

FEDERICA FERLA

LA CHIESA DI SANTA MARIA DELLE GRAZIE A SONCINO CICLI PITTORICI E TECNICHE DI BOTTEGA

Il presente articolo propone un'analisi artistico-critica dei dipinti murali della chiesa di Santa Maria delle Grazie in Soncino, di cui si segue bene la stratificazione. Ricostruita la cronologia delle campagne decorative, che vedono come successivi protagonisti i pittori locali Francesco Scanzi e Francesco e Bernardino Carminati e il più noto Giulio Campi, si è proceduto all'analisi delle tecniche degli artisti, mostrando come la storia del monumento e la natura dei materiali ne abbiano influenzato le scelte.

Nel 1501 i frati Carmelitani avevano avviato da qualche tempo la costruzione del proprio monastero, situato poco fuori le mura di Soncino, lungo l'antica strada per Cremona. Decisero di costruire una nuova chiesa nel medesimo luogo di una preesistente cappella del XV secolo, dedicata a Santa Maria delle Grazie¹.

Mantenendo lo stesso titolo, la chiesa venne fondata il giorno 11 febbraio 1501². La costruzione proseguì per circa quindici anni: nel 1515 Gerardo da Piacenza condusse a termine il campanile³, mentre la fabbrica giunse a compimento probabilmente intorno al 1520, sia all'esterno che all'interno⁴.

È in questi anni che la chiesa di Santa Maria delle Grazie prese forma come complesso decorativo di qualità e ben orchestrato, caratterizzato da una grande ricchezza ed originalità di interventi.

I differenti contributi si scalano tra il XV secolo, a cui datano gli affreschi della primitiva cappella inglobata nella nuova costruzione, e la prima metà del XVI secolo, entro cui va collocata l'attività delle tre principali maestranze protagoniste della decorazione pittorica dell'edificio: Francesco Scanzi e bottega, i due fratelli Francesco e Bernardino Carminati e il noto Giulio Campi.

La definizione precisa delle diverse fasi decorative, tuttavia, è una questione ancora aperta.

I dipinti murali più antichi sono quelli pertinenti alla cappella del XV secolo, di cui sono state riutilizzate le strutture portanti. Precisamente, l'ubicazione del piccolo oratorio è corrispondente allo zoccolo della seconda cappella del lato meridionale (sinistro)⁵, ad un livello inferiore rispetto alla pavimentazione circostante (**Pianta chiave**, capp. 13)⁶. I restauri degli anni 1958-63, curati dalla Soprintendenza di Verona⁷, hanno riportato alla luce tracce di affreschi votivi quattrocenteschi, tra cui è riconoscibile una *Madonna col Bambino*, oltre a frammenti di un altro personaggio. È interessante notare come già in questi primi resti si individui la sovrapposizione di più strati di intonaco affrescati, elemento che si mantiene costante per tutta l'estensione della decorazione pittorica.

In riferimento al nuovo edificio, è necessario individuare differenti tappe decorative susseguitesi l'una all'altra.

Il primo intervento consistette nella decorazione del presbiterio e dell'abside con fregi e oculi contenenti busti di santi, databili entro il primo decennio del Cinquecento.

Il catino absidale (*fig. 1*) è diviso in sette spicchi da costoloni decorati a fasce: in ognuno si trova un unghione che simula una finta nicchia contenente un tondo con il busto di un *Santo Carmelitano*, per un totale di sei; nello spicchio centrale un tondo rappresenta il *Padre benedicente*. Si tratta di affreschi di cultura lombarda, legati al grande interesse per la ricerca prospettica di artisti usciti dal ceppo foppesco, come Butinone, Zenale e Donato Montorfano⁸: l'esito è del tutto tradizionale e rigido nell'utilizzo del codice spaziale, volto a garantire l'equilibrio cromatico e formale delle figure.

Ricoperti da Giulio Campi nel 1530 con dipinti di medesimo soggetto, nell'ambito dell'impresa decorativa estesa all'arcone trionfale, alla volta dell'abside, al presbiterio e alla pala d'altare, i sei *Santi carmelitani* vennero riportati alla luce nel 1960, grazie all'intervento conservativo del prof. G. Gregoriotti⁹.

Dei medesimi anni sono da ritenere i tre tondi con busti dei *Santi Basilio, Ottaviano e Teodorico* dipinti nella lunetta della parete settentrionale (destra) del presbiterio – di nuove interpretazioni marginali del clima artistico dominante, volte alla chiarezza dell'immagine più che alla ricchezza della resa pittorica¹⁰ – e la decorazione a grottesche con elementi vegetali e filatteri, ripetuta sui costoloni che dividono il catino e sulla volta absidale, che testimonia la diffusione nel territorio dello stile decorativo cremonese.

Agli stessi anni, o ad un periodo leggermente successivo, vanno riferite le tracce di affreschi soggiacenti, che affiorano dalle lacune dell'intonaco presenti nella prima e seconda cappella di destra, e l'affresco della parete di fondo della quarta cappella di sinistra (*fig. 2*), riportato in luce dallo strappo dello strato sovrastante (recante il medesimo soggetto), eseguito nell'ottobre del 1958 a cura del prof. Guido Gregoriotti.



Figura 1.
Maestro lombardo di primo '500, *Eterno Benedicente e Santi Carmelitani*, catino absidale.



Figura 2. Maestro lombardo di primo '500, *Madonna in trono col Bambino tra le Sante Lucia, Caterina d'Alessandria, Orsola e Apollonia*, IV cappella di sinistra, parete di fondo.

Il dipinto raffigurante la *Madonna in trono col Bambino tra le sante Lucia, Caterina d'Alessandria, Orsola ed Apollonia* è riferibile ad un pittore di cultura lombarda, attivo intorno al 1515¹¹, che si ispira vagamente alla lezione prospettica di Vincenzo Foppa, rimanendo tuttavia ancorato ad una rigida scansione dello spazio e ad un'organizzazione paratattica della narrazione. Il perno della composizione è la Vergine, che occupa la più ampia nicchia centrale, mentre le quattro sante sono disposte simmetricamente ai lati: il distacco tra la scenografia su cui avviene lo 'spettacolo sacro' e la realtà quotidiana è colmato dal gioco di sguardi tra le sante ed il fedele e dall'utilizzo di tinte sobrie che rendono più intima la scena. L'artista privilegia la chiarezza del racconto, con la volontà di offrire immagini facilmente leggibili che traducano letteralmente il messaggio religioso.

Per la prima fase decorativa va segnalata, infine, una *Madonna col Bambino* nella prima cappella di sinistra, attribuibile ad un pittore lombardo di primo Cinquecento, che M. Marubbi vorrebbe identificare col Maestro del Tinazzo (forse Alberto Scanzi)¹². Il dipinto si distingue da quello precedente per il tratto tagliente nella definizione dei panneggi e delle membra, ottenuto attraverso pennellate lunghe e decise, vicino alle durezza di Antonio della Corna, mentre una vena di maggior naturalismo si coglie nell'espressione della Vergine e nell'eleganza di alcuni particolari, come le mani affusolate e le aureole dorate.

Si osserva che questa fase pittorica più antica non è il risultato di un unico progetto esteso a tutta la chiesa, ma il sommarsi di una serie di interventi occasionati dalle donazioni delle famiglie nobili soncinesi, databili al secondo e terzo decennio del sedicesimo secolo¹³.

È tra gli anni 1528-30 che la chiesa viene rivestita di un ciclo di dipinti murali organico, esteso a tutte le cappelle lungo la navata.

Protagonista è Francesco Scanzi, figlio di Alberto Scanzi, che – secondo quanto riferiscono le fonti locali, sulla base delle Memorie del convento¹⁴ – nel 1528 viene incaricato della decorazione della cappella della Vergine e delle altre, insieme ai fratelli Andrea ed Ermete, per volontà e col sostegno del duca Francesco II Sforza¹⁵.

Allo stato attuale delle ricerche – mentre non si è trovata traccia dei fratelli, che furono probabilmente solo degli aiuti – è stata fatta luce sulla figura di Francesco, attraverso il ritrovamento di importanti documenti d'archivio che hanno colmato la lacuna derivante dalla perdita degli antichi libri del convento¹⁶. Di questo pittore, verosimilmente nato a Soncino intorno al 1490, si ha la prima traccia in un istrumento del 1517, relativo al ricevuto pagamento di cento lire imperiali come parte della dote della moglie Francesca della Corna, figlia del noto pittore Antonio, presso cui si suppone abbia compiuto l'apprendistato¹⁷.

Ai fini dell'impresa di S. Maria delle Grazie, tuttavia, è fondamentale un documento del 5 aprile 1519, rogato all'interno del convento¹⁸, in cui Francesco compare in



Figura 3. Francesco Scanzi e bottega, *Assunzione della Vergine*, I cappella di destra, parete di fondo.

qualità di testimone insieme al *figulo* Giovanni Antonio Pezzoni¹⁹, attestando la sua presenza verosimilmente attiva nella decorazione della chiesa fin da quella data. Ciò porta a ridistribuire l'esecuzione degli affreschi delle cappelle, non più secondo la tradizionale datazione che la limitava alla committenza sforzesca del 1528, ma scalandola lungo tutto il terzo decennio del Cinquecento – a partire dal 1519-20, in relazione alla committenza locale – in un percorso di maturazione dell'artista verso il linguaggio moderno, secondo il nuovo gusto manierista²⁰. L'analisi stilistica dei dipinti avvalorava tale proposta, confermando i dati documentari: si assiste all'alternanza tra schemi compositivi rigidi e tradizionali – verosimilmente databili al 1520, caratterizzati da una prospettiva scorretta e da poche figure disposte in maniera paratattica – e impianti più complessi, in cui la profondità della scena è resa in modo convincente e i personaggi si muovono nello spazio con energia e realismo – da collocare intorno al 1528-30, quando lo Scanzi si inserisce nel clima artistico segnato dai grandi maestri quali Pordenone, Romanino, Callisto Piazza, della cui arte poteva avere facile esperienza attraverso la visione diretta²¹.

