

Il restauro degli affreschi di G.G. Barbelli nella Chiesa di S. Giovanni

a) La chiesa e i suoi affreschi

Tra le funzioni che un Museo di interesse locale deve assolvere, quella del restauro non è certo di importanza minore. Restauro e conservazione sono infatti un apparente binomio concettuale, mentre rappresentano un "unicum" logico esplicitantesi nella relazione funzionale mezzo/fine. E la conservazione del patrimonio storico-artistico rientra nell'essenza del concetto stesso di Museo.

Che l'oggetto delle cure conservative figuri nel patrimonio museale poco rileva: le testimonianze culturali, ovunque si trovino, debbono essere conservate e tramandate, indipendentemente dalla loro condizione giuridica e dalla loro stessa appartenenza, perché sono retaggio di generazioni passate, che in esse continuano a vivere ed attraverso di esse operano la saldatura tra il passato ed il presente, mentre si pongono le basi per costruire il futuro.

Ma ancorché meritorio ed essenziale, il compito conservativo non può certo essere assolto per intero dall'istituzione museale e neanche dall'ente pubblico. Inadeguatezza di strutture e cronica mancanza di mezzi rendono arduo l'adempimento anche dei più essenziali doveri. Peraltro ciò che al Museo, istituzionalmente, compete, non è suo esclusivo dovere: al contrario è un onere dell'intera collettività, che di esso deve farsi carico, ed assumersi le responsabilità conseguenti alle inadempienze. Ne deriva che, laddove non può intervenire direttamente, il Museo assolve il suo compito richiamando l'attenzione degli enti pubblici e privati, di associazioni e di singoli cittadini sui problemi della conservazione del patrimonio culturale della collettività.

Modi e mezzi operativi sono, in questa ipotesi di intervento... secondario, svariati e diversificati per gradualità di efficacia e di intensità. Tra questi non sfigura nemmeno l'intervento... postumo, o, per essere più precisi, ad operazione conservativa compiuta; come è avvenuto per il restauro degli affreschi di G.G. Barbelli nella chiesa di S. Giovanni!

Nella fase di sensibilizzazione e di organizzazione dell'impresa, di ricerca dei finanziamenti, di propulsione per il compimento dell'opera, il Museo è stato, (dispiace, ma è doveroso riconoscerlo!) assente, perciò l'unica opportunità rimasta è quella di dare adeguato risalto all'evento, di documentarlo sotto il profilo tecnico-scientifico, di diffonderne la conoscenza sotto il profilo oggettivo e soggettivo. È infatti doveroso ricordare in questa sede tutti coloro che, con sensibilità e generosità, hanno reso possibile il recupero di un ciclo di affreschi di notevole importanza nel panorama pittorico cremasco del XVII secolo, tanto ricco di personalità eminenti, quanto poco conosciuto. Il loro impegno ha restituito alla città un gioiello, che il tempo, le infiltrazioni d'acqua, i non acconci interventi di restauro, avevano reso scarsamente leggibile, quando non ne avevano messo pericolosamente in forse la stessa sopravvivenza. E' un dovere pertanto ricordarne i nomi, così come è doveroso che li ricordo chi è in grado di apprezzare il risultato conseguito; imitarne l'esempio è un auspicio non solo di chi scrive, ma, io penso, degli stessi sostenitori dell'intervento.

Crema è ricca di arte e merita di essere amata e conosciuta per quello che è in grado di offrire; il suo patrimonio artistico è cospicuo e l'attuale generazione, che lo ha ricevuto in retaggio, ha il dovere di trasmetterlo integro alle generazioni future. È un dovere che non si esaurisce in un singolo episodio restaurativo, ma postula un atteggiamento di costante impegno, che deve trasformarsi in coscienza civica.

Il campo è immenso ed in esso c'è spazio per tutti; ognuno può, e deve, dare il suo contributo: per questo è stato formulato l'auspicio, apparentemente chimerico, che l'esempio dei restauri di S. Giovanni sia imitato. Promotore dell'intervento di restauro è stato il Lions Club di Crema, che ha trovato valido appoggio e contributo nelle Signore Lions, nel Lioness Club Crema Gerundo e nel Leo Club di Crema. L'operazione è stata resa possibile grazie al generoso contributo di istituti di credito, associazioni e privati cittadini che hanno fornito i mezzi per la realizzazione del progetto, Banca Popolare di Crema, Banca Provinciale Lombarda, Banco S. Paolo, Cassa Rurale e Artigiana di Offanengo, Cassa Rurale e Artigiana di S. Bernardino di Crema Sergnano e Casale Cremasco, Cassa Rurale e Artigiana di S. Maria della Croce, Credito Commerciale Italiano, sono gli isti-

tuti di credito operanti in città che hanno contribuito alle spese; ad essi si aggiungono l'Associazione dei Dottori Commercialisti ed i privati, Sigg.ri Lilo Ferrari e Rosanna Radice, e Sigg.ri Camillo Lucchi e Giovanni Poletti.

Il restauro è stato eseguito dalla Dr. Caterina Carra, con l'assistenza e sotto il controllo della Soprintendenza ai beni storici ed artistici di Mantova. I risultati particolarmente brillanti ottenuti sono anche, e per non piccola parte, per merito della collaborazione e della disponibilità dell'Opificio delle pietre dure e Laboratori di Restauro di Firenze. Il Dr. Paoletti nella duplice veste di Soprintendente, prima, e di Direttore dell'Opificio delle pietre dure, poi, il Dr. Roberto Soggia, attuale Soprintendente ai Beni storici e artistici di Mantova, ed il Dr. Rodella ispettore per il cremasco, sono i funzionari del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali che hanno dato concreto e fattivo contributo per la realizzazione del recupero. Il loro impegno, è doveroso sottolinearlo, non è stato limitato a quanto attiene al dovere d'ufficio, ma ha oltrepassato tali angusti limiti per sfociare in un contributo di competenza professionale animato ed ampliato da tanta passione e da tanto amore per l'arte in tutte le sue espressioni.

