

VINCENZO GHEROLDI

UNA SCHEDA TECNICA PER GIAN GIACOMO BARBELLI A QUINTANO

1. La scritta 1641. IACOBUS BARBELUS PINGEBAT compare nella zona inferiore della scena con lo *Sposalizio della Vergine* del ciclo dei dipinti murali del presbiterio della chiesa di Sant'İppolito a Quintano (1). Nome e data si accettano facilmente. Dal punto di vista materiale la scritta è infatti carbonatata con la superficie del dipinto, e inoltre, nel 1641, la pittura murale di Gian Giacomo Barbelli è documentata da altri prodotti che si associano senza difficoltà allo stile di Quintano (2). Molto meno note sono invece le pratiche che caratterizzano in questi anni la produzione murale di Gian Giacomo Barbelli. È una mancanza che si inserisce nel panorama più generale della sfortuna degli studi sulle culture tecniche e sugli aspetti materiali dei manufatti artistici. Ma nel caso dell'attività murale di Gian Giacomo Barbelli questo silenzio coincide con un'occasione mancata, in quanto i ponteggi che sono stati montati ultimamente per realizzare alcuni restauri non sono stati sfruttati per raccogliere dati sulle pratiche del pittore. Eppure i dipinti murali di Barbelli avrebbero offerto più occasioni per studiare aspetti tecnici ben diversi dalla banalizzante definizione di "affresco", e accanto all'esame specifico delle varietà delle pratiche di pittura murale di Gian Giacomo Barbelli connesse con l'impiego della pittura a calce, avrebbero potuto consentire una riflessione più generale sulla continuità delle tradizioni e sulle tendenze all'innovazione che caratterizzano il complesso di questa cultura tecnica degli anni Quaranta del Seicento. L'occasione per affrontare questi temi non è stata comunque del tutto perduta. I dipinti murali di Quintano, infatti, seppure non costituiscono l'episodio qualitativamente più importante della produzione mura-

le di Gian Giacomo Barbelli dell'inizio degli anni Quaranta, offrono più di un motivo di interesse per organizzare una ricerca sulla tecnica del pittore. Vedremo, poi, queste ragioni dettagliatamente. Ma almeno un aspetto deve essere subito specificato in quanto costituisce il dato che permette di avviare tutte le successive osservazioni. Si tratta della presenza nella parte destra della scena con lo *Sposalizio della Vergine* di diverse lacune dovute alla caduta di porzioni dell'intonaco dipinto [fot. 1].

Le lacune di questo tipo sono in genere stuccate durante i restauri. Si tratta di una scelta che dipende dalla valutazione di specifiche esigenze di conservazione e di presentazione e che quindi va ragionata caso per caso. Ma il problema che più ci interessa non è tanto legato alla programmazione di questa scelta, quanto piuttosto al fatto che le lacune non vengono mai rilevate e documentate con precisione prima di essere stuccate. Questa trascuratezza dipende evidentemente dall'incapacità di attribuire ad una semplice lacuna il valore di una testimonianza. Anche se non è difficile pensare a come il semplice studio dei bordi delle cadute di intonaco possa consentire indagini tecniche molto interessanti. Ad esempio può permettere di studiare il dipinto in sezione verticale: osservando la stratificazione dei suoi materiali, e misurando poi gli spessori degli strati e le composizioni di ciascuno di questi livelli. Tutto ciò ci mette di fronte ad uno spaccato stratigrafico del manufatto che, come avviene per la stratigrafia geologica e per quella archeologica, mostra dei livelli sovrapposti che si possono distinguere e descrivere nella loro sequenza cronologica.

I danni del dipinto di Quintano ci portano esattamente nel contesto di questa metodologia d'osservazione. La stratigrafia osservata attraverso le lacune che abbiamo segnalato può quindi essere descritta nella sua sequenza temporale a partire dal livello più profondo fino alla superficie. Ma oltre agli strati dei materiali, bisogna considerare anche le tracce dei trattamenti tecnici che sono riconoscibili sui diversi strati. Solo con questo ampliamento delle osservazioni possiamo sperare di trasformare il nostro esame stratigrafico in una prima descrizione delle sequenze operative. Abbiamo, anzitutto, [I] uno strato di intonaco di calce e sabbia di media granulometria, su di esso è presente [II] uno scialbo a calce piuttosto sottile applicato a pennello, questa imbiancatura è stata quindi [III] martellinata. Sopra questa superficie è steso [IV] un intonaco di calce e sabbia di media granulometria, che ha subito [V]



1. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Lacuna nell'area destra della scena con lo *Sposalizio della vergine*: la ripresa fotografica a luce semiradente evidenzia la presenza sotto l'intonaco dipinto di un primo intonaco piuttosto liscio scialbato a calce e martellinato.

una lisciatura superficiale a frattazzo o a cazzuola. Prima della sua asciugatura, questo intonaco ha assorbito [VI] alcune stesure a fresco, quindi [VII] ha ricevuto diverse stesure a calce, a mezzofresco e a secco, sulle quali [VIII] si riconoscono tracce di completamenti con leganti non a calce.

2. Come si vede è piuttosto semplice discriminare gli strati e riconoscere i trattamenti operativi. Le difficoltà sorgono quando si prova a raggruppare in unità cronologiche quanto si è riusciti a descrivere. Ci si può chiedere ad esempio se tutto quanto lo strato VIII possa essere attribuito a Barbelli, o che fase cronologica possa rappresentare lo scialbo dello strato II. Per affrontare questi problemi dobbiamo arricchire con altre osservazioni il nostro primo schema stratigrafico.

La documentazione archivistica permette di fissare al 1608 il termine *post quem* di tutta la vicenda stratigrafica. In questo anno, infatti, viene dato il primo ordine di costruzione della chiesa: e quindi, verosimilmente, la data del completamento edilizio va un poco posticipata rispetto al 1608. Questa data dovrebbe rimanere entro la metà del decennio successivo e non può comunque essere avanzata fino al 1641, perché la faccia esterna dell'arco santo era già stata dipinta prima dell'intervento di Barbelli.