Ciò si avverte chiaramente nel confronto tra le cappelle del lato settentrionale: nella prima cappella (**Pianta chiave**, capp. 1), dotata per volontà di Antonio de Salandi di Genivolta nel 1517 e verosimilmente decorata dallo Scanzi nel 1519-20, gli episodi sono ambientati in scatole prospettiche ‘forzate’, in cui i personaggi risultano oppressi e non realisticamente contenuti. Nell’*Assunzione della Vergine* (fig. 3), lo sforzo del pittore si concentra nella minuta definizione delle espressioni dei volti degli Apostoli, fissati nel momento in cui l’emozione traspare sui volti.

Nel lato sinistro i due *Santi Stefano e Lorenzo* (fig. 4) risultano troppo imponenti rispetto allo spazio in cui sono collocati, definiti con tratto duro e carente nella resa anatomica.

In questi dipinti Francesco Scanzi utilizza un linguaggio ancora acerbo, in cui si fanno sentire le durezza di stile apprese nella bottega di Antonio della Corna e dove è ancora preponderante l’ambiente rurale di formazione, lontano da esiti di grande raffinatezza e perfezione. Caratteristica del linguaggio scanzesco è, la tendenza a calare l’evento religioso in situazioni quotidiane, colorando la narrazione attraverso il realismo dei volti tondi e paffuti e la varietà delle tinte.

Sono questi tratti personali a prevalere nelle cappelle realizzate intorno al 1528-30, quando il gusto dell’artista si fa più indipendente e attento alla qualità del risultato, secondo i nuovi canoni di eleganza dettati dal linguaggio moderno. La svolta manierista dello Scanzi va intesa come riflesso – pur in forma dialettale – delle novità introdotte in quegli anni nei centri della cultura figurativa dell’Italia settentrionale, verosimilmente meta di probabili viaggi di formazione da parte del nostro. Il contesto di riferimento è il vivace clima artistico della Cremona di primo Cinquecento, inaugurato da Boccaccio Boccaccino insieme ad artisti anticlassici come Altobello Melone e Gianfrancesco Bembo e portato a pieno compimento dal gigantismo drammatico del Pordenone²². Di quest’ultimo lo Scanzi cerca di ripetere il dinamismo espressivo, reso attraverso la concentrazione dei personaggi in spazi affollati e la loro disposizione in atteggiamenti concitati, differenziando le espressioni e gonfiando i panneggi in fitte pieghe, nonostante il timbro rimanga prettamente dialettale.

Ciò è evidente nella seconda cappella di destra (**Pianta chiave**, capp. 2), dove l’accreciuta oratoria appesantisce eccessivamente le membra dei personaggi, che risultano carenti nella resa anatomica. Nella parete di fondo lo spettro dei riferimenti figurativi si allarga all’area bergamasca, concentrandosi nella personalità di Lorenzo Lotto: la ripresa in forma popolare della Vergine in trono dalla pala di S. Bartolomeo e la citazione quasi caricaturale dalla pala di S. Bernardino dell’angioletto ai suoi piedi, intento a scrivere con lo sguardo rivolto a fedele²³, dimostrano come lo Scanzi non si curi di nascondere i modelli d’ispirazione, ritenendo piuttosto che questi nobilitino le proprie composizioni. L’intimità del linguaggio lottesco



Figura 4. Francesco Scanzi e bottega, *Santi Stefano e Lorenzo*, I cappella di destra, lato sinistro.

ed il travaglio spirituale delle composizioni, tuttavia, non vengono comprese dal nostro, che si limita a raccogliere la scena in un'atmosfera rassicurante, mantenendo un colloquio di sguardi tra fedele e personaggi.

La maturazione dello Scanzi culmina nella Cappella della Visitazione (**Pianta chiave**, capp. 3, *fig. 5*), che segna il pieno ingresso dell'artista nella Maniera moderna, sull'esempio dei maestri toscani. L'episodio della *Visitazione di S. Maria a S. Elisabetta* (parete di fondo) è ripreso dall'affresco di medesimo soggetto del

Pontormo nel chiostro dei Voti della Santissima Annunziata a Firenze²⁴, mentre l'allungamento eccessivo delle membra rispetto alle piccole teste, il tentativo di avvitare le figure lungo una linea serpentinata e la scelta di colori brillanti che differenzino le superfici tradiscono la ricerca manierista di bellezza e decorazione. L'artista dimostra una maggiore padronanza dei singoli elementi artistici, quali la prospettiva utilizzata in funzione dell'impianto scenografico che sorregge gli episodi, la caratterizzazione espressiva dei volti e l'attenzione per gli effetti cromatici e luministici²⁵. Opera di Francesco Scanzì sono anche i tondi con busti di *Dottori e Padri Carmelitani* e le decorazioni a grottesche ad essi esterne su entrambi i lati della navata, nei triangoli mistilinei tra gli archi di apertura delle cappelle, così come le lesene ad essi corrispondenti decorate anch'esse a grottesche. Realizzati intorno al 1528-30, questi affreschi rivelano la grande versatilità dell'artista, capace di raggiungere risultati di buona qualità anche sul versante puramente decorativo, dimostrando un'approfondita conoscenza dei motivi della pittura romana antica ed una notevole cultura antiquaria²⁶.

Complessivamente, la decorazione delle cappelle, sostanzialmente dedicata alla Vergine, che funge da filo conduttore a livello iconografico e da tema-guida nel percorso spirituale del fedele, presenta una discontinuità qualitativa e numerose diversificazioni dovute alla maturazione dello Scanzì in corso d'opera e alla difficile organizzazione di un lavoro di bottega, spartito tra maestro e aiuti.

Di Francesco Scanzì non si hanno più notizie a partire dal 1529, quando per l'ultima volta è documentato in due strumenti notarili, che ne attestano la presenza nel convento in qualità di testimone²⁷: intorno al 1530 va collocata la sua morte, verosimilmente prima che il cantiere fosse concluso.

Secondo quanto ci è dato sapere, a questo tempo la chiesa si presentava completa della decorazione lungo la navata, mentre rimanevano incompiute la controfacciata, la volta e l'arcone trionfale. C'era quindi una necessità pratica nella scelta di nuovi artisti, ma una parte importante fu giocata dagli interessi ducali e dalla posizione emergente di Massimiliano Stampa, fidato amico di Francesco II e figura di spicco nel governo del Ducato di Milano²⁸.

Fu quest'ultimo a chiamare Giulio Campi nel 1530, affidandogli la decorazione dell'arco di trionfo, comprensiva del proprio ritratto nell'angolo in basso a destra, e del presbiterio, oltre l'esecuzione della pala d'altare (ora conservata alla Pinacoteca di Brera), su cui è ritratto Pietro Martire Stampa, senatore al seguito del Duca e padre di Massimiliano, morto nel 1528²⁹. Secondo quanto ci riferisce un passo delle memorie di Padre Guarguanti, tuttavia, fu il duca a fornire il sostegno economico alle opere realizzate nel 1530, anche quando queste portavano lo stemma di casa Stampa. È verosimile che lo Sforza avesse voluto esplicitare la propria riconoscenza verso una famiglia che lo aveva sempre sostenuto nelle peripezie politiche ed a



Figura 5. Francesco Scanzi e bottega, *Visitazione*, III cappella di destra, parete di fondo.

cui era legato da profonda amicizia, aiutando Massimiliano, futuro marchese di Soncino, ad affermare la propria figura nel borgo. La scelta di un pittore famoso e dotato come il Campi, dunque, si rivelava funzionale all'esigenza di ottenere un ciclo di dipinti adeguato all'importanza culturale della zona presbiteriale, mentre contribuiva a dar credito alla committenza.

Stilisticamente, il ciclo di affreschi eseguito a Soncino dal maestro è molto importante, in quanto costituisce il primo incarico prestigioso nell'attività giovanile dell'artista (dopo la pala di Sant'Abbondio a Cremona del 1527)³⁰, all'insegna del nuovo linguaggio manierista, accolto con grande entusiasmo.

È nell'*Assunzione della Vergine* dell'arco di trionfo (**Pianta chiave**, n° 6, *fig. 6*) che l'artista inaugura un linguaggio di grande modernità ed efficacia, in cui il classicismo della Vergine, attorniata da cherubini, e di alcuni angeli è violentemente scosso dal profondo realismo dei volti e dal duro grafismo degli Apostoli alla base dell'arco, in cui è evidente il recupero di schemi figurativi düreriani e l'assimilazione della maniera del Pordenone³¹.

In questa direzione il Campi dipinge anche i quattro *Evangelisti* sulla volta del pre-



Figura 6. Giulio Campi, *Assunzione della Vergine*, arcone trionfale.

sbiterio, dove sembra abbandonare la componente più classica del proprio stile, a favore di un tratto veloce e sicuro, che definisce figure dinamiche potentemente scorciate e colte nell'impeto intellettuale della riflessione religiosa. Nei quattro *Putti reggicortina* affrescati sul pontile ai lati dell'altare, la deformazione plastica desunta dal Pordenone e il riferimento all'arte di Giulio Romano e Raffaello vengono addolcite dall'intensità della materia cromatica.