Accanto all'impegno dei funzionari, deve essere ricordato il contributo della Dr.ssa Lidia Ceserani Ermentini, ispettrice onoraria, che ha profuso energie e passione. La sua sensibilità e le sue competenze scientifiche unitamente alla sua costante presenza sono state messe a disposizione della collettività e sono state tra i fattori determinanti per la riuscita dell'impresa.

Della Dr. Carra e del suo lavoro non intendo parlare io: dell'aspetto tecnico, delle difficoltà incontrate, dello stato di degrado parla, con chiarezza ed essenziale precisione, la sua relazione pubblicata qui di seguito; della qualità e dei pregi del suo lavoro danno una prima sommaria idea le fotografie riprodotte a corredo di queste note, parlano compiutamente gli affreschi restaurati. Al tempo dell'ultimo restauro, opera di Eugenio Giuseppe Conti, le cronache cittadine ponevano il quesito se ad opera del restauratore fossero stati riportati alla luce il tratto originario ed il colore del Barbelli, dividendosi, nelle risposte, tra esaltazione e denigrazione: atteggiamenti, entrambi, più passionali che criticamente motivati.

Per l'intervento attuale il quesito stesso è improponibile. Quanto è stato fatto è la conseguenza di una corretta impostazione metodologica basata su una lettura filologica degli elementi stilistici e su un'attenta interpretazione dei dati scientifici che le moderne tecnologie permettono di elaborare attraverso l'analisi chimico-fisica dei frammenti. Quanto ora si può

ammirare è effettivamente la pittura di G.G. Barbelli riportata ai colori e alle linee originari. In un certo senso è un pittore nuovo quello che ora si vede, ma è quello vero, quello che videro i suoi contemporanei, quello che impressionò e convinse i committenti con le sue ardite prospettive, con la sua abilità nel dominare col tratto pittorico le linee architettoniche, con la sua fantasia inventiva, con la sua abilità plastica, con la cura minuziosa per i particolari, con il suo sapiente uso del colore. Un confronto visivo tra il prima ed il dopo restauro, possibile con l'ausilio delle fotografie di Paolo Marasca pubblicate in: Gabriele Lucchi, "Crema Sacra", Crema, 1986, evidenzia meglio di ogni discorso la validità dell'asserzione.

Gli affreschi della chiesa di S. Giovanni datano al 1636, anno cruciale nella produzione dell'artista che affresca anche la Cappella della Madonna in S. Benedetto e dipinge il "Ritratto di giovane con arciliuto" conservato all'Accademia Tadini di Lovere. A questo stesso anno o ad altro molto prossimo vanno ascritti anche i cicli di Villa Tensini, ora Edallo Labadini, di S. Maria della Croce e di Villa Albergoni Premoli (cfr. in merito le osservazioni di Ugo Ruggeri, *Gian Giacomo Barbelli, Dipinti e Disegni*, Bergamo 1974, pp. 11-19).

Benché giovane, era nato nel 1604 ad Offanengo, il Barbelli evidenzia in questo ciclo le sue notevoli qualità narrative, una marcata padronanza delle tecniche costruttive dell'immagine, un eccellente dosaggio del linguaggio espressivo. Ai riquadri centrali della volta dai toni alti e solenni, sottolineati dagli ampi drappaggi, dalla stesura larga e compatta dei colori, dal "michelangioloismo iperbolico" (cfr. U. Ruggeri, cit., p. 23) delle figure, fa riscontro l'andamento più dimesso e colloquiale degli altri riquadri dove il cromatismo si stempera in tonalità più lievi, dove l'azione si snoda in un'atmosfera quasi di intimità familiare (cfr. la visita di Maria ad Elisabetta) o di animata partecipazione popolare, festosa e leggera (cfr. la danza di Salomè) o dove la drammaticità delle figure si stempera in un linguaggio bucolico, ricco di acque, piante, fiori, incastonato in cieli dai vapori luminosi. Ed in ognuno dei riquadri è evidente la cura dei particolari, la ricerca degli effetti spettacolari, l'uso sapiente del colore, la perizia del narratore, che sa inserire nel racconto tutta una serie di annotazioni, che, lungi dall'appesantire l'azione le conferiscono il ritmo di un'armonica sinfonia. Non è però mia intenzione procedere oltre nell'esame dell'opera di G.G. Barbelli in generale e nell'analisi del ciclo di affreschi della chiesa di S. Giovanni in particolare. Altri lo ha fatto con ben altra preparazione, conoscenza, e sensibilità critica. Ricordo in particolare le due già citate opere e rinvio, per una bibliografia meno scarsa, agli articoli di C. Alpini e di M. Marubbi in questo stesso numero della rivista.

Resta piuttosto da dire qualcosa sull'edificio sacro e sulla sua storia, ma anche per questo è d'obbligo il rinvio alla già citata opera di Gabriele Lucchi, *Crema sacra*. Il lettore vi troverà cenni di storia della Congregazione della Carità e la cronaca dei primi passi della stessa in Crema ad opera dei suoi primi animatori Filippo Farra, Antonio Ugetti, Giovanni Battista Stocchi. Sulla scorta delle cronache di Alemanio Fino, sacerdote, storico e fervido ammiratore del movimento caritativo, mons. G. Lucchi rievoca gli episodi fondamentali della Congregazione, dalla sua fondazione, nel 1576, alla posa della prima pietra, il 22 maggio 1583, della Chiesa di S. Giovanni con annessa casa per il sacerdote cappellano, la sacrestia e sopra quest'ultima l'ampio salone per le riunioni. In sintesi ricordo che la Chiesa fu costruita su disegno di Evangelista Alessandri il quale, assieme a Giorgio Terni e Lodovico Braguti, fu eletto fabbricere, con l'incarico di sovrintendere alla costruzione; l'area su cui sorge, era stata in precedenza occupata dalla casa di Caterina degli Uberti, la protagonista del miracoloso episodio che portò alla costruzione del santuario di S. Maria della Croce, splendido esempio di architettura religiosa, senza dubbio il più bello del territorio cremasco.

