

Giovan Pietro da Cemmo: il percorso artistico di un pittore

L'autrice non si propone di fornire al lettore la sintesi di una ricerca scientifica ma, per usare le sue parole, "di richiamare l'attenzione sulla figura di un pittore, Giovan Pietro da Cemmo, protagonista dell'arte minore lombarda a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento".

Premessa

La finalità di questo breve scritto non è quella di fornire al lettore la sintesi di una ricerca scientifica ma piuttosto quella di richiamare l'attenzione sulla figura di un pittore, Giovan Pietro da Cemmo, protagonista dell'arte minore lombarda a cavallo tra il '400 e il '500. Con il suo operato, egli ha contribuito alla formazione di un linguaggio pittorico autonomo e costituisce un tassello fondamentale, a mio avviso, per la totalità della storia dell'arte nell'Italia settentrionale di quel periodo. Giovan Pietro da Cemmo non riveste solamente il ruolo di un semplice narratore che riempie di affreschi le pareti delle pievi rurali alpine o di un (sia pur pregevole) esponente di un linguaggio artistico locale, ma rappresenta un punto di riferimento per la lettura e la comprensione dell'arte nel delicato passaggio di secolo tra forme neogotiche e scorci rinascimentali.

Identità pittoriche incerte

È ancora oggi impresa ardua e complicata il voler parlare di Giovan Pietro da Cemmo, interprete dell'arte minore lombarda, non troppo conosciuto, dal profilo biografico incerto e dalle poche opere autografe. Della sua opera è rimasta testimonianza nelle valli bresciane e nei vicini centri urbani di Brescia, Cremona e Crema. Sono solo due infatti i lavori firmati e datati dal 'buon frescante': il primo risale al 1475 e si trova in Valle Camonica, a Piancogno, sul confine con l'altopiano di Borno, presso il Convento dell'Annunciata dei frati Cappuccini; il secondo in Val Sabbia, nell'opera pittorica familiare della Chiesa di San Rocco di Bagolino, datato 1486.

Il prosieguo del percorso pittorico del Da Cemmo è tracciabile solo attraverso ipotesi di identità d'esecuzione: molte sono le discordanze delle opinioni in merito alla paternità delle sue opere, nonostante i numerosi studi che affrontano l'argomento¹. Inoltre, si rileva l'assenza di una ricerca che dia continuità alle testimonianze finora pervenute e che non lasci in sospeso l'attribuzione dei dipinti trattati.

L'unica opera che sembra mettere d'accordo la gran parte degli studiosi nell'attribuire gli affreschi al nostro autore è il ciclo pittorico di Esine, in Santa Maria Assunta, nonostante l'assenza di una firma accanto alle numerose date, come sottolinea Franco Mazzini: "Un ciclo – occorre ripeterlo – anomalo come tale, per la incongruità della partitura iconografica confermata dalla saltuarietà delle date – ben diciotto e in massima parte finora passate inosservate – distribuite inegualmente senza successione cronologica plausibile [...]”².

Diversamente si azzardano analisi, si formulano ipotesi, si contempla l'idea della presenza di un'eventuale bottega del pittore, di presunti allievi, di aiutanti che lasciano umili tracce di arte quattrocentesca sulle pareti di altrettante semplici pievi campestri. Ad oggi, l'intera attività di Giovan Pietro da Cemmo, complessa e itinerante, non trova la sua individualità artistica, ma l'osservatore attento percepisce chiaro il richiamo della mano del pittore nei dipinti non autografi, ove vi ritrova tutte le caratteristiche del suo linguaggio pittorico: la ricerca fisiognomica, la cura dei dettagli, la vivace cromaticità, l'armonia di stile degli spazi e la vena narrativa che riveste le pareti di conventi, pievi, santuari.

In queste poche pagine dedicate a Giovan Pietro da Cemmo, si cercherà di offrire una breve

¹ Senza nulla togliere ai tanti validi studiosi, ritengo che l'analisi dell'opera del Da Cemmo più completa ed esaustiva, ad oggi, sia la ricerca di Maria Luisa Ferrari nel testo *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Editrice Ceschina, Milano, 1956. Nel capitolo introduttivo, la Ferrari fornisce un'attenta e abbondante referenza bibliografica che apre con Padre Gregorio di Val Camonica (1698), sottolinea il valido intervento del Puerari (1952) e conclude con il Panazza (1963).

² F. MAZZINI, *La chiesa di Santa Maria Assunta a Esine*, Edizioni Bolis, Bergamo, 1989, pag. 53

panoramica delle sue tappe pittoriche, nonché una sintesi biografica anch'essa basata sulla poca documentazione a disposizione, ovviamente senza avere la pretesa dell'intento puntuale e preciso di Maria Luisa Ferrari: "Così, nella scarsità di notizie e d'indicazioni esterne pertinenti il nostro pittore, rifarsi principalmente ad una lettura diretta e appassionata delle opere ci sembra l'iniziativa più probante; e saranno solo le conclusioni che deriveranno da questo esame a decidere, alla fine, della fortuna di Giovan Pietro da Cemmo"³.

