

NOTE IN MARGINE A UN RESTAURO: GLI AFFRESCHI DEL REFETTORIO DI S. AGOSTINO DI CREMA

Il restauro attualmente in corso nel refettorio del convento di S. Agostino di Crema ripropone all'attenzione degli studiosi gli affreschi attribuiti già *ab antiquo* al pittore camuno Giovan Pietro da Cemmo. Nonostante numerose segnalazioni, seguite agli entusiasmi della scoperta del 1953¹, l'importante ciclo non venne mai completamente illustrato, né la generica attribuzione degli affreschi al Da Cemmo - sulla scorta delle indicazioni del Michiel² - mai messa seriamente in discussione. Sfuggito anche alla ricognizione sistematica di Maria Luisa Ferrari, che nel 1956 pubblicava un fondamentale studio sul pittore camuno³ quando degli affreschi cremaschi erano visibili non più che pochi brani affioranti dagli intonaci, il ciclo veniva almeno indicato dalla stessa "di molto peso" per chiarire la svolta rinascimentale di Giovan Pietro, ma al contempo la studiosa si asteneva da ogni giudizio critico per l'esiguità dei reperti⁴. La possibilità di accedere ai ponteggi e quindi di avere una visione ravvicinata degli affreschi permette oggi di riprendere il discorso su Giovan Pietro da Cemmo, anche se il ciclo cremasco non è pianamente situabile nella ricostruzione proposta dalla Ferrari che, pur ipotizzando una "svolta rinascimentale" nell'opera del pittore camuno dopo il 1500, non poteva aspettarsi esiti così alti né una incondizionata adesione del nostro alla nuova poetica rinascimentale di spiccata matrice bramantesca. Le considerazioni che qui seguono non vanno però assunte come conclusive, per l'evidenza dei restauri appena iniziati che sconsigliano affrettate conclusioni, e per la complessità del problema quando si voglia affrontare al di fuori dei consueti schematismi.

Ancor poco sappiamo sulla fabbrica del convento e sull'erezione del refettorio che presumibilmente avvenne nell'ultimo decennio del Quattro-

cento⁵, fors'anche - secondo la suggestiva ipotesi della Terni de Gregory⁶ - per ospitare degnamente il Capitolo generale del 1492.

È già stato osservato come il programma decorativo del refettorio cremasco si rifaccia in qualche misura a quello di S. Maria delle Grazie⁷, ma oltre a una interpretazione - più che ad una copia e del resto personalissima - che Giovan Pietro ci offre della *Cena* vinciana, non sarà opportuno insistere troppo sulla derivazione dal prototipo dei domenicani milanesi, quanto piuttosto il raffronto andrà portato sulle altre grandi sale decorate dei conventi agostiniani. Se infatti le due scene principali, la *Crocefissione* e l'*Ultima Cena*, sono soggetti normali per la destinazione della sala, alludendo entrambi al sacrificio eucaristico, le lunette coi *Magistri sacrae paginae* - santi, beati e dottori agostiniani - sono una peculiarità dell'ordine, dai precisi intenti didascalici e celebrativi come ha recentemente dimostrato Maria Luisa Gatti Perer a proposito della Biblioteca agostiniana di S. Maria Incoronata a Milano⁸. Si tenga presente che figure analoghe - grandi tondi circondati da encarpi racchiudenti figure di agostiniani celebri - aveva dipinto Giovan Pietro da Cemmo anche nella biblioteca di S. Barnaba degli eremitani di Brescia⁹. A differenza del ciclo milanese e di quello bresciano, dove compaiono legende e cartigli a rivelare l'identità dei frati ritratti, a Crema soltanto tre figure portano dipinte sulle bande del saio alcune lettere, ma la loro decifrazione dovrà attendere il termine dei restauri. Un altro elemento ricorrente in ambito monastico, e agostiniano, sono i tondi monocromi con le *Storie bibliche*, che con una formulazione molto simile sono presenti ad esempio nel chiostro del convento di Gravedona in Alto Lario¹⁰. Le ventiquattro *Storie* non sembrano seguire una logica narrativa, ma sono più probabilmente riunite per gruppi tematici¹¹. I due tondi centrali delle pareti minori sono comunque in stretto rapporto iconografico con gli affreschi sottostanti e precisamente in corrispondenza dell'*Ultima Cena* si trova una scena di banchetto veterotestamentario e sopra la *Crocifissione* il *Sacrificio di Isacco*, prefigurazione di quello di Cristo. L'importanza tematica di questo tondo è sottolineata anche dal fatto di essere l'unico in policromia. Si direbbe un sorta di esegesi figurata quella che si dipana lungo le pareti del refettorio, appoggiandosi alla *auctoritas dei Magistri sacrae paginae* effigiati nelle lunette; mentre la storia evenemenziale in accezione umanistica è assicurata dalla serie dei tondi con *Re biblici*. La storia della salvezza appare dunque perfettamente raccordata con le vicende dell'ordine e idealmente attuata nella comunità monastica. Ma soltanto a restauro ultimato, con l'auspicabile recupero dell'iconografia globale del re-



