

## UNA SCELTA TECNICA DI CALLISTO PIAZZA

Il ciclo di San Rocco a Dovera  
e le pratiche di pittura su scialbo nel 1545

I dipinti murali realizzati da Callisto Piazza nel 1545 nell'abside dell'oratorio di San Rocco a Dovera sono sempre stati considerati degli affreschi. Si tratta invece di opere eseguite per buona parte con la pittura su scialbo. Questa tecnica, che è oggetto di alcune importanti sperimentazioni contemporanee, troverà una discreta fortuna nella seconda metà del secolo nonostante i giudizi negativi dei teorici cinquecenteschi. Lo studio che segue prova a definire il contesto culturale e le caratteristiche operative della scelta tecnica di Callisto Piazza. (\*)

1. Basta la macrofotografia di un graffio per indirizzare questa ricerca [fot. 1]. E' un dettaglio dei dipinti murali dell'abside dell'oratorio di San Rocco a Dovera realizzati da Callisto Piazza nell'estate del 1545, dove l'abrasione dell'incarnato del De Bretis nella scena della *Seconda apparizione di San Rocco* <des> mette in evidenza l'esistenza di una stesura bianca sottostante. Un controllo delle altre abrasioni presenti sulle superfici e degli strappi del colore causati dalle scolature di gommalacca trasparente usata nel 1959 da Guido Gregorietti per fissare e per ravvivare i dipinti (1), permette di osservare quasi sempre la stessa situazione: sotto alla stesura del dipinto esiste una preparazione bianca che conserva le tracce delle pennellate con le quali è stata applicata sull'intonacatura liscia.

2. Si tratta di uno scialbo di calce. Il riconoscimento di questa preparazione fa tornare subito in mente un passo del *De' Veri Precetti*

della Pittura di Giovanni Battista Armenini, nel quale il trattatista tardocinquecentesco introduce la descrizione della pittura su scialbo con un ragionamento che mette in luce la complessità dei procedimenti di pittura murale cinquecentesca dell'area padana. Armenini parte ricordando che sull'intonaco fresco "*si vien subito con le mestiche bozzando e coprendo ogni cosa*"; ma poi è necessario ripassare questa prima stesura affrescata, che appare molto spenta, con una seconda applicazione realizzata sull'intonaco (*calcina*):

[...quindi] *ricuopresi anco di nuovo egualmente, mentre che la calcina si mostra fermissima nell'esser suo. Conciosiacosachè quella [calcina], sorbendo i colori della prima bozza in gran parte, egli è necessario ancora che vi sia la parte di colui che li lavora e li unisse insieme, la qual li viene ad essere ricoprendoli in cotal modo.*

Armenini si riferisce evidentemente alla ripresa totale dell'abbozzo affrescato con pigmenti che probabilmente potevano essere anche stemperati nel latte di calce più o meno diluito. Questa pratica, che serve per ottenere un dipinto più intenso e vivace dell'affresco vero e proprio, può essere sostituita, secondo Armenini, dalla pittura su scialbo:

*Ci sono di quelli i quali si pensano di ciò fuggire [l'assorbimento dell'intonaco durante l'affresco e il conseguente spegnimento delle tinte] con darli prima sotto una o due mani di bianco, e dicono ancora che fa buttare più allegri i colori quando la calcina è asciutta.*

La pittura sull'intonaco stanco e la pittura su scialbo hanno quindi una stessa finalità. Ma per Armenini non sono equivalenti, in quanto l'effetto ottenuto con la pittura su scialbo

*si concede talvolta per i luoghi dove si dipinge delle grottesche e per altre simili opre minute e di poco momento; ma non è già se non notevole sotto le istorie grandi, perciò che se ben quel bianco riflessa i colori, è però molto dannevole a i scuri, e li tole molto di unione e di forza, i quali effetti vengono ad essere molto contrarii alla intenzione de i più valenti<sup>2</sup>.*

In effetti, durante il tardo Cinquecento, la pittura su scialbo di calce era diventata una pratica diffusa nella realizzazione delle decorazioni ambientali. La troviamo infatti applicata soprattutto nella pit-

tura dei fregi a grottesche: quindi nell'esecuzione di opere decorative che occupavano nella mentalità tardocinquecentesca una posizione bassa nella gerarchia dei generi di pittura murale. Le decorazioni vegetali a finto pergolato di palazzo del giardino di Sabbioneta e della villa gonzaghesca di Marmirolo sono ad esempio realizzate con la pittura su scialbo, e così sono eseguite alcune delle decorazioni a fondo bianco della chiesa abbaziale di San Benedetto Po<sup>3</sup>. Si tratta comunque di una destinazione che non è un prodotto originale della cultura del tardo Cinquecento, in quanto diversi casi testimoniano che il legame fra pittura su scialbo e finitura decorativa ha le proprie radici in una tradizione più antica. Per limitare gli esempi alle testimonianze comprese fra la seconda metà del Quattrocento e il principio del Cinquecento, basterà ricordare la grande decorazione degli anni Sessanta del Quattrocento della chiesa del Carmine di Brescia, dove erano stati eseguiti su scialbo i dipinti sopra agli archi ogivali mentre le pareti presentavano figurazioni realizzate con tecniche più elaborate di pittura murale<sup>4</sup>; la stessa distinzione è presente nel contesto della decorazione della chiesa di Santa Maria Assunta di Esine, dove solo le parti decorative dei sottarchi e delle volte sottostanti la loggia erano state dipinte su scialbo sia nella fase del 1490-'93 che nei rifacimenti del 1573<sup>5</sup>; nella notevole *Crocefissione* della parete di fondo del coro della chiesa di Sant'Illarione a Barbuzzera di Dovera, databile poco prima della prima metà del secondo decennio del Cinquecento, la pittura su scialbo era stata riservata unicamente all'esecuzione dei decori sulle facciate delle finte lesene di sostegno dell'arcone che racchiude il dipinto<sup>6</sup>. Accanto all'uso decorativo della pittura su scialbo, va ricordato che la scialbatura veniva usata anche in aree limitate del dipinto come una base per stesure realizzate con tempere acquose, oleose o a vernice, sia per difendere queste applicazioni che per esaltare la loro luminosità: su scialbo erano ad esempio eseguite le vesti a lacca di Salomè nel ciclo con le *Storie del Battista* di Masolino da Panicale di Castiglione Olona, e su scialbo erano stati dipinti gli abiti verdi degli angeli della lunetta con la *Madonna che adora il Bambino fra gli angeli musicanti* del coro di San Francesco a Brescia, dove le alterazioni brune cristallizzate a puntini fanno pensare a stesure di resinato di rame.

Ma al di là di questi usi particolari, che avranno comunque qualche sfruttamento anche nella pittura murale del secolo successivo<sup>7</sup>, bisogna notare che per tutto il Cinquecento la decorazione resta il principale campo di applicazione della pittura su scialbo. Nel corso

del Cinquecento, infatti, si è ormai stabilizzato il legame fra la pittura su scialbo e il circuito più marginale della pittura decorativa, in quanto la qualità, che secondo Armenini è cercata dai pittori "più valenti" nell'"*unione*" e nella "*forza*" delle ombre, non si può ottenere con l'esecuzione su scialbo. La pittura su scialbo consente invece di raggiungere effetti vivaci e luminosi più adatti alla decorazione ambientale: ma questa stessa caratteristica rende l'esecuzione su scialbo particolarmente inadeguata di fronte alle esigenze di grandiosità della pittura di storia.

La gerarchia dei generi produce così la gerarchia delle tecniche. Ciò può spiegare il silenzio della trattatistica cinquecentesca sulla pittura su scialbo, e può spiegare anche perché il testo di Armenini, che rimane l'unica fonte disponibile su questa tecnica, descriva la pittura su scialbo proprio nella prospettiva della sua bassa destinazione.