Giovan Pietro da Cemmo: breve indagine biografica

"Come si è detto, scarsissime sono le notizie esterne o desunte da fonti letterarie, e addirittura nulle quelle interne, riguardanti cioè la sua umana vicenda. Si ignorano dati cronologici fondamentali, come l'anno di nascita e di morte; e le citazioni più antiche sul pittore [...] si limitano alla segnalazione dei luoghi ove sono reperibili le sue opere, senza nessun elemento utile ad arricchire la sua scheda biografica"⁴. È di nuovo la Ferrari che fornisce una ricostruzione delle tappe anagrafiche di Giovan Pietro, presumibilmente nato a Cemmo, piccolo borgo camuno, nel 1450 e morto intorno al 1510. Ma va ricordato che in quei pochi documenti presi in esame dalla studiosa, si trovano notizie assai contrastanti sulla realtà storica del Nostro. Partiamo dalla presenza di un certo "magister Petrus", citato da Don Alessandro Sina⁵, che la critica, tratta in inganno dal nome, ha creduto fosse Giovan Pietro, ma che verrà poi identificato, non senza margine di dubbio, con il Parotus, di una generazione più anziana e autore del Polittico ligneo di San Siro di Capo di Ponte (1447)⁶ ora definitivamente alla Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia.

Continuando con gli 'enigmi biografici', ritroviamo negli studi finora presi in considerazione, ancora una volta, il nome Petrus associato però alla figura di monaco, prima frate domenicano, poi laico agostiniano e infine professore agostiniano: tesi sostenuta con convinzione ancora dallo storico Sina e puntualmente smentita dallo stesso quando nel 1946 pubblicava l'atto di investiture vescovili del 1533 nel quale facevano la loro comparsa "Pasinus et Jacobus f. Q. Jhoannes Petri pictoris De Cemmo Habit"⁷. Un Giovan Pietro coniugato con figli, quindi, e non celibe e frate come vuole la 'legenda' che gli si è costruita attorno.

Del resto, osservando la storia dell'arte lombarda e soffermandoci nella koinè alpina italiana, appare ampio l'elenco dei pittori attivi tra il '400 e il '500 che presentano una biografia incerta o spesso addirittura sconosciuta come quella del nostro artista. Nei pochi documenti archivistici che abbiamo a disposizione, si fa particolarmente attenzione agli artisti operanti in questo periodo in Valle Camonica e che vanno a delineare la "Scuola dei pittori da Cemmo": tra i tanti, ad esempio, Girardo da Treviglio, stabilitosi a Cemmo, il già citato Parotus, il maestro Pietro, il maestro Giacomo e il figlio Oriolo de Ochis, presenti in Valle tra il 1430 e il 1470. Segue una seconda generazione di pittori sempre attiva in territorio camuno ma dal 1475 in poi, nella quale possiamo inserire la presenza del Nostro, avvalendoci finalmente di una testimonianza certa: la firma con data dell'opera *Lo sposalizio della Vergine* nel coro del Convento dell'Annunciata a Piancogno: "HOC PETRUS PINXIT OPUS DE CEMO JOHANNES 1475". A confondere le cer-

³ M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Editrice Ceschina, Milano, 1956, pag. 23.

⁴ *Ibidem* pag. 24

⁵ A. SINA, *Intorno al pittore Giovan Pietro da Cemmo e alla sua famiglia*, in "Memorie storiche della Diocesi di Brescia", vol. XIV^o, fasc. I^o, Brescia, 1947.

⁶ Per una analisi approfondita sulla storia del Trittico del Parotus si veda: AA.VV., *Il Polittico di Paroto, Esercizi per una ricostruzione*, ITL spa, Milano, 2014, a cura di SARA MARAZZANI, Collana: Studi e confronti n°4

⁷ A. SINA, op. cit.