Ciò si verifica studiando gli stucchi che incorniciano i dipinti di Barbelli. Si tratta di manufatti che sono stati eseguiti prima che Barbelli intonacasse le superfici interne delle specchiature, perché, in più punti, il bordo interno delle cornici a stucco è sottoposto alle sbroffature dell'intonaco delle specchiature realizzate da Barbelli. Gli stucchi, però, sono stilisticamente identici a quelli che molto spesso racchiudono i dipinti di Barbelli, per cui la relazione cronologica che abbiamo individuato fra lo stucco e il dipinto murale va interpretata nella prospettiva della normale gestione dei lavori di decorazione murale seicenteschi che prevedono prima l'esecuzione degli stucchi e quindi la stesura degli intonaci destinati alla realizzazione dei dipinti. Questa ovvia cronologia operativa è però ribaltata nel caso della decorazione dell'arco santo. Qui, infatti, è possibile osservare come la decorazione plastica dello stuccatore compagno di Barbelli abbia i bordi del rivestimento a stucco dell'arcone sovrapposti ad alcuni dettagli del dipinto con le *Storie di sant'Ippolito*. Questo dipinto di un pittore ignoto esisteva perciò prima della messa in opera dello stucco del 1641. Una simile conclusione è

confermata anche da un'altra traccia. Parallelamente al perimetro dell'arcone si osservano sul dipinto murale delle abrasioni che seguono il profilo dello stucco con un margine regolare di un paio di centimetri. Graffi di questo tipo sono stati prodotti dalla strisciatura sull'intonaco asciutto di una dima sagomata usata per lisciare la cornice fresca di stucco [fot. 2].

La decifrazione di questi segni permette quindi di stabilire che l'intervento di Barbelli del 1641 era avvenuto quando esistevano già i dipinti della facciata dell'arcone. Non dobbiamo però pensare che l'attuale finitura degli stucchi corrisponda a quella voluta in origine da Barbelli. La coloritura rosa delle volute, la finitura gialla delle teste degli angeli e delle cornicette, la campitura azzurra degli sfondati è tardo ottocentesca. Dietro al *Padre Eterno* in stucco vi è infatti una piccola porzione di intonaco non colorato che reca la scritta "1876 G P R" eseguita a pennello con lo stesso azzurro usato per dipingere lo sfondo circostante.

Un carteggio del 1928 fra la Soprintendenza, la fabbrica e un ispettore onorario, sembrerebbe inoltre documentare estese ridipinture e scialbature all'interno della chiesa e in particolare sui dipinti di Barbelli del presbiterio (3). Ma la verifica materiale sulle superfici non permette di rilevare sui dipinti di Barbelli tracce in grado di confermare quanto riportato dai documenti d'archivio. In particolare non esiste il benché minimo segno di discialbo sui dipinti di Barbelli e neppure la tinteggiatura del 1876 che copre gli stucchi e gli sfondati appare interessata dalle inevitabili abrasioni che avrebbe sicuramente prodotto un intervento di discialbatura su stesure a tempera. Per questa ragione possiamo affermare che il carteggio del 1928, seppure riferito espressamente ai dipinti di Barbelli a Quintano, non riguarda i nostri manufatti. Forse è avvenuta una confusione fra i dipinti del presbiterio e quelli dell'aula della chiesa. Ma in ogni caso, anche se inutili, i documenti d'archivio del 1928 vanno comunque presi in considerazione in quanto l'evidente contraddizione fra dati materiali e documenti scritti permette di ragionare sul diverso grado di attendibilità delle differenti serie documentarie nel contesto della nostra ricerca. D'altronde un caso tanto eclatante si presta a considerazioni metodologiche più generali sull'uso dei documenti negli studi sulle tecniche artistiche: anzitutto evidenzia la necessità di verificare le fonti scritte alla luce delle testimonianze materiali, e quindi, nel caso di una contraddizione fra le due

serie documentarie, impone di credere a quanto ci viene testimoniato materialmente.

3. I nuovi dati che abbiamo raccolto studiando gli stucchi permettono ora di affrontare con più precisione i problemi che avevamo lasciato in sospeso nel corso della descrizione stratigrafica.

Una di queste questioni è costituita dalla datazione dello strato II: lo scialbo dato a pennello presente sotto l'intonaco dipinto da Barbelli. Si tratta, insomma, di una stesura preparatoria che potrebbe essere stata applicata da Barbelli? Oppure ci troviamo di fronte ad uno strato di finitura che esisteva prima dei lavori del 1641? Ma di fronte a quest'ultima spiegazione possiamo comunque escludere che si trattasse di una tinteggiatura bianca realizzata per essere lasciata in vista: infatti la stesura dello scialbo è sottile e poco regolare, e inoltre in un progetto in cui era stata realizzata la decorazione della facciata dell'arcone non si poteva certamente prevedere che il presbiterio restasse semplicemente imbiancato. Restano, quindi, due ipotesi. La prima può considerare la possibilità che l'area del presbiterio era stata scialbata prima del 1641 in attesa di destinare a questa zona la decorazione più importante della chiesa, e Barbelli, intervenendo nel 1641, non aveva rimosso la scialbatura ma l'aveva semplicemente picchettata per farvi aderire il proprio intonaco. La seconda ipotesi può prevedere invece la scelta da parte di Barbelli di scialbare e picchettare l'intonacatura pre-esistente.

Barbelli, quindi, o ha eseguito la scialbatura o ha scelto di conservarla e utilizzarla. Il pittore ha perciò giudicato lo scialbo funzionale al proprio lavoro, o almeno non ha visto nello scialbo un ostacolo per la buona riuscita della propria opera. Ma Barbelli, esperto di pittura murale, come poteva ignorare che la presenza di una simile preparazione avrebbe finito per impermeabilizzare l'intonaco sottostante compromettendo la perfetta adesione dell'intonaco successivo (causando ad esempio le cadute che abbiamo trovato proprio nella scena con lo *Sposalizio della Vergine*)? Come spiegare le scelte di un pittore che pur essendo a conoscenza dei problemi che avrebbe causato la scialbatura sotto l'intonaco l'abbia volutamente eseguita, oppure non abbia scelto di grattare uno scialbo pre-esistente o di abbattere e rifare l'intonacatura, e si sia invece limitato ad eseguire la picchettatura III allo scopo di realizzare un maggiore aggrappaggio per il proprio intonaco? Perché, dunque, Barbelli ha intonacato sopra lo scialbo? Ecco il pro-



2. Stuccatore compagno di Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Area sinistra della faccia esterna dell'arcone. La ripresa fotografica a luce diffusa permette di notare sul dipinto con le Storie di sant'Ippolito una serie di graffi paralleli al profilo curvo dell'arco: si tratta di abrasioni prodotte sull'intonaco asciutto dalla strisciatura della dima usata per rifilare lo stucco fresco.