3. Ma che esperienze concrete aveva Armenini della pittura su scialbo? A quali pittori si riferiva quando scriveva "*Ci sono di quelli*"? Una geografia sistematica della pittura tardocinquecentesca su scialbo è ancora tutta da fare, ma le osservazioni che sono riuscito a compiere permettono di circoscrivere i casi più numerosi in una determinata area geografica. Si tratta di una particolare zona della Lombardia dove si distribuiscono, e qualche volta si intrecciano, due diverse tendenze culturali: quella legata al successo di Bernardino Campi e quella che ruota intorno alla bottega dei Piazza.

A prima vista le esperienze tecniche di Armenini della pittura su scialbo potrebbero facilmente collocarsi nell'ambito di Bernardino Campi. A Faenza, infatti, viene scritto il *De' Veri Precetti* (che sarà stampato nel 1586 a Ravenna), ma diversi anni prima Armenini era attivo a Milano proprio come pittore collaboratore di Bernardino Campi. Racconta Giovanni Battista Armenini che "*arrivato dopo un lungo giro a Milano, quivi fui trattenuto da messer Bernardino Campi cremonese, pittore assai famoso in quella città, al quale io abbozzai una tavola, col mezzo d'uno suo cartone, di una Assunta in Cielo, della quale, finita, ne toccò cento scudi d'oro, con i quali mi soddisfece graziosamente di quanto mi aveva promesso...*"<sup>8</sup>. Non conosciamo con precisione le date di questo soggiorno milanese di Giovanni Battista Armenini e dei suoi viaggi nella Lombardia occidentale. Possiamo però collocare la sua presenza nel territorio che stiamo studiando allo scadere del sesto decennio del Cinquecento<sup>9</sup>, e quindi pensare alla coincidenza fra il passaggio di Armenini in Lombardia occidentale e il momento di massima sperimentazione

sulla pittura su scialbo da parte di Bernardino Campi e dei pittori a lui collegati che operano in quest'area geografica.

4. Dalla *Moltiplicazione dei pani* dipinta nel 1552 da Bernardino Gatti sulla parete di fondo del refettorio di San Pietro a Po di Cremona, al pittore che lascia probabilmente poco dopo il 1575 la *Madonna di Loreto fra i Santi Sebastiano e Rocco* in San Pietro in Mendicate a Ca'D'Andrea, alla bottega che opera nel 1580-'81 nel Salone del Podestà di Palazzo Barbò a Soresina, fino al *Battesimo di Cristo* della controfacciata di San Bassano a Cremona datato 1585 e firmato da Gian Giacomo Zanotti, possediamo un discreto gruppo di testimonianze di pittura su scialbo distribuite nel contesto dove è più forte l'influenza di Bernardino Campi<sup>10</sup>. Nonostante le differenti qualità, i diversi formati e le diverse destinazioni, questi dipinti hanno in comune la tendenza a non usare lo scialbo in modo generalizzato ma a sfruttarlo solo in particolari aree del dipinto: spesso come base per gli incarnati eseguiti con stesure liquide [fot. 2 a,b], più che altro tratteggiate, sulla scialbatura asciutta, ma qualche volta anche come preparazione per un pannello o per una determinata zona figurativa.

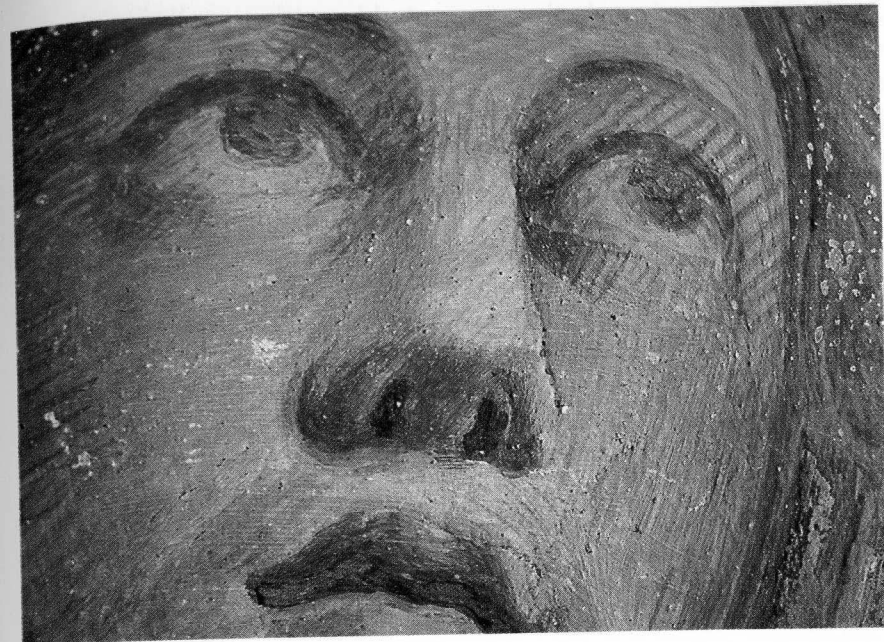
Si tratta di una omogeneità tecnica che coincide con un comune fronte stilistico. Tutti i pittori che abbiamo ricordato tendono infatti a orientare il loro stile sull'onda del successo della pittura di Bernardino Campi, e l'unità delle scelte tecniche che contraddistinguono questo gruppo neo-berardiniano del terzo quarto del Cinquecento fa pensare che l'influenza di Bernardino Campi abbia avuto una ricaduta anche sul piano operativo.

Questa ipotesi possiede un paio di appigli. Anzitutto un appoggio sincronico: contemporaneamente al fenomeno che è stato delineato, la pittura su scialbo è impiegata da Bernardino Campi nel 1573 per la realizzazione di diversi incarnati e di alcuni panneggi dell'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* dell'abside del Duomo di Cremona. Poi una testimonianza diacronica, che assegna a Bernardino la *leadership* nella diffusione di questa tecnica: già una trentina di anni prima, verso il 1545, il giovane Bernardino Campi usa la pittura su scialbo proprio nell'esecuzione di diversi incarnati e di qualche pannello della *Crocefissione* della controfacciata di San Bassano a Pizzighettone [fot. 3]<sup>11</sup>.

Fra questi due estremi cronologici, la pittura su scialbo si affaccerà quasi costantemente nei dipinti murali di Bernardino Campi. Ciò permette di immaginare come la scelta di questa tecnica fosse per-



1. Callisto Piazza, 1545. *Dovera, Oratorio di San Rocco*. Dettaglio della testa del De Bretis nella scena della Seconda apparizione di San Rocco <des>. La scalfitura accidentale della stesura dipinta dell'area della fronte, mostra la presenza sottostante di una preparazione bianca realizzata con uno scialbo a calce.



2 a,b. Pittore Cremonese, attivo poco dopo il 1575. *Madonna di Loreto fra i Santi Sebastiano e Rocco, Ca'D'Andrea, Chiesa di San Pietro in Mendicite*. Dettaglio della testa di San Sebastiano fotografato a luce diffusa [a] e a luce radente [b]. La luce radente mostra l'esistenza di una preparazione a scialbo di calce, sulla quale è realizzato l'incarnato con tratteggi liquidi e velature visibili a luce diffusa.

cepita dai pittori tardocinquecenteschi neo-berardiniani: come una caratteristica della pittura murale di Bernardino Campi, che non poteva essere trascurata nel momento stesso in cui si procedeva all'imitazione dello stile del maestro cremonese.

