

Giovan Pietro da Cemmo e i dipinti murali del refettorio agostiniano di Crema. Un riesame tecnico

Lo studio raccoglie i risultati di una serie di valutazioni storico-tecniche dell'apparato decorativo del salone Pietro da Cemmo, refettorio dell'ex convento agostiniano di Crema. In particolare, partendo da una serie di dati noti e già discussi dalla letteratura recente, il riesame confluito nel testo tenta di ricostruire nel complesso le fasi di realizzazione dei dipinti e di precisare, grazie a procedimenti di indagine diretta delle pitture, alcune questioni aperte quali l'autografia complessiva del ciclo, le disomogeneità tecniche di esecuzione, le pratiche operative e l'organizzazione della bottega di Giovan Pietro da Cemmo.

Presupposti all'indagine

Nel refettorio dell'ex convento di Sant'Agostino di Crema, oggi sede del Museo Civico, sono conservati alcuni dipinti murali concordemente e complessivamente ascritti alla bottega di Giovan Pietro da Cemmo. La decorazione pittorica ricopre l'ampio salone rettangolare (ventotto metri circa di lunghezza per otto e mezzo di larghezza) a partire dalla volta scialbata, si estende su vele e lunette delle pareti nord e sud e sulle semivolte a ombrello dei lati est e ovest dove trovano collocazione anche gli strappi di due grandi scene, un'*Ultima cena* e una *Crocifissione*¹. Sui lati lunghi della sala, appena sotto i pennacchi, ventidue lunette dipinte espongono altrettanti busti di santi, beati e dottori agostiniani ai quali si sovrappone un giro di tondi a monocromo con cornice rossa, raffiguranti storie bibliche, che prosegue anche sulle pareti di testata [fot.1, 2, 3]. Il resto della superficie della copertura è rivestito con un complesso decoro a grottesche rosse e grigie su fondo bianco, mentre un fregio con varietà di motivi e medaglioni a finto rilievo con i *Re biblici* corre sotto le lunette e continua, con la sola fascia a grottesche, sotto la *Crocifissione* e verosimilmente anche sotto l'*Ultima cena*² dando unità e continuità all'insieme pittorico [fot.4, 4a, 4b]³. Sulla parete nord è inoltre possibile osservare due frammenti pittorici di una banda rossa che correva all'altezza delle finestre e, verosimilmente, componeva un apparato didascalico in corrispondenza degli stalli costituito da cartelle contenenti iscrizioni e completato da un arabescato fondo a nastri dipinti di colore nero [fot.3, graf.2].

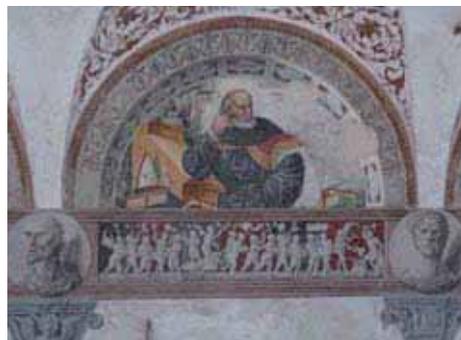
Se accogliamo per buona la collocazione dell'edificazione del refettorio all'ultimo decennio del Quattrocento⁴, è verosimile ipotizzare che il cantiere pittorico abbia seguito di pochi anni i lavori architettonici. La data del 1507 apposta sul fregio monocromo alla base della *Crocifissione*, fissa infatti l'esecuzione di questa scena al primo decennio del Cinquecento e circoscrive ad un intorno prossimo la realizzazione dell'insieme. La mancanza di alcuni dati materiali causata dallo strappo

- 1 Presso la Soprintendenza ai Monumenti di Verona sono conservate le perizie di spesa riguardanti lo strappo del dipinto con l'*Ultima cena* avvenuto dopo il mese di agosto del 1971. Dagli stessi documenti si apprende che la *Crocifissione* era già stata strappata. I dati sono pubblicati in V. GHEROLDI, *Sinopie di Giovan Pietro da Cemmo*, in "Insula Fulcheria", XXXIII, 2003, pp. 63-90. si veda in particolare la nota 1 a p. 87.
- 2 Il fregio non si trova sulla parete: si può supporre che sia stato strappato insieme al dipinto e non ricollocato, tolto in un'altra occasione, oppure abbattuto.
- 3 Le tangenze iconografiche tra il programma decorativo di Crema e del refettorio di Santa Maria delle Grazie di Milano sono già state ampiamente notate. Si veda come riferimento F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in M. GREGORI, a c. di, *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema*, p. 249 e scheda relativa, pp. 298-299. Si confronti anche M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di Sant'agostino a Crema*, in "Insula Fulcheria", XIX, 1989, p. 52 e relative note bibliografiche.
- 4 W. TERNI DE GREGORY, *Gli affreschi di Giampietro da Cemmo nell'ex convento di S. Agostino a Crema*, in "L'Arte", XXIII/4, 1958, p. 16.

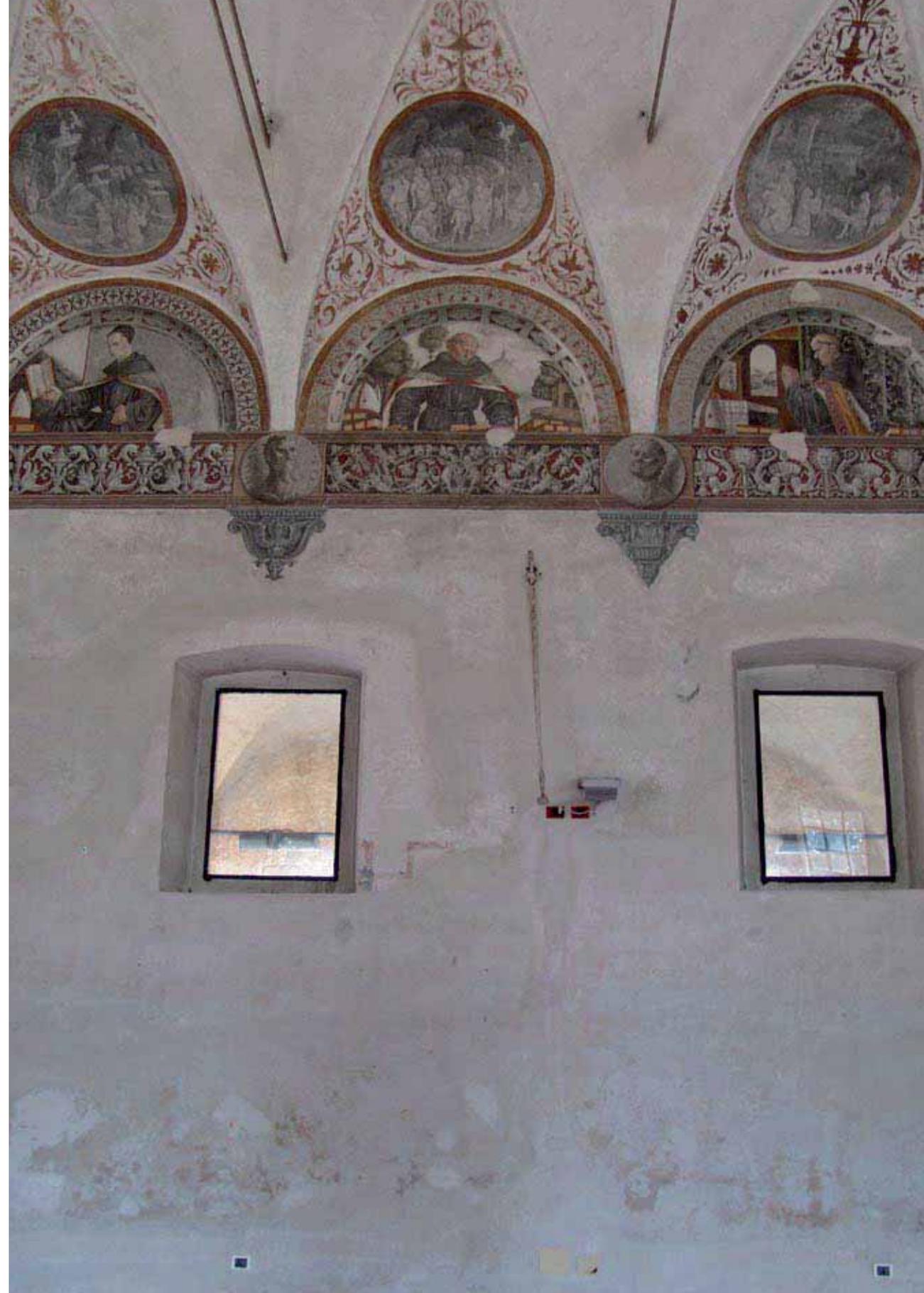
1.
Crema. Ex convento di
Sant'Agostino, Refettorio.
Particolare della volta
scialbata e dipinta.