Nel 1530, in corrispondenza del compiersi dei lavori di Giulio Campi sull'arcone trionfale, si decise di ricorrere a due pittori locali per la decorazione della controfacciata e della volta, lasciate incompiute dallo Scanzi.

L'impresa venne affidata ai fratelli Francesco e Bernardino Carminati, verosimilmente scelti in quanto, nonostante fossero attivi principalmente a Lodi, discendevano da una nobile famiglia di origine soncinese³². Conferma di ciò viene dall'identificazione del Carminati con quel Francesco Soncino documentato negli strumenti lodigiani, secondo il tradizionale uso del toponimico al posto del cognome³³. In particolare, i due fratelli ("magistro Francisco" era il pittore principale, accompagnato dal fratello in qualità di aiuto) compaiono come testimoni in atti rogati all'interno del convento, risalenti al 1530-31.

Prendendo come punto di riferimento il nuovo linguaggio manierista utilizzato dal Campi nell'*Assunzione della Vergine*, di cui tenta di ripetere la grandiosità e l'armonia compositiva, Francesco Carminati mostra una grande facilità nel combinare diversi stimoli culturali in uno stile eclettico, caratterizzato da numerose sigle personali³⁴. Costante è l'utilizzo di un vasto repertorio di incisioni di Marcantonio Raimondi, da cui l'artista desume la conoscenza del classicismo raffaellesco e di schemi figurativi düreriani, da utilizzare come base per il processo creativo. Il risultato è una certa durezza di stile (dovuta anche alla collaborazione del fratello), che diventa cifra tipica del Carminati. Nel *Giudizio Universale* dipinto sulla controfacciata (**Pianta chiave**, n° 17, *fig. 7-8*), le sagome dei personaggi sono definite da un tratto rigido, che blocca i movimenti e tende a dilatare le proporzioni, accrescendo la monumentalità e la retorica della composizione. Colpisce la vivacità cromatica dell'affresco, accentuata dalla tendenza ad accostare colori brillanti in maniera contrastata, attraverso una luce fredda che elimina qualsiasi modulazione tonale e dimostra la conoscenza, da parte dell'artista, delle sperimentazioni della scuola bresciana e delle tendenze anticlassiche di pittori come Altobello Melone. Dal punto di vista tecnico, il Carminati alterna ad una pennellata corsiva e fluida un tratto disegnativo minuto e veloce, che definisce con precisione i particolari del paesaggio – tradendo la grande sensibilità naturalistica dell'artista desunta da Martino Piazza – e le pieghe spezzate dei panneggi, mentre fissa le espressioni dei volti dagli occhi piccoli ed infossati.

Questi tratti stilistici si ritrovano anche nella seconda cappella di sinistra, dedicata



Figura 7. Francesco e Bernardino Carminati, *I dannati*, (particolare del *Giudizio Universale*), controfacciata.

a S. Maria Maddalena, verosimilmente ridipinta dai fratelli Carminati sugli affreschi già compiuti da Francesco Scanzi, forse in relazione agli interessi ducali³⁵.

Nel 1530-31 (data che si legge nei due cartigli del secondo settore, insieme al nome di Francesco II Sforza), si colloca il loro intervento nella decorazione della volta. Già decorata in un anonimo intervento con fregi geometrici e grottesche in bianco e azzurro, in corrispondenza delle partiture architettoniche, i Carminati sottolinearono tali elementi con ulteriori fasce a grottesca. Arricchirono, quindi, ogni campata di cinque tondi figurati, con soggetti relativi ai temi trattati nelle cappelle, prendendo a modello quelli campestri sulla volta del presbiterio, di cui è ripetuto il motivo a nastri svolazzanti.

La decorazione della volta proseguì con un terzo intervento, quando si decise di ricoprire il fondo con un fitto pergolato popolato da angeli musicanti e reggenti gli stemmi di casa Stampa. Risalendo verosimilmente al 1536, in occasione dell'investitura di Massimiliano Stampa al feudo di Soncino, l'intervento è opera di una mediocre bottega locale che dipinse a secco sulla superficie già affrescata.



Figura 8. Francesco e Bernardino Carminati, *Delsis*, (particolare del *Giudizio Universale*), controfacciata.

Cenni sulle tecniche di bottega

Per una piena comprensione del valore estetico e storico della chiesa di S. Maria delle Grazie è molto utile, a questo punto, un esame tecnico del manufatto, con l'obiettivo di distinguere i diversi cicli pittorici, evidenziando l'importanza dei materiali e dei procedimenti esecutivi nella relazione tra struttura e decorazione³⁶.

Si tratta di un complesso di dipinti murali, il cui supporto sono i muri della chiesa, preventivamente coperti da una o più mani d'intonaco come preparazione per la stesura del colore³⁷. Esistono diversi modi in cui questa può avvenire: la distinzione fondamentale è tra affresco, in cui si agisce sull'intonaco ancora umido in modo che la calce funga da legante dei pigmenti, e tecniche "a secco", in cui si agisce sull'intonaco asciugato attraverso un colore ottenuto con leganti indipendenti dalla calce del supporto. Complessivamente, nella decorazione della chiesa di Santa Maria delle Grazie, si riscontra l'utilizzo principale della tecnica ad affresco, esteso a quasi tutta la superficie dipinta, combinato con finiture a secco – verosimilmen-

te a tempera e a calce – relative a particolari, quali le fronde degli alberi o gli abbellimenti dei panneggi. Fanno eccezione la controfacciata e la seconda cappella di sinistra, realizzate con la pratica della pittura a calce su scialbo, e la copertura, dove un intero intervento pittorico è stato condotto a secco sull'intonaco già affrescato. Come già detto, si individuano tre cicli pittorici principali, eseguiti da tre maestranze diverse presenti nella chiesa tra il 1520 ed il 1530-31 circa: considerando il breve arco di tempo in cui si trovarono ad operare, è naturale pensare ad una reciproca influenza tra le botteghe, che – nonostante inevitabili differenze – si traduce nell'utilizzo di tecniche affini, scambiate direttamente sui ponteggi o apprese tramite la visione del lavoro già compiuto, motivata anche dalla necessità di uniformare il proprio intervento a quelli già presenti.

Procedendo in successione cronologica, il primo artista attivo nella chiesa insieme alla sua bottega è Francesco Scanzi, responsabile della decorazione di tutte le cappelle, compresi i relativi triangoli esterni e le lesene divisorie, ad eccezione della seconda di sinistra, che è opera di un'altra maestranza, e di quella successiva, eseguita da un aiuto del maestro³⁸.

La presenza in alcune cappelle (prima e seconda cappella di destra, quarta cappella di sinistra) di lacune nell'intonaco, da cui affiorano tracce di affreschi sottostanti, ci dice che l'artista si è trovato ad intervenire su una superficie non uniforme, ma già parzialmente decorata, offrendoci peraltro la possibilità di ricostruire il procedimento che ha seguito nei diversi casi. Tecnicamente, per le cappelle libere da decorazioni preesistenti, egli ha rispettato la prassi di preparazione dell'affresco, che prevedeva la stesura preventiva di una malta consistente e grossolana – chiamata arriccio –, seguita dal tonachino ben pressato e di granulometria più fine; per le superfici dipinte, poco scabrose e quindi non adatte all'adesione di una massa rilevante d'intonaco, invece, si è limitato ad uno strato già abbastanza levigato di 2-3 mm circa di spessore, come base per il nuovo affresco. Questa differenza di trattamento si riflette nell'attuale stato di conservazione: le zone coperte da uno strato sottile presentano un fenomeno di distacco della preparazione dal supporto (lacune), determinato dalla difficile condizione di adesione e dalla minore resistenza a fattori esterni di degrado, come il terremoto verificatosi nel 1802 e l'umidità che filtra dai muri³⁹.

In entrambi i casi Francesco Scanzi ha applicato l'intonaco in porzioni successive – giornate – di estensione pari a quanto pensava di poter dipingere in un giorno, prima che la malta seccasse. Attraverso un esame attento è possibile riconoscere la linea di giuntura tra le giornate adiacenti: la lieve sovrapposizione dei due strati d'intonaco mostra che, in linea generale, prima vengono stese le campiture di fondo (architettura di sostegno della scena o ambiente naturale), che danno una visione complessiva dello spazio; successivamente si definiscono i personaggi, facendo attenzione a non turbare l'equilibrio compositivo della scena.

A esempio, nell'*Assunzione della Vergine* dipinta sulla parete di fondo della prima cappella di destra (fig. 4), l'artista prima ha provveduto a decorare lo sfondo, stendendo una porzione d'intonaco unica per la striscia di cielo in alto e un'altra per il terreno e il sepolcro; successivamente si è dedicato alle figure degli *Apostoli*, eseguendo i panneggi e poi le teste a gruppi di una o due per giornata.

Da queste osservazioni risulta evidente che un pittore non poteva attendere da solo all'esecuzione di un così vasto ciclo di affreschi, soprattutto se si considerano tutte le operazioni materiali necessarie. Proprio la complessità artistica di questi dipinti, in termini soprattutto di disomogeneità e salti di qualità stilistica (linguaggio piano alternato al richiamo di modelli più 'elevati') e tecnica (conduzione della pennellata, giochi di luce-ombra, tavolozza), forniscono elementi validi per confermare la proposta di un lavoro di bottega condotto sotto la supervisione del maestro, come testimonierebbero anche fonti documentarie⁴⁰. Ciò che ci permette di unificare tutti i dipinti in oggetto sotto il nome di Francesco Scanzi è la presenza di elementi di continuità, che attestano una concezione unitaria del ciclo e un'attenta regia, capace di accogliere e legare i più diversi contributi nel processo esecutivo.