5. Ma Armenini non descrive esattamente la particolare tecnica di Bernardino Campi. Scrive solo di una pittura che si realizza sopra la scialbatura, senza fare riferimento alle specifiche procedure di esecuzione a velatura e a tratteggio liquido di Bernardino Campi. Inoltre è improbabile che Bernardino Campi fosse il bersaglio della boccatura di Armenini, considerando anche l'orgoglio col quale lo scrittore d'arte esibiva il proprio lavoro alle dipendenze del pittore cremonese. Viene perciò il sospetto che la riflessione di Armenini sulla pittura su scialbo sia maturata anche su esempi diversi da quelli proposti da Bernardino Campi e dai suoi più stretti seguaci. Esistevano, dunque, altre vie della pittura su scialbo? Il confronto tecnico fra la *Crocefissione* di Bernardino Campi a Pizzighettone e il ciclo di Callisto Piazza in San Rocco a Dovera mette ad esempio in evidenza due diversi procedimenti di questa tecnica. Le due opere sono molto probabilmente contemporanee, ma mentre Bernardino Campi tende ad eseguire gli incarnati velando e tratteggiando con stesure di latte di calce molto acquose o addirittura con acqua di calce sopra la scialbatura, Callisto Piazza lavora prima sullo scialbo con pellicole a calce colorate piuttosto coprenti che poi rifinisce con tratteggi e velature. Callisto Piazza, inoltre, usa più diffusamente la scialbatura, mentre Bernardino Campi distribuisce lo scialbo con molta precisione solo sotto ad alcuni particolari figurativi. Ma queste differenze indicano solo due diverse pratiche nell'uso della pittura su scialbo. Un'ulteriore pratica diffusa nel tardo Cinquecento consisteva nell'usare sopra la scialbatura stesure coprenti legate con il latte di calce meno diluito: come, ad esempio, nelle grandi lunette monocrome con *Storie dell'antico testamento* della sacrestia della chiesa di Sant'Eufemia a Brescia [fot. 4 a,b]. Un procedimento che media fra quest'ultima pratica e quella di Callisto Piazza è invece adottato da Francesco Soncino verso il 1560 nell'esecuzione dell'*Assunta* del santuario della Madonna del Bosco di Spino d'Adda.

Bastano questi esempi per capire come la pittura su scialbo cinquecentesca dell'area che stiamo studiando non è un fronte unitario. E' invece una soluzione che a volte si mescola alle tecniche più comuni della pittura murale, e anche quando possiede una propria auto-

nomia costituisce un settore dove non solo convivono diverse pratiche individuali ma anche tradizioni tecniche differenti. Ciò è vero, in generale, per tutte le pratiche di pittura murale. Ma risalta maggiormente nel caso della pittura su scialbo, dove la messa a punto delle pratiche personali avviene in un contesto che probabilmente è meno vincolato dalle consuetudini e più libero dalle tendenze normative, ed è quindi più aperto alla sperimentazione. Il tono del passo di Armenini costituisce una spia importante per percepire questa situazione della pittura su scialbo: la marginalità culturale in cui è collocata la sua pratica usuale, le perplessità sui suoi risultati nel campo della pittura non decorativa, permettono di individuare una sorta di periferia tecnica dove è più facile la libertà. Ma in quale contesto possiamo collocare la scelta tecnica di Callisto Piazza?

6. Una recente osservazione sull'uso da parte di Romanino della pittura su scialbo nell'esecuzione dei dipinti murali del 1519 per il Duomo di Cremona potrebbe fare al caso nostro: anche perchè i precoci rapporti di Callisto Piazza con Romanino sono attestati dai primi dipinti bresciani del pittore di Lodi, intorno al 1524. Ma questa osservazione è errata<sup>12</sup>. Romanino a Cremona non dipinge su scialbo: la sua tecnica, studiata dai ponteggi, si mostra invece largamente impostata sull'esecuzione su intonaco stanco con colori sia ad acqua che legati col latte di calce. Infatti le molte zone lasciate volutamente senza colore permettono di osservare solo la base d'intonaco sottostante; inoltre a luce radente non si notano tracce di preparazioni, neppure sotto le stesure più liquide; infine i frequenti fori lasciati dal poggiamano di Romanino nell'intonaco fresco durante l'esecuzione dei tratteggi escludono l'esistenza di una scialbatura di base: perchè se l'intonaco era fresco doveva essere fresco anche l'eventuale scialbo soprastante, e sopra un'imbiancatura bagnata non si poteva dipingere senza finire per impastare le stesure del dipinto con il bianco della base<sup>13</sup>.

D'altra parte Romanino usa raramente le preparazioni scialbate, e in ogni caso le sfrutta con finalità molto diverse rispetto alla vera e propria pittura su scialbo. Esempio è il caso delle vele e delle lunette del coro di San Francesco a Brescia, databili intorno al 1525, dove Romanino usa lo scialbo per campire solo alcune zone dei fondi: applicando perciò l'imbiancatura in contrasto con l'intonaco più grigio lasciato in vista nelle parti in luce delle figure (*Sant'Am-*



3. Bernardino Campi, 1545 c. Crocefissione, Pizzighettone, Chiesa di San Bassiano. Particolare del costato di Cristo: le grandi lacune permettono di osservare l'esistenza di una preparazione a scialbo di calce sotto alla pittura liquida dell'incarnato.



4 a,b. Pittore bresciano, attivo verso il 1580. Storie dell'antico testamento, sacrestia della chiesa di Sant'Eufemia a Brescia. Il dipinto monocromo è eseguito a calce su una preparazione di scialbo, visibile grazie alla grande lacuna [a]; la macrofotografia a luce semiradente [b] permette di osservare lo sfogliamento della stesura dipinta e la preparazione bianca sottostante.

brogio), e a volte velando sullo scialbo con tocchi di azzurrite o dipingendo con stesure di malachite a colla (*San Marco*).<sup>3</sup>

7. Lasciamo quindi cadere la presunta anticipazione di Romanino, e torniamo ad indagare su Callisto Piazza.

Dobbiamo iniziare col segnalare che negli anni della tarda attività di Callisto Piazza esistono alcune spie di una diffusione dei suoi procedimenti di pittura su scialbo nell'ambiente dei pittori più vicini al suo stile. E' stato già citato il nome di Francesco Soncino: questi, ad esempio, verso il 1560, lascia nel santuario della Madonna del Bosco di Spino d'Adda un'*Assunzione della Vergine* che non solo è strettamente dipendente dallo stile e dai modelli iconografici di Callisto Piazza<sup>14</sup>, ma è anche dipinta in molte parti su scialbo. Per osservare questa preparazione scialbata basta un esame ravvicinato delle lacune che interessano il piede dell'apostolo in primo piano a destra. Inoltre la zona del collo dell'apostolo in primo piano a sinistra mostra una serie di sollevamenti tipici della scarsa adesione di una stesura a calce applicata a secco su una base scialbata [fot. 5 a], e più sotto, le cadute del manto giallo dello stesso apostolo permettono di vedere la preparazione scialbata sulla quale il pittore ha abbozzato con un colore verde liquido il disegno e le pieghe del panneggio che avrebbe poi realizzato a secco con la terra gialla legata a calce [fot. 5 b]. Già lo stesso pittore aveva eseguito nel 1554 con una tecnica simile la *Madonna della misericordia* in San Lorenzo a Lodi<sup>15</sup> e qualche anno dopo, nella medesima chiesa, la *Sant'Anna con la Madonna e il Bambino*, mentre, in San Francesco, l'*Immacolata concezione tra i santi Francesco e Bonaventura e il committente*, databile intorno al 1560, non solo lascia vedere da qualche piccola lacuna nella parte sottostante al san Francesco una preparazione scialbata, ma ha tutta la parte decorativa dell'incorniciatura monocroma eseguita su una scialbatura bianca risparmiata in vista per realizzare le zone in luce.