2.
Crema. Ex convento
di Sant'Agostino, Re-
fettorio. Lunetta con
busto di agostiniano.



A DESTRA 3.
Crema. Ex convento di
Sant'Agostino, Refet-
torio. Porzione dipinta
della parete nord.



di *Crocifissione* e *Ultima cena* non consente però di ricostruire la cronologia complessiva dell'intero allestimento e ci costringe ad utilizzare con cautela anche gli elementi che potrebbero apparire come assodati orami da tempo. Questo nulla toglie al fatto che la data, visibile sulla candelabra a sinistra della porta d'ingresso, è comunque da considerarsi come momento conclusivo almeno di quella parete. È infatti posizionata sul fregio di chiusura, eseguito sull'intonaco steso nel corso dell'ultima pontata della parete lavorata in sequenza dall'alto verso il basso [fot.5]. Prendiamo in considerazione altre coordinate di partenza per la valutazione dell'insieme dipinto. La citazione più antica delle pitture, si ritrova in una fonte Cinquecentesca veneziana. Ad una data imprecisata, collocabile verosimilmente fra gli anni Venti e Trenta del secolo sedicesimo, Marcantonio Michiel, nelle note dedicate alla città di Crema, scrive che "In S. Agostino monasterio di frati eremitani", ed esattamente nel refettorio "la volta de chiaro e scuro bianco, con istoriette del Testamento Vecchio nelli tondi, fu de man de Zuanpiero de Valcamonica. Ivi la Passione del Nostro Signor in fronte, e la Cena all'incontro, de più colori, furono de man del ditto. In la libreria el compartimento de verde, chiaro e scuro, fu dipinto dall'istesso"⁵. La notizia ci fornisce una serie di dati. Anzitutto ci informa che all'interno del convento almeno due dei grandi spazi propri dei complessi

5 G. FRIZZONI (a.c. di), M. A. MICHIEL, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo, pubblicata e illustrata dal D. J. Morelli, 1884, p. 55.*

4a. 4b. 4c.

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Particolari del fregio decorativo eseguito con il ribaltamento di un piccolo cartone.



monastici, il refettorio e la biblioteca⁶, erano stati dipinti dal medesimo autore identificato dal Michiel nel pittore di origine camuna ben noto nella cerchia degli agostiniani in quanto aveva già lavorato per quest'ordine religioso in San Barnaba a Brescia e in Sant'Agostino a Cremona. Il passo riferisce anche indicazioni sui soggetti e su alcune caratteristiche visive dei dipinti: nel refettorio, la cromia delle due grandi scene neotestamentarie fa da contrappunto al monocromo bianco e nero della volta e dei tondi con storie veterotestamentarie, mentre la "libreria" è contraddistinta da una decorazione chiaroscurale eseguita nei toni del verde, verosimilmente simile a quella dipinta da Giovan Pietro da Cemmo nella sala capitolare del convento agostiniano di San Barnaba a Brescia. La descrizione di Michiel corrisponde sufficientemente a ciò che ancora oggi si vede nel salone ed è pertanto da ritenersi abbastanza fedele a ciò che era contenuto nei due ambienti anche a quell'altezza cronologica. Proprio per questo motivo, in riferimento alla descrizione del refettorio, dobbiamo allora notare due incongruenze. Perché il passo non cita le raffigurazioni degli agostiniani che si affacciano dalle aperture illusionistiche che, indubbiamente, dovrebbero essere colte quale elemento caratterizzante la sala almeno al pari dei tondi con le "istoriette del Testamento Vecchio"? Perché non menziona le grottesche rosse che qualificano in maniera vistosa

6 Dopo il passaggio all'Osservanza di Lombardia del 1456, i conventi riformati si dotano di biblioteca. Il fenomeno si osserva a Milano, Brescia, Cremona e Crema. Per la questione di veda R. SEVESO, *La biblioteca del convento bresciano decorata da Giovan Pietro da Cemmo*, in *Società, culture, luoghi al tempo di Ambrogio Calepino*, 2005, p. 325.

5.

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Dettaglio con candelabra sulla quale è leggibile la data 1507.



il fondo bianco della volta, oltretutto all'interno di una descrizione così puntuale di alcuni aspetti cromatici? Se, da un lato, il silenzio intorno a questi ultimi elementi decorativi potrebbe inserirsi a ragione in un contesto di valutazione della pittura tipico di un intellettuale del primo Cinquecento per il quale la categoria della storia prevaleva su quella dell'ornamento, dall'altro l'assenza di una notazione relativa alle lunette depositarie degli elementi didascalici e celebrativi dell'ordine, che sicuramente erano in vista, è una dimenticanza difficile da giustificare. Un ulteriore elemento di base nella valutazione delle pitture del salone, si ricava dagli esiti di un recente studio delle sinopie dell'*Ultima cena* e della *Crocifissione*. Il Museo di Crema conserva infatti nei suoi depositi anche tre grandi sinopie estratte dalle pareti di testata del refettorio dopo lo strappo delle due grandi scene che sono attualmente in restauro. Il controllo diretto di questi materiali, ha dimostrato una serie di differenze fra le due porzioni di sinopia della *Crocifissione* e la sinopia dell'*Ultima cena*⁷. Simili per impasti degli intonaci e lavorazioni, eseguite con il piano di una cazzuola a lama larga, le porzioni differiscono ampiamente per l'esecuzione del disegno. La sinopia della *Crocifissione* propone una disparità fra parte alta e bassa, un alternato uso di disegno a carbone vistosamente ripassato a pennello con un colore bruno-rossiccio e di disegno a carbone solo occasionalmente ripreso. La sinopia dell'*Ultima cena* è invece caratterizzata da pochissime tracce di carbone e da un disegno eseguito a pennello con un colore verde-bruno

7 I dati tecnici e le possibili interpretazioni qui sintetizzati sono in V. GHEROLDI, *Sinopie...* cit., p. 66-74.

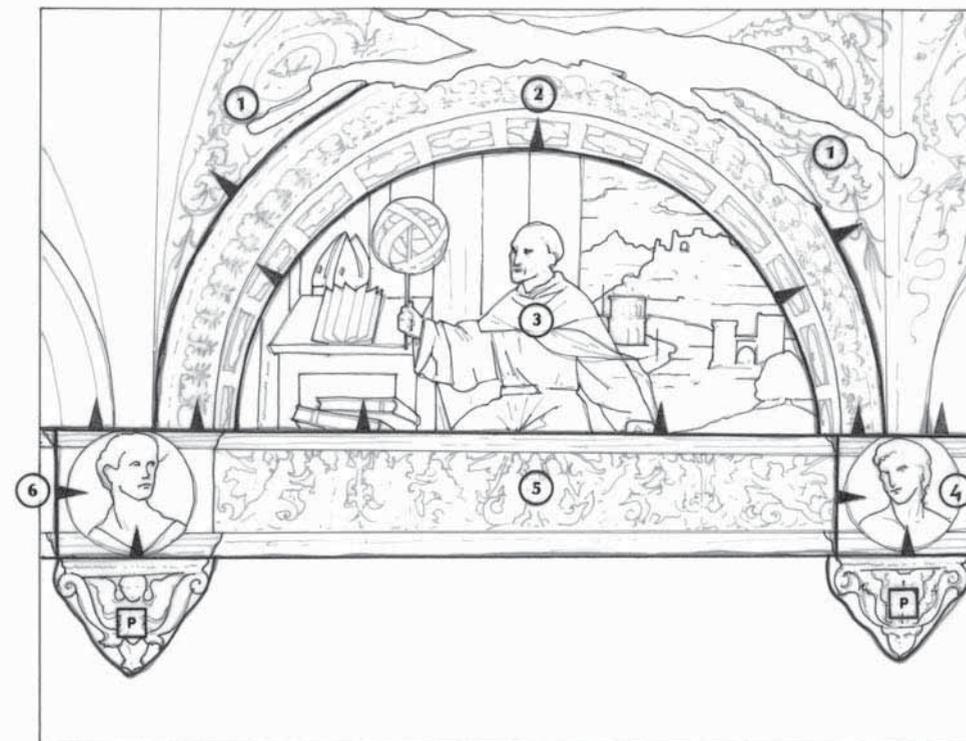
6.
Crema. Ex convento di Sant'Agostino,
Refettorio. Parete nord, lunetta con busto
di agostiniano.