Che qui abitasse proprio Caterina degli Uberti è affermato da Alemanio Fino senza ombra di dubbio, altri sono meno categorici. Va tuttavia notato che il Fino doveva essere bene informato in proposito perché aveva svolto la sua missione sacerdotale per diversi anni proprio presso il Santuario di S. Maria della Croce e quindi doveva conoscere tutto ciò che aveva relazione col Santuario stesso. Fu proprio questo sacerdote l'oratore ufficiale in occasione della posa della prima pietra della Chiesa di S. Giovanni. Il testo del discorso da lui pronunciato in Cattedrale fu dato alle stampe e l'opuscolo è pervenuto a noi unito ad altre sue opere (*Seriane, Storia di Crema*, ecc.). Un esemplare è conservato tra le cinquecentine della Biblioteca Comunale di Crema. È il "Ragionamento del R.M. Alemanio Fino fatto nella Cattedrale di Crema a' 22 di Maggio del 1583. Nel qual giorno fu posta la prima pietra per la Fabrica della Chiesa della Carità. Con alcune Rime & Epigrammi fatti da diversi in lode di essa Carità" dedicato "al clariss. et splendidiss. Sig. il Sig. Pietro Zane, Podestà, e Capitano di Crema" stampato in Bergamo, senza data e senza menzione dello stampatore, la cui identità è tuttavia rilevabile attraverso la marca tipografica: si tratta di Comino Ventura, attivo a Bergamo nella seconda metà del secolo XVI.

Il "ragionamento" è una preziosa fonte di informazione per tutto quanto riguarda la nascita della chiesa di S. Giovanni, le finalità che si proponeva-

no i Confratelli della Carità, le caratteristiche essenziali della Confraternita.

È proprio in questo discorso l'affermazione relativa all'abitazione di Caterina degli Uberti: "me ne vengo a dirvi, che il luogo, nel quale s'ha a' fabricare il Tempio della Carità, è (per usare questo termine) un luogo fatale. Luogo fatale, & a' si fatta opra destinato è questo. Perciochè egli fù già albergo, e stanza di una divotissima, e santa donna, la quale fù fatta degna di veder qui in terra la Madre di Dio. Qui Sig. qui stette, qui habitò quella Caterina de gli Uberti (o dè Colunghi, che vogliam dire) a' cui già nonanta trè anni a' punto apparve la Regina del Cielo nel luogo dove poi fu' eretto quel famoso Tempio di Santa Maria della Croce". Non vi è dubbio che l'entusiasmo del neofita spinge l'oratore alla ricerca delle stesse coincidenze, delle analogie, dei legami, all'occorrenza forzando il significato degli eventi con accostamenti a dir poco arditi, ma in questo caso non pare si debba serbare scetticismo circa la sua affermazione così categorica e sicura. D'altra parte quello che lascia perplessi è l'accostamento, il parallelismo tra gli eventi riferiti, non certo la testimonianza che rende di essi. La ricerca dei "segni" (mi si passi questa espressione di uso postconciliare) non si arresta nemmeno davanti al profano. Il "miscere sacra profanis" sembra anzi una prassi disinvoltata, almeno come accorgimento dialettico e retorico. Non solo, ad esempio, era "fatale" il luogo in cui stava per sorgere la Chiesa, ma nello stesso senso lo era anche il giorno, e per questi motivi: "se fosse lecito ad osservare – sono le sue parole – i giorni e i tempi, io potrei dirvi, che non solo è fatale il luogo, ma fatale è anche il giorno. Percioche in tal dì, come hoggi à punto, fù in Roma dato principio a' quel bellissimo Tempio dedicato alla Fortuna, la quale da quella gente all'ora priva del lume della verità, era per Dea creduta, e per Dea adorata. Ne sò come sia avvenuto, che si siamo incontrati co' Romani istessi, non solo nel giorno della Fondazione del Tempio, ma nella festa ancora, la quale si faceva a punto a' 24 di Giugno, giorno da qui in poi, per titolo di questa nostra Chiesa, a noi celebre, e solenne". Certo il riferimento ad un culto pagano può apparire irriverente, come non troppo ortodossa sembra questa ripetuta insistenza sulla "fatalità" il cui significato non si discosta molto dalla "predestinazione".

Ma forse ai poeti (e tale è in questo "ragionamento" A. Fino, per la profonda rispondenza dei concetti ai sentimenti, per l'intima totale adesione ad un alto ideale, per l'entusiasmo partecipativo) queste "licenze" erano concesse anche in clima di Controriforma! Il fine, peraltro giustificava ampiamente i mezzi impiegati. L'uditorio era costituito in massima parte

dai più bei nomi dell'aristocrazia cremasca, persone imbevute di cultura umanistica, portata ad apprezzare di più una elegante similitudine o un riferimento mitologico che non uno stringato sillogismo. E bisogna convincere i presenti, indurli ad abbracciare la "causa" della Carità, scuotere l'indifferenza; in una parola, il sacerdote doveva fare azione di proselitismo sia per ampliare le adesioni alla Confraternita sia per raccogliere consensi (e mezzi) per la costruzione della Chiesa.