tezze dell'opera camuna, un decennio più tardi circa, basta sconfinare nella limitrofa Val Sabbia, attraverso il passo Crocedomini, e recarsi a Bagolino. Nella Chiesa rurale di San Rocco, nel 1486 viene posta accanto alla data la seguente firma: "QUI HOC OPUS PINXIT CEMIGENA FUIT", probabilmente a conclusione dei lavori della volta absidale. Nei capitoli di Federica Bolpagni e Saccamani dedicati allo studio degli affreschi di Bagolino⁸, sono ben documentati gli atti di pagamento dei "Cemigena"; nel Libro dei Buoni Denari degli archivi comunali di Bagolino, consultato meticolosamente dagli storici, è attestata la presenza di un certo "Magister Pasoto depintor" originario "de Cimo" in Val Camonica, al quale viene sempre affiancato il nome di "Zhoannes Peder de Cimo depintor": padre e figlio vengono incaricati dal Comune per dipingere la Chiesa di San Rocco. In questi preziosi documenti⁹ sono scanditi i passaggi relativi alla presenza dei due pittori in Val Sabbia, le date precise, i pagamenti, le informazioni necessarie che ci danno conferma del legame, forse intuito ma non scritto dai primi studiosi del Da Cemmo, tra il Pasoto, da individuare come il maestro Parotus e il nostro Giovan Pietro da Cemmo: "Il Pasoto comparso tra le carte di Bagolino è da ritenersi un maestro conosciuto dell'arte lombarda del Quattrocento, anche se non tanto quanto il figlio Giovan Pietro. Certamente è da identificare con il maestro Peroto, citato dagli storici dell'arte [...]"¹⁰.

In una sorta di 'gioco' di nomi propri e forse anche di "sdoppiamento della sua personalità" come la definisce la Ferrari¹¹, possiamo infine dare per certo che Petrus, Jhoannes e Zhoannes sono la stessa persona, da identificare nel pittore Giovan Pietro, e che a dar conferma ulteriore di questa convinzione sono i suoi dipinti, che rivelano la stessa mano e una certa continuità di stile.

Principali tappe pittoriche

Piancogno

Come ho già accennato in precedenza, volendo tracciare un vero e proprio percorso artistico di Giovan Pietro da Cemmo, ci troviamo di fronte a committenze riconducibili agli aspri territori delle valli bresciane ma anche a incarichi, forse più pregiati, delle città come Brescia, Cremona e Crema. L'inizio ormai appurato, datato e firmato, dell'operato del Da Cemmo ci porta in Valle Camonica nel Convento della Santissima Annunciata di Piancogno, attualmente sede dei frati Cappuccini: si tratta di un complesso architettonico edificato a 700 metri sul livello del mare, che si sviluppa in orizzontale e include la Chiesa con il suo prezioso presbiterio ed i relativi affreschi del coro: le *Storie della Vergine* portano una data precisa e la già citata firma del pittore "HOC PETRUS PINXIT OPUS DE CEMO JOHANNES 1475". Il gusto neogotico contraddistingue la prima testimonianza camuna: l'impostazione della scena, le figure allungate, l'anonimato dei volti con il loro timido incarnato, il colorismo veneto dell'insieme e delle singole vesti ci riportano immediatamente alla "scuola" dei Vivarini, di Antonio soprattutto, protagonista importante nel panorama dell'arte di questo periodo e autore del Trittico in San Pietro in Oliveto a Brescia, eseguito intorno al 1440, che l'artista camuno aveva potuto, forse, osservare.

Bagolino

La seconda e ultima tappa autografa dell'artista si trova nella Chiesa di San Rocco a Bagolino

⁸ AA.VV., *La materia e lo spirito, San Rocco di Bagolino da Pasoto a Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnoli*, Brescia, 2011.

⁹ F. BOLPAGNI, *La chiesa di San Rocco a Bagolino: note storiche*, in Op. Cit, pagg. 39-40.

¹⁰ R. SECCAMANI, *I da Cemmo a Bagolino: gli affreschi di Pasoto e Giovan Pietro in San Rocco*, in Op. Cit., pagg. 56.

¹¹ M. L. FERRARI, op. cit., p. 35.

(1483 - 1486): la Valle Sabbia si fa protagonista di una notevole dimostrazione del ‘linguaggio cemigeno’, condiviso da padre Pasoto e Giovan Pietro figlio. Nella sfida pittorica di Bagolino sarà Giovan Pietro da Cemmo a distinguersi per “la sua peculiare qualità poetica più umanistica”¹², ben evidenziata, ad esempio, nella presente scena dell’*Annunciazione*, con una Madonna annunciata piena di poesia, di grazia composta, di quiete quasi belliniana, dove la luce scandisce l’ordine dell’interno domestico¹³. E che dire delle *Sibille*? Esse presentano una galleria di volti, foggie, copricapi, dettagli tessili e mimici che caratterizzano sempre di più la pittura di Pietro da Cemmo e che vedremo ripetersi e amplificarsi lungo il suo percorso. Nel cantiere di Bagolino però il pittore camuno, sapientemente, volge lo sguardo anche al Maestro padovano per eccellenza: è il Foppa la sua scelta stilistica, in una rivisitazione intelligente e severa della fisionomica, nell’intenso azzurro celeste e soprattutto nella struttura spaziale della volta con la rappresentazione dei quattro evangelisti in mandorla, dove si ripete lo stesso identico schema usato dal Foppa nella Cappella Averoldi al Carmine di Brescia.