Un primo elemento da considerare è che tutti i dipinti sono inseriti in cornici decorate a finto marmo o con le venature della pietra, che conferiscono al ciclo una struttura unitaria e rendono più scorrevole la narrazione degli episodi all'interno di ogni cappella, fungendo da soluzione di continuità tra lo spazio reale in cui si muove il fedele e le scene affrescate. Tale accorgimento rivela la presenza di un'idea elaborata preventivamente dallo Scanzi, in relazione alla superficie a disposizione (la divisione in cappelle richiedeva un percorso articolato in tappe successive, concordi nel complesso), alle possibilità materiali e alle probabili richieste della committenza.

Non si conoscono disegni preparatori o cartoni che dimostrino il modo di procedere dell'artista nel tradurre concretamente la propria idea creativa, al fine di renderla comprensibile ad allievi e collaboratori, ma l'esame visivo della superficie conduce in questa direzione.

L'affresco del lato sinistro della prima cappella settentrionale (destra), raffigurante *I Santi Stefano e Lorenzo* (fig. 5), presenta due figure quasi identiche per quanto riguarda la dimensione e la sfalsata proporzione tra le membra (la testa è troppo piccola rispetto al corpo che appare monolitico); anche la posizione è mantenuta, ad eccezione delle mani (lungo i fianchi quelle di *S. Stefano*, impegnate a mostrare un libro quelle di *S. Lorenzo*) e della testa diversamente ruotata. La presenza di leggere incisioni lungo i contorni dei personaggi, soprattutto all'altezza dei panneggi, fa pensare all'utilizzo di uno stesso cartone, verosimilmente preparato dal maestro e riportato due volte sull'intonaco (la prima volta dritto, la seconda ruotato) dagli aiuti attraverso l'incisione indiretta dei contorni, in modo da ottenere una traccia precisa per l'esecuzione pittorica. Il fatto che questi segni siano meno evidenti nei

volti potrebbe spiegare la volontà dello Scanzi di intervenire direttamente sulle parti che avrebbero garantito la resa espressiva della figura.

Nella parete di fondo, analizzata poco sopra (fig. 4), è interessante notare come i solchi arrotondati lungo le linee principali dei corpi e delle vesti siano perfettamente rispettati dalla pittura, segno che i cartoni potevano riportare anche indicazioni relative a ombre, luci e colori come guida per gli esecutori, al fine di ottenere un risultato armonico in tempi veloci. Il degrado della superficie pittorica, pur compromettendo la qualità dell'affresco, è molto utile dal punto di vista tecnico, in quanto ha riportato alla luce le fasi preparatorie: nella figura dell'*Apostolo* di destra vestito in azzurro-grigio si nota il distacco di una porzione d'intonaco, che interessa la parte inferiore del corpo a partire dalla vita, esclusi i piedi. Ciò ha reso visibile il disegno preparatorio (si veda il particolare del braccio con la mano), verosimilmente tracciato a pennello dall'artista direttamente sull'intonaco, secondo un modo di procedere alternativo all'uso dei cartoni, con il vantaggio di un margine d'improvvisazione superiore⁴¹.

La valutazione di questo elemento, in relazione alla complessità degli affreschi scanzeschi, costruiti attraverso l'uso della prospettiva, fa pensare che la tecnica del disegno diretto fosse limitata alla realizzazione di singoli brani pittorici, mentre la composizione generale dovesse essere fissata attraverso un sistema di riporto preciso (come il cartone o lo spolvero) del disegno complessivo.⁴²

In ogni cappella la parete di fondo, analogamente alla lunetta, è costruita sull'asse di simmetria centrale, secondo un punto di vista leggermente rialzato che crea un effetto di scenografia teatrale; le due pareti laterali tendono a convergere verso il centro, in modo che il percorso circolare dello sguardo del fedele si focalizzi sulla scena più importante.

Un esempio di questa raffinata regia, che organizza lo spazio in funzione della posizione dell'osservatore e della comprensione del messaggio, si ha nella seconda cappella di destra: nella parete di fondo raffigurante *La Madonna col Bambino tra i Santi Cosma, Antonio Abate, Antonio da Padova e Damiano* (fig. 6), l'asse centrale è occupato dal trono della Vergine, fulcro da cui partono le linee compositive che determinano la posizione dei Santi laterali; nella parete di sinistra l'architettura in prospettiva crea la profondità per accogliere le figure.

Ulteriori considerazioni vanno fatte circa l'alta qualità pittorica di questi dipinti: sarebbe errato pensare ad una netta divisione dei compiti tra maestro e aiuti, riferendo allo Scanzi solo l'ideazione e il disegno e agli allievi e collaboratori l'intera esecuzione pittorica, mentre è verosimile che la presenza dell'artista fosse fondamentale in ogni fase, secondo un rapporto di reciproca collaborazione.

Cerchiamo di definire la tecnica esecutiva del maestro: la sua pennellata è fluida e continua, crea le figure attraverso pochi gesti, ma decisi. Il colore è denso e corpo-

so, dotato di una consistenza materica funzionale al realismo della rappresentazione, nella resa del volume di corpi, architetture e panneggi.

A ciò si aggiunge l'utilizzo di un intonaco granuloso e poco levigato, che consente una maggior vibrazione della luce e una diversa penetrazione dei pigmenti, con il risultato di una superficie più ricca di sfumati e di un colore meno smaltato rispetto alla trasparenza tipica dell'affresco⁴³.

La figura di *S. Cosma* (fig. 6) è un chiaro esempio dell'attenzione riservata dallo Scanzi agli effetti luminosi: si riconosce il *ductus* pittorico caratterizzato da una pennellata larga ed ininterrotta, che con pochi tratti definisce le pieghe delle vesti, determinando l'effetto di pesantezza della stoffa. I riflessi di luce sono resi attraverso stesure di tonalità molto chiara, ottenute mescolando il colore di partenza (in questo caso giallo cromo) con il bianco, che in alcuni punti sembra essere bianco di calce⁴⁴ per lo spessore della pennellata.

Interessante è notare come in corrispondenza di particolari, quali i volti o le fronde degli alberi, il tratto pittorico cambi, divenendo più sottile e minuzioso: ciò consente all'artista di disegnare sull'intonaco dettagli come gli occhi, la linea delle labbra, le chiome, concentrando l'attenzione sulla caratterizzazione psicologica dei personaggi. Questi elementi si ritrovano nella cappella successiva, che testimonia l'avanzare dello Scanzi verso il Manierismo, mentre a livello stilistico-tecnico si nota una composizione più libera e un'esecuzione assai raffinata.

Nella *Visitazione* (terza cappella di destra, parete di fondo), emerge l'abilità di Francesco nel diversificare la resa dell'incarnato, passando da tonalità chiare stese in modo compatto a toni bruni più sfumati, cui aggiunge il profilare i volti con segni scuri, che li sbalzano dal fondo e li rendono più distinguibili (fig. 7). Per rendere l'ombreggiatura, l'artista concentra piccoli tratteggi paralleli lungo i contorni del corpo, creando aloni scuri in contrasto con le zone in luce.

Un elemento interessante si osserva nel bambino seduto sulle scale, che assiste all'incontro di Maria e Elisabetta: le tracce verdi di un originario perizoma dimostrano che l'artista combina la tecnica ad affresco con finiture a secco, in questo caso parzialmente cadute.

La raffinatezza dell'esecuzione pittorica è evidente anche nella capacità di rendere l'effetto delle diverse superfici (il marmo delle colonne, i mattoni della rovina nella parete di destra, la pietra delle scale) e nell'equilibrio cromatico che alterna colori tipici della tavolozza scanzesca, come il giallo cromo, il viola prugna, il rosso rosato, i verdi e l'azzurro lucente.

Un'ultima osservazione, a dimostrazione della complessa organizzazione della bottega di Francesco Scanzi, sono le decorazioni a grottesche presenti sulle lesene lungo la navata e sulle paraste che scandiscono gli episodi della quinta cappella di sinistra: supponendo una specializzazione nel genere, si può pensare all'utilizzo di "stampi

forati” con la funzione di mascherine, che permettevano di ripetere velocemente e con esattezza gli stessi motivi decorativi, combinandoli in successione diversa.

Un discorso diverso va fatto per la seconda cappella meridionale, eseguita nel 1530-31 da Francesco e Bernardino Carminati, chiamati a decorare le parti ancora incomplete della chiesa (controfacciata e volta), mentre Giulio Campi affrescava l’arcone trionfale e conduceva il rinnovamento pittorico della zona presbiteriale per volontà di Massimiliano Stampa.

Vista la necessità di ponteggi sopraelevati per l’esecuzione di questi affreschi, è verosimile che le due maestranze si siano trovate a lavorare sugli stessi palchi, scambiandosi strumenti e motivi decorativi.

In generale, nell’opera dei fratelli Carminati si riscontra una maggiore omogeneità esecutiva rispetto al ciclo scanzesco, con la sola distinzione tra la mano di Francesco, che ha la parte del maestro, e quella del fratello Bernardino, in funzione di aiuto.