1. Giovan Pietro da Cemmo, "Magistri sacrae paginae" agostiniani, Brescia, Salone "Pietro da Cemmo", ex Biblioteca di S. Barnaba.



2. Giovan Pietro da Cemmo, Vescovo agostiniano, Crema, Refettorio di S. Agostino.



3. Giovan Pietro da Cemmo, Dottore agostiniano (part. durante il restauro), Crema, Refettorio di S. Agostino.

fettorio e una approfondita indagine nel pensiero agostiniano, si potranno trovare i significati più reconditi dell'intera decorazione e risalire forse al suo ideatore. Fin d'ora appare comunque evidente il nesso molto stretto tra storia sacra e storia dell'ordine: un umanesimo non fondato sulle *humanae litterae* ma piuttosto sulla *historia sacra* che tende a proiettare nel presente monastico le vicende bibliche ed evangeliche¹².

Un discorso ben più complesso - e anche questo che andrà perfezionato a conclusione dei restauri - riguarda l'attribuzione degli affreschi a Giovan Pietro da Cemmo e la loro collocazione nel percorso stilistico del pittore. Come si è già detto il riferimento a Giovan Pietro quale autore della *Cena*, della *Crocefissione* e delle *Storie bibliche* risale al Michiel, ed è ripetuto dalla critica anche recente, pressoché unanime nell'ascrivere al pittore camuno la globalità delle decorazioni del refettorio¹³. Ripercorrendo le tappe principali del pittore, così come ricostruite dalla Ferrari, si nota nell'opera di Giovan Pietro una graduale ma convinta evoluzione del suo stile dagli esordi vivarineschi e masolineggianti dell'Annunziata di Borno (1475) alla maturazione su stimolazioni foppesche di S. Rocco a Bagolino (1486) e fino alle aperture in direzione mantegnesco-padovana della Libreria degli Eremitani bresciani (1490). A partire da questo momento lo stile del pittore non è più lineare e sembra muoversi tra la sperimentazione di estenuanti ricercatezze formali: fregi, palmette, medaglioni, encarpi di acanto classicamente concepiti e forse dibattuti con Antonio della Corna che ne andava realizzando i più alti esemplari lombardi nel Palazzo Fodri di Cremona¹⁴; e facili volgarizzamenti che denotano - magari ad oltraggio di una complessa invenzione - un fare minuto e di qualità deteriore. La svolta rinascimentale ipotizzata dalla Ferrari a partire dal ciclo bresciano risultava quindi come frenata e in parte tradita dal perdersi del pittore nei rivoli della decorazione. Situazione che la studiosa individuava soprattutto nel ciclo cremonese di S. Agostino (circa 1498-1500) e in quello di S. Lorenzo a Berzo (1504), ammettendo forti suggestioni sia dai maestri figulini cremonesi che dalla locale e floridissima scuola di miniatura¹⁵. Ammetteva inoltre in questa fase una presenza diffusa di aiuti - ipotesi cui si accede con estrema tranquillità -, forse per giustificare un innegabile rilassamento di tono non altrimenti ammissibile dopo la gran parata di affreschi bresciani. Che la causa di tale cedimento fosse maggiormente imputabile agli aiuti piuttosto che a Giovan Pietro, la Ferrari non poteva provare mancandole l'anello conclusivo della vicenda che sarebbero poi gli affreschi cremaschi: un ciclo dove il pittore esibisce tutto quel bagaglio di cultura rinascimentale di cui si era

arricchito tra Brescia e Cremona. La data 1507 segnata nel fregio sottostante l'*Ultima Cena* conferma appieno questa situazione figurativa e deve fugare anche le perplessità di chi, rammentando gli affreschi di S. Barnaba a Brescia, fosse tentato di vedere le lunette cremasche con ritratti di frati troppo vicine ai tondi bresciani.

Il riferimento è infatti solamente iconografico, prova ne sia che nelle lunette di Crema si scopre ormai una maturazione a valori formali e spaziali attinti a Civerchio e Zenale a una data molto prossima allo scadere del secolo¹⁶, cioè posteriore agli affreschi bresciani.