L'enumerazione dei benefici spirituali concessi ai confratelli ed ai benefattori della Confraternita a seguito del breve di aggregazione del 5 maggio 1579, era indubbiamente un argomento allettante e convincente, ma richiedeva la presenza di persone che tali valori vivessero ed apprezzassero. Chi invece viveva distante da tali valori, immerso nella "mondanità", attento alla carriera, agli onori, ai vantaggi materiali, difficilmente avrebbe potuto essere convinto da tali argomenti. Molto più efficace poteva risultare per molti ascoltatori il riferimento alle loro condizioni sociali, e ai loro titoli: il confronto con analoga posizione, ma al servizio di Dio, era senza dubbio dotato di più forte carica persuasiva. E proprio su tali argomenti faceva affidamento Alemanio Fino per convincere gli ascoltatori ad una militanza attiva.

Per questa via anche gli ostacoli che si frapponivano alla realizzazione dell'unanime voto dei confratelli per la costruzione della Chiesa dedicata a S. Giovanni potevano essere più facilmente superati. Ampliare i consensi e le adesioni significava avere più mezzi da destinare sia all'attività caritativa sia alla fabbrica della chiesa. In questa prospettiva non era certo utopistico l'augurio che la nuova chiesa fosse completata in un breve volger d'anni, addirittura entro il termine del podestariato di Pietro Zane. Negli annali della confraternita la fantasia (o forse la struggente speranza) di Alemanio Fino vedeva già scritto a grandi lettere "Templum Charitatis Petro Zane praetore coeptum, Petro Zane praetore perfectum". Non conosciamo entro quali termini il voto si sia avverato; difficilmente comunque il sacerdote poté vedere realizzata la sua aspirazione perché morì nel 1584. Sappiamo solo che il tempio sicuramente nel 1589 era terminato. Gli ostacoli che rallentavano la realizzazione del progetto erano di ordine economico, di natura amministrativa, di carattere politico. Quasi sicuramente il reperimento di fondi; astrattamente il problema più grave, fu la cosa meno difficile. Più difficili da controbattere erano gli altri ostacoli, frutto di una opposizione subdola e poco percettibile.

Di chiese entro la cerchia muraria di Crema ce ne erano anche troppe, non aveva senso erigerne un'altra. Inoltre non si vedeva quale funzione il

nuovo tempio potesse svolgere così esclusiva da richiedere appunto la nuova "fabbrica".

Ma su questi punti lo storico-sacerdote non è certo a corto d'argomenti, nè gli manca l'abilità per esporli in forma dialetticamente efficace. Il suo passato di polemista (famosa la sua polemica con lo Zava, cremonese!) lo mette in grado di affrontare le questioni con invidiabile sicurezza. I nodi vengono così sciolti uno dopo l'altro, dei problemi si considerano gli elementi essenziali, se occorre si sollecita l'orgoglio dei cremaschi, ma alla fine non restano dubbi irrisolti.

Il sacro zelo che divora (*Zelus domus tuae comedit me!*) pare aver infiammato l'animo di questo sacerdote che sente possente l'invito alla carità, che precorre con l'entusiasmo del neofita l'avverarsi dei sogni.

Ma è proprio questa la molla che da sempre fa scattare le grandi operazioni: una fede entusiastica unita ad una grande passione. Vorrei aggiungere che proprio questo è il "segno", se si vuole la "fatalità" (il lettore benevolo mi perdonerà l'espressione!) che predomina nella storia di questa chiesa, allora come ora!

CARLO PIASTRELLA

Per gentile concessione dell'autrice, riportiamo il testo dell'intervento della dr.ssa Lidia Ceserani Ermentini in occasione della consegna degli affreschi restaurati della Chiesa di S. Giovanni, 25 settembre 1987.

Consegna degli affreschi restaurati della Chiesa di S. Giovanni

La scelta della Chiesa di S. Giovanni Battista su cui concentrare gli sforzi di Lions, Lioness e Leo per un recupero alla piena bellezza e funzionalità, non è stata casuale.

Il monumento è uno squisito gioiello di architettura tardo cinquecentesca e di pittura barocca, ignoto ai cremaschi più giovani. Le origini della costruzione sono dovute all'opera del "Venerando Consorzio della Carità", una associazione sorta fra i Laici per assistere i poveri, gli ammalati, i carcerati, in maniera organizzata, da parte di confratelli e consorelle che alla fine del Cinquecento si obbligavano a portare di persona, soccorso ai bisognosi e a versare una contribuzione mensile in denaro.

Lo spirito di rinnovamento della Controriforma, informava l'opera di quei cristiani, in una società che lasciava alla religione i compiti assistenziali.

L'oratorio situato al centro della città, fra la fine del 500 e i primi decenni del 600 andò completandosi nella chiesa, nella sacrestia fornita di mobili e di ripostiglio per lo stendardo della confraternita, di casa con piccolo cortile e di salone al primo piano per le riunioni. Inoltre venne affidato al concittadino Gian Giacomo Barbelli il compito di affrescare l'interno della chiesa, una semplice aula di sapore rinascimentale, con un ciclo di pitture sul tema della Carità e di S. Giovanni Battista. Il primo riquadro porta la scritta "Io Iacobus Barbellus Cremensis pingebat 1636".

La necessità di un restauro conservativo dell'importante complesso, fu colta dai Lions che ne fecero un loro "service". E mi piace rilevare una certa consonanza fra l'operare nel XVII e XVIII secolo di una comunità di laici impegnati in compiti di soccorso, e la volontà odierna dei Lions di conservare alla società un bene di carattere culturale.