impiegato in diverse diluizioni, in alcuni passaggi ombreggiato con tratti paralleli e rapidi. La diversità fra i due disegni preparatori diviene problematica se collocata in un contesto produttivo unitario, di una stessa bottega, all'interno del quale viene ricondotta l'esecuzione di entrambe le scene. Un cambio di esecuzione così evidente nella fase progettuale del dipinto relativo a elementi che erano destinati ad essere coperti dall'intonaco e che dunque non erano soggetti a valutazioni di stile, deve essere giustificato prendendo in considerazione una serie di eventualità. Sono delineabili almeno tre ipotesi: (a) le sinopie potrebbero costituire fasi distinte nello svolgimento del cantiere agostiniano, essere quindi intervallate da un verosimile stacco temporale e dar conto di una trasformazione delle pratiche escutive di Giovan Pietro da Cemmo; (b) viceversa, potrebbero avere una funzione differente nel contesto produttivo, assumendo, l'una e l'altra, non solo il ruolo

Graf 1. Crema. Ex convento di Sant'Agostino,
Refettorio. Parete Nord, lunetta II. Rilievo degli
intonaci e ricostruzione della cronologia delle
intonacature.

— giunte fra gli intonaci;
▶ sovrapposizioni fra i bordi delle falde
dei singoli intonaci (dopo ▶ prima);
1-6 cronologia; P buche pontaiè.

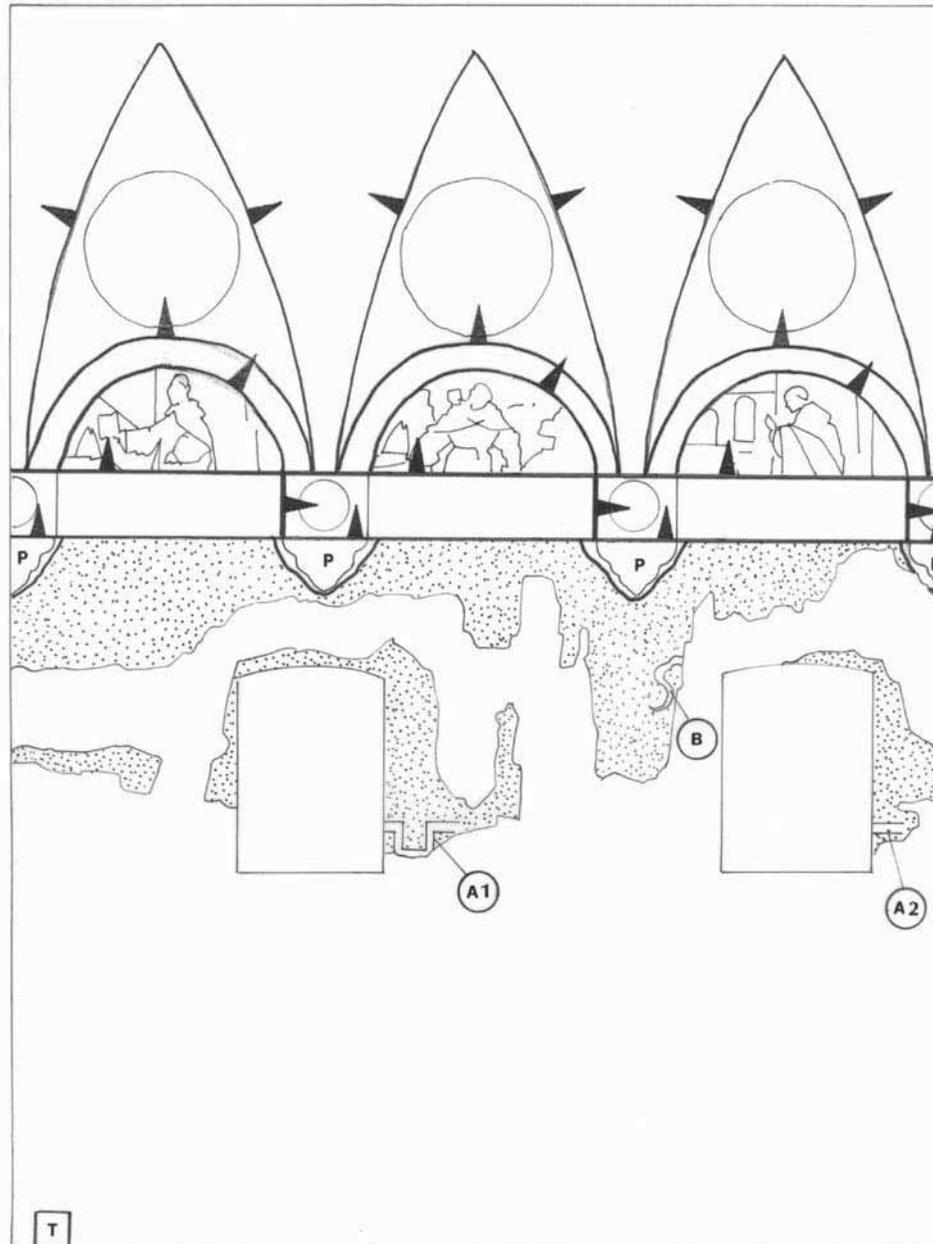


funzionale alla gestione degli intonaci ma anche quello utile all'ottenimento del consenso preventivo da parte della clientela⁸; (c) una terza ipotesi potrebbe invece prendere in considerazione l'autografia dei dipinti del salone e, dando per discutibile il presupposto unitario della realizzazione dell'insieme pittorico, ipotizzare che le sinopie possano essere state eseguite da due diversi gruppi di artisti al lavoro sulle pareti di testata del refettorio. Quest'ultima congettura sarebbe in grado di suggerire nuovi percorsi di riflessione intorno alla struttura della bottega e al

8 Oltre alle sinopie funzionali alla gestione degli intonaci, sono documentate anche le sinopie realizzate per ottenere consensi e contratti. In quale maniera potrebbero altrimenti essere giustificati i casi di sinopie colorate o a monocromo molto rifinito? Per alcune indicazioni sulle tipologie di intonacature e stesure delle sinopie presenti sul territorio lombardo cfr. V. GHEROLDI, *Sinopie...*, cit., 74-83 e relative note.