Negli affreschi dedicati a *S. Maria Maddalena* (seconda cappella di sinistra), si ripete il fenomeno osservato nelle prime due cappelle del lato opposto, cioè la presenza della decorazione sottostante (probabilmente realizzata da Francesco Scanzi), che affiora in corrispondenza delle lacune della parete centrale e lungo il perimetro di quelle laterali, coperte dal pittore con uno strato d’intonaco steso a giornate. L’osservazione delle linee di giuntura tra le successive parti d’intonaco indica che Francesco Carminati tendeva a riservare una porzione d’intonaco per figura, facendo in modo che il paesaggio tenesse conto dei contorni dei personaggi.

La scelta del tipo di malta è funzionale alla tecnica pittorica minuta e precisa: il pittore utilizza un impasto meno granuloso rispetto a quello scanzesco, steso in più strati fino a quello superficiale ben levigato e compatto, in modo da ottenere una superficie liscia.

La pennellata è sottile e condotta da un gesto rigido e nervoso, che segue un ritmo spezzato nella definizione delle figure. I panneggi sono creati da piccole stesure di colore parallele, con rigidi cambi di direzione corrispondenti alla definizione delle pieghe: l’effetto è quello di un tessuto poco flessibile, di una consistenza che lo costringe a piegarsi ad angolo retto. Il risultato è accresciuto dall’utilizzo di una luce violenta, che sbalza le figure: l’ombreggiatura è resa attraverso fini tratteggi di una tonalità più scura rispetto al colore di partenza, mentre i riflessi luminosi sono creati da pennellate di bianco puro alternate al colore di fondo, senza modulazione tonale. Francesco Carminati si dimostra un abile sperimentatore dotato di grande pratica esecutiva, capace di comporre superfici in più maniere variate.

In questo caso, la vivacità e luminosità dei colori fanno pensare ad un giovanile utilizzo della tecnica di pittura su scialbo (o su velo di calce), in anticipo rispetto alle prove più mature successive alla metà del Cinquecento, di cui si sono occupati recenti studi⁴⁵.

Tale pratica esecutiva va inserita in una lunga tradizione operativa, che la concepiva come integrazione o in alternativa al “buon fresco”, anche in risposta a una ricerca materica. Già nel Medioevo gli artisti ricorrevano alla pittura a calce, mescolando i pigmenti – soprattutto i chiari – a latte di calce, al fine di ottenere stesure coprenti e vellutate, particolarmente adatte agli incarnati, oppure dipingendo sopra una mano di bianco di calce⁴⁶. Dalla seconda metà del Quattrocento si assiste alla grande ripresa di questa tecnica, che continua nel secolo successivo, nonostante le fonti contemporanee la collocassero in una bassa posizione nella gerarchia dei generi della pittura murale, limitandone il campo d’applicazione alle opere decorative⁴⁷. Tale posizione è chiaramente esplicitata da Giovan Battista Armenini⁴⁸, che, ritenendo la pittura su scialbo adatta solo alla realizzazione di “grottesche e per altre simili opre minute e di poco momento”, individua la ragione di un utilizzo tanto marginale nel bianco della preparazione che “non è già se non nocevole sotto le istorie grandi [pittura di storia], 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”.

In realtà, nel Cinquecento, la pratica della pittura su scialbo trova un vasta applicazione anche nella pittura non decorativa, diffondendosi soprattutto in quelle aree caratterizzate da una maggiore libertà esecutiva, rispetto ai vincoli imposti da una consolidata tradizione nell’utilizzo dell’affresco. Recenti ricerche relative alla zona lombarda hanno riscontrato un utilizzo molto esteso di questa tecnica, concentrato nei territori del lodigiano, cremasco e cremonese. In particolare, a partire dal sesto decennio del Cinquecento, si individuerebbero due tendenze culturali facenti capo a Bernardino Campi e Callisto Piazza, responsabili della rispettiva diffusione nella Lombardia orientale e occidentale⁴⁹.

Parlando nello specifico di Francesco Carminati, l’ambito di riferimento culturale sarebbe quello piazzesco, come sostenuto da Vincenzo Gheroldi relativamente alla matura attività dell’artista. Confrontando le *Storie della Vergine* dipinte dal Carminati nel Santuario della Madonna del Bosco di Spino d’Adda durante gli anni Sessanta del Cinquecento con il ciclo dell’Oratorio di San Rocco realizzato da Callisto a Dovera nel 1545, lo studioso ha riscontrato una stretta somiglianza nelle scelte tecniche dei due pittori, soprattutto nel modo di rifinire gli incarnati attraverso tratteggi rossicci sfrangiati in più direzioni⁵⁰. Per quanto riguarda gli anni successivi alla metà del Cinquecento, questi elementi farebbero pensare a una diretta assimilazione, da parte di Francesco, di schemi tecnici e figurativi piazzeschi, peraltro confermata dalla documentata collaborazione nella bottega di Callisto a partire dal 1543⁵¹.

Il riscontro di un simile modo di procedere nei dipinti di Soncino, tuttavia, mi porterebbe ad anticipare tale aggiornamento agli anni giovanili dell’attività dell’artista,

intorno al 1530-31, supponendo una precoce conoscenza delle pratiche di pittura su scialbo inaugurate dal maestro in Val Camonica, nella chiesa di Santa Maria del Restello a Erbanno, verso la metà degli anni Venti^{lii}.

Questo risulta particolarmente evidente se analizziamo la tecnica di esecuzione degli incarnati nella nostra campagna pittorica: come nel ciclo di Spino d'Adda, l'ombreggiatura è resa attraverso un tratteggio liquido rossiccio su campiture a corpo colorate, che si concentra irregolarmente sulla superficie del volto, creando leggeri contrasti di luce e accentuando l'espressività dei volti.

L'utilizzo di tale pratica esecutiva – di sicura ascendenza piazzesca, come indicato dal Gheroldi – nell'impresa di Santa Maria delle Grazie, è molto significativo, in quanto ci mostra un Carminati ancora giovane già impegnato nella rielaborazione del modello del maestro, fedele dal punto di vista tecnico e personale nella ricerca espressiva.

Analizziamo la pratica della pittura su scialbo dal punto di vista esecutivo: essa consiste nella stesura a pennello – sull'intonaco finale – di un sottile strato di bianco di calce come base per la pellicola pittorica, con il vantaggio di un chiarore diffuso su tutta la superficie e di una maggior luminosità dei colori rispetto al tradizionale affresco. Tale effetto è accresciuto dalla pratica della pittura a calce, cioè l'utilizzo della calce / latte di calce (idrato di calcio) come legante dei pigmenti⁵³, in modo da ottenere un impasto corposo che si può stendere sulla preparazione ancora umida (si parla di affresco a calce) o quando è già avvenuta la carbonatazione superficiale (si parla di mezzo-fresco).

La pittura a calce stesa a secco sull'intonaco già carbonatato si riscontra in alcuni particolari del *Giudizio Universale* (contrafacciata), come le nuvole che, grazie alla consistenza del legante dato a corpo, acquistano uno spessore materico visibile ad occhio nudo. Nella Deesis (*fig. 10*), la lacuna estesa ai piedi di cristo e alla parte inferiore della veste, ha reso visibile la scialbatura sottostante, mostrando la netta separazione tra questa e le stesure dipinte a calce. Ciò significa che l'artista è intervenuto su una preparazione stanca, in modo che il colore non si impastasse con la calce della preparazione, prediligendo una pellicola piuttosto coprente da rifinire in seguito con velature semitrasparenti.

Per variare la superficie ed ovviare alla mancanza di ombre profonde, determinata dal diffuso biancore della calce, che rende sordi i colori brillanti ed impedisce le tonalità più scure, il Carminati aggiunge a secco alcuni particolari, utilizzando i leganti della tempera.

Tale varietà di tecniche esecutive risulta ancora più evidente nel *Giudizio Universale* della controfacciata (*fig. 9*): nella parte inferiore raffigurante i beati e i dannati, il pittore ha proceduto attraverso l'incisione diretta sulla scialbo di base, lasciando tracce evidenti lungo i contorni delle case in secondo piano ed in corrispondenza

delle linee essenziali delle figure. Questi segni sono stati perfettamente rispettati dalla pittura, stesa con pennello molto sottile sui toni dell'ocra e dei rossi, con effetto quasi a monocromo.

Colpiscono la rapidità di esecuzione ed il tratto sicuro, solo abbozzato, come se il pittore avesse voluto fissare sull'intonaco la propria idea in un momento, senza preoccuparsi di rifinirla: l'ombreggiatura degli incarnati è resa attraverso tratteggi rossicci sfilacciati in più direzioni. Anche gli angioletti che sbucano dalle nuvole intorno al Padre Eterno nella lunetta sono definiti da un tratto grafico improvvisato e corsivo, che segna luci e ombre come su un disegno in fase di studio.

A questo grafismo, tuttavia, si alterna la tecnica più rifinita e tradizionale con cui sono tratteggiate le figure degli Apostoli intorno alla Deesis: tocchi lineari in punta di pennello differenziano accuratamente le espressioni dei volti, mentre nella scelta di colori squillanti e luminosi, accostati a contrasto, si nota la volontà dell'artista di attirare l'attenzione dello spettatore, rendendo la narrazione più vivace.