Il presidente Marazzi nell'anno sociale 1984-85 diede inizio ai restauri dell'abside; continuarono il presidente Sartini, con l'impianto di illuminazione, mentre il presidente Piantelli nel 1986-87 curò la fase più importante dei restauri di tutta la volta e dell'arco trionfale, conclusi ora. Anche Lioness e Leo hanno condiviso l'iniziativa per il 1985-86 e 86-87. Devo anzi ricordare che le mie socie Lioness erano sollecitate da istanze di questo tipo quando mi coinvolsero nel 1985, nel loro ardore restaurativo. Era presidente Luisa Gazzaniga e dirigemmo le nostre cure alla S. Lucia in Duomo; inoltre restaurammo tre quadri in Museo, due Pombioli e una deposizione e compianto di Cristo proprio di Barbelli di grandi dimensioni. Ricordo che fu ospite dei Lions, nella primavera dell'85, l'allora Soprintendente Dott. Antonio Paolucci con il Dott. Rodella, mentre erano in corso i restauri dell'abside affrescata in S. Giovanni da parte dei Lions.

Paolucci che ora presiede "l'Opificio delle Pietre dure", vale a dire il massimo laboratorio di ricerche e restauro italiano, ebbe parole di grande incoraggiamento e di grande stima per l'iniziativa dei privati e dei gruppi di privati, intesa a salvare l'immenso patrimonio d'arte italiano per il suo valore intrinseco, la sua importanza storica ed anche per il suo richiamo turistico. Pienamente accolto l'appello dunque: ecco il frutto della volontà congiunta dei Lions nel restauro di tutti gli affreschi di S. Giovanni che noi questa sera celebriamo.

È stata quella del restauro una specie di avventura, vissuta da tutti noi, ma più da vicino dal presidente Piantelli e da me, che tenevo i collegamenti con la Soprintendenza, di cui sono incaricata esperta, per la pittura del Cremasco. Nei cinque mesi dei lavori affidati alla restauratrice Caterina Carra, si può dire che abbiamo, io e Piantelli, contribuito a curare l'affresco in restauro, con visite costanti, in certi momenti anche giornaliere. Abbiamo imparato seguendo la restauratrice che in questo lavoro nulla è scontato, ma tutto scaturisce dalla ricerca e dall'agire concertato fra restauratore e curatore della Soprintendenza, in questo caso il dott. Rodella. Gli affreschi erano sporchi, scuriti in più punti e in altri presentavano un distacco per umidità e alcune lacune. Si è cominciato con dei saggi di pulitura con impacchi atti a rimuovere la patina di nerofumo e di sporco del tempo. Nella zona intorno al S. Giovanni nell'arco trionfale si è posto subito il dramma: via la polvere, il molto fumo, appare un azzurro chiarissimo. Togliere tutto? Gli stessi problemi della Cena di Leonardo e della Cappella Sistina. Le opinioni anche degli esperti spesso divergono. Questi dubbi si risolvono con il sussidio delle prove non distruttive, condotte

sia perché vengono suggeriti i metodi a seconda delle situazioni, sia per avere delle certezze di base. Vennero condotti:

– Esami riflettografici: fotografie a raggi infrarossi, ultravioletti e alla fluorescenza, per mezzo dei quali con la differente intensità d'ombra si possono evidenziare le parti risalenti ad un precedente restauro, e individuare le ridipinture a tempera. Esse interessavano i panneggi sulla volta ma per fortuna non i visi e le architetture.

– Prelievo sugli affreschi di frammenti in più punti, per analisi chimiche degli strati, che furono effettuate dall'Opificio delle pietre dure di Firenze. Si sono individuate nello strato profondo le terre in uso nel 500 e 600 e lo smaltino usato dal Barbelli per gli azzurri. Le ridipinture presentano malachite e azzurrite.

Voglio solo notare come, oltre a servire da supporto al procedimento, questi esami diano un forte contributo anche alla ricostruzione della storia dell'opera. Per esempio si sapeva del restauro nel 1805 del pittore cremasco Eugenio Conti, così largamente sostitutivo che aveva suscitato critiche, alle "opere di carità" raffigurate nei cartigli in basso, ora quasi perduti. Ma si supposeva che tutto il resto fosse stato sottoposto ad un rinforzo di colore nell'Ottocento. I risultati hanno invece segnalato che materiale (malachite e azzurrite) steso a tempera era caratteristico del Settecento. Quindi un restauro Settecentesco o dei primissimi dell'Ottocento. Ma vorrei con loro tutti entrare nello spirito di quest'opera e del suo autore, quel Gian Giacomo Barbelli che nato ad Offanengo come da documento parrocchiale, col cognome di Inchiocco nel 1604, ebbe una vita ricca di affetti familiari e di avventure, che lavorò moltissimo a Crema in ville e chiese, e a Bergamo, in grandi cicli di affreschi in palazzi importanti, come palazzo Terzi e palazzo Moroni. In palazzo Moroni si tengono oggi le cerimonie pubbliche e private più prestigiose di Bergamo. Le molte sale affrescate con argomenti diversi testimoniano della sua versatilità: mitologia, allegorie, e ciò che più colpisce, l'illustrazione e più episodi della Gerusalemme Liberata, il grande poema di Torquato Tasso. Come dire il film sull'opera letteraria best-seller di quegli anni, per rapportare il fenomeno ai nostri giorni.