E' solo la testimonianza di una cultura tecnica diffusa indiscriminatamente in quest'area geografica alla metà del Cinquecento? O si tratta di una pratica che viene adottata solo in un determinato ambito culturale? Il caso di Francesco Soncino, che mentre tiene presente il modello stilistico di Callisto Piazza sceglie la pittura su scialbo, farebbe propendere per la seconda ipotesi, anche se la perdita di tanti manufatti e la difficoltà di studiare da vicino alcuni dipinti murali non consentono affermazioni sicure. E' però significativo che il fenomeno relativo alla contemporanea diffusione dello

stile e della tecnica di Callisto Piazza sia pressochè identico a quello che siamo riusciti a delineare a proposito del successo della particolare pratica di pittura su scialbo di Bernardino Campi presso i suoi seguaci.

Retrocedendo nel tempo verso le opere murali che Callisto Piazza e la sua bottega eseguono in Lodi nella prima metà degli anni Trenta, si possono osservare le esecuzioni su scialbo di alcune parti delle lesene in Santa Maria Incoronata, soprattutto delle zone degli incarnati: la scialbatura di preparazione è ad esempio visibile grazie alle piccole cadute degli incarnati dei putti delle lesene della cappella di san Paolo, mentre una pratica di pittura a calce su scialbatura e tratteggio di finitura molto simile a quella adottata una decina di anni dopo a Dovera si segue bene sull'incarnato virile della lesena a sinistra della cantoria. Il successo, anche tecnico, di questi decori è testimoniato ad esempio dalle paraste delle due cappelle laterali dell'oratorio di Santa Maria Immacolata a Rivolta d'Adda databili dopo la metà del secolo: dove la pittura su scialbo è usata solo occasionalmente, ma significativamente, sotto qualche incarnato, come quello del putto a mezza altezza della prima parasta sinistra.

Ancora prima, nei dipinti murali del periodo camuno, nel ciclo di Erbanno e nella lunetta di Borno, la pittura di Callisto Piazza appare condotta soprattutto con stesure liquide e a latte di calce sull'intonaco stanco. Nel ciclo di Santa Maria del Restello a Erbanno si riconoscono tutti gli indizi di questa tecnica: l'intonaco è compatto e liscio, pochissimo assorbente, raramente le stesure sono penetrate e spesso si staccano dall'intonacatura sfogliandosi, le zone meglio conservate controllate a luce radente mostrano una corposità tipica dell'addizione di latte di calce. Ma in qualche caso compaiono attraverso le lacune alcuni usi, seppure limitati, di pittura realizzata sull'intonacatura preparata con uno scialbo molto liquido: come nella parete con la *Decollazione del Battista* sotto l'incarnato delle gambe dell'aguzzino, o sotto l'elsa della spada [fot. 6]. Siamo poco dopo la metà degli anni Venti: quasi una ventina di anni prima del ciclo di Dovera.

8. Ma cosa cercava Callisto Piazza nella pittura su scialbo? E cosa implicava questa scelta tecnica dal punto di vista operativo? Quando Armenini descrive le caratteristiche della pittura su scialbo punta decisamente sul suo effetto luminoso, su "*quel bianco [che] riflessa i colori*". E' un'osservazione interessante perchè mette subito in



5 a,b. Francesco Soncino, 1560 c. Assunzione della Vergine, Spino D'Adda, Santuario della Madonna del Bosco. Il particolare dell'apostolo fotografato a luce radente [a] consente di osservare nell'area del collo i sollevamenti e i distacchi sfogliati della pittura a calce dalla base scialbata. La macrofotografia a luce semiradente dello stesso apostolo [b] evidenzia i distacchi della pittura, e lascia vedere attraverso le lacune la preparazione scialbata sulla quale il pittore ha abbozzato con un colore verde liquido il disegno e le pieghe del panneggio che avrebbe poi realizzato a secco con la terra gialla legata a calce.



6. Callisto Piazza, 1527 c. Erbanno, Santa Maria del Restello. Nella scena con la Decollazione del Battista, il dettaglio dell'elsa della spada fotografata a luce semiradente mostra, grazie allo sfogliamento della pittura a calce, l'esistenza di una preparazione realizzata con latte di calce molto liquido dato sull'intonacatura liscia.



evidenza ciò che nel Cinquecento veniva considerato il risultato visivo che caratterizzava la pittura su scialbo.

Questa attenzione esplicita per la vivacità delle stesure, per l'effetto dello scialbo "*che fa buttare più allegri i colori*", mette bene in luce la ragione principale che poteva orientare un artista del Cinquecento verso la scelta di questa tecnica. Va però osservato che questo risultato visivo della pittura su scialbo non è causato, come si potrebbe pensare, solo dalla trasparenza delle stesure applicate sopra la base bianca. Un simile effetto era certamente quello ottenuto con i tratteggi e le velature sulla scialbatura da Bernardino Campi e dai suoi seguaci, ma nella tecnica a stesure più coprenti adottata da Callisto Piazza la trasparenza non era evidentemente cercata con la stessa attenzione. Basta osservare a luce radente la sezione stratigrafica dei bordi corrispondenti alle cadute e alle scalfiture presenti sui dipinti di Dovera: quasi sempre è visibile sopra la base scialbata lo spessore di una pellicola colorata data calce, sulla quale la pittura prosegue con l'elaborazione a velature e tratteggi. Questa è la situazione tipica degli incarnati, dove fra la scialbatura e la pittura a tratteggio e velatura è presente uno strato a calce tinto con terra rossa, terra bruna e ocre gialla.

Lo scialbo, quindi, non serve solo come base colorata, ma funziona anche come una preparazione che impedisce l'assorbimento dei colori da parte dell'intonaco. Non a caso Armenini giustificava l'adozione della pittura su scialbo proprio con l'esigenza di evitare questo assorbimento, e proponeva in alternativa alla pittura su scialbo un'altra tecnica nella quale le stesure non erano assorbite dall'intonacatura: la pittura sull'intonaco stanco. Quest'ultima tecnica di pittura presupponeva l'uso di una superficie intonacata non ancora asciutta ma già in fase di carbonatazione avanzata, sulla quale si operava soprattutto con pigmenti addizionati alla calce per ottenere stesure dagli effetti visivi più vivaci.

Nella percezione dello scrittore cinquecentesco la pittura su scialbo e la pittura su intonaco stanco si differenziavano tecnicamente ma potevano costituire due strade alternative per raggiungere il medesimo fine. Ma si trattava pur sempre di alternative teoriche, perchè nella situazione operativa pratica le due diverse possibilità tecniche davano inevitabilmente luogo a commistioni e a procedimenti ibridi, che sarebbe sbagliato cercare di ridurre forzatamente in una sola definizione comprensiva della tecnica del manufatto in quanto abbiamo sempre a che fare con oggetti che non possiedono un'unità tecnica e un'omogeneità materiale.