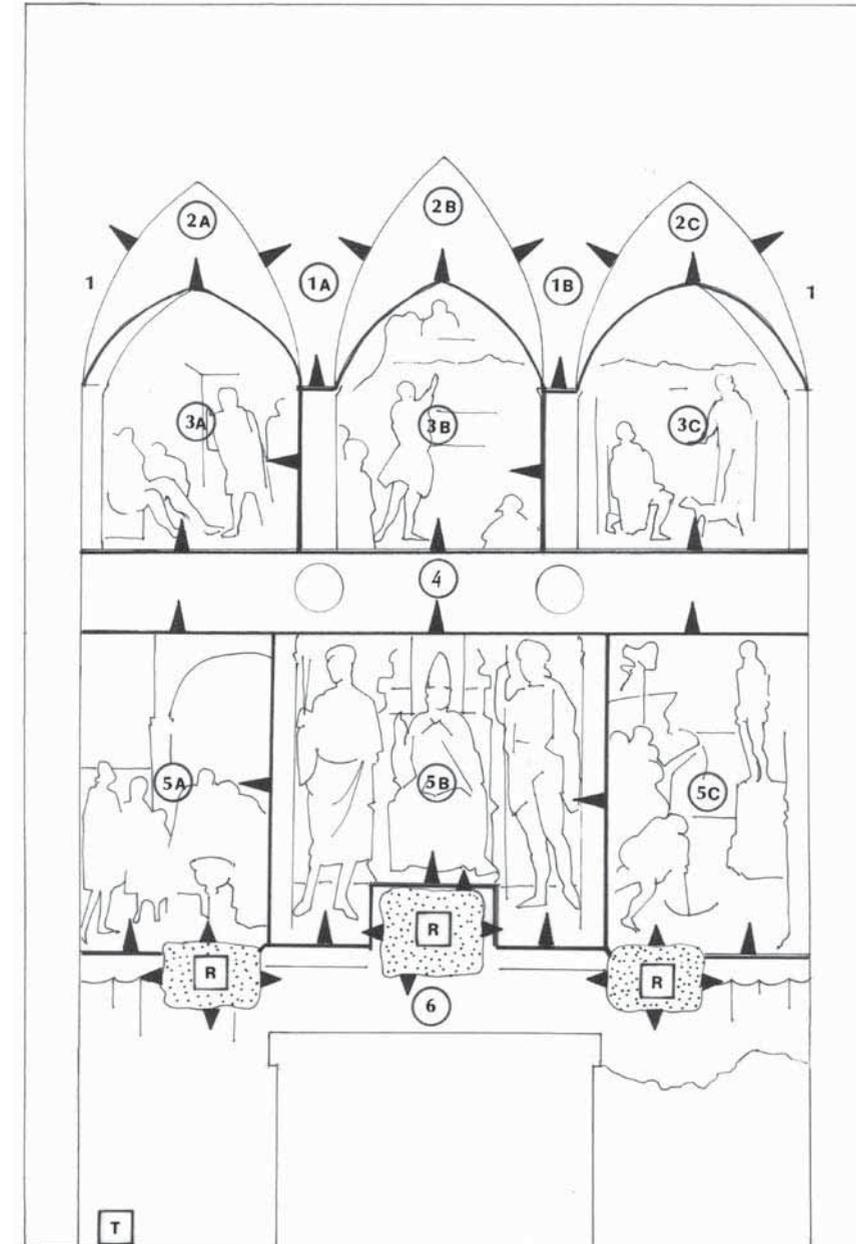
Graf 2. Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Parete Nord, porzione. Rilievo della cronologia delle intonacature e delle tracce pittoriche presenti sui lacerti della parete. — giunte fra gli intonaci; ► sovrapposizioni fra i bordi

delle falde dei singoli intonaci (dopo ► prima); **P** buche puntaie; **A1-A2** profili lineari dipinti in rosso, forse corrispondenti a cornici di tabelle con iscrizioni poste sopra gli stalli; **B** frammento di nastro dipinto in nero; **T** piano di calpestio.



Graf 3. Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Parete di fondo. Rilievo degli intonaci e ricostruzione della cronologia delle intonacature.

— giunte fra gli intonaci; ► sovrapposizioni fra i bordi delle falde dei singoli intonaci (dopo ► prima); 1-6 cronologia; **R** rifacimenti; **T** piano di calpestio.



rimarcato ricorso agli aiuti ravvisabile nei cantieri attribuiti a Giovan Pietro da Cemmo⁹. Anche a questi quesiti aperti proveremo a rivolgere la nostra attenzione.

Percorsi di cronologia interna

I dipinti, scialbati in antico, sembrano tornare in luce nel 1953 in seguito alla caduta di una porzione di intonaco. A questa versione dei fatti e all'eco che segue sulla stampa locale del periodo, si contrappone però una notizia di metà Ottocento dalla quale risulta che alcuni frammenti delle pitture erano già visibili a quel tempo¹⁰. Non pare così azzardato ipotizzare che l'accidentale caduta di intonaco richiami l'attenzione sul monumento e dia il via ad un serie di iniziative finalizzate al suo ripristino complessivo. Infatti, dopo un primo intervento di scopertura che segue di pochi anni il rinvenimento, i lavori proseguono fino al recupero definitivo di tutte le porzioni dipinte conclusosi alla fine degli anni Ottanta del Novecento. Nei decenni precedenti erano invece state portate a termine le operazioni di estrazione delle due scene collocate sulle pareti di testata¹¹.

I presupposti per una ricognizione materiale delle pitture e una conseguente valutazione delle scelte tecniche attuate sul cantiere dovranno pertanto tenere in considerazione anche questi dati. In particolare, le porzioni dipinte con pratiche pittoriche alternative all'affresco saranno verosimilmente molto compromesse e,

allo stesso modo, sarà piuttosto improbabile riuscire a ricostruire nel loro complesso i sistemi di intonacatura delle scene strappate.

Sui lati lunghi del salone, a nord e a sud, le ventidue lunette con busti di agostiniani presentano un identico sistema di distribuzione e ripartizione delle intonacature. La stesura delle malte procede dall'alto, dove le porzioni di intonaco riservate alla cornice architettonica si sovrappongono a quelle della volta, verso il basso, con le smaltature dell'area figurativa comprendente sia il personaggio sia lo sfondo paesaggistico. Su queste si chiude l'intonaco del fregio, a sua volta suddiviso in porzioni. Lo schema delle intonacature rilevato sulla seconda lunetta della parete nord, si ripete pressoché identico su entrambi i lati [fot.6; graf.1; graf.2]. Alcune varianti si registrano invece negli intonaci del fregio. Se sul lato nord la ripartizione coincide approssimativamente con l'ampiezza della lunetta e comprende uno dei tondi a finto bassorilievo, sul lato sud non si rintracciano giunte di intonacature, o quantomeno non è stato possibile individuarle nella ricognizione a campione effettuata in questa occasione. Ci troviamo cioè, a sud, di fronte ad una fascia orizzontale di intonaco corrispondente al fregio stesa in un'unica soluzione grazie ad un a piano di lavoro fissato su un ponte continuo, lungo quanto l'intera parete. Questo dato sembra trovare una corrispondenza nella serie di piccole smaltature rintracciabili sulla parete di fronte, coincidenti con i peducci dipinti e interpretabili come chiusure delle buche pontai [graf.1; graf.2]. Di fatto, se il fregio unitario della parete sud potrebbe essere difficilmente realizzato con strutture di elevazione mobili, allo stesso modo la fitta e cadenzata serie di tamponature degli elementi di sostegno di una struttura fissa del lato nord ci orienta a credere che sui due lati fosse organizzato un ponteggio fisso con un piano posizionato all'altezza della base del fregio. Sempre una struttura fissa, estesa almeno quanto le vele di copertura, deve aver permesso la decorazione delle pareti di testata sulle quali, compromesse dagli strappi, non è però possibile rintracciare alcun dato materiale a riprova.

Le due varianti del sistema di intonacatura del fregio, insieme alla scarsa leggibilità delle pareti corte originata dalle condizioni conservative, compromettono la ricostruzione cronologica delle fasi di lavoro del cantiere. L'unico dato certo relativo alla successione delle operazioni di decorazione dell'insieme pittorico fornito dalle malte del fregio riguarda la parete nord, prodotta da ovest a est, ovvero dalla *Crocifissione* verso l'*Ultima cena*. Sappiamo anche che le smaltature degli unghioni delle vele precedono le lunette, secondo una tradizionale e funzionale distribuzione delle intonacature dall'alto verso il basso. Nessuna altra verifica può esserci però d'aiuto per una ricostruzione della cronologia complessiva dei dipinti: la sequenza relativa delle malte del lato sud è infatti illeggibile a causa dell'unità esecutiva del fregio, unico elemento materiale a poterci indicare uno svolgimento del lavoro, così come la lettura dei punti di raccordo delle intonacature negli angoli, è stata irrevocabilmente invalidata dagli strappi.

9 Sulle differenze stilistiche ravvisabili nei tondi a monocromo con storie veterotestamentarie si veda F. FRANGI, *Pittura a Crema...*, cit., p. 299 ripreso in M. MARUBBI, *Scheda del cod. n. 111*, in *Codici e incunaboli miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo, 1989, pp. 258 e segg. e M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro...*, cit., pp. 61 e segg., dove le storie sono attribuite a fra Apollonio da Calvisano indicato come probabile aiuto del da Cemmo in Sant'Agostino a Cremona. L'attribuzione viene rivista dallo stesso autore in M. MARUBBI, *Giovan Pietro Da Cemmo miniatore*, in "Arte Lombarda", 101, 1992, pp. 7-31. In G. PANAZZA, *Il convento agostiniano di San Barnaba a Brescia e gli affreschi della libreria*, Brescia, 1990, p. 134 viene avanzato il dubbio che l'*Ultima cena* del refettorio di Crema, di qualità più alta rispetto a tutto il resto della decorazione, possa non essere di Giovan Pietro da Cemmo così come la relativa sinopia "di una spigliatezza di disegno e di una capacità di resa nell'anatomia delle figure che il da Cemmo non ha mai avuto". Per gli aiuti al lavoro nelle varie campagne decorative si cfr. anche A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi di Giovan Pietro da Cemmo*, in "Bollettino d'Arte", 37, 1952, pp. 220-230 e M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di Pittura bresciana del Quattrocento*, Milano, 1956.