Brescia

Le committenze valligiane si interrompono e le opere autografe si concludono tra i borghi delle vallate alpine. Giovan Pietro si sposta a Brescia, dove riceve un ben più arduo incarico: la decorazione parietale della libreria del Convento agostiniano di San Barnaba. Una tappa cittadina che porta il Da Cemmo a lasciare in sospeso quel ‘discorso pittorico’ intimo e personale intrapreso nella solitudine del paesaggio montano. Nella *Grande scena della Gloria di Sant’Agostino* il nostro artista sfoggia studi mantegneschi, evidenti negli scorci architettonici e nelle atmosfere arcaiche, nell’attenzione alla ritrattistica, in particolare alla mimica facciale di ogni singolo personaggio raffigurato. Brescia svela un Da Cemmo decisamente più decorativo che formale rispetto alle opere precedenti, dense più di sostanza che di ornamenti.

Esine

Ma il soggiorno bresciano ricco di fermenti e di stimoli artistici non convince il pittore a rimanere nella città. Una volta appresa la lezione del Mantegna nel gusto e nell’eleganza, egli lascia il Convento di San Barnaba per recarsi di nuovo in Valle Camonica. A Esine, piccolo borgo della Val Grigna¹⁴, la famiglia Federici¹⁵ lo chiama nel 1491 per affrescare l’intera chiesa di Santa Maria Assunta edificata da poco e destinata a diventare uno dei principali edifici di culto della po-

¹² R. SECCAMANI, op. cit., p. 60.

¹³ Di notevole interesse può essere il paragone analitico con la Madonna annunciata di Esine, dove si possono cogliere gli stessi elementi stilistici della Madonna di Bagolino ma scritti in forma diversa nella scena dell’Annunciazione di Esine, in Santa Maria Assunta. Straordinaria bravura dell’autore nella declinazione degli ambienti domestici e soprattutto nel disegno dei tratti diversi dei due volti: accentua l’incarnato nordico del viso dell’annunciata esinese mentre ammorbidisce i lineamenti nella Madonna di Bagolino quasi a voler sottolineare, in modo delicato e intelligente, la diversa appartenenza fisiognomica.

¹⁴ La Val Grigna è una Valle laterale, situata sul versante orografico destro della Valle Camonica; primo paese è Esine, seguito da Berzo Inferiore, Bienno, luoghi di permanenza del pittore Giovan Pietro, e Prestine.

¹⁵ I Federici: famiglia ghibellina per eccellenza che regna in Valle Camonica per tre secoli XIII, XIV, XV; lo stemma araldico è dipinto, in grandi dimensioni, nello zoccolo della parete (seconda campata a sinistra) detta “Polittico Federici”. Per un ulteriore approfondimento riguardo i Federici in valle Camonica si consigliano i seguenti testi: G. Brunelli, *Curiosi trattenimenti contenenti ragguagli sacri e profani dei popoli camuni, a cura di Oliviero Franzoni, Breno, Tipografia Camuna, 1998 [1698], p. 50*. R. A. Lorenzi, *Medioevo camuno - proprietà classi società*, Brescia, Grafo, 1979, p. 49. T. Sinistri, *I Federici di Vallecamonica*, Cividate Camuno, Litotipografia San Marco, 1975, p. 19. Altre famiglie minori di Esine contribuirono alla costruzione della Chiesa, tra queste anche la famiglia dei Beccagutti, si vedano gli stemmi, di dimensione ridotta rispetto a quello federiciano, all’interno del presbiterio.

polazione. La committenza esigente e severa offre al pittore la prima vera occasione di un lavoro completo, nonché di una grande responsabilità. Giovan Pietro riprende quel ‘discorso pittorico’ con se stesso, accetta la ‘sfida artistica’ e nell’ultimo decennio del secolo si avvia all’apertura del cantiere esinese. Il *Ciclo della salvezza* e la *Devozione ai santi taumaturghi* sono gli argomenti da narrare nella chiesetta rurale, dove l’autore, di nuovo solo e lontano dai fremiti cittadini, porta avanti la sua ricerca e assolve il compito di un intero ciclo di affreschi. Il Da Cemmo qui dà veramente prova della propria bravura come frescante e come artista attento alle magistrali lezioni di Jacopo Bellini nell’iconografia delle numerose madonne rappresentate, alle soluzioni architettoniche bramantesche, ai paesaggi mantegneschi nei quali introduce le prime regole prospettiche.