Le fonti scritte non documentano queste situazioni. O meglio: la lettura eccessivamente pedante e poco scaltra di questa documentazione non permette di capire ciò che a volte viene espresso dalle omissioni, dai silenzi, dalle contraddizioni, e che spesso emerge solo valutando i contesti culturali e di mentalità nei quali queste fonti si collocano. Così, se a prima vista, le fonti scritte cinquecentesche presentano la pittura a calce come un compendio dell'affresco nell'esecuzione delle lustrature, o come una tecnica povera adatta soprattutto alla realizzazione di prodotti decorativi, una lettura più accurata dei testi consente di individuare dietro a questa semplificazione retorica alcune tracce che permettono di intravedere la realtà di una situazione operativa molto diversa. L'accento di Giovanni Battista Armenini sull'uso di miscelare alcuni pigmenti con un po' di bianco di calce e di usarli sull'intonaco stanco<sup>16</sup> apre ad esempio un'interessante prospettiva di ricerca sulle pratiche dei pittori murali padani cinquecenteschi che operano con stesure addizionate al latte di calce o al bianco di calce spenta, sia sopra a intonaci stanchi quindi pochissimo assorbenti e in grado di favorire solo una carbonatazione superficiale, che su intonaci preparati con una scialbatura preliminare. Sarebbe piuttosto ingenuo intestardirsi nel tentativo di classificare in modo univoco queste pratiche come pittura ad affresco o a calce<sup>17</sup>. Una distinzione tanto categorica, d'altra parte, come stanno a testimoniare i manufatti, non esisteva neppure nella prassi operativa i pittori murali che stiamo studiando<sup>18</sup>.

9. E' quindi necessario ricostruire la via scelta da Callisto Piazza nell'unico modo possibile: studiando direttamente e dettagliatamente i suoi dipinti.

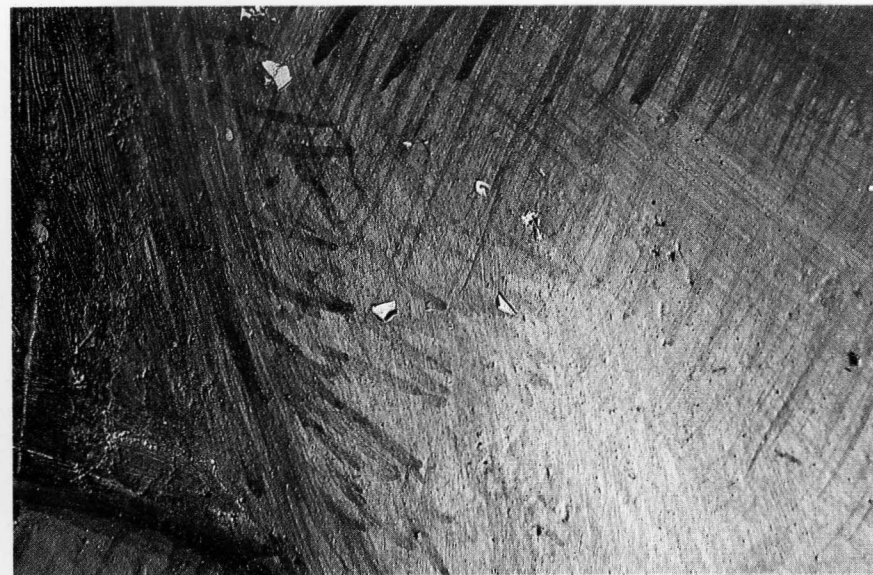
Torniamo, dunque, sulle tracce dalle quali eravamo partiti. I graffi e le abrasioni presenti sulle superfici dipinte, gli strappi e i sollevamenti delle stesure causati dalla gommalacca, permettono di capire molte cose sulla tecnica di pittura su scialbo di Callisto Piazza. Soprattutto gli arricciamenti delle pellicole più sottili dovuti al ritiro della gommalacca appaiono molto significativi<sup>19</sup>: perchè testimoniano come le stesure dipinte di Callisto Piazza non si sono legate in alcun modo alla base scialbata [fot. 7].

E' la prova di un'esecuzione a secco. Una prova certamente scontata perchè nessun pittore avrebbe scelto di lavorare sullo scialbo fresco, per non mescolare le proprie stesure con il bianco della scialbatura. Ma è anche la testimonianza che fra la scialbatura a calce e la pittura a calce sovrapposta non era avvenuta alcuna carbonata-

zione. Alcune crepe che interessano gli intonaci permettono di vedere in sezione con un microscopio portatile a trenta ingrandimenti lo stato delle pellicole sovrapposte, e consentono di stabilire che esiste una netta separazione fra la stesura dipinta più a corpo e lo scialbo sottostante, e che neppure le pennellate più liquide sono penetrate nella scialbatura. Anche a occhio nudo queste crepe mostrano un dato interessante: il loro movimento di assestamento ha infatti spezzato sia la preparazione scialbata che la pellicola dipinta, ma solo questo secondo strato è caduto sfogliandosi con rotture a spigolo, segno che non possedeva elasticità e che non aveva legato con la scialbatura di base.

Questi dettagli permettono di osservare gli strati che caratterizzano l'esecuzione di molte parti dei dipinti di Callisto Piazza. Grazie alla frattura presente sull'incarnato del braccio del De Bretis in <I sin> si ricostruisce questa stratificazione: sull'intonaco piuttosto liscio e schiacciato è stesa anzitutto la scialbatura bianca a calce, poi, a secco, è applicata una stesura a calce colorata con terra gialla rossa e bruna che costituisce la base per l'incarnato, e quindi, sopra di essa, avviene, prevalentemente a tratteggio e a velature con latte di calce molto diluito o acqua di calce, la pittura dell'incarnato [fot.8]. Tutti gli incarnati sono lavorati su questa base colorata data sopra la scialbatura con tratteggi liquidi e velature colorate [fot. 9 a,b,c,d], e i controlli a luce radente permettono di verificare il corpo delle scialbature date a pennello e la corposità della base destinata ad accogliere i completamenti più liquidi. Nell'area sopra la porta <I sin>, ad esempio, la luce radente mostra le pennellate della scialbatura piuttosto lunghe e date dall'alto verso il basso con un'inclinazione di circa sessanta gradi da sinistra verso destra. Questa scialbatura, che è presente sotto la scena figurata, continua fin sotto il profilo architettonico dipinto della porta ed è interrotta, più in basso, da un rifacimento di intonaco sovrapposto che dal punto di vista stratigrafico garantisce sull'integrità dell'insieme [fot. 10 a,b]. Ma non tutto poteva essere a calce.

10. Infatti, come abbiamo visto, Armenini criticava nella pittura su scialbo soprattutto l'effetto sbiancante causato dalla scialbatura sulle parti in ombra. Questo risultato "molto dannevole a i scuri" che perdono "molto di unione e di forza" era un inconveniente reale. Dipendeva da due diverse ragioni: nel caso delle stesure più sottili, lo sbiancamento delle ombre era causato dall'interferenza della scialbatura bianca che traspariva dagli scuri sovrapposti; se invece

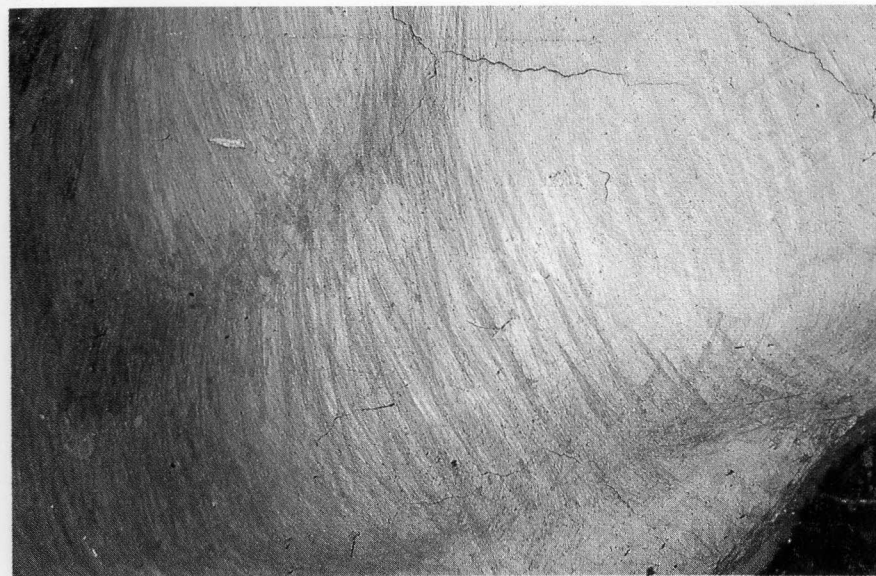


7. Callisto Piazza, 1545. Dovera, Oratorio S. Rocco. Dettaglio della coscia in primo piano del De Bretis nella scena con S. Rocco che appare al De Bretis inginocchiato in preghiera <II sin>. Le sgocciolature della gommalacca utilizzata durante il restauro di Guido Gregoriotti del 1959 per consolidare e per ravvivare le parti in ombra hanno causato degli strappi nella pellicola dipinta dalla base scialbata: ciò testimonia che non c'è stata carbonatazione fra i due strati sovrapposti di stesure a calce.