Proprio valutando questi elementi, recenti studi hanno proposto un intervento da parte del Carminati nella decorazione dell'*Assunta* di Giulio Campi sull'arco trionfale (*fig. 8*): in qualità di aiuto, il nostro avrebbe utilizzato i cartoni del maestro nell'esecuzione degli angeli musicanti ai lati della Vergine⁵⁴. Ciò significa ammettere una collaborazione effettiva delle due maestranze, da intendere come crescita tecnica e artistica del modesto pittore, attraverso l'esempio del più famoso Giulio Campi. L'esame visivo della tecnica del Campi, in effetti, rivela alcuni elementi in comune con il Carminati: il tratto libero e corsivo, con cui sono delineate le figure degli Apostoli alla base dell'arco (*fig. 16*), dimostra la stessa volontà di fermare sulla superficie pittorica la propria idea creativa; il grafismo violento si avvicina alla rapidità di esecuzione di alcuni brani del *Giudizio Universale*. La differenza fondamentale sta nell'elevata qualità disegnativa e pittorica dell'affresco del Campi, che conferisce alle figure una grande energia attraverso un segno sinuoso, mai spezzato come quello del Carminati.

A livello tecnico, non si individuano linee di giuntura tra le giornate: l'intonaco è stato steso in porzioni estese, corrispondenti all'altezza dei ponteggi, e mantenuto umido attraverso l'applicazione di tele pressate che rallentavano il processo di cristallizzazione superficiale⁵⁵. Un'eccezione va fatta per la figura di *Massimiliano Stampa* alla base destra dell'arco, dove è visibile l'aggiunta di una porzione d'intonaco che ha provocato la variazione tonale del colore della veste.

A conferma della sua abilità tecnica, è interessante notare come il Campi utilizzi diversi tipi di finitura degli incarnati, funzionali alla caratterizzazione espressiva dei volti: per gli Angeli ai piedi della Vergine, l'artista sceglie una tonalità di partenza piuttosto scura, stesa in modo compatto, mentre l'ombreggiatura è resa attraverso un tratteggio parallelo, che segue regolarmente le linee di definizione delle membra.

Diversamente, nei due gruppi di Apostoli alle basi dell'arco, il segno pittorico scomposto e carico di energia crea forti contrasti luce-ombra, privilegiando un tocco aperto che renda la 'macchia', rispetto al tratteggio ben definito. Le linee dinamiche sprigionate dai movimenti accentuati dei personaggi, che convergono verso l'alto, risolvendosi nella posa arcuata della Vergine al centro, sono bilanciate dal sapiente gioco di colori delle vesti degli Apostoli, variate tra giallo cromo, verde, rosso e bianco.

Nei quattro *Putti reggicortina*, affrescati sul pontile, ritorna la tecnica a tratti paralleli per la finitura degli incarnati, resi con una materia cromatica densa stesa in campiture delicate. Sono visibili segni di leggere incisioni per il probabile uso di cartoni, secondo il modo di procedere tipico del maestro.

In particolare, per la realizzazione del broccato della tenda, è verosimile che qualche aiuto si sia servito di "stampi forati" (di cui abbiamo già parlato a proposito di Francesco Scanzi), visto il ripetersi identico in diversi punti degli stessi elementi decorativi.

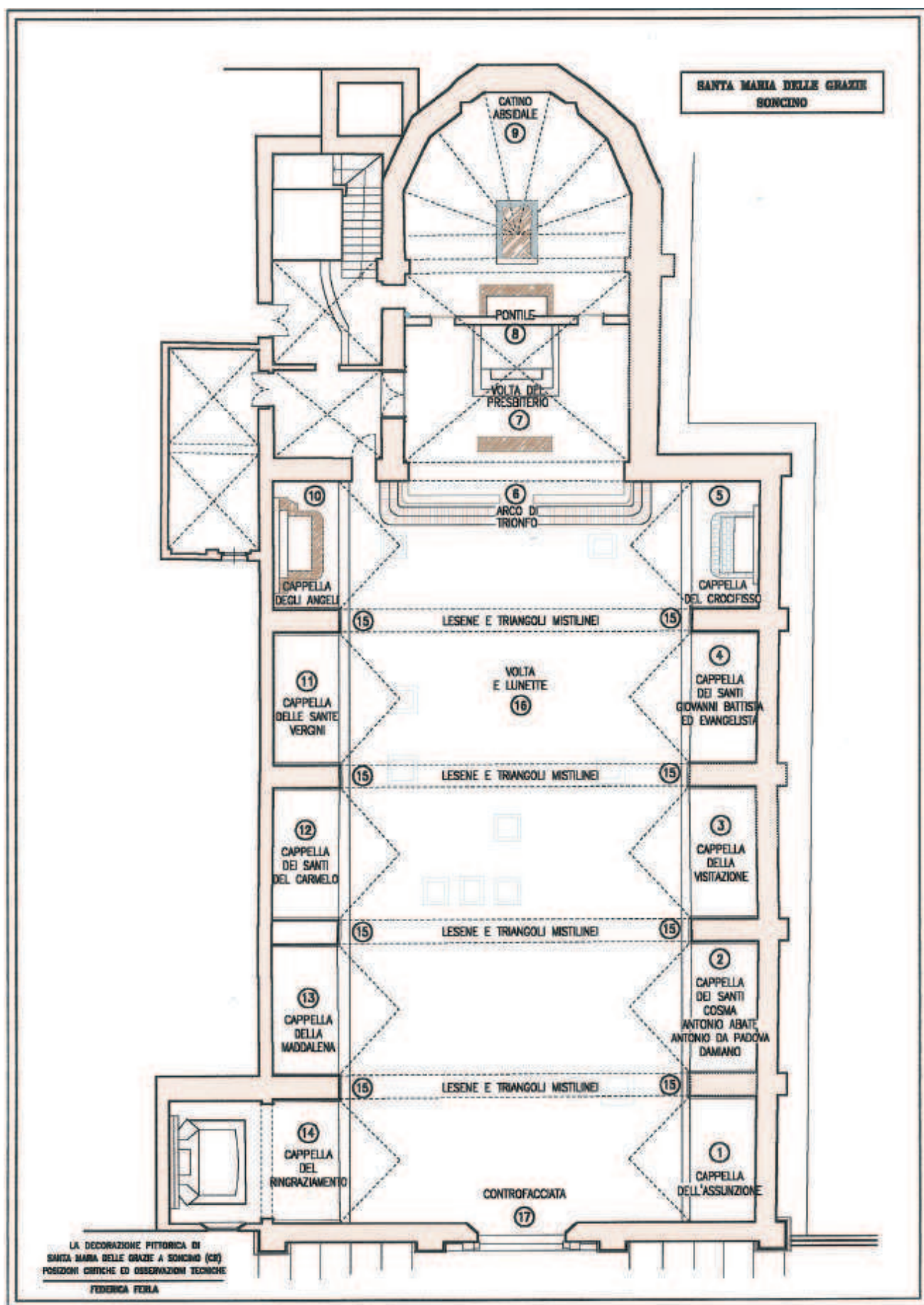


Figura 9. Pianta chiave.

NOTE

1. Non si hanno notizie precise circa la costruzione della cappella intitolata a S. Maria delle Grazie. Al riguardo, F. GALANTINO, *Storia di Soncino* (vol. I), Milano, coi tipi di Giuseppe Bernardoni, 1869-1870 (ed. cons. Cremona, 1986-1987), pp. 294-95
2. Questa data si ricava dal cartiglio dipinto sulla parete settentrionale del presbiterio, che ricorda il passaggio del cardinale Raimondo Peraudi, vescovo di Gurk, il quale avrebbe posto la prima pietra. Per la questione relativa alle date di costruzione del monastero e della chiesa si vedano F. GALANTINO, *Op. cit.*, I, p. 323; G.M. DI CHIOSCA, *La chiesa di Santa Maria delle Grazie in Soncino*, Cremona, 1984, p. 37; M. MARUBBI, *Precisazioni su Francesco Scanzi e sulla chiesa di Santa Maria delle Grazie*, in "Arte Lombarda", n° 104, 1993/1, p. 65; M. DE SANTIS, G. MERLO, *La Chiesa di S. Maria delle Grazie in Soncino*, Soncino, 1992, pp. 7-11
3. E. ROSSI, *Soncino. Le nostre radici* (vol. II), Soncino, 1977, p. 205; G. MANZONI DI CHIOSCA, *Op. cit.*, p. 14; M. DE SANTIS, G. MERLO, *op. cit.*, p. 7.
4. Questo articolo nasce come rielaborazione della mia tesi di laurea, a cui rimando per una completa descrizione storico-artistica dell'edificio. F. FERLA, *La decorazione pittorica della Chiesa di Santa Maria delle Grazie a Soncino (Cremona). Posizioni critiche e osservazioni tecniche*, Università degli Studi di Milano, relatrice prof.ssa Silvia Bianca Tosatti, a.a. 2003-2004, pp. 5-13.
5. La chiesa è rivolta ad ovest, in direzione opposta rispetto al tradizionale orientamento delle basiliche cristiane, che prevedeva che la zona presbiteriale, cioè la parte liturgicamente più importante, sorgesse a oriente, mentre l'ingresso dei fedeli avvenisse ad occidente. In questo caso è la facciata ad essere orientata a est, mentre l'abside è posta ad ovest. Di conseguenza, il lato settentrionale dell'edificio si trova a destra rispetto all'ingresso, quello meridionale a sinistra.
6. M. MARUBBI, *Soncino. Arte e Monumenti*, Soncino, 1996, p. 137; G. COLOMBI, *Soncino. Guida all'arte e ai monumenti*, Soncino, 1985, p. 73; M. DE SANTIS, G. MERLO, *Op. cit.*, p. 7.
7. Direzione: prof. Guido Gregorietti, Conservatore del museo Poldi Pezzoli di Milano. Operatori: Enzo Vicentini, Enea Ferrari, Antonio Quarti. Cfr. *Soncino (CR). Chiesa di S. Maria delle Grazie e area di rispetto* (materiali e relazioni inediti sugli interventi, 1935 e 1958-63), Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Brescia, Cartella 100/N (archivio); L. MERONI, *Relazione su S. Maria delle Grazie a Soncino*, in "Italia Nostra", 15, 1959, pp. 34-36.
8. M. DE SANTIS, G. MERLO, *Op. cit.*, p. 36.
9. Strappati e riportati su tela, gli affreschi del Campi furono collocati nell'Istituto Sacra Famiglia adiacente alla chiesa. G.B. MAINA, M. MARUBBI, *Soncino. Catalogo dei dipinti mobili*, Soncino, 1990, pp. 192-197.
10. Dipinti sotto il cartiglio che ricorda la posa in opera della prima pietra della chiesa, i tre tondi ripropongono il motivo della voluta marmorea che sostiene i medaglioni, in cui i personaggi risultano assorbiti a causa dello scorcio poco convincente. Sopra ad essi è raffigurato lo stemma cardinalizio, racchiuso in una corona con svolazzo di nastri molto simile a quelle che circondano i tondi degli *Evangelisti* di Giulio Campi nella volta del presbiterio, ascrivibile alla fase decorativa del 1530. Tale motivo si ripropone nel lato opposto del presbiterio, occupato da un palco ad ampia bifora.
11. M. MARUBBI (1993, *Op. cit.*, pp. 67) propone cautamente l'identificazione di questo maestro con Alberto Scanzi – indicato dalle fonti (G. GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori ed architetti*, ed. Milano, co' torchj d'Omobono Manini, 1827, ed. cons. Sala Bolognese, 1985 p. 233; P. CERUTI, *Biografia soncinate*, ed. Milano, Giulio Ferrario, 1834, ed. cons. Cremona, 1982, pp. 291-292) come Allegrino – padre di quel Francesco attivo nelle cappelle insieme alla propria bottega. Documentato a Soncino dal 1509 al 1513-17, questo pittore potrebbe coincidere con il