Esine è anche pretesto per approfondire le tecniche miniaturistiche apprese, forse, nel soggiorno bresciano¹⁶, e per consolidare tutte le caratteristiche pittoriche finora acquisite. L’alchimia iconografica che caratterizza il ciclo rende unica questa piccola pieve, come afferma il Mazzini: “Ora, non è dubbio che l’Assunta di Esine, avendo acquisito, con il compimento di codesta impresa pittorica, una sua inconfondibile fisionomia storico – artistica, unica fino allora nella Valle per il carattere unitario del ciclo ed i suoi significati iconologici, venne a trovarsi in una posizione di indiscutibile eccellenza [...]”¹⁷.

Bienno

Non si discosta molto il discorso per quanto riguarda le scene affrescate a Bienno nella navata della Chiesa dell’Annunciata, detta “chiesetta degli orti” per la sua posizione decentrata rispetto al nucleo storico del borgo medievale. Contemporaneamente al cantiere esinese, il Nostro, si reca a Bienno e lascia traccia del suo operato in quegli anni di continua introspezione pittorica: la descrizione prevalente è quella femminile nel sottarco d’ingresso al presbiterio: Giovan Pietro riprende le sibille di Bagolino, le perfeziona, le dipinge curando i dettagli e gli sguardi, dando vita ad un susseguirsi ritmico e incalzante di donne bibliche, una ben riuscita prova di gusto essenzialmente lombardo.

Cremona

Nella solitudine, non troppo forzata, dei luoghi di montagna, Giovan Pietro da Cemmo costruisce pezzo per pezzo la sua identità pittorica, passando dalle affollate scene delle crocefissioni sparse nelle anonime pievi valligiane alle movimentate processioni di personaggi che contornano la mandorla divina del Pantocratore esinese. Egli, non solo coglie e rielabora la lezione dei grandi artisti del tempo dai Vivarini al Foppa, ma osserva sapientemente anche quel ‘microcosmo’ di pittori che, dalla seconda metà del Quattrocento in poi, operano nel contesto alpino¹⁸ contribuendo alla formazione di una vera e propria ‘struttura pittorica’ della narrazione religiosa dove si concentrano libertà stilistiche e soluzioni cromatiche festose. Il ‘primo’ Da Cemmo parte volutamente da un registro goticizzante, che forse gli appartiene per formazione e per ‘intelligente contaminazione’ e arriva a un registro rinascimentale lentamente conquistato. La novità in questo senso, definita dalla Ferrari “la svolta rinascimentale”¹⁹ avviene a Cremona con il *Ciclo Storie*

¹⁶ AA. VV., *Franco Mazzini testi e testimonianze*, ITL, Milano, 2005, pag. 25. Mazzini cita uno studio del Marubbi in merito all’attività di miniaturista del Da Cemmo (vedi bibliografia).

¹⁷ F. MAZZINI, *Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri*, Bolis, Bergamo, 2000, pag. 21.

¹⁸ Sono state prese in esame le opere dei seguenti pittori: J. Longo, G. Canavesio, Borlone, i Baschenis, G. Tolmezzo. Essi sono attivi nelle valli alpine nella seconda metà del Quattrocento; per ulteriori approfondimenti si veda: G. PANAZZA, *La pittura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Brescia II*, 1963.

¹⁹ M. L. FERRARI, op. cit., p. 93.

di Sant'Agostino e i dottori della chiesa (Chiesa di S. Agostino - Cappella del Santissimo Sacramento), eseguito tra il 1498 e il 1504. I quattro Dottori della Chiesa sbucano dai loculi del cielo stellato della volta, l'ostentata architettura si impadronisce dello spazio ma il vasto repertorio decorativo vince il contrasto architettonico, la funzione cromatica assolve il compito ornamentale dell'insieme e tutto si fonde in una rigogliosa armonia di stile.

Berzo Inferiore

Ancora una volta, dopo ad una tappa cittadina segue un ritorno quasi 'rituale', oserei direi, in Valle Camonica, come una specie di richiamo ancestrale dei luoghi che lo hanno visto crescere e che lo hanno formato. A Berzo Inferiore, nel delizioso Santuario di San Lorenzo che domina le lievi alture del parco del Barberino, nel 1504 Giovan Pietro si cimenta negli affreschi della Cappella dedicata ai Santi Sebastiano, Rocco e Fabiano, dando conferma del suo pervenuto linguaggio autonomo: i dipinti mostrano chiaramente la poetica dell'arte del Da Cemmo. A Berzo si fondono i rimandi pittorici appresi durante gli anni precedenti: le influenze miniaturistiche, le citazioni di scuola veneta, il gusto lombardo soprattutto del costume, le lezioni del Foppa, gli interni squarconeschi e le geometrie di Mantegna. Ciascun insegnamento contribuisce a dar vita ad una rielaborazione propria dei canoni pittorici e delle scene, in chiave ormai felicemente rinascimentale.