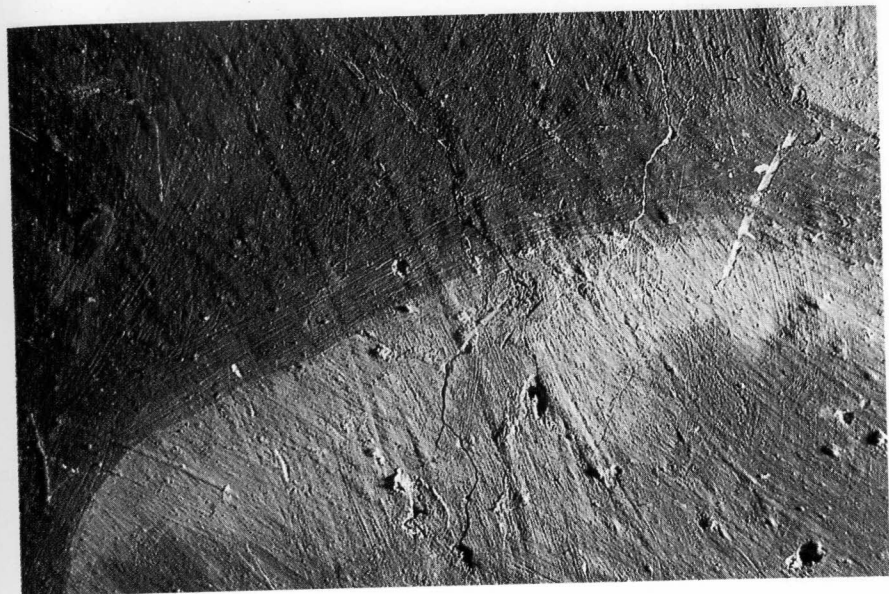
8. Callisto Piazza, 1545. Dovera, Oratorio S. Rocco. Dettaglio della frattura presente sull'incarnato del braccio del De Bretis nella scena con S. Rocco che appare in sogno al De Bretis addormentato sotto un albero, chiedendo l'erezione della chiesa <I sin> che permette di ricostruire questa stratificazione: sull'intonaco piuttosto liscio e schiacciato è stesa anzitutto la scialbatura bianca a calce, poi, a secco, è applicata una stesura a calce colorata con terra gialla rossa e bruna che costituisce la base per l'incarnato, e quindi, sopra di essa, avviene, prevalentemente a tratteggio e a velature con latte di calce molto diluito o acqua di calce, la pittura dell'incarnato.



9 a,b,c,d. Callisto Piazza, 1545. Dovera, Oratorio di San Rocco. Dettagli di incarnati eseguiti su scialbo con la tecnica descritta nella didascalia della fot. 8, nelle scene <I sin> [a,c,d], <II des> [b], per mostrare l'esecuzione a tratteggi colorati liquidi. Le trac-



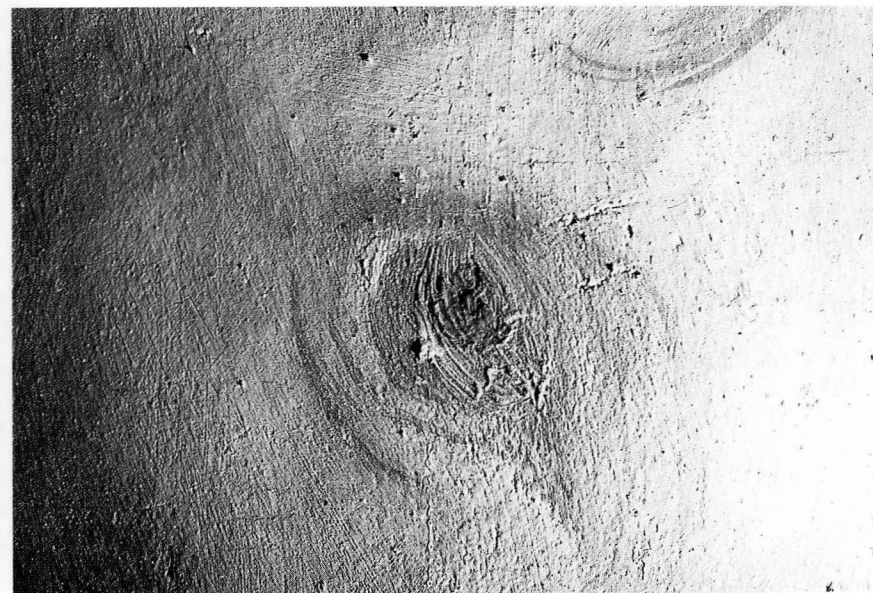
ce grigie, evidenti soprattutto nei punti d'ombra in [b], costituiscono le alterazioni dei ripassi di gommalacca a pennello eseguiti durante il restauro del 1959 (cfr. anche fot. 7 e didascalia).



10 a,b. Callisto Piazza, 1545. Dovera, Oratorio di San Rocco. Particolare [a] e dettaglio [b] della zona soprastante la porta <I des>. La luce radente mostra le pennellate e la corposità della preparazione scialbata. Questa preparazione è usata per la scena, ma continua anche fin sotto il profilo architettonico dipinto della porta ed è interrotta, più in basso, da un rifacimento di intonaco sovrapposto che dal punto di vista stratigrafico garantisce sull'integrità dell'insieme.



11 a,b,c,d. Callisto Piazza, 1545. *Dovera*, Oratorio di San Rocco. Dettaglio del tronco dipinto a destra di San Rocco nella scena con San Rocco che appare in sogno al De Bretis addormentato sotto a un albero, chiedendo l'erezione della chiesa <I sin>. Il confronto fra una ripresa fotografica a luce diffusa [a] e una a luce radente [b] mostra



la stesura grassa e molto corposa del ripasso nero eseguito con una tempera grassa oleosa. Lo stesso materiale è usato da Callisto Piazza nel ciclo del coro di Santa Maria del Restello ad Erbanno, ad esempio nella realizzazione della pupilla nera dell'occhio del cavallo nella scena col San Giorgio, come mostra il confronto fra due macrofotografie a luce diffusa [c] e radente [d] dello stesso dettaglio.



12. Callisto Piazza, 1527 c. Erbanno, Santa Maria del Restello. Dettaglio di un cherubino dipinto nel cielo intorno all'Assunta. I tocchi bruno-violacei costituiscono il residuo alterato di un'originaria stesura a biacca, applicata per ottenere una lumeggiatura più brillante di quella raggiungibile col bianco di calce.

le ombre erano realizzate con stesure a calce più a corpo, lo sbiancamento veniva causato dal colore del legante che schiariva inevitabilmente le tinte impedendo così di ottenere un tono carico nelle zone scure. Quest'ultimo inconveniente si osserva ad esempio sulle grandi lunette monocrome della sacrestia della chiesa di Sant'Eufemia a Brescia, dipinte a calce con stesure a corpo date a secco sopra una scialbatura bianca, che mostrano bene l'effetto di ingrigimento delle ombre dovuto al colore del legante.