- Maestro del Tinazzo, attivo nell'omonimo oratorio soncinate tra il 1511 ed il 1513: ci sarebbe una corrispondenza stilistica nell'utilizzo di forti inquadrature prospettiche e nella concretezza dei volti.
12. M. MARUBBI, 1996, *Op. cit.*, p. 146.
 13. M. MARUBBI, 1993, *Op. cit.*, pp. 58 e 64 (nota 7).
 14. R. BIGOLOTTI, *Monumenta Soncini*, 1774-75, c.13r, ed. cons. a c. di G. B. Maina, in G.B. MAINA, M. MARUBBI, *Op. cit.*, p. 54; G. GRASSELLI, *Op. cit.*, p. 233; P. CERUTI, *Op. cit.*, pp. 291-295; F. GALANTINO, *Op. cit.*, pp. 394-395.
 15. Divenuto protettore dei Carmelitani, in senso politico ed economico, a partire dal 1527, il duca affidò la consacrazione della chiesa l'8 settembre 1528 a monsignor Luca da Seriate, vescovo dunense, erogando al patrizio soncinese Nicolò Tonso duecento ducati d'oro perché venisse affrescata la cappella della Vergine e indirettamente anche le altre cappelle a sue spese. F. FERLA, *Op. cit.*, pp. 5-13.
 16. M. MARUBBI, 1993, *Op. cit.*, pp. 57-67.
 17. È verosimile che il modesto pittore Alberto Scanzi, dopo aver iniziato il figlio all'attività artistica, lo abbia posto sotto la guida del pittore allora più famoso a Soncino, Antonio della Corna, già noto per aver realizzato una tavola con *San Giuliano uccide i genitori*, nel 1478, e un trittico con la *Sacra Famiglia tra i santi Giovanni Battista e Gerolamo*, nel 1494, per la pieve di Santa Maria Assunta. L'ipotesi di tale apprendistato spiegherebbe la presenza, nella prima cappella settentrionale, della rara iconografia del San Giuliano, come ripresa da parte di Francesco di quanto visto nella bottega del maestro. Il legame con i della Corna è peraltro confermato da documenti del 1517-18, dove sono citati alcuni membri della famiglia, quali Luca in qualità di garante verso lo Scanzi, Giorgio e Fermo.
 18. Riporto da M. MARUBBI, 1993, *Op. cit.*, pp. 58-60: ANlo Gian Giacomo Covo, strumento del 5 aprile 1519.
 19. La figura del Pezzoni è da porre in relazione con la realizzazione del fregio in terracotta presente lungo tutto il perimetro della chiesa, ad eccezione della zona presbiteriale., recante un motivo a sfingi reggenti medaglioni con busti di frati carmelitani. L'ideazione dello stampo e della resa policroma spetterebbe allo Scanzi.
 20. Francesco Scanzi avrebbe dipinto alcune cappelle intorno al 1520 per conto delle famiglie nobili locali, mentre nel 1528 sarebbe stato incaricato dal duca Francesco II Sforza di completare la decorazione della chiesa, mantenendo quanto già compiuto ad eccezione di eventuali ritratti ed immagini non gradite all'interesse ducale. In questo modo la scelta del pittore si spiega in termini di continuità con la decorazione già eseguita nella chiesa.
 21. Sono le fonti a fornire le prime indicazioni riguardanti questa svolta verso il gusto moderno: P. CERUTI, *Op. cit.*, p. 295.
 22. M. TANZI, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in M. GREGORI (a c. di), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano, 1990, pp. 22-26; F. FRANGI, *I pittori anti-classici*, Ivi, pp. 26-39; F. FRANGI, *Lombardia. Milano, la Lombardia Sud-occidentale e Mantova*, in M. GREGORI (a c. di), *Pittura murale in Italia: il Cinquecento*, Torino, 1997, pp. 160-1564.
 23. G. Merlo (M. DE SANTIS, G. MERLO, *Op. cit.*, pp. 46-54) ritiene che la componente lottesca sia l'elemento predominante nella cultura figurativa dell'artista attivo nelle cappelle tanto che, giudicando le prove documentarie attualmente disponibili insufficienti all'identificazione in Francesco Scanzi, ne propone l'arbitraria denominazione di Ammiratore del Lotto. In realtà, l'impresa soncinate dimostra un'evoluzione piuttosto eclettica dello Scanzi, che si rivolge a diversi modelli, tentando di assimilare il più possibile e mescolando spunti provenienti da ambiti artistici lontani. Disorientato dai repentini rinnovamenti della cultura figurativa contemporanea, l'artista mantiene come dato costante la matrice popolare della propria formazione.

24. M. DE SANTIS, G. MERLO, *Op. cit.*, p. 49.
25. Avendo uno spazio ristretto, in questa sede ho preferito prendere in esame solo le cappelle del lato settentrionale, che mi sembravano meglio esemplificative. Per l'analisi completa di tutte le cappelle rimando a F. FERLA, *Op. cit.*
26. M. MARUBBI, 1996, *Op. cit.*, p. 147.
27. Riporto da M. MARUBBI, 1993, *Op. cit.*, p. 67: ANLo, Gian Giacomo Covo, due strumenti del 13 febbraio 1529.
28. La committenza passò ufficialmente agli Stampa nel 1535, alla morte del duca. Massimiliano Stampa, insignito nel 1536 del titolo di marchese da Carlo V, trasformò la chiesa in mausoleo di famiglia, collocando la lastra tombale del padre Pietro Martire nella quinta cappella di sinistra e riservando un posto per sé e per il proprio figlio Francesco, morto anch'egli nel 1528, nelle pareti del coro.
29. Per la questione relativa all'identificazione dei due ritratti si vedano G. BORA (*Lombardia: Cremona*, scheda 74), in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano, 1989, pp. 148-150; M. MARUBBI, (1990, *Op. cit.*, pp. 24-27). Per una descrizione della fisionomia del duca si veda invece LOMAZZO, *Trattato dell'arte, della pittura, scoltura et architettura*, VII, XXV, in R.P. CIARDI (a c. di), *Scritti sulle arti*, Firenze, 1974, vol. II, p. 549.
30. S. ZAMBONI, *Per Giulio Campi*, in "Arte Antica e Moderna", 10, 1960, pp. 170-173; S. ZAMBONI, *Campi Giulio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, Roma, 1974, pp. 512-515; G. BORA, *Giulio Campi*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (catalogo della mostra), Milano, 1985, pp. 127-144.
31. G. BORA, *Nota sui disegni lombardi del Cinque e Seicento (a proposito di una mostra)*, in "Paragone", 1984, 413, pp. 8-11; G. BORA, *Maniera, 'Idea' e Natura nel disegno cremonese: novità e precisazioni*, in "Paragone", 1988, 459-461-463, pp. 13-16; G. BORA, *I pittori tra maniera e realtà*, in M. GREGORI, 1990, *Op. cit.*, pp. 39-41.
32. Erano figli di un mercante di pannilana soncinese che si era trasferito a Lodi, dove la famiglia era conosciuta col nome del paese d'origine. In base alle ricerche documentarie finora condotte, Francesco risulta essere nato a Lodi nei primi anni del Cinquecento. M. MARUBBI, 1990, *Op. cit.*, pp. 238-239.
33. M. MARUBBI, *Francesco Carminati pittore manierista lodigiano*, in "Archivio Storico Lodigiano", CXII (1993), pp. 55-58.
34. Francesco Carminati compì il proprio apprendistato in ambiente lodigiano, verosimilmente presso la bottega di Martino e Alberto Piazza, rappresentanti delle due tendenze, rispettivamente naturalista e classicista, che delimitarono lo spazio d'azione dell'artista. L'impresa di Soncino segna il culmine della produzione giovanile del Carminati, quando l'incontro con Giulio Campi provoca la sua piena conversione al linguaggio manierista. M. NATALE, *Alberto e Martino Piazza: problemi aperti*, in G.C. SCIOLLA (a c. di), *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento* (catalogo della mostra), Milano, pp. 99-109.
35. La presenza di lacune nello strato superficiale dell'intonaco ha fatto riaffiorare tracce dell'affresco sottostante, dove si riscontra l'utilizzo del viola prugna, colore tipicamente scanzesco. È verosimile che Francesco II Sforza, divenuto committente a partire dal 1528, abbia voluto aggiornare quei dipinti eseguiti in precedenza, forse per qualche guasto della superficie pittorica o per la presenza di ritratti ed episodi che andavano contro i propri interessi.
36. P. e L. MORA, P.P. HILIPPOT, *La conservazione delle pitture murali*, Bologna, 1999, pp. 1-2.
37. Per un'analisi delle tecniche di pittura murale si vedano P. e L. MORA, P.P. HILIPPOT, *Op. cit.*, pp. 11-19; C. MALTESE (a c. di), *Le tecniche artistiche*, Milano, 1973, pp. 315-323; C. MALTESE (a c. di), *I supporti nelle arti pittoriche. Storia, Tecnica, Restauro* (parte prima), Milano, 1990, pp. 62-