In S. Giovanni siamo di fronte ad un ciclo religioso sulla vita del santo della carità, sviluppato però in una maniera nuova. Lo spirito della Controriforma (dopo il Concilio di Trento) che anima come abbiamo visto i fedeli del Consorzio, ispira anche l'artista nel suo fare pittura per sostenere la religione. Egli si esprime con un linguaggio semplice, narrativo, abbastanza lontano dal manierismo raffinato della scuola cremonese dei

Campi; un linguaggio che ha attenzione al particolare e al familiare, più vicino alla scuola milanese del 600 dei Crespi e del Morazzone. I santi sono mescolati alla gente comune, lo stesso pittore è raffigurato presumibilmente nell'uomo in piedi nell'arco trionfale, tra un fanciullo e una donna da ritratto di famiglia (sua moglie e suo figlio). La lezione vigorosa del Caravaggio da un lato, e dall'altro l'ambiente di Crema e di Bergamo in cui è largamente presente l'elemento veneziano (basti pensare in Crema alle architetture fin dal 500, tutti i palazzi della piazza del Duomo) conduce ad un forte accento nei colori e a una espressione di bellezza concreta, fatta di forme rotonde e di gesti eloquenti. La natura (i paesaggi e la vegetazione) entra tutte le volte che il soggetto lo consente ed ha una funzione di spazio libero o ambientale, con cieli azzurri proprio come nei quadri di Veronese.

Nel 600 cambia infatti la visione del mondo: non più la centralità dell'uomo come nel Rinascimento, gli interni in spazi ben precisi e definiti architettonicamente con la prospettiva, ma uno spazio infinito nell'aria, inteso come scena in cui prendono posto o si muovono i volumi dei corpi e dei panneggi. Tutto è arbitrario, tutto è affidato al sentimento, i putti e i bambini sono commoventi, la bellezza femminile prorompente. Mi interessano le scene che hanno una realtà terrena: la nascita del Battista con tutto il movimento delle donne per lavare e fasciare il bambino e per nutrire la puerpera; l'incontro fra Maria e Elisabetta, le due mamme; la predicazione alla gente comune nell'arco trionfale; il banchetto con le comparse, i commensali, il suonatore di violoncello e quello di mandola, la graziosa danzatrice Salomè.

Ma grande interesse hanno anche i riquadri centrali dove con un'ardita visione dal sotto in sù, azenitale addirittura per quello centrale del trionfo del santo, il Barbelli mette in atto, meglio in pittura, la rivoluzione copernicana. Siamo nel secolo di Galileo e di Bernini.

Una citazione particolare è doverosa per i colori che sono emersi dalla pittura in una originalità che è peculiare del Barbelli: lo splendore e la serietà delle vesti, ottenuta nel verde con ombre gialle, nell'azzurro con il grigio, nel rosso con il bruno. Ma anche i cieli sono particolari, chiari e trasparenti nelle scene all'aperto, solo qualche volta tinti di rosa.

Questa è la tavolozza che a lungo si imporrà nell'ambiente locale.

LIDIA CESERANI ERMENTINI

Parma, 30 luglio 1987

Spett.le Sovrintendenza ai beni artistici e storici di Mantova
Piazza Paccagnini - Mantova

Relazione tecnica

OGGETTO: *Crema (Cremona) Chiesa di San Giovanni Battista. Relazione tecnica delle operazioni di restauro eseguite sui dipinti murali ad affresco nella volta, nell'arco trionfale, nelle due semilunette della retrofacciata e nei due riquadri sottostanti l'arco trionfale.*

SCHEDA GENERALE DELL'OPERA

Iconografia: i riquadri rettangolari della volta rappresentano scene della vita di San Giovanni. Prima scena a destra: l'annuncio dell'Angelo a Zaccaria; seconda scena a destra: la visita di Maria ad Elisabetta; terza scena a destra: la nascita di San Giovanni; prima scena a sinistra, a partire dall'arco trionfale: il battesimo di Cristo; seconda scena a sinistra: ambasciata dei Sacerdoti a San Giovanni; terza scena a sinistra: la danza di Salomè. I riquadri centrali raffigurano la glorificazione del Santo: San Pietro e Paolo, nel riquadro verso il finestrone, l'apoteosi del Santo al centro, Mosè e Davide nel riquadro verso l'arco trionfale. Nelle fasce divisorie in monocromo tra un riquadro e l'altro sono raffigurati i simboli del Santo: l'agnello, la spada, il vassoio con la testa.

Nell'arco trionfale: la predicazione del Battista.

Nelle due semilunette della retrofacciata: i profeti Isaia e Geremia.

Nei due riquadri in basso al di sotto dell'arco trionfale: Santa Lucia e Santa Apollonia.

Autore: Giacomo Barbelli ha eseguito il ciclo nel 1636. La firma del pittore e la data sono visibili nella scena dell'annuncio dell'angelo a Zaccaria, a fianco dell'altare.

Data di inizio del lavoro di restauro: 3 marzo 1987 data della fine del lavoro di restauro: 4 luglio 1987.

Restauri precedenti: l'intero ciclo ha subito almeno un intervento di restauro, alla cui epoca non è stato possibile risalire, vista la mancanza di fonti scritte. Si pensa comunque che l'intervento di restauro per gli affreschi della volta sia anteriore al restauro del Conti, del 1905, che ha invece