Crema

Il nostro breve ma fitto itinerario cronologico delle opere di Giovan Pietro da Cemmo, fuori e dentro le città, volge al termine con l'ultima significativa tappa a Crema nel Convento di sant'Agostino. Ammesso che si possa dare conferma della mano del Da Cemmo nelle decorazioni del ex refettorio (sono discordanti i pareri²⁰), potremmo concludere con una lettura tra le più significative e alte dell'arte cremesca. A Crema il pittore rafforza il linguaggio acquisito, dà ampia dimostrazione di una certa perfezione d'esecuzione non solo nelle scene di più alto impatto, la *Crocifissione* e l'*Ultima Cena*, ma anche e soprattutto nelle storie bibliche nei tondi delle vele, nei maestri agostiniani di ciascuna lunetta, nelle decorazioni a grottesche e nei motivi decorativi che si susseguono lungo le pareti maggiori del refettorio²¹. Egli rielabora il suo stile ormai autonomo in chiave rinascimentale, ben definito nei passaggi cromatici, decorativi e fisionomici. Lo spiccato gusto per le decorazioni antiche ribadisce fortemente la consapevolezza rinascimentale dell'autore e la prospettiva a botte albertiniana cancella definitivamente l'impronta goticizzante che lo ha accompagnato in gran parte del suo percorso pittorico. Nell'eccezionale opera cremasca "colpisce come in ogni parete gli affreschi perseguano la dilatazione dello spazio interno"²² l'osservatore coglie immediatamente il 'senso dilatato' dell'opera di Giovan Pietro, l'ininterrotto ritmo compositivo-spaziale, quasi paragonabile a un ritmo sonoro, a un sublime 'canto corale dei dipinti'.

Val Camonica

Prima di concludere la nostra analisi descrittiva torniamo in Valle Camonica: tra i principali luoghi citati e presi in esame, si inseriscono in coda altri edifici religiosi del luogo: l'oratorio

²⁰ Franco Mazzini esprime parere discordante nell'attribuzione dei dipinti di Crema al pittore Giova Pietro da Cemmo, si veda: AA. VV. *Franco Mazzini, Testi e testimonianze*, ITI spa, Milano, 2005, pag 25.

²¹ Per una completa analisi architettonica e lettura degli affreschi del salone cremasco si rimanda allo studio di ESTER BERTOZZI, *Il salone Pietro Da Cemmo, ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi*, in "Insula Fulcheria", n° XLIII, 2013.

²² Trovo perfetta l'espressione "dilatazione dello spazio interno" di ESTER BERTOZZI, op. cit., p. 291.

di Montecchio a Darfo Boario Terme, la pieve lacustre di Santa Maria in Silvis di Pisogne, la chiesa di San Giorgio a Niardo, la cappella di San Rocco nella chiesetta della Santissima Trinità a Esine e la Chiesa di Sant'Antonio Abate di Breno. Contengono scorci di dipinti quattrocenteschi di fattura arcaica e di mano anonima, attribuiti a Giovan Pietro da Cemmo solo da qualche sporadico studioso, tesi non confermata dalla maggior parte della critica, fatta eccezione per la Chiesa di Breno, tappa di difficile collocazione cronologica ma che la Ferrari inserisce in un contesto temporale a cavallo tra i due secoli: "Che Pietro, al doppiar del secolo, fosse decisamente avviato verso le formulazioni ormai rinascimentali già constatate a Berzo, offre altra convalida il complesso 'a fresco' che riveste la volta absidale della chiesa di Sant'Antonio Abate a Breno. Non negherò che a prima vista questo ciclo possa generare perplessità non solo cronologiche ma anche attributive."²³. Possiamo forse vedere Breno, come una 'seconda svolta rinascimentale' del pittore dove si fondono reminiscenze cremonesi e bresciane e dove ritorna l'impronta del Foppa che si legge chiaramente nella volta cobalto, stellata.

Conclusione

Sono numerosi dunque i dipinti 'senza nome' elencati in questo articolo, ma essi contribuiscono a rendere grande il patrimonio dell'arte 'minore' lombarda. Ammesso che ogni tappa pittorica individuata e analizzata possa trovare conferma scientifica, il percorso artistico di Giovan Pietro da Cemmo si presenta, all'osservatore, denso di riferimenti iconografici e con un registro stilistico del tutto originale e autonomo, degno di un pittore che ha saputo cogliere le novità artistiche del suo tempo e le ha sapute raccontare.