blema. Prima di affrontarlo occorre però avanzare con qualche precisazione sui limiti del nostro metodo e sulla natura dei dati che stiamo utilizzando. Abbiamo osservato grazie alle lacune una stratificazione, e attraverso l'esame degli strati abbiamo provato a descrivere una sequenza cronologica. Si potrebbe però obiettare – e giustamente – che gli strati osservati attraverso le lacune collocate sulla zona destra dello *Sposalizio della Vergine* possono anche non essere presenti in tutto il dipinto. È infatti una buona regola generale non estendere in modo indiscriminato all'intero manufatto i dati raccolti con lo studio di alcuni punti particolari. Si tratta di una norma che è tanto più valida nel nostro caso specifico, dove l'indagine non avviene attraverso prelievi distruttivi eseguiti nei punti che abbiamo scelto di testare ma con l'osservazione delle lacune che sono già presenti sulle superfici. Queste lacune non sono infatti casuali: possono essersi formate in punti sollecitati da cause esterne (come un'infiltrazione di umidità o un dissesto statico), ma possono anche essere dipendenti solo da cause interne (come la diversa fattura di una zona del manufatto). In quest'ultimo caso le lacune non permettono di raccogliere un dato estendibile, ma costituiscono invece la spia di una diversità tecnica e di una realizzazione polimaterica del manufatto.

Nel nostro caso, però, piccole lacune presenti in altre zone dei dipinti permettono di dare più consistenza all'ipotesi che lo scialbo II sia presente sotto a tutti gli intonaci dipinti da Barbelli. L'assenza di cadute degli stucchi non ha consentito invece di verificare se lo scialbo continui anche sotto gli stucchi. Un dato del genere sarebbe stato molto utile per affrontare il problema della datazione della scialbatura II, perché se lo scialbo fosse presente sotto l'intonaco dipinto e fosse mancante nelle zone di esecuzione degli stucchi, allora si avrebbe la prova che la scialbatura era stata eseguita dopo la fabbricazione degli stucchi da parte dello stuccatore di Barbelli e prima dell'intonacatura necessaria ai dipinti, e quindi sarebbe sicuramente opera di Barbelli. Viceversa bisogna però osservare che una scialbatura generalizzata sotto gli intonaci dipinti e sotto gli stucchi costituirebbe solo un indizio ma non una prova per datare lo scialbo II prima dell'intervento di Barbelli. Infatti, in qualche caso, come ad esempio nell'ex chiesa di Santa Maria del Castello a San Martino dall'Argine, è stato possibile osservare una finitura liscia a calce sotto l'ammorsatura degli stucchi seicenteschi originali.

Non abbiamo quindi la prova per datare con sicurezza la stesura dello strato II. Possiamo comunque affermare che questa scialbatura bianca appartiene a Barbelli anche nel caso sia stata stesa precedentemente, in quanto il pittore, decidendo di non rimuoverla, se ne è appropriato. La prima questione che dobbiamo affrontare non riguarda quindi la data di stesura dello strato II, quanto, piuttosto, la funzione che Barbelli aveva attribuito a questo strato. La domanda può quindi essere posta in questo modo: la stratificazione intonaco scialbato - intonaco dipinto (ottenuta sia stendendo lo scialbo prima dell'intonacatura oppure intonacando sopra uno scialbo già esistente) poteva rispondere ad un'esigenza tecnica particolare di Gian Giacomo Barbelli?

Ma prima di provare a individuare i possibili vantaggi di questa tecnica, conviene notare che la stratificazione osservata a Quintano si ripete frequentemente in tanti altri dipinti, al punto che possiamo collocare l'intonacatura sopra scialbo di Barbelli all'interno di una lunga tradizione tecnica. Nell'area geografica in cui si forma Barbelli vi sono infatti molti esempi dei primissimi anni del Cinquecento che mostrano l'uso di intonacare sopra una scialbatura disegnata e martellinata, e in qualche caso vi è anche la prova che lo scialbo sia stato espressamente steso dal pittore come strato preparatorio per il proprio intonaco dipinto (4). Nella pittura murale seicentesca e settecentesca questo uso tecnico è attestato soprattutto dalle grandi decorazioni ambientali (5). Ci troviamo quindi di fronte all'attestazione di una lunga tradizione operativa. Ciò non significa, comunque, inerzia tecnica, in quanto la conservazione attiva di una tecnica va piuttosto valutata come la capacità che ha una tecnica di rispondere alle esigenze che via via si presentano e alla possibilità che possiede di adattarsi a contesti operativi differenti. Occorre però sottolineare che pur essendo attestato da parecchi manufatti, l'uso di dipingere su un intonaco steso sopra una scialbatura non è documentato da fonti scritte.

Ciò potrebbe spiegare il silenzio di una parte della storiografia tecnica contemporanea (almeno di quella orientata a studiare gli oggetti a partire dalle fonti scritte, e quindi poco propensa ad avviare la ricerca a partire dalle testimonianze materiali dei manufatti e a privilegiare il lavoro sul campo). L'assenza di fonti scritte non assolve invece quegli errori presenti nelle esposizioni stratigrafiche che nascono dalla confusione fra la descrizione degli strati e la loro interpretazione. Si tratta del caso frequente in cui i pregiudizi e le valutazioni soggettive hanno il

sopravvento sull'analisi oggettiva. Basta pensare al fatto che la presenza dello strato di scialbatura sottostante l'intonaco non viene quasi mai descritta in quanto, pur essendo osservata, è ritenuta solo un livello estraneo alla fattura del dipinto.

Il ragionamento su cui si basa questa valutazione è piuttosto semplice: lo strato di scialbo non può essere ritenuto originale in quanto può causare dei distacchi dell'intonaco dipinto. Ma una simile affermazione è a sua volta basata sul pregiudizio che identifica in modo un po' rozzo la durata del prodotto con l'esecuzione corretta. Valutazioni di questo tipo si adattano malissimo alla comprensione delle trasformazioni tecniche delle arti, che evidentemente non si svolgono secondo una linea evolutiva legata alla volontà di dare sempre maggiore durata ai prodotti. D'altra parte, per rimanere nel nostro caso particolare, non si capisce perché si debbano escludere dalle pratiche di pittura murale tutte quelle operazioni che mirando a risultati particolari possono anche essere incompatibili con la lunga durata del manufatto.