S. Giovanni Battista e i Sacerdoti (prima del restauro). (foto Marasca).



S. Giovanni Battista e i Sacerdoti, (dopo il restauro). foto Anselmi

interessato gli affreschi della parte inferiore, raffiguranti le opere di misericordia. Mentre questi ultimi sono stati completamente ridipinti a tempera, nascondendo interamente la stesura cromatica originale, gli affreschi della volta presentavano ridipinture parziali, anche se estese. Esse devono avere avuto la funzione di ridare un nuovo assetto cromatico ai panneggi, in particolar modo a quelli azzurri e a quelli verdi, che sono stati ridipinti con tempera a base di pigmenti particolarmente in uso nel XVIII secolo: azzurrite e malachite. Le analisi dei pigmenti eseguite dall'Opificio delle pietre dure di Firenze hanno infatti evidenziato la presenza di due strati pittorici ben distinti nei campioni prelevati: al di sopra dell'originale seicentesco a base di smaltino era infatti presente uno spesso strato di azzurrite, mentre i verdi originali, ottenuti con terra verde, erano stati ricoperti di uno strato altrettanto corposo di malachite e azzurrite mescolati insieme. Il risultato delle analisi ci prospetta l'ipotesi dei anticipare la data dell'intervento di restauro, che inizialmente si pensava potesse risalire alla seconda metà del secolo XVIII. Oltre ai panneggi verdi e azzurri, le ridipinture avevano pure interessato un'ampia parte dell'arco trionfale. La zona di cielo azzurro che faceva da sfondo alla figura di San Giovanni era infatti stata pesantemente interessata da una ridipintura a tempera azzurra, la cui esportazione si è resa necessaria nel corso del restauro in quanto di mano in mano che venivano pulite le zone circostanti essa spiccava per la sua fattura piuttosto grossolana e per la sua intonazione cromatica eccessivamente scura, in contrasto con i toni rosa molto più tenui, presenti nella zona inferiore del cielo (vedi la foto del particolare durante il restauro). Tale asportazione si rendeva dunque necessaria, anche se la stesura originale a smaltino si presentava in condizioni assai precarie. Con ogni verosimiglianza la stesura di colore originale non ha potuto seguire il suo normale processo di carbonatazione, forse anche per la presenza di uno strato sottostante di carbonato di calcio, come rilevato anche dalle analisi. Descrizione delle tecniche di esecuzione dell'opera e del suo stato di conservazione: per quanto concerne il disegno preparatorio con ogni probabilità il Barbelli dipingeva direttamente sul muro, senza l'ausilio dello spolvero o di cartoni preparatori. Egli si serviva di terra verde per stendere le linee fondamentali del disegno. Tali tracce del disegno preparatorio erano visibili soprattutto nella scena del battesimo di Cristo, dove le cadute della pellicola pittorica lasciavano intravedere alcune pennellate condotte con terra verde (vedi nella foto il disegno preparatorio delle gambe del Cristo). Le lesene in monocromo recano invece evidenti tracce di incisioni sull'intonachino. Questo diverso metodo è forse dovuto al fatto che il disegno viene ripetuto in modo simmetrico nelle diverse fasce.

È pure possibile che esse siano state eseguite da allievi del Barbelli, su cartoni preparatori disegnati dal pittore stesso.

Il Barbelli non solo dipingeva con grande immediatezza sull'intonaco fresco, ma stendeva in un solo giorno enormi campiture di colore. Basti pensare che i riquadri rettangolari sono stati eseguiti mediamente in quattro differenti giornate di lavoro.

Per quanto concerne lo stato di conservazione degli affreschi si può affermare che la tecnica del Barbelli è ancora molto vicina a quella dei pittori cinquecenteschi e grazie al suo carattere di immediatezza non lascia spazio a pentimenti o a sovrapposizioni successive di colore, condotte quando l'intonaco era ormai asciutto. Si tratta infatti di una tecnica a buon fresco. L'unica eccezione riguarda la stesura dello smaltino nella zona dell'arco trionfale, preceduta da una stesura di carbonato di calcio che aveva forse la funzione di creare uno strato preparatorio.

Il degrado degli affreschi non è dunque imputabile alla tecnica di esecuzione, ma esclusivamente alle numerose infiltrazioni di acqua piovana, la cui azione ha causato i maggiori danni nella scena del battesimo di Cristo, in quella della danza di Salomè, in quella dell'apoteosi del Santo e in quella di Davide e Mosè. Le infiltrazioni di acqua piovana hanno infatti causato estese perdite e vasti sollevamenti della pellicola pittorica, accompagnati dalla fuoriuscita di sali.

I maggiori difetti di adesione tra intonaco e struttura muraria erano presenti nella zona della volta più prossima all'arco trionfale, dove maggiormente si sono avuti gli effetti dell'assestamento delle fondamenta della chiesa. Nell'arco trionfale tale assestamento ha provocato una grossa crepa accompagnata da una cospicua perdita di intonaco affrescato.

Nella zona inferiore della Chiesa la risalita di umidità attraverso i muri per capillarità ha dato origine a estesi sollevamenti di colore, accompagnati da fuoriuscita di sali e appariscenti fenomeni di solfatazione.

Descrizione delle operazioni eseguite.

– Pulitura (rimozione degli strati di particellato atmosferico deposto e delle ridipinture a tempera risalenti al precedente restauro) con carta giapponese, mediante successive impregnazioni di una miscela solvente idonea (bicarbonato di ammonio gr. 80, sale di sodico dell'acido etilenolamminotetracetico - Idranal III - gr. 30 acqua ml. 1000).

– Risarcimento dei difetti di adesione tra intonaco e struttura muraria con iniezioni di una miscela adesiva con proprietà idrauliche (Ledan TB 1) o una resina acrilica in emulsione (Primal AC 33).



L'arco trionfale dopo il restauro. Particolare. (foto Anselmi).



L'arco trionfale prima del restauro. (foto Marasca, per gentile concessione della C.R.A. S. Bernardino).

L'arco trionfale dopo il restauro. (foto Anselmi).

- Risarcimento dei difetti di adesione della pellicola pittorica all'intonachino con successive infiltrazioni di una miscela adesiva (resina acrilica in emulsione - Primal AC 33 -, 2%; acqua 49%; alcool etilico 49%). La superficie da fissare è stata preventivamente protetta con carta giapponese fatta aderire con la stessa miscela adesiva già descritta.

- Stuccatura con una malta tradizionale così composta: grassello di calce 1 volume, sabbia di fiume 1 volume, polvere di marmo 2 volumi. Per le lacune di profondità non interpretabili si è intervenuti con una stuccatura ribassata, trattata a tinta neutra.