BIBLIOGRAFIA

Monografie

A. BERTOLINI e G. PANAZZA, Chiesa e Convento della SS. Annunziata, in *Arte in Val Camonica I*, Brescia, Grafo, 1980.

A. BERTOLINI e G. PANAZZA, Chiesa di Santa Maria Assunta, in *Arte in Val Camonica I*, Brescia, Grafo, 1980.

F. BOLPAGNI, La Chiesa di San Rocco a Bagolino: note storiche, in AA. VV., *La materia e lo spirito. San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnolo*, Brescia, Rodella, 2011.

M. L. FERRARI, Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento, Ceschina, Milano, 1956.

O. FRANZONI, Famiglie, politica e cultura in un borgo camuno tra il Quattrocento e il Cinquecento, in *Echi del Rinascimento in Valle Camonica*, Breno, 2004.

V. GHEROLDI, Pensare come gli altri. Modi di ricezione della qualità tecnica, in AA. VV. *Storia dell'arte?. Percorsi tra Brescia e la Valle Camonica*. In *Studi e confronti 3*, a cura di S. Marazzani, Fondazione Cocchetti, Milano, 2013.

S. MARAZZANI, Documenti per la storia: alcune considerazioni sul polittico di Paroto, in AA.VV. *Il polittico di Paroto. Esercizi per una ricostruzione.*, In *Studi e confronti 4*, a cura di Sara Marazzani Fondazione Cocchetti, Milano, 2014.

F. MAZZINI, La Chiesa di Santa Maria Assunta a Esine, *Gli affreschi di Giovan Piero da Cemmo*, Bergamo, Bolis, 1989.

F. MAZZINI, Santa Maria Assunta a Esine. I dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo. I restauri.,

²³ M. L. FERRARI, op. cit., p. 107

Bergamo, Bolis, 2000.

G. PANAZZA, La pittura nella seconda metà del Quattrocento, in *Storia di Brescia II*, 1963.

L. SALVETTI, La Cappella Averoldi – Gli affreschi di Vincenzo Foppa in Santa Maria del Carmine a Brescia, Brescia, Grafo, 1978.

R. SECCAMANI, I da Cemmo a Bagolino: gli affreschi di Pasoto e Giovan Pietro in San Rocco, in AA. VV., *La materia e lo spirito. San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnolo*, Brescia, Rodella, 2011.

A. SINA, Intorno al pittore Giovan Pietro da Cemmo e alla sua famiglia, in *Memorie storiche della Diocesi di Brescia*, vol. XIV, I, Brescia, 1947.

A. SINA, *Esine. Monografie di storia bresciana XXIX*, Brescia, Queriniana, 1946.

AA. VV., Franco Mazzini. *Testi e testimonianze*, ITL spa, Milano, 2005.

Riviste

E. BERTOZZI, Il salone Pietro da Cemmo ex refettorio agostiniano: lettura dello spazio e degli affreschi, “*Insula Fulcheria*”, n° XLIII, 2013.

F. BOLPAGNI, Giovan Pietro da Cemmo e gli affreschi di San Rocco a Bagolino: nuovi contributi documentari, “*Artes*”, n° 11, 2003.

M. MARUBBI, Note in margine a un restauro: gli affreschi del refettorio di S. Agostino di Crema, in “*Insula Fulcheria*”, n° 19/1989.

M. STOFLENER, La chiesa di Santa Maria Assunta di Esine, “*Itinera*” n°6, 2007.

RIFERIMENTI FOTOGRAFICI

Immagine a pag.178: foto di Carlo Bruschieri

Per le fig. 1 e 2: *La materia e lo Spirito: San Rocco di Bagolino da Pasoto e Giovan Pietro da Cemmo ad Antonio Stagnoli*; a cura di Francesca Bossini; fotografie Fotostudio Rapuzzi; Roccafranca (BS), Compagnia della stampa Massetti Rodella, 2011

Per le fig. 3 e 4: *Il salone "Da Cemmo" a Brescia: dalla Libreria agostiniana alla sala concerti del Conservatorio*, a cura di Valerio Terraroli; fotografie Marco e Matteo Rapuzzi; S. Zeno Naviglio (BS), Grafo, 2015

Per le fig. 5 e 6: *Santa Maria Assunta a Esine: i dipinti murali di Giovan Pietro da Cemmo*; a cura di Franco Mazzini; fotografie Livio Nodari; Bergamo, Bolis, 2000

Per le fig. 7 e 9: foto di Giovanni Giora e di Bernardo Zanini



1. Giovan Pietro e Pasoto da Cemmo, *Sibilla Tiburtina*, 1483-1486, Bagolino, Chiesa di San Rocco



2. Giovan Pietro e Pasoto da Cemmo, *Crocifissione* (part.), 1483-1486, Bagolino, Chiesa di San Rocco



3. Giovan Pietro da Cemmo e collaboratori, *Magister universale di Sant'Agostino* (particolare), 1490, Brescia, Ex convento di San Barnaba