10 Una indicazione in M. CAFFI, *Alcuni maestri di arte nel se. XV° in Milano poco noti o male indicati*, in "Archivio Storico Lombardo", V, p. 102 indica i dipinti come visibili a frammenti.

11 W. TERNI DE GREGORY, *Importanti scoperte dell'arte lombarda*, in "Il Nuovo Torrazzo, Crema 4 luglio 1953", M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit., p. 111; W. TERNI DE GREGORY, *Gli affreschi di Giampietro...*, cit., pp. 3-17; C. VERGA, *Recupero di un ciclo di affreschi nel refettorio dell'ex convento degli agostiniani di Crema*, in "Arte Lombarda", 1958, III/1, pp. 90-92. Una indicazione in M. CAFFI, *Alcuni maestri di arte nel se. XV° in Milano poco noti o male indicati*, in "Archivio Storico Lombardo", V, p. 102 li dice visibili a frammenti. In M. MARUBBI, *Note in margine a un restauro...*, cit., p. 51, si legge che il restauro è appena iniziato. Per gli le datazioni degli strappi di veda V. GHEROLDI, *Sinopie...*, cit., p. 87.

7.
Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Ripresa a luce radente delle giunte delle intonacature.



8.
Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. *Crocifissione*, ripresa a luce radente dei punti di sovrapposizione degli intonaci.



Il sistema di intonacatura a partiture degli intonaci equivalenti per ampiezza alle cornici e agli insiemi figurativi, corrisponde però molto bene con ciò che si osserva anche sugli altri dipinti murali eseguiti da Giovan Pietro da Cemmo e compagni¹². Inoltre, questo procedimento piuttosto conservatore di suddivisione delle malte in riquadri pressoché regolari coincidenti con le cesure fra le scene, o fra le scene e i decori, o fra i gruppi figurativi, può essere considerato una delle costanti operative nel panorama delle scelte tecniche adottate da pittore. Lo si ritrova, ad esempio, sulle pareti di Esine dipinte tra il 1492 e il 1494 e nel coevo cantiere di Santa Maria Annunciata a Bienno. Ma lo si riconosce ancora nei dipinti della cappella di Sant'Agostino eseguiti a Cremona nell'omonima chiesa e, dopo più di un decennio, in San Lorenzo a Berzo Inferiore nel ciclo dedicato ai santi Fabiano, Rocco e Sebastiano [fot.7; graf.3]. Sulle intonacature a pontate a grandi pezzature come quelle descritte, si riscontra anche una relazione sinopia → dipinto ricorrente e nella quale, solitamente, la sinopia assolve in senso stretto alla funzione preparatoria, di studio compositivo. Ci si trova cioè di fronte ad un sistema di lavorazioni organizzato in cui la sinopia rappresenta una fase passibile di varianti

12 V. GHEROLDI, *Scelte tecniche, gusti, forme di ricezione. La cultura tecnica di Giovanni Pietro Da Cemmo al tempo dei dipinti murali di Santa Maria Assunta a Esine*, in F. MAZZINI, *Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri*, Bergamo, 2000, pp. 191-192.

e trasformazioni che precede la stesura delle malte, un momento di elaborazione funzionale al sistema di intonacatura e non sempre correlato alle fasi pittoriche. Nel caso della bottega del da Cemmo questo vincolo non diretto dello stadio di disegno con quello di completamento pittorico è stato ben documentato in almeno due casi. A Breno, nella chiesa di Sant'Antonio, in un riquadro raffigurante la *Madonna adorante il Bambino* si può osservare il ribaltamento del dipinto rispetto alla sinopia sottostante mentre a Crema, nella sinopia della *Crocifissione*, il ladrone è tracciato con una posa e una croce molto diversi da quelli della versione dipinta così come studiata a tre altezze diverse è la figura di Cristo¹³. Non sarà allora fortuito che la sinopia della *Crocifissione* di Crema espliciti così bene questa funzione sperimentale, oltre che di organizzazione del sistema complessivo di intonacatura. Anche su quello che resta di questo dipinto, infatti, si riescono a individuare poche ma significative tracce che riconducono l'organizzazione delle malte alla comune tipologia individuata di suddivisione delle stesse in riquadri pressoché regolari che scompatiscono scene, decori e gruppi figurativi. Osservando a luce radente gli intonaci assottigliati e ricollocati su tela, si rinvenivano ancora alcuni punti di attacco fra le stesure di malta che suddividono, ad esempio, il cielo e la cornice dipinta [fot.8].

All'interno di questo contesto coerente di scelte e comportamenti operativi sembra tuttavia inserirsi una variante. L'*Ultima Cena* mostra effettivamente, per quanto rilevabile in condizioni materiali così compromesse, un'organizzazione delle intonacature non in linea con quella individuata sinora. Osservando a luce radente il dipinto partendo dall'alto, si individuano alcune smaltature corrispondenti con precisione ai dettagli della struttura prospettica dell'ambiente dipinto, dal marcato carattere bramantesco e inequivocabilmente desunta dai modelli della pittura milanese di fine Quattrocento. Gli intonaci sono ripartiti in base a cornici, volte, lunette, pilastri, lavorati dall'alto verso il basso. Un sistema così regolato, necessita di una progettazione accurata, di un apparato di linee guida sottostante molto preciso. Nel caso specifico però, lo strappo della sinopia non sembra confermare una relazione sinopia → dipinto così diretta e non ci aiuta nella decifrazione delle fasi preparatorie. Nello spazio corrispondente all'impianto architettonico, ridimensionato con un taglio lineare che ha sacrificato l'estremità convessa di volte e cornici (o che le ha forse più verosimilmente lasciate sul muro), non sono osservabili gli stessi disegni a pennello che caratterizzano la scena sottostante. Si può allora ipotizzare che le architetture di inquadramento dell'*Ultima cena* siano state costruite con battute di corde e linee direttrici a carbone non fissate con un successivo passaggio a pennello. Anche nella parte riservata alle figure, dove si fa palese la matrice del prototipo leonardesco, il lavoro di intonacatura procede in

13 I dati sulla sinopia della *Crocifissione* di Crema sono in V. GHEROLDI, *Sinopie...*, cit., p. 76. Cfr. nello stesso testo anche il caso di ribaltamento sinopia/dipinto in San Antonio a Breno.

linea con quanto già indicato per i campi prospettici della scena. Si osservano infatti, nonostante le condizioni di conservazione determinate dallo strappo, alcuni dettagli nei quali è possibile ricostruire un sistema di intonacatura più aderente agli ingombri delle figurazioni. Si può seguire, ad esempio, il bordo della tovaglia che all'estremità destra si adatta alla forma del pannello rosso del commensale seduto a capotavola e nella stesso terzetto di apostoli sono riconoscibili altre due tracce di giunte delle intonacature: a sinistra si riconosce un attacco che marca un lato del pilastro e si piega in basso profilando il braccio steso del discepolo vestito di verde, a destra si intravede un traccia di poco scostata dal volto della figura di profilo che, dopo un andamento "a esse" non regolare e coincidente con una rottura risarcita, sembra continuare assecondando l'andamento del manto rosso. Questo quadro parziale di dati, seppur abbastanza compromesso, trova ulteriore sostegno grazie a una circostanza favorevole. Recuperiamo alcune argomentazioni che ci hanno portato sino a qui. L'analisi dell'*Ultima Cena* sembra mostrare un sistema di intonacature porzionate, e in parte sagomate, che scompartiscono gli elementi architettonici e figurativi. Questo procedimento, si è detto, necessita di precise linee guida elaborate sull'arriccio, nella fase che precede l'esecuzione vera e propria del dipinto e, nel caso di Crema, è possibile fare una verifica diretta degli arricciati e dei rapporti sinopia → dipinto. Proprio osservando una fotografia dell'area destra della sinopia scattata dopo il ritrovamento ma prima dell'estrazione, si osservano alcune linee verticali tracciate a pennello che verosimilmente suddividono lo spazio e demarcano alcune porzioni della scena disegnata¹⁴. Che funzione possono avere? In alcuni punti queste direttrici corrispondono alle residuali giunte di intonaco osservabili sullo strappo e mettono pertanto in strettissima relazione sinopia e dipinto. Al punto che è possibile considerarle quali indicazioni dei punti di attacco delle intonacature, oltre che delle indicazioni perimetrali degli elementi architettonici con le quali coincidono in buona parte. Un dato interessante per la verifica di questa valutazione può essere raccolto osservando l'estremità destra del disegno, dove si ritrova un tracciato lineare "a esse" che separa il personaggio a capotavola dai restanti. Questa linea non corrisponde a nessun elemento architettonico e sottostà, nel dipinto, alla specchiatura marmorea della parete che regge la volta a finti lacunari. Sembra invece corrispondere ai piccoli residui di giunta di giornata osservati sulla superficie dello strappo e anche al profilo della stuccatura che ripristina una porzione di intonaco mancante. Il legame riscontrato non è casuale: i punti di giunzione fra le malte sono infatti più fragili del resto e spesso possono essere compromessi da cadute. Come in questo caso, dove la correlazione fra traccia disegnata → andamento della giunta di intonaco → bordo della caduta → profilo della stuccatura avvalorava ulteriormente la parziale