Erano evidentemente questi risultati che orientavano il giudizio negativo di Armenini sulla pittura su scialbo. E se nel Cinquecento la valutazione di una tecnica di pittura passava anche attraverso l'esame della forza e dell'unione delle ombre che permetteva di ottenere, è facile pensare che gli artisti, di fronte ai problemi posti dalla pittura su scialbo, potessero assumere due diversi atteggiamenti: o considerare questa tecnica inadeguata alle loro esigenze e lasciarla quindi ai decoratori, o utilizzarla mettendo però a punto degli accorgimenti necessari per correggere i suoi difetti.

Questi aggiustamenti consistevano soprattutto nella ripresa delle parti in ombra con stesure e finiture non a calce: a colla, oppure, come è possibile osservare nella maggior parte dei casi, con l'aggiunta di completamenti a tempera grassa o a olio. Nello stesso ciclo di Callisto Piazza a Dovera si possono ad esempio riconoscere alcune stesure nere corpose che sono certamente originali e quasi sicuramente a tempera grassa: si pensi ad esempio alla parte scura del tronco dipinto a destra di San Rocco nel primo riquadro <I sin>, dove il confronto fra una ripresa fotografica a luce diffusa e una a luce radente può bastare per mostrare la stesura grassa e molto corposa del ripasso nero [fot. 11 a,b].

D'altra parte l'uso di Callisto Piazza di riprendere i dettagli più scuri con ripassi di tempere grasse o a olio non è limitato alle speciali esigenze della pittura su scialbo, ma è connesso, più in generale, con l'adozione della pittura a calce. Anche i suoi dipinti murali, generalmente iniziati a fresco e quindi condotti sull'intonaco stanco con stesure legate col latte di calce, presentano tracce che testimoniano un ricorso alla finitura delle ombre e alla realizzazione dei dettagli più scuri con tempere grasse o a olio. Nel ciclo del coro di Santa Maria del Restello ad Erbanno sono fatte in questo modo le pupille del cavallo nella scena con *San Giorgio* [fot. 11 c,d]. A Erbanno, d'altronde, si incontrano dettagli che testimoniano la ricerca di effetti visivi più complessi di quelli resi possibili dall'affresco e dalla pittura a calce: i cherubini che traspaiono sul cielo intorno

all'*Assunta* hanno ad esempio dei tocchi bruno-violacei che costituiscono il residuo alterato di un originario completamento a biacca [fot. 12], che non poteva essere utilizzata a fresco o a calce, e che evidentemente era stata applicata per arricchire il dipinto con una lumeggiatura più brillante di quella raggiungibile col bianco di calce<sup>20</sup>.

## NOTE

(\*) Per i documenti e la bibliografia sul ciclo di San Rocco a Dovera è sufficiente rinviare a M. MARUBBI, *Gli affreschi di Callisto Piazza nell'oratorio di San Rocco a Dovera*, in G.C. SCIOLLA (a c. di), *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, Milano, 1989, pp. 286-292. Nel testo, per ragioni di spazio, i riferimenti ai soggetti sono spesso abbreviati con l'indicazione, fra gli apici, dell'ubicazione delle scene nell'abside: <I sin> = *San Rocco appare in sogno al De Bretis addormentato sotto a un albero, chiedendo l'erezione della chiesa*, <II sin> = *San Rocco appare al De Bretis inginocchiato in preghiera*, <des> = *San Rocco riappare in sogno al De Bretis confermando la richiesta*. Ho scattato le fotografie che pubblico durante due campagne di studio condotte nell'agosto del 1993 e nel febbraio del 1997, nel corso delle quali ho realizzato anche gli esami ravvicinati e le indagini non distruttive sui dipinti.

1. Le pennellate e le scoloriture di gommalacca trasparente sono dovute all'intervento del 1959 di Guido Gregorietti, che nel preventivo datato 31 luglio (Soprintendenza BB.AA.AA. per le prov. di Brescia, Cremona e Mantova, fald. Dovera-S.Rocco) descriveva un consolidamento a gommalacca ("*consolidamento del colore pericolante in varie zone già invase dall'umidità, mediante imbibizioni di gomma lacca trasparente*"). I bordi delle piccole crepe mostrano infatti degli aloni grigi dovuti alla penetrazione e alla successiva alterazione cromatica del fissativo. L'esame delle superfici testimonia però un uso di questa sostanza anche con finalità diverse da quelle dichiarate nella relazione di Gregorietti: ad esempio la gommalacca era stata applicata a pennello per saturare il tono delle parti in ombra dei dipinti.
2. G.B. ARMENINI, *De' Veri Precetti della Pittura*, Ravenna, 1586, II, VI, p. 114. Il trattato è ora disponibile nell'ed. critica a c. di M. Gorreri, Torino, 1988.
3. Sulla pittura su scialbo nella seconda metà del Cinquecento, v. V. GHEROLDI, *Un cantiere di pittura murale a Soresina nel tardo Cinquecento*, in V. GHEROLDI e E. ATTORESE, *I dipinti murali della Sala del Podestà di Palazzo Barbò a Soresina. Committenza, tecniche e conservazione*, Soresina, 1996, pp. 7-47, in part. pp. 32-37.
4. Questi dipinti sono ritenuti globalmente del 1463. Ho però già precisato (V. GHEROLDI, *Materiali e ricezioni. Decorazioni murali milanesi del primo Quattrocento*, in A. VERGANI (a c. di), *Mirabilia Vicomercati. Il Medioevo*, Venezia, 1994, pp. 399-420, in part. pp. 401-402 e p. 417 n. 3) che questa datazione è pertinente a tutti i dipinti, ad esclusione di quelli della campata a ridosso della controfacciata sia a sinistra che a destra, che sono eseguiti non su scialbo ma ad affresco e da un pittore meno calligrafico di quello attivo nella restante decorazione. L'attacco degliintonaci permette di stabilire che le due porzioni affrescate sono state eseguite dopo quelle su scialbo.
5. Per la riproduzione di questi dipinti, v. F. MAZZINI, *La Chiesa di Santa Maria assunta a Esine. Gli affreschi di Giovan Pietro da Cemmo*, Bergamo, 1989, schede 2.39 e 4; su scialbo è condotta anche parte della decorazione dell'attuale sacrestia (scheda 2.40).
6. La grande *Crocefissione* di Sant'Ilarione di Barbuzzera di Dovera, di notevole qualità, non è nota agli studi. Ho in preparazione una ricerca specifica su questo dipinto, la cui datazione è vincolata alla data 2 novembre 1514 posta su un riquadro della fascia inferiore.
7. Tracce di lacca sono ad esempio presenti sulla scialbatura che costituisce la base del pannello dipinto da Simone Peterzano nella scena a destra dell'ingresso in controfacciata in San Maurizio a Milano fra il 1572-'73 (per questa data, v. G.B. SANNAZZARO, *Nuovi documenti per San Maurizio al monastero maggiore in "Civiltà Ambrosiana"*, VI, 1989, 1, p. 60). Il manto di San Marco di una vela del coro di San Francesco a Brescia è dipinto da Romanino con una stesura di malachite a colla applicata su una preparazione scialbata.
8. ARMENINI, *De' Veri...*cit, pp. 220-221. L'opera, perduta, è stata identificata con quella già presente nell'oratorio di Cassina de' Pecchi, e descritta dal Lamo (1584) e dallo Zaist (1774). Si v. GORRERI (a c. di), ARMENTINI, *De' Veri...*cit, n. 56 fra le pp. 247-248. A proposito del passo citato, si noti che Armenini non percepisce negativamente il proprio servizio, si mostra anzi orgoglioso di avere ricalcato il cartone di Bernardino e di avere abbozzato le campiture di base per il dipinto del

