. 97, pp. 113-124.
14. MARUBBI, *Francesco Carminati...*cit., p. 80.
15. G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a nostri tempi*, Firenze, 1550, ed. a c. di P. BAROCCHI e R. BETTARINI, Firenze, 1976, V, pp. 67-68, nella Vita di Giulio Romano descri-

ve il ritocco di finitura come una forma di appropriazione dell'opera da parte del maestro, dopo che il lavoro era stato eseguito dagli aiuti sulla base dei cartoni forniti dal responsabile del cantiere: "Le quali storie [di Psiche] furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Batista Franco viniziano, che le ritrasse in quel modo appunto che elle furono dipinte con i cartoni grandi di Giulio da Benedetto da Pescia e da Rinaldo Mantovano, i quali misero in opera tutte queste storie, eccetto che il Bacco, il Sileno et i due putti che poppano la capra: ben è vero che l'opera fu poi quasi tutta ritocca da Giulio, onde è come fusse stata fatta da lui".

16. Sulla trasformazione cronologica del tratteggio di finitura murale di Romanino, v. il mio *Romanino. Un percorso ravvicinato*, in "Franciacorta Magazine", XIII, 1992 [inserto]. Inoltre sul tratteggio di finitura murale intorno al 1528 v. *Finiture murali...* cit., in part. le fotografie a p. 53 e alle pp. 58-59.
17. Cfr. il mio *Pratiche di Bernardino Campi. Tre osservazioni sulla controfacciata di Pizzighettone* in *Bernardino Campi a Pizzighettone*, Cremona, 1991, pp. 15-44 (dove compare una graticola di cm. 28 x 28, e di cm. 14 x 14 nelle parti figurative più complicate). Sull'argomento sono tornato, con notizie più ampie, in *Un cartone a pastello*, in L. CIAMMITTI (a c. di), *Vago e forte. Ludovico e Galanino per lo stendardo di San Rocco: un processo bolognese del 1636*, Bologna, 2001.
18. Il riporto poteva avvenire a ricalco (sporcando il retro del primo cartone con polvere di carbone), con l'uso di un lucido, ad ago o a rotella. Sul riporto ad ago dal primo al secondo cartone v. la notizia in ARMENINI, *De' Veri...* cit., p. 104 (cfr. la cit. alla n. 20). Elenco le fonti sui diversi sistemi di riproduzione del cartone in *Un cartone...* cit., par. 8.
19. ARMENINI, *De' Veri...* cit., p. 100.
20. Ibidem, p. 104: "Ma a salvarli.[i cartoni] poi illesi, dovendosi dopo questo calcar i contorni di questo su l'opere, che si lavorano, il miglior modo si è forarli con un ago, mettendoci un altro carton sotto, il qual rimanendo come quello di sopra bucato, serve poi per spolverare di volta in volta, per dove si vuol dipingere, e massime su le calce, abenchè molti, poco di ciò curandosi, calcano il primo, il qual si tien tuttavia per esempio, mentre si fa l'opera con i colori".
21. P. ASTRUA e G. ROMANO, *Bernardino Lanino*, Milano, 1985.
22. A. LAMO, *Discorso intorno alla scoltura, e pittura, dove ragiona la vita, et opere in molti luoghi et a diversi principi e personaggi fatte dall'Eccell. E Nobiliss. M. Bernardino Campo*, Cremona, 1584, p. 28.
23. Cremona, Archivio di Stato, rog. Comenducci, 9 febbraio 1538 (1537), f. 1000. Cfr. *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Milano, 1985, p. 460, doc. 20.