14 La fotografia pubblicata in V. GHEROLDI, *Sinopie...*, cit., p. 64, è di proprietà dell'Archivio del Museo Civico di Crema.

ricostruzione del sistema di intonacatura.

Recuperiamo anche uno dei presupposti di avvio dell'indagine. Come si è detto, in un recente studio dedicato alle sinopie di *Ultima cena* e *Crocifissione* sono state evidenziate con precisione alcune differenze nella conduzione del disegno preparatorio delle due scene. Sempre a seguito di una serie di valutazioni recenti è possibile collegare la tipologia della sinopia della *Crocifissione* ad altre sinopie attribuite a Giovan Pietro da Cemmo conservate nella chiesa di San Antonio a Breno e nel presbiterio di Santa Maria della Neve a Pisogne¹⁵. A questa prima disomogeneità dei due dipinti del refettorio possiamo ora far corrispondere anche una diversità nelle pratiche d'intonacatura. Si compongono così due differenti sistemi di pittura, difforni per il disegno preparatorio e la sua funzione e contrapposti per suddivisione e uso delle malte. Sarà a questo punto ancora possibile giustificare le diversità con una spiegazione interna allo svolgimento del cantiere cremasco? Con uno stacco temporale dei lavori, o una destinazione pubblica della sinopia più definita? La valutazione di tutti i dati sembra condurre altrove e, alla luce di quanto osservato, sembra verosimile poter ipotizzare, in alternativa, che i due dipinti siano stati eseguiti da pittori diversi. La *Crocifissione*, per altro, risponde pienamente alle scelte tecniche tradizionalmente adottate da Giovan Pietro da Cemmo, mentre l'*Ultima Cena* propone una serie di variabili che non si rintracciano negli altri dipinti attribuiti alla stessa bottega.

Sinopie, sistemi di intonacatura, e scelte pittoriche non sono prodotti autonomi ma esecuzioni strettamente relazionate che, oltretutto, identificano percorsi di selezione effettuati da un artista fra le varie possibilità di un contesto tecnico e ne palesano provenienze geografiche e geografie culturali di riferimento. Il pittore all'opera sulla parete est di Crema si colloca in un ambito complementare a quello di Pietro da Cemmo, dove, oltre a elementi di tangenza come il comune aggiornamento sulle novità della pittura milanese coeva o certe vicinanze stilistiche che hanno condotto all'attribuzione del dipinto al pittore camuno, si ravvisano anche significative differenze. Gli esempi possono continuare. La bottega che esegue l'*Ultima cena* utilizza sistemi di costruzione prospettica molto precisi anche in fase di pittura, come testimoniano le incisioni dirette di riferimento che solcano le tre volte a botte della scena costruendo l'impianto illusionistico e i lacunari [fot. 9]. In questo caso, oltretutto, le incisioni del decoro a rosette che ripete quello degli intradossi delle aperture con gli agostiniani induce a supporre che vi sia un intento di uniformare la scena al resto del salone, grazie alla ripetizione di

15 Cfr. V. GHEROLDI, *Sinopie...*, cit., pp. 63 e segg. anche per le costanti nelle esecuzioni delle sinopie eseguite in Valle Camonica (paragrafo 2). Alcuni dati sono stati riproposti in V. GHEROLDI, S. MARAZZANI, *Girolamo Romanino e gli uomini di Pisogne. Un percorso in Santa Maria della Neve tra XV e XVI secolo*, Brescia, 2009, p.16, dove la sinopia della *Crocifissione* di Crema viene accostata a quelle dell'abside di Pisogne e di Sant'Antonio a Breno.

9.
Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio.
Ultima Cena, dettaglio a luce radente con incisioni
dirette di costruzione dei lacunari.



alcuni decori come le rosette o le palmette o il fregio modulare che corre in basso a chiusura del dipinto. Naturalmente non si rilevano segni di incisione sugli elementi decorativi delle lunette, a riprova di una distanza operativa che sembra contraddistinguere anche la fase d'impostazione e esecuzione pittorica oltre a quella di preparazione e impianto del dipinto.

Problemi aperti

Resta ora da chiedersi chi possa essere all'opera sulla parete sud dell'ex refettorio e in quale relazione possa trovarsi con la bottega di Giovan Pietro da Cemmo. Anche se il quadro dei dati a disposizione non è sufficientemente completo per affrontare il quesito, possiamo almeno aprire una riflessione intorno alla questione attributiva. La mimesi degli elementi di decoro potrebbe sia giustificare l'intento di unificazione del programma pittorico, peraltro quasi certamente richiesta, sia rimandare ad un rapporto diretto fra gli artisti. Si potrebbe quasi ipotizzare una sorta di avvicendamento da uno all'altro, un passaggio di consegne a garanzia della continuità e della conclusione del cantiere. L'unica data del salone è del resto apposta sul fregio dell'*Ultima cena*, dipinto che dovrebbe pertanto potersi considerare tradizionalmente come l'ultimo.

Anche da un punto di vista strettamente stilistico il dipinto presenta delle differenze con il resto delle pitture che sono difficilmente comparabili come momen-

ti di evoluzione dello stile di uno stesso pittore, pur nella complicazione della varietà di mani rintracciabile nei lavori del da Cemmo¹⁶. Il confronto di alcuni particolari fotografici ci pone di fronte a due modalità operative nuovamente non sovrapponibili: il volto del monaco mostra una pittura eseguita con tratteggi abbastanza vibranti e liquidi ripresi da lumeggiature bianche caricate secondo un procedimento che si può osservare anche in altri dipinti attribuiti al da Cemmo, ad esempio a Bienno e a Cremona, mentre il volto del Cristo è eseguito su una base verde con tratti molto più sottili, un lavoro a punta di pennello che tende alla fusione, con passaggi e ombreggiature liquide [fot. 10, 10a]. Identiche valutazioni possono essere condotte raffrontando altri particolari degli agostiniani e degli apostoli [fot.11, 11a] sino alla considerazione finale che, pur avendo ben chiaro il fatto che la scena strappata ha sicuramente perduto parte delle finiture, difficilmente è possibile fare tutt'uno delle tipologie di pittura e di stile rintracciate.

A tutto ciò si aggiungono altre due considerazioni. In primo luogo, è necessario notare che gli aspetti pittorici rilevabili sulla *Crocifissione*, con le cautele del caso, sono riconducibili molto più facilmente alla pittura di Giovan Pietro da Cemmo che conosciamo. Il volto del Cristo crocifisso, ad esempio, è quasi sovrapponibile a quello dipinto all'incirca una quindicina di anni prima nella chiesa di Santa Maria Assunta a Esine e i due ladroni sono avvicinati, per le soluzioni pittoriche, alle figure dei monaci di Crema e di Cremona [fot.12]. In secondo luogo sarà utile operare dei raffronti fra il resto dei dipinti, al fine di individuare altri dati sull'insieme pittorico. In questo caso l'osservazione comparata degli agostiniani e dei *Re biblici* aggiunge un tassello importante alla nostra indagine mettendo in evidenza una serie di analogie fra i due gruppi figurativi. Un campione significativo di particolari selezionati su entrambe le pareti nord e sud e ai capi opposti della sala, riesce infatti a verificare soluzioni pittoriche a tratteggio, lumeggiature e sottolineature vistose dei tratti espressivi simili a quelle già osservate [fot.13, 13a; fot.14, 14a]. Si delinea in questo modo una situazione non omogenea anche rispetto alle scelte pittoriche di esecuzione e finitura adottate sulle pareti della sala. Con più precisione, ci troviamo ad avere a che fare con la stessa suddivisione già riscontrata nei sistemi di intonacatura: monaci, *Crocifissione* e medaglioni si corrispondono e partecipano di uno stesso contesto di elaborazioni mentre l'*Ultima cena* si configura come momento produttivo a sè stante, pur mostrando alcune tangenze con il resto degli apparati dipinti.