- Reintegrazione pittorica ad acquerello:

- a velatura delle mancanze di patina
- ad abbassamento di tono delle cadute della pellicola pittorica
- a tratteggio delle lacune interpretabili.

Al termine dei lavori sopradescritti non è stata eseguita nessuna operazione di fissaggio della pellicola pittorica con resine acriliche in soluzione o in emulsione, essendo stata effettuata precedentemente, esclusivamente nelle zone interessate dal sollevamento della pellicola pittorica.

La Restauratrice CATERINA CARRA

MINISTERO PER I BENI CULTURALI E AMBIENTALI
SOVRINTENDENZA AI BENI ARTISTICI E STORICI
PER LE PROVINCE DI BRESCIA, CREMONA E MANTOVA

OGGETTO: *Analisi stratigrafiche e della natura dei componenti dei pigmenti, dei leganti e degli inerti relative ai campioni (11) prelevati dagli affreschi della chiesa di S. Giovanni Battista di Crema (anno 1636 - autore Gian Giacomo Barbelli), oggetto di restauro nel corso del sec. XIX.*

- n. 1: frammento relativo al *panneggio verde* (1° riquadro centrale soffitto vicino alla finestra; S. Paolo; vedi f. n. 1).
- n. 2: frammento relativo al *panneggio azzurro* (1° riquadro laterale a destra vicino all'entrata; raff. dell'annuncio dell'Angelo al sacerdote; vedi f. n. 2).
- n. 3: frammento relativo alla *veste verde scuro* di un angelo (2° riquadro centrale; vedi f. n. 3).
- n. 4: frammento relativo al *cielo* (parte superiore dell'arcata centrale di fondo; vedi f. n. 4).
- n. 5: frammento relativo al *verde della veste* del paggio che suona (1° riquadro a sinistra vicino al finestrone; Danza di Salomè; vedi f. n. 5).

- n. 6: frammento relativo all'*azzurro del cielo* (2° riquadro di sinistra; S. Giovanni e i sacerdoti; parte sinistra del cielo).
- n. 7: frammento relativo all'*azzurro dei monti* (stesso riquadro precedente).
- n. 8: frammento relativo al *verde della vegetazione* (stesso riquadro precedente).
- n. 9: frammento relativo al *viola con azzurro sovrapposto* del vestito del commensale seduto (riquadro della Danza di Salomè).
- n. 10: frammento relativo al *rosso della veste dell'angelo* (riquadro del camp. n. 2).
- n. 11: frammento relativo al *giallo della sopravveste del sacerdote* (riquadro precedente).

OPIFICIO DELLE PIETRE DURE E LABORATORI DI RESTAURO
Via degli Alfani, 78 - 50121 FIRENZE - Tel. 055/470991

LABORATORIO CHIMICO

Scheda di analisi chimiche e stratigrafiche

Numero scheda: S. 699 - 9 giugno 1987.

DATI DELL'OPERA

Provenienza: Crema, prov. Cremona.
Chiesa: S. Giovanni Battista.
Tipo di opera: pittura murale.
Attribuzione: Barbelli, 1636.

SCOPO DELL'ANALISI

Indagini stratigrafiche e chimiche.

IL RICHIEDENTE
S.B.A.S. - Mantova
Dr. RODELLA

RISULTATO DELLE ANALISI

Numero scheda: S. 699.

Si riportano di seguito campione per campione le relative stratigrafie complete di analisi e natura dei materiali.

Camp. 1 - sez. 2087

- 1 - Intonaco.
- 2 - Strato pittorico verde a base di terra verde (30-35 u).
- 3 - Spesso strato pittorico verde, irregolare, a base di *malachite* con qualche granulo di *Azzurrite*.

Camp. 2 - sez. 2088

- 1 - Intonaco.
- 2 - Irregolare strato pittorico celeste a base di Bianco di Calce e Smaltino.
- 3 - Strato quasi regolare marroncino in parte mescolato con lo strato sottostante.
- 4 - Spessissimo strato azzurro a base di *Azzurrite* finemente macinata.
- 5 - Irregolare strato nerastro.

Camp. 3 - sez. 2089

Identico al campione 1.

Camp. 4 - sez. 2090

- 1 - Intonaco con apparentemente disperso dello smaltino finemente macinato, nella parte alta.
- 2 - Strato celeste residuo contenente smaltino.

Camp. 5 - sez. 2091

- 1 - Intonaco.
- 2 - Strato marroncino come str. 3 del camp. 2 (Ocre rosse, ocre bruciata, nero di carbone) (30 u).
- 3 - Strato pittorico verde a base di *Malachite*.

Camp. 6 - sez. 2092

- 1 - Intonaco.
- 2 - Residuo di strato a *Smaltino*, presente soprattutto lateralmente ai frammenti. Il pigmento azzurro è ricoperto e mescolato a materiale ingrigito.

Camp. 7 - sez. 2093

- 1 - Residuo di intonaco con in superficie un film di Calcio Carbonato (lisciatura dell'intonaco?).
- 2 - Spesso strato pittorico azzurro a base di *Smaltino*.

Camp. 8 - sez. 2094

- 1 - Intonaco.
- 2 - Irregolare strato pittorico verdastro con *Terra Verde* mescolata a *Smaltino*. Tale strato è presente anche lateralmente ai frammenti.

Camp. 9 - sez. 2095

- 1 - Intonaco.
- 2 - Irregolare strato pittorico rosso leggermente violaceo a base essenzialmente di ocre rossa.
- 3 - Residuo di strato pittorico Azzurro (*Smaltino*). Tale strato si stacca facilmente dai frammenti per cui è presente solo in tracce sul campione inglobato in resina.

Camp. 10 - sez. 2096

- 1 - Residuo di intonaco.
- 2 - Strato aranciato in due-tre stesure, più tendente al giallo quella inferiore (120 u).