Ma al di là di queste osservazioni generali, la vera questione resta quella dell'assenza di fonti scritte per una tecnica tanto diffusa. È probabile che questa possa essere la maggiore obiezione al nostro studio. Chi però ha lavorato in modo non occasionale su ricettari e trattatistica sa benissimo che sono proprio le pratiche più comuni ad essere le meno documentate dalle fonti scritte. E questo discorso vale per tutta la trasmissione scritta delle tecniche. Ma se le tecniche ovvie e banali non si tramandano facilmente attraverso la scrittura, sono poi i procedimenti tecnici più comuni ad essere statisticamente più diffusi. Pensiamo ad esempio ai nostri usi alimentari quotidiani, e a quanto di ciò viene registrato nei ricettari di cucina: uno studioso che voglia ricostruire i nostri usi alimentari utilizzando come unica fonte le raccolte di ricette che idea si farebbe della nostra quotidianità gastronomica?

4. Certo, ora che abbiamo interpretato lo strato II come uno scialbo funzionale al rallentamento della carbonatazione dello strato IV, possediamo un nuovo tassello per ricostruire le pratiche di pittura a calce di Gian Giacomo Barbelli. Dobbiamo quindi ripartire da questo punto, perché, evidentemente, la scelta di intonacare sopra una scialbatura implica particolari opportunità operative: ad esempio consente di eseguire il dipinto murale su grandi porzioni di intonaco, oppure permette un lavoro molto lento su pezzature di grandezza normale. Ma nel

caso di dipinti murali abbondantemente eseguiti a calce (come quelli di Barbelli a Quintano), l'uso della scialbatura sotto l'intonaco dipinto può avere finalità più particolarmente legate allo sfruttamento di alcune peculiarità di questa tecnica?

Vediamo, quindi, di verificare questa ipotesi. Partiamo da un paio di dettagli che possono aiutarci a capire la pratica di pittura a calce di Gian Giacomo Barbelli: due riprese fotografiche a luce semiradente, la prima delle mani della Madonna nella scena dell'*Incoronazione* [fot. 3a] e la seconda della testa della Madonna nella scena dello *Sposalizio* [fot. 3b]. In entrambi i casi vediamo comparire una stesura verde dalle piccole lacune dovute alle cadute del colore soprastante. Si tratta di uno strato presente anche sotto gli altri dipinti (come mostra bene, ad esempio, la lacuna sulla seconda falange del piede di *San Defendente*, controllabile anche da terra). La natura di questo strato si individua facilmente, osservando quanto rimane sulla parete destra del presbiterio della figura strappata di *Santa Caterina* (6). Sul muro è rimasto esattamente tutto quanto era stato realizzato ad affresco: un abbozzo a pennello, eseguito a partire da un disegno con verdeterra, precisato poi con ocre gialla e bruna, colorato nei panneggi con verdeterra, terra rossa e un'ombreggiatura violacea, e con ocre per la ruota e il basamento, completato infine con la stesura del fondo ottenuto con un miscuglio di ocre e verdeterra [fot. 4].

Non è detto però che questo abbozzo corrispondesse esattamente all'esecuzione definitiva. Barbelli poteva infatti cambiare idea, e realizzare il dipinto senza rispettare l'abbozzo, come nel caso della figura femminile dipinta sulla sinistra della scena con lo *Sposalizio*: il disegno che è affiorato a causa della consunzione del fondo verde mostra infatti il progetto di una figura piegata ad arco e col volto scorciato, dipinta poi, più semplicemente, eretta e di profilo [fot. 5].

Tutto questo lavoro progettuale eseguito ad affresco era stato poi coperto dalle stesure di pittura a latte di calce sull'intonaco ormai in fase di carbonatazione avanzata. Infatti, se ci soffermiamo ad analizzare la zona inferiore del basamento, dove non è stato eseguito lo strappo, possiamo notare non solo la parte conservata dipinta a calce sull'intonaco stanco, ma anche lo strappo di questa pellicola di colore prodotto dal ritiro delle scolature della colla che era stata usata per strappare il dipinto [fot. 6].

Nel caso della *Sant'Apollonia*, dipinta nel sopraporta che immette nella



3a, 3b. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Particolare delle mani della Madonna nella scena dell'Incoronazione (3a) e della testa della Madonna nella scena dello Sposalizio (3b), fotografati a luce semiradente. Le cadute della pellicola a latte di calce permettono di osservare l'abbozzo verde sottostante realizzato a fresco.



4. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Parte superiore dell'abbozzo della Santa Caterina realizzato a fresco, messo in luce dallo strappo del dipinto.

sacrestia, la sovrapposizione fra progetto dipinto a fresco e realizzazione a calce è ancora più evidente. Qui, infatti, la caduta della pittura a calce è localizzata in una fascia all'altezza del ventre della santa, dovuta all'umidità e ai sali prodotti dalla gettata di cemento della soletta costruita nella sacrestia. Intorno a quest'area si controlla bene lo stato del dipinto finito, mentre nella fascia danneggiata si osserva quanto era stato realizzato a fresco: il disegno a verdeterra, e una leggera campitura a ocra gialla per progettare il drappo; sotto il vestito azzurro, dipinto con lo smaltino a calce, non erano invece state eseguite campiture colorate, ma solo alcuni segni a verdeterra per le pieghe.

Si tratta di una pratica impiegata altre volte da Barbelli. Ad esempio nell'esecuzione dei dipinti della cappella di sant'Antonio in San Bernardino a Crema, dove le cadute presenti sulle scene con i *Miracoli del santo* che occupano le due lunette laterali lasciano vedere un progetto sottostante ben rifinito, dipinto a fresco con verdeterra e ombreggiato in ocra bruna [fot. 7].

Le tracce di colore verde che abbiamo osservato sotto la stesura dipinta grazie alle lacune presenti nelle scene dell'*Incoronazione* e dello *Sposalizio* di Quintano sono quindi perfettamente comprensibili: sia nel contesto operativo particolare di Quintano, che nel contesto più generale della tecnica di pittura murale di Barbelli. Si tratta, semplicemente, dell'esecuzione del disegno preparatorio, eseguito a colori ad affresco, sul quale Barbelli ha poi dipinto a calce. Questo lavoro a calce era stato condotto sull'intonaco ormai stanco, come documentano gli strappi delle gocciolature di colla sotto la *Santa Caterina*, e come testimoniano soprattutto le cadute larghe e a pellicola delle stesure a calce nelle scene dell'*Incoronazione* e dello *Sposalizio*. In entrambi i casi, infatti, i colori a calce avevano carbonatato solo superficialmente con l'intonaco, anche se il loro scarso aggrappaggio non era stato causato solo da questa ragione, quanto, piuttosto, dal fatto che l'intonaco di supporto offriva meno penetrazione alle stesure a calce perché era già stato in parte saturato dai colori del progetto affrescato. Va osservato, infine, che ciascuna scena è realizzata su un'unica intonacatura, anche dove l'altezza del riquadro poteva richiedere l'uso di un ponte. Basta osservare ad esempio la scena col *Sogno di Giuseppe* che rappresenta la maggiore superficie dipinta del ciclo di Quintano. L'esame a luce radente dell'intonacatura di questo riquadro permette infatti di rilevare un andamento della stesura dell'intonaco e della lisciatura a cazzuo-