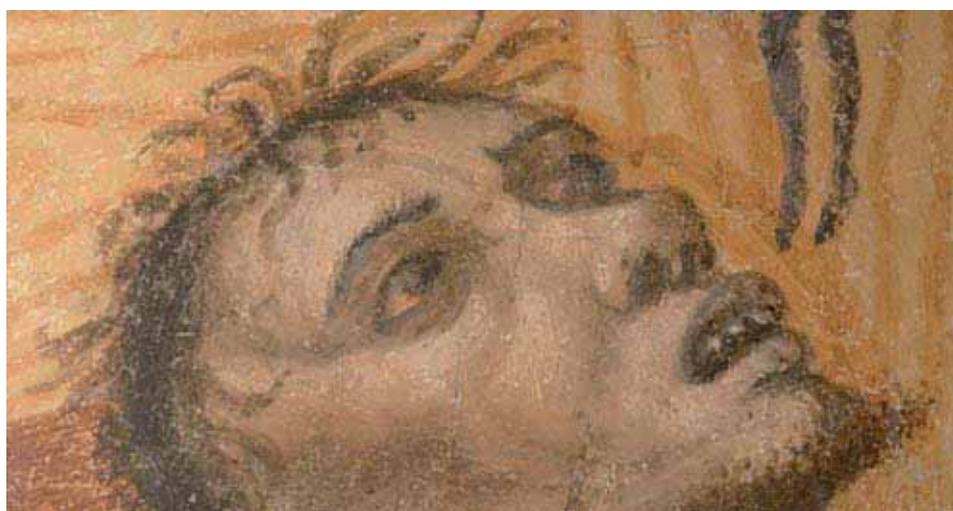
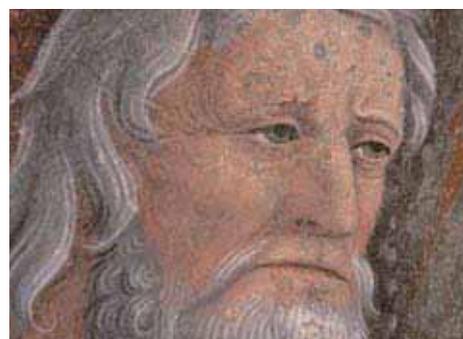
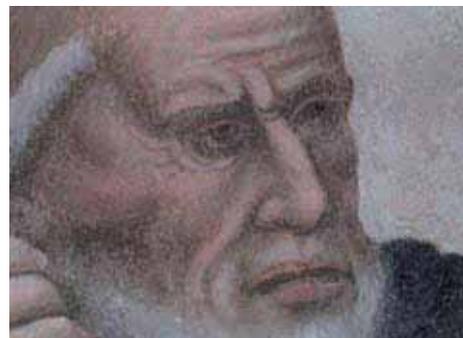
Procedere oltre queste valutazioni risulta complicato ed è pertanto doveroso ragionare cautamente sulla risoluzione di alcuni quesiti aperti che necessiteranno di ulteriori approfondimenti. Davvero la bottega di Giovan Pietro da Cemmo non porta a termine il cantiere? Chi opera in sostituzione o in collaborazione con il

16 Già Gaetano Panazza nel suo G. PANAZZA, *Il convento agostiniano di San Barnaba...*, cit., p. 134 aveva sostenuto che l'*Ultima cena* è di qualità molto superiore al da Cemmo; cfr. qui nota 8.

10. 11.

10a. 11a.

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Confronto fra due volti degli agostiniani e il volto di Cristo e di un apostolo dell'*Ultima Cena*.



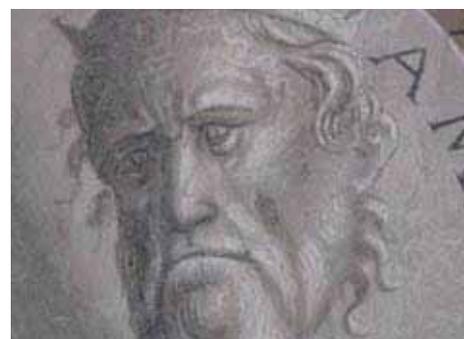
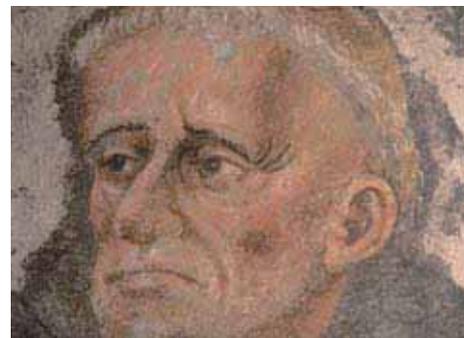
12. IN BASSO

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. *Crocifissione*, dettaglio del volto di un ladrone.

13.

13a.

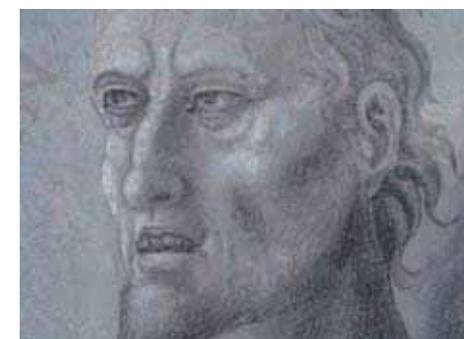
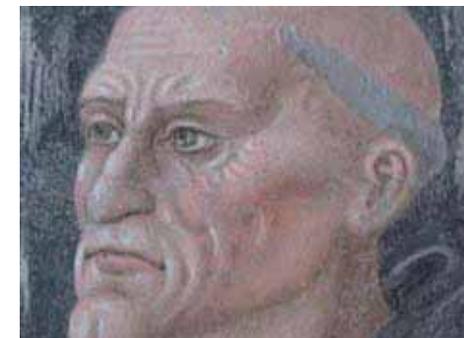
Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Confronto fra i volti di un agostiniano e di uno dei *Re biblici*.



14.

14a.

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. Confronto fra i volti di un agostiniano e di uno dei *Re biblici*.



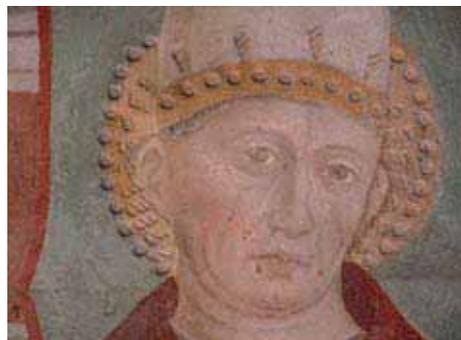
maestro camuno? Gli indizi a cui rivolgere l'attenzione in un tentativo di decifrazione delle complicazioni attribuite a cui ci troviamo di fronte sono abbastanza scarsi. Una pista prioritaria di indagine dovrebbe partire da un'analisi quanto più possibile sistematica della complessità di una bottega itinerante come quella del da Cemmo, in continuo spostamento nell'area padana dalla fine degli anni Ottanta del quindicesimo secolo sino all'inizio del sedicesimo.