4. Giovan Pietro da Cemmo e collaboratori, *Magistero universale di Sant'Agostino* (particolare), 1490, Brescia, Ex convento di San Barnaba



5. Giovan Pietro da Cemmo, *Annunciazione: l'arcangelo Gabriele*, 1491-1493, Esine, Chiesa di Santa Maria Assunta

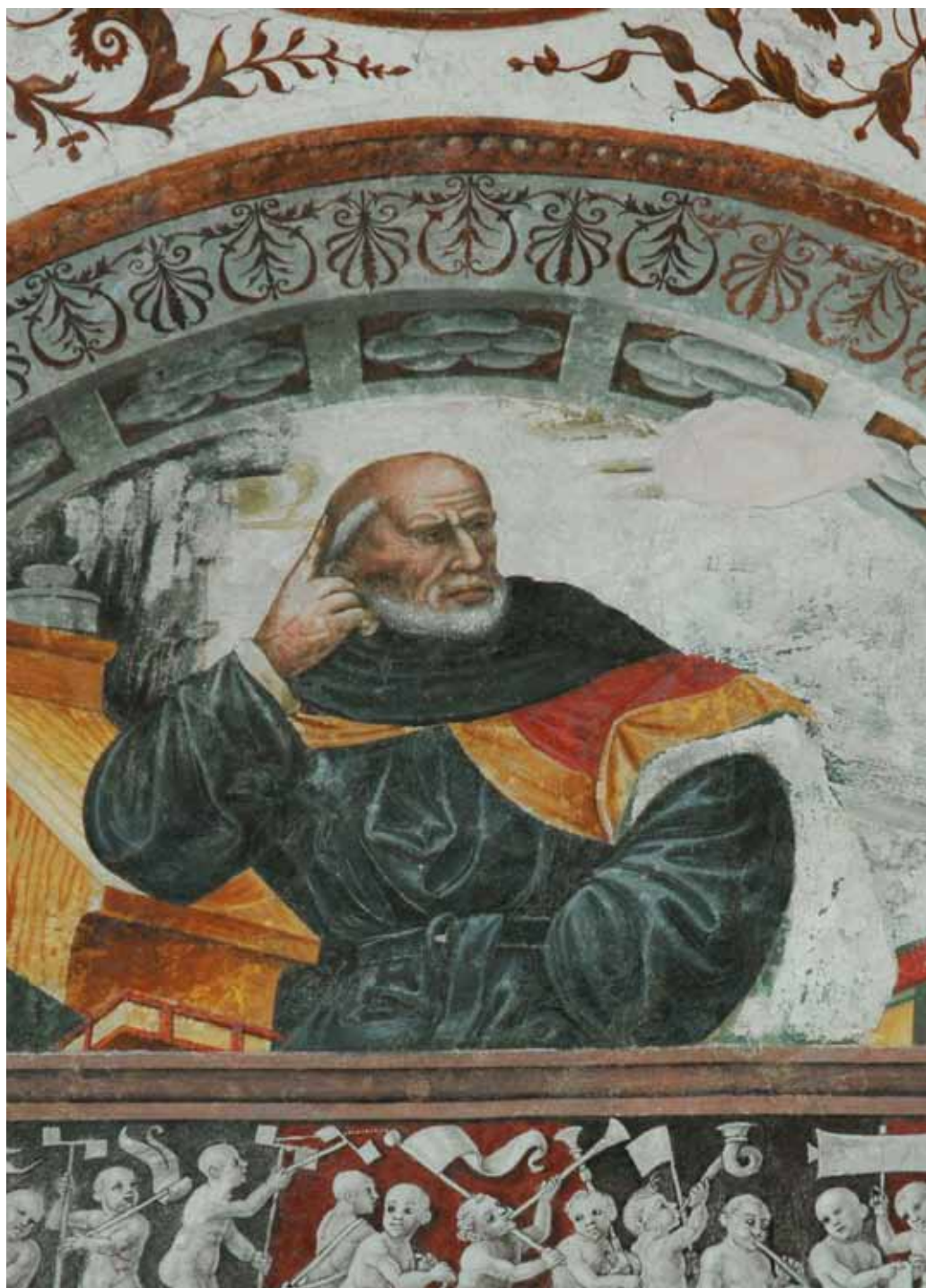


6. Giovan Pietro da Cemmo, *Annunciazione: Maria*, 1491-1493, Esine, Chiesa di Santa Maria Assunta



7. / 8. Giovan Pietro da Cemmo, *Ultima Cena* (particolare), 1507, Crema, Ex convento di Sant' Agostino





9. Giovan Pietro da Cemmo, *Vescovo agostiniano (Particolare da una lunetta della volta)*, 1507 circa, Crema, Ex convento di Sant'Agostino