la in due fasi: una prima stesa orizzontalmente nella parte superiore della scena, e una seconda smaltata con un movimento arcuato della cazzuola che inizia circa 20 cm. sopra il piede dell'angelo e riguarda tutta la figurazione sottostante. Non si tratta però di uno stacco di giornata, ma di una necessità imposta dall'altezza del riquadro che richiedeva l'uso di un trabatello. Le due intonacature sono state infatti stese in successione molto ravvicinata, in quanto sono perfettamente legate e sono coperte da coloriture che passano da una intonacatura all'altra carbonatandosi allo stesso modo con entrambe le stesure di intonaco. Abbiamo così a disposizione una serie di dati sufficienti per comporre il quadro della pratica di pittura a calce di Gian Giacomo Barbelli. In questo contesto, la scialbatura bianca dell'intonaco sottostante a quello dipinto potrebbe quindi avere una funzione un poco impermeabilizzante: lo strato II sarebbe perciò stato volutamente conservato o espressamente steso per diminuire l'assorbimento dello strato I, allo scopo di favorire una più lenta asciugatura dell'intonaco IV e una maggiore fuoriuscita in superficie dell'acqua di calce meno assorbita dallo strato sottostante. Le grandi falde di intonaco si asciugavano quindi lentamente, e Barbelli aveva perciò l'opportunità di dipingere a lungo a calce sull'intonaco bagnato dal velo di acqua di calce superficiale.

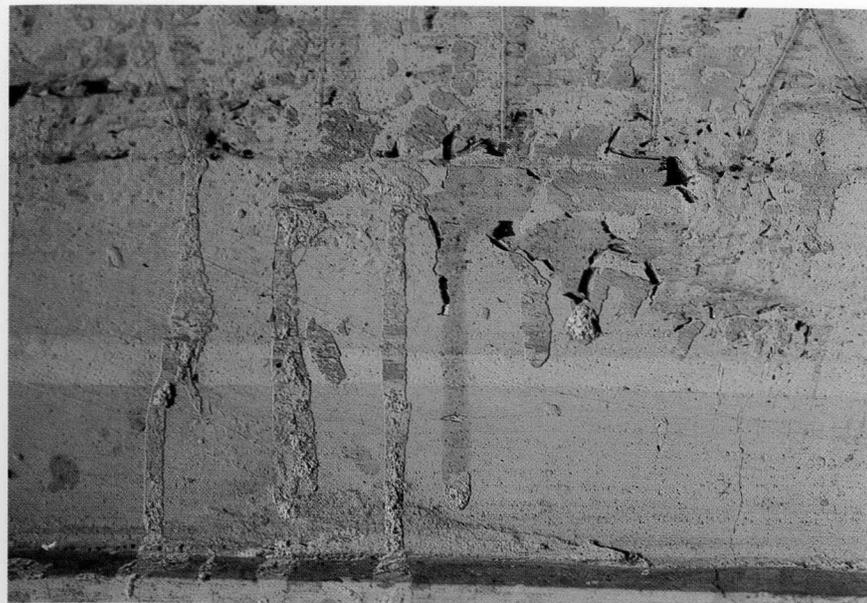
5. L'applicazione di questa tecnica caratterizza anche altri dipinti murali di Barbelli. Si tratta di una scelta che si può certamente spiegare in termini di vantaggio tecnico. Ma una simile valutazione, anche se corretta, è fortemente riduttiva, in quanto il guadagno operativo non è generalmente il motivo principale che induce all'adozione di una tecnica di pittura. Esistono ragioni ben più importanti: come la possibilità di ottenere determinati aspetti visivi e materici, che non dipendono semplicemente da considerazioni sull'economia delle diverse tecniche, quanto, piuttosto, da un complesso di preferenze culturali per particolari evidenze dei dipinti.

La tecnica scelta da Barbelli favorisce ad esempio la realizzazione di un dipinto murale dai toni piuttosto intensi. Le due fasi operative che abbiamo ricostruito (per cominciare l'abbozzo con colori ad acqua sull'intonaco appena steso, e quindi l'esecuzione del dipinto con colori ad acqua o a latte di calce sopra il velo d'acqua di calce che si forma sull'intonaco in fase di asciugatura) corrispondono a due diverse forme di carbonatazione del colore. La prima si risolve con la penetrazione dei



5. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Dettaglio dell'area destra della scena con lo Sposalizio della vergine: dal fondo verde consunto è affiorato il disegno realizzato a fresco che mostra il progetto di una figura piegata ad arco e col volto scorciato, dipinta poi, più semplicemente, eretta e di profilo.

6. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Zona inferiore del basamento della Santa Caterina, non interessata dallo strappo. Si osserva la parte conservata dipinta a latte di calce sull'intonaco stanco, e si nota inoltre lo strappo della stesura a latte di calce prodotto dal ritiro delle scolature della colla che era stata usata per strappare il dipinto soprastante.

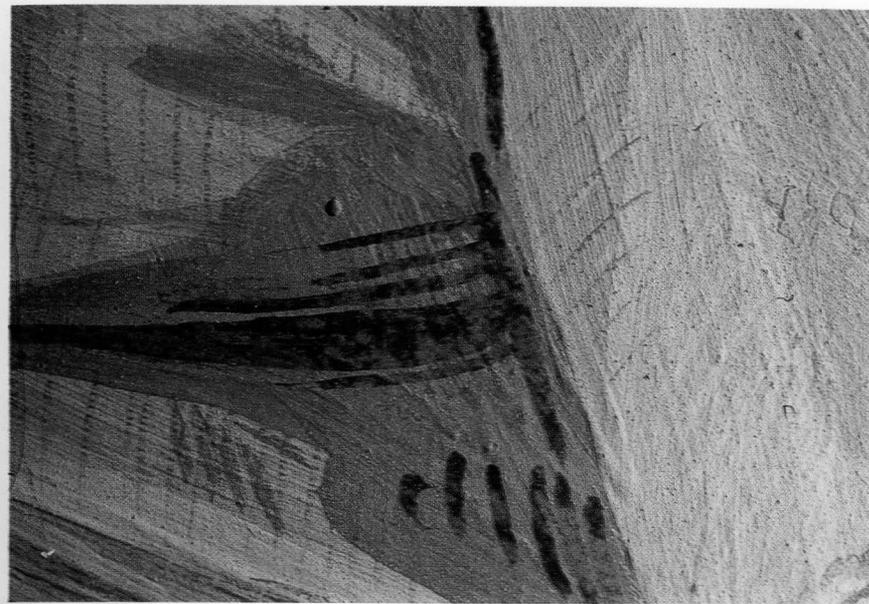


7. Gian Giacomo Barbelli, Crema, San Bernardino, cappella di sant'Antonio. Dettaglio della lunetta destra con una scena di un Miracolo del santo: le cadute presenti sulla manica del saio lasciano vedere un abbozzo sottostante ben rifinito, dipinto a fresco con verdeterra e ombreggiato in ocre bruna.