- 68; ISABELLA MANGILI, CHIARA MORI (a c. di), *Le tecniche pittoriche*, in S. B. TOSATTI, *I trattati di tecniche artistiche medievali con accenni sull'antichità e l'età moderna*, Milano, 2002, pp. 85-98.
38. Questa cappella, raffigurante i Santi del Carmelo, presenta un linguaggio pittorico che si avvicina a quello scanzesco, riprendendone l'impianto scenografico e alcuni motivi compositivi, ma con un risultato mediocre, di gusto popolare ingenuo e di stampo popolare. La critica è concorde nell'attribuire questi affreschi ad un mediocre collaboratore di Francesco Scanzi, che M. MARUBBI (1993, *Op. cit.*, pp. 58-67) propone di identificare in Vincenzo Berlendi da Crema, figlio di un certo Algisio, documentato a Soncino dal 1521 al 1528.
39. L'intonaco pittorico è soggetto alle variazioni termoigrometriche esterne, che ne accentuano la dilatazione rispetto alla superficie muraria, con conseguente perdita di coesione tra le due parti. A ciò si aggiunge il processo alterativo delle malte causato dalle sostanze saline circolanti nell'atmosfera, che penetrano dai muri e dal terreno, provocando effluorescenze vistose e la polverizzazione del film pittorico. F. BANDINI, G. BOTTICELLI, *Influenza delle tecniche e dei materiali esecutivi nel degrado delle pitture murali*, in C. DANTI, M. MATTEINI, A. MOLES (a c. di), *Le pitture murali*, Firenze, 1990, pp. 32-26.
40. R. BIGOLOTTI, *Op. cit.*, in G.B. MAINA, M. MARUBBI, *Op. cit.*, p. 54; P. CERUTI, *Op. cit.*, pp. 293-294; F. GALANTINO, *Op. cit.*, I, pp. 394-395. I tre storici locali, accanto al nome di Francesco Scanzi ricordano quello dei fratelli Andrea ed Ermete: la perdita dei libri del convento rende impossibile verificare questa notizia, anche perché di questi due pittori non si fa menzione nei documenti relativi allo status della famiglia Scanzi.
41. G. RUFFA, *Osservazioni sugli affreschi di Domenico Ghirlandaio nella chiesa di Santa Maria Novella in Firenze, II. Censimento delle tecniche di tracciamento del disegno preparatorio*, in C. DANTI, M. MATTEINI, A. MOLES (a c. di), *Op. cit.*, pp. 53-57.
42. P. e L. MORA, P.P. HILIPPOT, (*Op. cit.*, pp. 153-59) osservano che c'è uno stretto legame tra le innovazioni tecniche verificatesi nel Cinquecento e la visione prospettica che tendeva a tradurre realisticamente la posizione delle figure e degli oggetti nello spazio: la sinopia non è più sufficiente e l'artista non può più improvvisare sull'intonaco, in quanto la composizione richiede una precisa relazione tra i dettagli, secondo regole matematiche. Questo porta ad un'elaborazione a vari livelli: si parte da un disegno o modellino di studio in piccola scala, poi ingrandito a dimensione naturale per essere riportato sull'intonaco.
43. Nel Cinquecento si verifica quella che è stata definita la "decadenza dell'affresco": i pittori si sentono limitati dalle condizioni imposte dalla pittura murale (utilizzo di pochi pigmenti per avere un esito sicuro, effetto smaltato della superficie pittorica, carenza di sfumati e ricchezza di contrasti cromatici) e tentano di trasferire a questo ambito le tecniche della pittura su cavalletto, soprattutto dell'olio su tela, ma in generale di tutte le tecniche a secco. Ciò porta anche alla scelta di intonaci meno levigati e più porosi, che contribuiscano al processo di arricchimento del risultato finale. P. e L. MORA, P.P. HILIPPOT, *Op. cit.*, pp. 11-12; C. MALTESE (a c. di), 1973, *Op. cit.*, pp. 320-321; F. BANDINI, G. BOTTICELLI, *Op. cit.*, pp. 25-26 e 86-91; S.B. TOSATTI, pp. 99-100.
44. Chimicamente si tratta di idrato di Calcio, cioè calce non ancora carbonatata e dotata di una propria consistenza: la pennellata è materica e rilevata rispetto al tradizionale effetto marmoreo dell'affresco, creato dalla soluzione del pigmento in acqua. Spesso questa calce idrata veniva impastata con i colori, in modo da ottenere finiture corpose e compatte, utili ad esempio negli incarnati, con il vantaggio di un generale schiarimento delle tinte. P. BENSI, *La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia: materiali e tecniche esecutive dall'Alto Medioevo al XIX secolo*, in C. DANTI, M. MATTEINI, A. MOLES (a c. di), *Op. cit.* pp. 73-91.
45. V. GHEROLDI, *Un modello tecnico per Francesco Carminati*, in "Insula Fulcheria", XXXI, 2001, pp. 9-40.

46. A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino, 1996, pp. 120-123; P. BENSI, *Op. cit.*, pp. 73-74; P. e L. MORA, P.P. HILIPPOT, *Op. cit.*, pp. 146-159.
47. V. GHEROLDI, *Una scelta tecnica di Callisto Piazza. Il ciclo di San Rocco a Dovera e le pratiche di pittura su scialbo nel 1545*, in "Insula Fulcheria", XXVII, 1997, pp. 101-104; V. GHEROLDI, *Op. cit.*, 2001, p. 22; V. GHEROLDI, *Una scheda tecnica per Gian Giacomo Berbelli a Quintano*, in "Insula Fulcheria", XXVI, 1996, pp. 14-18.
48. G.B. ARMENINI, *De' Veri precetti della Pittura* (1586), II, VII, ed. cons. a c. di M. Gorreri, Torino, 1988, pp. 131-133. Il trattatista indica la pittura su scialbo come tentativo di ovviare al generale spegnimento dei colori nell'affresco, causato dalla "calcina" che rende sorde le tinte.
49. V. GHEROLDI, (1997, *Op. cit.*, pp. 101-105) si sofferma sulla differenze tecniche nella pratica dei due maestri: mentre Bernardino Campi tende a distribuire lo scialbo solo sotto alcuni dettagli, che rifinisce attraverso liquide velature a latte di calce, molto acquose e semitrasparenti, Callisto Piazza stende la preparazione in maniera più diffusa, ricoprendola con stesure a calce colorate date a corpo, da rifinire solo successivamente con velature e tratteggi.
50. V. GHEROLDI, 2001, *Op. cit.*, pp. 22-30.
51. M. MARUBBI, 1990, *Op. cit.*, pp. 323; *Idem*, CXII (1993), *Op. cit.*, pp. 55-59.
52. M. MARUBBI (1990, *Op. cit.*, p. 323) ritiene che il Carminati sia entrato presto in collaborazione con il pittore, prima degli anni Quaranta del Cinquecento, forse ancora ai tempi di Martino e Alberto Piazza, vista la coetaneità tra i due.
53. Come nell'affresco tradizionale i colori vengono fissati al supporto (in questo caso lo scialbo) mediante la carbonatazione della calce, che in questo caso è doppia: si ha la cristallizzazione dei pigmenti, dovuta alla migrazione in superficie dell'idrossido di calcio contenuto nella mano di calce di base (scialbo), quando questa comincia a seccare, mentre lo strato superficiale è ulteriormente arricchito dal carbonato proveniente dall'asciugatura della calce impastata ai colori. P. BENSI, *Op. cit.*, pp. 73-91.
54. M. GREGORI, premessa a M. DE SANTIS, G. MERLO, *Op. cit.*, p. 34.
55. G. COLOMBI (*Op. cit.*, p. 72) dice che l'affresco venne compiuto "con la tecnica del lenzuolo [...] nel breve spazio di pochi giorni, in pieno inverno, quando l'arricciato resta umido anche per alcune settimane".