Anche solo partendo dalla considerazione che cantieri murali di grandi dimensioni come quelli oggetto dell'indagine necessitano di un numero abbastanza elevato di operatori più o meno qualificati, possiamo farci un'idea delle variabili interne ai gruppi di artisti al lavoro e alla distribuzione dei compiti nelle varie fasi esecutive. Si possono così configurare circostanze lavorative gestite in autonomia dalla bottega nella sua formazione standard composta da maestro e aiuti; congiunture in cui, al contrario, è necessario assoldare maestranze sul luogo in cui si apre il cantiere; casi in cui gli allievi quotati divengono autonomi o le maestranze occa-

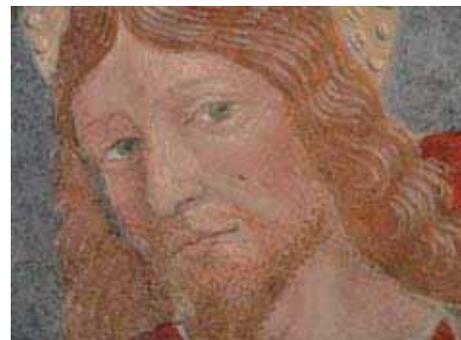
15. Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Dettaglio del volto di san Sebastiano.



16. Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Dettaglio del volto di san Fabiano.



17. Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Dettaglio del volto di san Rocco.



18. Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. *Ultima Cena*, dettaglio del volto dell'apostolo Giovanni.



sionali ottengono un incarico stabile nel gruppo; o ancora episodi di delega del lavoro ai maestri più fidati da parte del titolare della bottega. Se a tutto ciò sommiamo la diffusa simultaneità di cantieri attivi, ci accorgiamo quanto sia complicato per un titolare di bottega avere sempre a disposizione le stesse maestranze o essere presente con una formazione identica in luoghi diversi. Solo per ciò che riguarda Crema ricordiamo che la data del 1507, che dovrebbe essere quella delle fine dei lavori, è prossima ad altre imprese decorative della bottega di Giovan Pietro da Cemmo. Al punto che il cantiere potrebbe essersi intersecato, almeno in fase iniziale, con quello di Cremona, se condividiamo la datazione che ne fissa la chiusura al 1504¹⁷, e di Berzo Inferiore datato allo stesso anno da un'iscrizione dipinta che, pur risultando riportata su una porzione di intonaco aggiunta a posteriori, ricalca con verosimile attendibilità quella originale [graf.3]. Scorrendo l'attività di Giovan Pietro da Cemmo si può osservare che la concomitanza di lavori in corso è attestata anche in altri casi come, solo per fare un esempio, in quello dei cantieri coevi di Santa Maria Assunta a Esine e di Santa Maria Annunciata a Bienno datati ai primissimi anni Novanta del Quattrocento dalle numerose iscrizioni rintracciabili sulle pitture in entrambi i siti. La complicazione data dall'attività murale e dalla collaborazioni di molte mani ad uno stesso insieme dipinto apre pertanto scenari compositi, anche se è plausibile ritenere che sussistano linee comuni di or-

17 La datazione dei dipinti eseguiti da Giovan Pietro da Cemmo a Cremona nella chiesa di Sant'Agostino viene stabilita sulla base di raffronti stilistici tra il 1498 e il 1504 in A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi...*, cit. p. 230. La datazione poi ripresa anche da M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit. p. 93 e da allora solitamente e concordemente mantenuta.

ganizzazione generalmente diffuse quali l'impiego degli aiuti più qualificati per le esecuzioni complesse, così come il mantenimento di standard qualitativi e stilistici d'insieme e l'adozione di accorgimenti utili all'uniformazione delle esecuzioni. In un quadro simile, la vicinanza di alcuni aspetti tecnici e stilistici dell'*Ultima cena* del refettorio di Crema ai dipinti della cappella dei santi Fabiano, Rocco e Sebastiano di Berzo Inferiore assume un ruolo significativo. L'analisi di un serie di dettagli fotografici rende abbastanza evidente lo squilibrio rintracciabile fra gli operatori, verosimilmente diversi, al lavoro sullo stesso cantiere in San Lorenzo. Il volto di san Sebastiano e di san Rocco eseguiti sulla scena di fondo al centro della cappella mostrano, infatti, soluzioni qualitativamente e stilisticamente differenti, pur se eseguite con simili procedimenti tecnici di stesure a tratteggio colorato e sottile steso su una base verde. L'uniformità data dall'uso dello stesso punzone per l'elaborazione delle aureole non dissimula ugualmente le disomogeneità fra i due personaggi anche in rapporto alla figura di san Fabiano, terzo dei santi ai quali la cappella è dedicata e raffigurato assiso al centro degli altri due [fot.15, 16, 17]. Una ricognizione ravvicinata dei questi dipinti mostra molti punti di squilibrio dei procedimenti e degli esiti delle esecuzioni pittoriche che sono invece realizzate, come si è detto in precedenza, con un'organizzazione delle intonacature non solo omogenea ma coerente con quelle solitamente adottate da Giovan Pietro da Cemmo. Se tuttavia raffrontiamo alcuni particolari delle pitture della chiesa di san Lorenzo con alcuni dettagli dell'*Ultima Cena* si ha la netta sensazione che vi siano dei parallelismi fra le due realizzazioni, in particolare in relazione ai procedimenti di stesura e di definizione degli incarnati. Queste stesure sono infatti caratterizzate da tessiture sottili, ripetute e lavorate a sovrapposizione su una base

19. 21 IN BASSO.

Crema. Ex convento di Sant'Agostino, Refettorio. *Ultima Cena*, dettaglio degli incarnati degli apostoli eseguiti con tessiture sottili, lavorate a sovrapposizione su una base verde.



20.

Berzo Inferiore. Chiesa di San Lorenzo, Cappella dei Santi Fabiano, Rocco e Sebastiano. Particolare del volto del santo eseguito sul fronte del pilastro sinistro di accesso alla cappella.



verde [fot. 17, 18, 19, 20, 21], quasi come se uno dei pittori impegnati sul cantiere di Berzo Inferiore trovi poi a Crema una possibilità professionale autonoma e uno spazio produttivo derivante dal raggiungimento di un alto grado di maturità esecutiva e espressiva. Non è difficile allora immaginare che uno degli aiuti più quotati del da Cemmo possa averlo seguito a Crema e, dopo aver operato sul cantiere nelle fasi che precedono la decorazione della parete est, lo abbia condotto a termine nel 1507.

All'interno di questa ipotesi interpretativa sussistono però le diversità nell'impianto delle intonacature che dovrebbero, a questo punto, trovare una giustificazione esterna al contesto della bottega e congruente ai processi culturali di adozione e selezione differenziata delle pratiche operative. Una soluzione si può scorgere valutando la ragionevole ipotesi che il maestro all'opera sulla *Crocifissione* sia un operatore incontrato dal da Cemmo in un territorio con una tradizione operativa diversa da quella del suo bacino di appartenenza e che lo stesso, una volta assoldato in qualità di aiuto per un primo lavoro, resti nel gruppo, divenga uno dei componenti fissi, maturando un percorso di evoluzione nel quale alcune pratiche operative assimilate in precedenza si vanno a integrare e sommare con quelle apprese, anche per una questione di coerenza interna dei lavori, da Giovan Pietro da Cemmo. Alla presenza di più maestri e alla varietà di mani passibile di mutamenti, vanno inoltre ricondotte le differenze spesso sottolineate dalla letteratura recente tra le figure degli agostiniani e le storie bibliche, così come le difformità delle decorazioni a grottesche e dei fregi decorativi¹⁸. Un elemento significativo è costituito dalle grottesche rosse su scialbo bianco degli unghioni delle vele che a causa del loro carattere stilistico più evoluto sono state interpretate come aggiunte successive¹⁹. Si tratta, evidentemente, di elementi che presuppongono un riferimento a situazioni culturali molto aggiornate, forse frutto di un'acquisizione diretta del da Cemmo, o meglio indizio di una nuova cultura decorativa portata all'interno del cantiere da qualche suo collaboratore. Queste decorazioni, infatti, risultano eseguite contestualmente all'insieme dipinto, in quanto è possibile osservare le incisioni dirette della loro tracciatura praticate sulle porzioni dell'intonaco fresco scialbato che precedono cronologicamente le intonacature delle lunette [graf.2].

I materiali fotografici e grafici che corredano il testo sono stati realizzati da Vincenzo Gheroldi che ringrazio per la generosa collaborazione. Un ringraziamento va anche al personale del Museo Civico di Crema che con disponibilità ha agevolato i sopralluoghi eseguiti nel luglio scorso.

18 Sulla questione delle mani e degli aiuti si crf. qui la nota 8.

19 F. FRANGI, *Pittura a Crema...*, cit., p. 299, valuta le grottesche degli unghioni delle vele come delle probabili aggiunte successive in quanto più evolute e aggiornate sui motivi della *Domus Aurea*.