colori ad acqua nel supporto, la seconda riguarda invece la formazione di una pellicola che si carbonata sopra la superficie supportante. Ciò che è rimasto sulla parete dopo lo strappo della *Santa Caterina* permette di comprendere molto bene questa distinzione: lo strato che si è conservato costituisce la stesura preliminare penetrata nell'intonaco, mentre lo strato asportato corrispondeva alla pellicola che si era legata solo superficialmente all'intonacatura e che costituiva il dipinto vero e proprio. Fra le due stesure esiste sicuramente un momento di intreccio e di commistione, ma la loro separazione non è puramente teorica in quanto corrisponde a due distinte fasi operative della pratica di Barbelli. Le due diverse forme di carbonatazione permettono inoltre di ottenere differenti aspetti visivi. Le stesure assorbite dal supporto appaiono infatti più sorde, mentre le pellicole legate superficialmente all'intonacatura hanno una maggiore intensità cromatica.

È facile quindi sospettare che proprio il gusto per gli effetti cromatici intensi abbia determinato l'adozione di questa tecnica. D'altra parte la pittura a latte di calce sull'intonaco stanco è usatissima dagli artisti che operano nell'area culturale nella quale è inserito Barbelli, al punto che è piuttosto facile intuire l'esistenza di un orizzonte comune di preferenze visive che orienta le scelte tecniche dei pittori murali. Il gusto per l'intenso cromatismo è perfettamente confermato dall'esistenza di frequenti tracce di completamenti a colla o a uovo sopra le stesure a latte di calce di questi pittori: e sugli stessi dipinti di Barbelli a Quintano esistono ancora frammenti di finiture sgargianti verdi azzurre e nere aggrappate alle asperità delle pennellate a calce sottostanti [fot. 8a, 8b]. L'aspetto di queste superfici di Barbelli era stato anche notato dagli storici locali, se, ancora nel 1769, Rosaglio osservava che *"Fanno meravigliare ciascheduno li suoi Freschi, tanto son belli sino al dì d'oggi. Egli aveva di buoni segreti di tinte sè particolari, che le di lui opere non paion fatte colla calce, ma a tempera sulle tele"* (7).

Il senso generale di questa osservazione sembra inficiato dal richiamo finale all'effetto della tempera su tela. Per noi, infatti, il termine si associa all'evidenza di un manufatto realizzato a colla o a gomma o a uovo e presentato opaco con le stesure assorbite dalla tela di supporto, mentre Rosaglio aveva probabilmente usato la parola "tempera" con l'accezione più arcaica di "tempera grassa" o di "tempera ad olio": per indicare, seppure con un paragone ingenuo, le peculiarità visive delle superfici murali dipinte da Barbelli.



8a, 8b. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Dettaglio della veste dell'angelo nella scena dell'Annunciazione: il confronto fra la ripresa a luce diffusa (8a) e la ripresa a luce radente (8b) permette di individuare la stesura a calce dello smaltino (grigio azzurro), sulla quale sono rimasti aggrappati frammenti di un completamento di smaltino dato a colla (azzurro intenso). Il com-

Rosaglio pensava soprattutto alle ricercatezze nell'uso delle stesure a latte di calce del grande ciclo di Santa Maria delle Grazie a Crema, mentre le imprese contemporanee che Barbelli aveva realizzato fra il 1641 e il 1642 nella campagna cremasca si sarebbero prestate anche ad altre osservazioni sui modi operativi del pittore.

Rispetto al lavoro di Crema, Barbelli a Quintano presenta infatti una particolarità esecutiva che deve essere considerata. La sua conduzione pittorica è meno impostata sugli impasti corposi e lentamente replicati, e privilegia invece una stesura più libera, realizzata con tocchi veloci di colori legati col latte di calce e con rifiniture molto sciolte eseguite con tratti di contorno e tratteggi paralleli [fot. 9a, 9b].

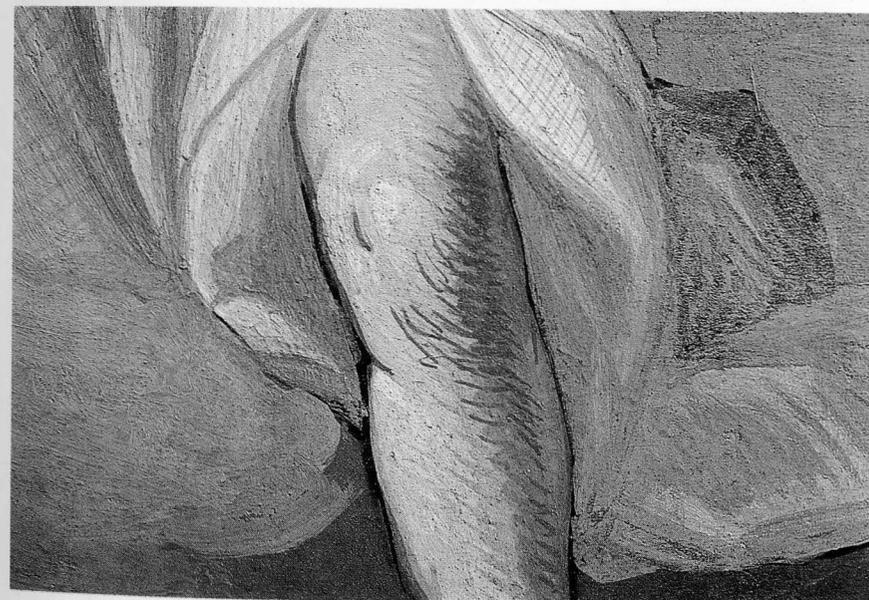
Chi ha presente la fattura del tratteggio di finitura che caratterizza gli altri dipinti murali di Barbelli, e che si riconosce perfettamente anche nei prodotti grafici autografi del pittore (8), non avrà difficoltà a considerare i completamenti e le finiture tratteggiate dei dipinti murali di Quintano come una versione più sciolta della stessa manualità. D'altra parte la manualità che caratterizza la stesura degli impasti corposi a latte di calce, compare identica nelle stesure più a corpo che Barbelli ottiene con i leganti oleosi in tela [fot. 10].