- pittore cremonese. Possiamo vedere nell'orgoglio di Armenini per la propria prestazione un riflesso del culto tardocinquecentesco per i cartoni dei maestri. Ma secondo la mentalità cinquecentesca la proprietà dell'opera è totalmente di chi ha fornito il cartone e ha compiuto le rifiniture del dipinto; si v. a questo proposito il passo vasariano sulla Stanza di Psiche di Palazzo Te a Mantova: "Le quali storie [di Psiche] furono, non sono molti anni, stampate col disegno di Batista Franco vineziano, 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 ed i due putti che poppano la capra: ben è vero che l'opera fu poi quasi tutta ritocca da Giulio, onde è come fusse tutta stata fatta da lui."
9. I termini di questo soggiorno possono essere fissati dal *post quem* 1556, quando Armenini è a Roma e compie poi alcuni viaggi per l'Italia, e l'*ante quem* 1564, quando ha già abbandonato la pittura ed è religioso a Faenza. Dopo il soggiorno milanese e prima di rientrare a Faenza Armenini compie alcuni viaggi nell'Italia settentrionale (v. GORRIERI, *Vita e opere di G.B. Armenini*, in *De Veri...cit.*, pp. XIII-XIX): è quindi presumibile che la presenza milanese di Armenini sia collocabile intorno al 1560.
  10. Ho già segnalato la diffusione della pittura su scialbo presso i seguaci di Bernardino Campi in *Un cantiere...* cit, in part. pp. 32-37, e in questo saggio si v. anche le riprese fotografiche a luce radente e diffusa alle pp. 22, 27, 34-35 e 39.
  11. Per la pittura su scialbo del giovane Bernardino: V. GHEROLDI, *Pratiche di Bernardino Campi. Tre osservazioni sulla controfacciata di Pizzighettone*, in *Bernardino Campi a Pizzighettone*, Cremona, 1990, pp. 15-44, in part. pp. 33-40.
  12. L'informazione errata è riportata in A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino, 1996, p. 121, che, come indica alla n. 15, la estrae dalla tesi di L. BELLINGERI, *Tecniche della pittura murale del primo Cinquecento nel Duomo di Cremona*, Università di Bologna, a.a. 1987-1988. Alla data di discussione della tesi non erano ancora disponibili i ponteggi (montati nella zona dei dipinti di Romanino solo nel 1995), per cui non è possibile sapere come sia stato ricavato un simile dato tecnico.
  13. Per i segni di poggiamano di Romanino a Cremona, v. V. GHEROLDI, *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, p. 50 e p. 57 n. 3.
  14. Oltre che da fatti stilistici, le relazioni di Francesco Soncino con Callisto Piazza sono attestate da un atto notarile (Archivio di Stato di Lodi, notaio Francesco de Nova, 2 gennaio 1543) nel quale Callisto è citato come testimone ad una divisione di proprietà fra i fratelli Francesco e Bernardino Soncino.
  15. Per il riconoscimento delle cadute della *Madonna della misericordia* di San Lorenzo a Lodi, tipiche della pittura su scialbo, bisogna ricorrere all'interpretazione del dettaglio in bianco/nero pubblicato in SCIOLLA (a c. di), *I Piazza...* cit, p. 320. Il dipinto non è infatti avvicicabile a causa della sua ubicazione e il recente intervento di restauro ha chiuso tutte le lacune.
  16. Per gli accenni di Armenini alla pittura a calce, e in particolare alle pratiche ricordate nel testo: ARMENINI, *De' Veri...* cit, in part. pp. 107-108 e p. 114.
  17. Tentativi di rigida distinzione fra pittura a fresco e pittura a calce e soprattutto dibattiti sulla classificazione del bianco di calce come inerte o come legante compaiono in buona parte della letteratura: R.G. GETTENS, E.W. FITZHUGH, R.L. FELLER, *Calcium carbonate withes* in "Studies in Conservation", XIX, 3 (1974), pp. 157-184; E. DENNINGER, *What is Bianco Sangiovanni* in "Studies in Conservation", XIX, 3 (1974), pp. 185-187; B. ZANARDI, L. ARCANGELI e L. APOLLONIA, *Della natura del bianco sangiovanni* in "Ricerche di Storia dell'Arte", 24 (1984), pp. 63-74; A. COSTANZI COBAU, *La pittura a calce: osservazioni*, in *L'intonaco: storia, cultura, tecnologia*, (atti del convegno, Bressanone 24-27 giugno 1995), Padova, 1995, pp. 123-131. L'assenza di una precisa distinzione fra affresco e pittura a calce nelle fonti antiche, dovuta a una pratica nella quale un metodo presupponeva l'altro, è invece giustamente osservata da A. CONTI, *Affresco, pittura a calce, pittura a secco*, in *Tra metodo e ricerca. Contributi di storia dell'arte*, atti del seminario (Lecce, 22-23 marzo 1988), Galatina, 1991, pp. 159-177.
  18. Su questo tema, v. V. GHEROLDI, *Pittura a calce e sprezzatura negli anni Trenta del Cinquecento. Un contesto tecnico per Dosso*, Atti del convegno *Dosso Dossi an his age. Il Trento, 3-5 aprile 1997*, in *Dosso fate: painting und cour culture in Renaissance Italy*, The Getty Institute, Malibu, 1998 (in corso di pubblicazione).
  19. Si tratta di un danno dovuto alla contrazione e all'irrigidimento della gommalacca, che, proprio per questo suo comportamento, veniva usata negli anni Cinquanta-Sessanta per lo strappo dei dipinti murali in sostituzione della colletta. Per quanto riguarda l'alterazione di questo materiale si confronti la macrofotografia [fot. 7] che pubblico, relativa alla coscia in primo piano del *De Bretis* in <II sin>, con la foto di insieme pubblicata in A. NOVASCONI, *I Piazza*, Lodi, 1971, p. 201, dove si osserva il riflesso della scolatura di gommalacca oggi ingrigita.
  20. L'alterazione notata a Erbanno è quella tipica del carbonato basico di piombo in diossido di piombo. Per la biacca e le sue alterazioni v. R.J. GETTENS e G.L. STOUT, *Painting materials. A short encyclopaedia*, New York, 1966; R.D. HARLEY, *Artists' pigments 1630-1835. A study in english documentary sources*, London, 1970; ID., *Documentary evidence in the study of pigments*, ICC, London, 1970; S. RINALDI, *Ascesa e declino del bianco di piombo: dall'età classica al XIX secolo*, in AA.VV., *La fabbrica dei colori*, Roma, 1986, in part. pp. 20-21. L'uso della biacca per lumeggiare più intensamente di quanto consente il bianco di calce si ritrova in diversi dipinti cinquecenteschi: ad esempio nell'*Assunta* di Giulio Campi della chiesa di Santa Maria delle Grazie di Soncino, dove era realizzata con la biacca tutta la lumeggiatura intorno alla Madonna dalla quale trasparivano i profili dei cherubini; nel soffitto del refettorio dell'abbazia di Rodengo, Lattanzio Gambara aveva lumeggiato la veste verde di Dio prima col bianco di calce puro e quindi era tornato su questa stesura bianca ponendo alcuni tocchi di biacca nelle zone di massima luce.