L'uso di una stesura più sciolta e a tratti veloci, non deve quindi fare sospettare una diversa autografia del ciclo di Quintano. La predilezione per questo tipo di esecuzione va invece messa in relazione con la collocazione periferica e il formato ridotto delle specchiature di Quintano, che potevano favorire scelte esecutive che in grandi dipinti di destinazione più prestigiosa, come quelli per Santa Maria delle Grazie a Crema, non era opportuno rischiare.

D'altra parte la piccola produzione murale di Barbelli (ad esempio quella delle scenette con i *Miracoli di sant'Antonio* della cappella di sant'Antonio nella pieve vecchia di Gussago, o quella della piccola *Madonna col Bambino* sopra l'altare della chiesa di Borghetti di Orzinuovi) ci mostra un pittore che lavora più liberamente con impasti a calce.

Esiti come questi si trovano anche in dettagli marginali di dipinti murali di Barbelli di grande formato (a conferma dei medesimi tic operativi del pittore), ma è interessante vedere come il pittore identifichi nel piccolo formato l'occasione per mettere in campo un'esecuzione meno registrata sul controllo della propria manualità.

Ciò permette di riflettere su come agiscono certe tradizioni culturali nel



9a, 9b. Gian Giacomo Barbelli, Quintano, Sant'Ippolito. Particolari dell'angelo nella scena dell'Annunciazione: si osserva la tipica manualità di Barbelli nella rifinitura a punta di pennello (9a) e nel tratteggio veloce (9b).

determinare i modi di esecuzione, e su come lo studio delle pratiche esecutive vada di conseguenza ragionato anche in relazione ai formati e alle destinazioni dei prodotti: anche da questo punto di vista, le specchiature del presbiterio di Quintano possono essere un documento interessante.



10. Gian Giacomo Barbelli, *Martirio di san Bartolomeo*, Crema, chiesa di San Bartolomeo dei Morti. Dettaglio della veste della Madonna fotografato a luce semiradente per evidenziare la tipica manualità di Barbelli nella stesura degli impasti oleosi su tela.

NOTE

Le mie osservazioni sono state rese possibili dalla presenza di un ponteggio montato nei mesi di giugno e luglio 1996 per permettere ai restauratori Carlo e Maria Novali di eseguire un intervento di consolidamento e pulitura del presbiterio finanziato dalla parrocchia. Nel corso dei miei sopralluoghi di controllo dei lavori per conto della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le provincie di Brescia, Cremona e Mantova ho scattato le fotografie che pubblico. Grazie al dott. Carlo Piastrella, all'arch. Marco Ermentini, ai restauratori Carlo e Maria Novali, e agli Amici del Museo di Crema.

- 1 Su Barbelli, v. almeno: L. ANGELINI, voce: "Barbello Giovanni Giacomo", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1964, VI, pp. 151-152; da revisionare però sulla base di U. RUGGERI, *Gian Giacomo Barbelli pittore*, Bergamo, 1974, e con la scheda bio-bibliografica in *La pittura in Italia. Il Seicento*, Milano, 1989, II, p. 626. Per il ciclo di Quintano, si v. la descrizione e la collocazione nel percorso di Barbelli fatta da RUGGERI (*op. cit.*, pp. 30-31, e foto 53-54, 59-61). Rispetto alla scritta - prevalentemente in caratteri maiuscoli, tracciata a pennello con un colore marrone violaceo - si segnala che è dubbia la lettura fra PINCEBAT e PINGEBAT, mentre negli studi sul ciclo di Quintano è sempre riportata in modo errato con "Barbellus" al posto di BARBELUS e "pinxit" al posto di PINCEBAT o PINGEBAT. L'errore è già in RUGGERI, *op. cit.*, p. 126.
- 2 Cade infatti nel 1641 l'esecuzione del ciclo con i quindici misteri del rosario del presbiterio dell'oratorio del rosario di Montodine (datato da un'iscrizione, ma qualche volta erroneamente riferito al 1618). Nel 1641 Barbelli assume l'incarico e probabilmente inizia la decorazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Crema, terminando i lavori nel 1643. I dipinti della parrocchiale di Passerera di Carpegnanica sono verosimilmente a cavallo fra il 1641 e il 1642. I dipinti murali con episodi dell'Eneide della villa Vimercati Sanseverino a Vaiano Cremasco, spesso collocati nel 1641, possono essere di pochissimi anni più tardi. Nel 1643 Barbelli lavora in San Rocco a Bergamo.
- 3 Nell'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici per le provincie di Brescia, Cremona e Mantova, prov. Cremona, fald. 80/A Quintano, chiesa di Sant'Ippolito, sono custoditi i documenti relativi all'edificio a partire dal 1928, provenienti prima dalla Soprintendenza di Milano (carteggio 1928), dalla Soprintendenza di Verona (carteggio 1942-1975) e quindi dalla Soprintendenza di Brescia. Il 2 novembre del 1928 si riprende questa frase da una segnalazione irreperibile "Gli affreschi barbelliani e gli altri del '400 assasinati dal pittorello da strapazzo" aggiungendo che "si trovano nella chiesa di Sant'Ippolito dipendente dalla Fabbriceria Parrocchiale di Quintano (stazione a Casaletto Vaprio); chiesa posta sulla strada Crema-Trescore. Furono coperti di calce or sono 4 mesi (circa) in occasione di una visita pastorale. Zucca dice che segnalerà tutti i misfatti che constaterà nei suoi viaggi artistici; ma prega che la sua persona non figuri". Il Soprintendente chiede spiegazioni alla Fabbriceria, che risponde il 14 novembre 1928, riferendo che essa "avea dato incarico al pittore Ogliari Giuseppe di Trescore Cremasco, di puli-

re e ripassare le tinte delle pareti dell'oratorio di S. Ippolito, in occasione della visita Pastorale che doveva avvenire nella Parr. di Quintano, ma pur rispettando le pitture degli affreschi. E questo riguardo doveva essere a cognizione anche del Pittore stesso, al quale nella sua arte deve sapere essere vietato ritoccare gli affreschi antichi. La sottoscritta è molto spiacente di questo inconveniente, e si rimette al giudizio di questa r. Sovrintendenza nel caso credesse opportuno nella stagione propizia, far lavare ancora dai ritocchi, detti affreschi, così da ritomarli allo stato primiero". Non si tratta perciò di scialbature, ma di ridipinture previste in sulle pareti ma eseguite più estese. Nel 1942 si registrano voci, infondate, su un progetto di demolizione della chiesa. Nel 1965 la Commissione provinciale di Cremona offre un contributo al restauro degli affreschi, subordinandolo all'esecuzione di lavori di deumidificazione. Dopo il parere favorevole della Soprintendenza (1966), sono eseguiti i lavori di bonifica diretti dall'arch. Beppe Ermentini (collaudati il 29 aprile 1968). Nel 1970 si progetta un intervento sui dipinti murali: esiste una lettera di incarico al restauratore Federico Velluti (attivo presso il Museo Comunale di Feltre) datata 27 novembre 1970, in relazione con la perizia 15 del 9 agosto 1971 di L. 2.433.000; evidentemente il lavoro non è accettato dal Velluti, in quanto il 2 febbraio 1972 l'incarico è offerto al restauratore Mario Manzini di Sona. Nella perizia si specifica che, oltre il risanamento murario, l'intervento "è previsto come fissaggio dei colori e pulitura: non si prevede il consolidamento dell'intonaco nell'eventualità si rendesse indispensabile lo stacco delle immagini". Sono previsti 99,6 mq., ma non si specificano le zone di intervento.

- 4 Sull'uso di questa tecnica non conosco studi specifici o segnalazioni particolari. La sua applicazione è comunque già attestata da manufatti medievali, mentre nell'area geografica che più ci interessa va segnalata una discreta serie di testimonianze, costituita soprattutto da esempi di pittura murale collocati fra la seconda metà del Quattrocento e il principio del Cinquecento, realizzati a partire da [a] un intonaco liscio, su cui è steso [b] uno scialbo a calce, sopra al quale sono eseguite [c] le battute di corda e il disegno, successivamente [d] il tutto è martellinato, e infine [e] avviene la stesura dell'intonaco necessario alla pittura. Le varianti che ho rilevato riguardano il numero delle mani di scialbo [b] (che sono in genere una o due), la presenza o l'assenza del trattamento di martellinatura [d], e soprattutto l'esecuzione della fase [c] del disegno preparatorio. Spesso, infatti, questo disegno manca nei prodotti più tradizionali (Pieranica, parrocchiale, *Santi* sui pilastri, datati 1509) o è semplicemente costituito da una battuta di corda nera e da leggere tracce a pennello giallo (Brescia, Santa Maria delle Consolazioni, lunetta con la *Madonna col Bambino fra i santi Sebastiano e Rocco*, databile intorno al 1510, in quanto, a mio parere, è opera dello stesso pittore che ha eseguito la *Madonna col Bambino* data 1510 posta sullo sgancio a sinistra della porta d'ingresso del santuario della Madonna dell'Avello a Ome), oppure si tratta di un disegno a pennello nero piuttosto preciso (Mantova, chiesa di Santa Maria degli Angeli, *Natività*). In tutti questi casi non è sicuro se lo scialbo sia uno strato pre-esistente conservato oppure se sia una preparazione applicata appositamente sotto l'intonaco da dipingere. Sulla parete sinistra dell'abside Sud dell'ex chiesa di San Barnaba a Brescia è però venuto recentemente alla luce un grande frammento con una figura adorante che mostra una scialbatura di preparazione applicata appositamente per eseguire il dipinto.

Qui, infatti, la scialbatura termina esattamente in corrispondenza del bordo del dipinto, e inoltre il limite della scialbatura è fissato da una linea rossa tracciata con lo stesso materiale usato per disegnare la figura adorante sopra lo scialbo.

Fra le applicazioni più evidenti e interessanti di questa tecnica va segnalato il caso del dipinto murale eseguito da Correggio intorno al 1514 sulla parete di fondo del refettorio dell'abbazia di San Benedetto Po. In questo esempio, le cadute nella zona del pavimento prospettico permettono di osservare la seguente stratificazione: [a] arricciatura eseguita con un graffito a losanghe tracciato sull'intonaco fresco, [b] scialbatura grossolana con bianco di calce, [c 1,2] due mani di scialbo liscio di bianco di calce, [d] disegno del pavimento eseguito a pennello con qualche traccia oca e prevalentemente con un colore nero dato sullo scialbo c2, [e] intonacatura sottile (0,5 cm. circa) sulla quale è realizzato il dipinto. Si noti che il disegno d è eseguito a pennello a tracce larghe, con una manualità analoga a quanto è attestato dalla sinopia della *Deposizione* di Correggio proveniente da Sant'Andrea a Mantova e ora esposta nel Museo Diocesano della stessa città.

- 5 Ne sono un esempio i dipinti della sala degli uccelli di Palazzo Rasini a Cavenago dell'ultimo quarto del Seicento dell'ambito dei Montalto, o le decorazioni del portico della villa gonzaghesca a Marmirolo.
- 6 Lo strappo è stato eseguito per trafugare la figura. Non si conoscono fotografie del dipinto precedenti il furto (che risalirebbe, secondo alcune testimonianze, al principio degli anni Ottanta), e non si hanno notizie sull'esito dell'intervento: l'osservazione della superficie attuale e la ricostruzione della tecnica di Barbelli lasciano comunque sospettare che lo strappo non sia perfettamente riuscito.
- 7 G.B. ROSAGLIO, *Notizie intorno a Crema raccolte l'anno 1769*, Crema, Biblioteca Civica, ms., cc. 28v-29v. L'intero brano è pubblicato in U. RUGGERI, *Gian Giacomo...cit.*, pp. 135-136.
- 8 La maggiore raccolta di disegni di Barbelli è all'Accademia Tadini di Lovere, dove sono giunti insieme ad altri fondi di provenienza cremasca. Su questa collezione: U. RUGGERI, *Disegni di Gian Giacomo Barbelli*, in "Critica d'Arte", 1968, e ID., *Gian Giacomo Barbelli di Crema (+ 1656). Disegni inediti dell'Accademia Tadini di Lovere*, Milano, 1970, dove si nota che il tratteggio in diagonale dei disegni "ha una singolare continuità anche nei modi adottati dall'artista nell'affresco".