Ma è nel bellissimo fregio e nei tondi con *Re biblici* che si scoprono le ambizioni rinascimentali di Giovan Pietro: il primo è condotto con estrema varietà di motivi che va dalla ripresa di *bas de page* da foglio miniato ai fregi con tritoni o cortei di putti recuperati su qualche stampa mantegnesca; i tondi sono invece tra le cose più alte del pittore camuno e meritano qualche precisazione.

Prima dello scoprimento del ciclo cremasco si conoscevano cose simili di Giovan Pietro (ma di qualità inferiore) come nella cappella di S. Agostino della omonima chiesa cremonese. Questi tondi si sono sempre visti in dipendenza da quelli dipinti in palazzo Fodri di Cremona, tanto che il Gussalli all'inizio del secolo li pensava dello stesso autore (Giovan Pietro)¹⁷. La critica più recente riconduceva però i tondi di palazzo Fodri ad Antonio della Corna¹⁸, dai quali il Puerari indicava discendere quelli di Giovan Pietro nella cappella di S. Agostino, "attratti entro la stessa tecnica del fregio" e risolti con un fare miniaturistico¹⁹. Parere condiviso anche dalla Ferrari che rimarcava, di contro alla grafia bramantesca dei busti di palazzo Fodri, il linguaggio luministico e neobizantino di Giovan Pietro²⁰, e suggeriva inoltre di rimuovere il nome di quest'ultimo come possibile autore (forse in collaborazione con Antonio della Corna come pensava il Puerari²¹) dei fregi di palazzo Fodri e di alcuni frammenti provenienti da palazzo Raimondi. La qualità del fregio di palazzo Fodri dai serti rigonfi di acanto classico con puttini mantegneschi, se è lontanissima dal "vento gotico che gonfia l'acanto spinoso"²² della cappella di S. Agostino, è però molto prossima ai fregi del refettorio di Crema, tanto che la possibilità di una presenza di Giovan Pietro nei palazzi cremonesi non può essere negata prima di un ulteriore e preciso raffronto col ciclo cremasco. Tornando ai tondi, anche qui potremo individuare una linea di demarcazione che separa i medaglioni cremonesi da quelli cremaschi. Se nei primi il travisamento "miniaturistico" dei busti bramanteschi del Della Corna è tuttora condivisibile, all'opposto nei *Re biblici* del re-



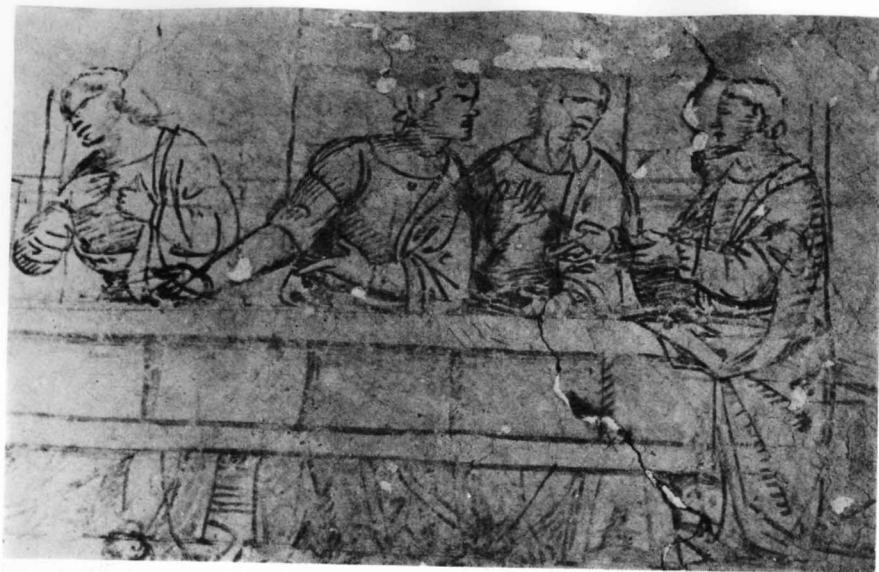
4. Giovan Pietro da Cemmo, Particolare del fregio, Crema, Refettorio di S. Agostino.



5. Giovan Pietro da Cemmo, Medaglione con Re d'Israele, Crema, Refettorio di S. Agostino.



6. Giovan Pietro da Cemmo, Ultima Cena (particolare con un apostolo), Crema, Refettorio di S. Agostino.



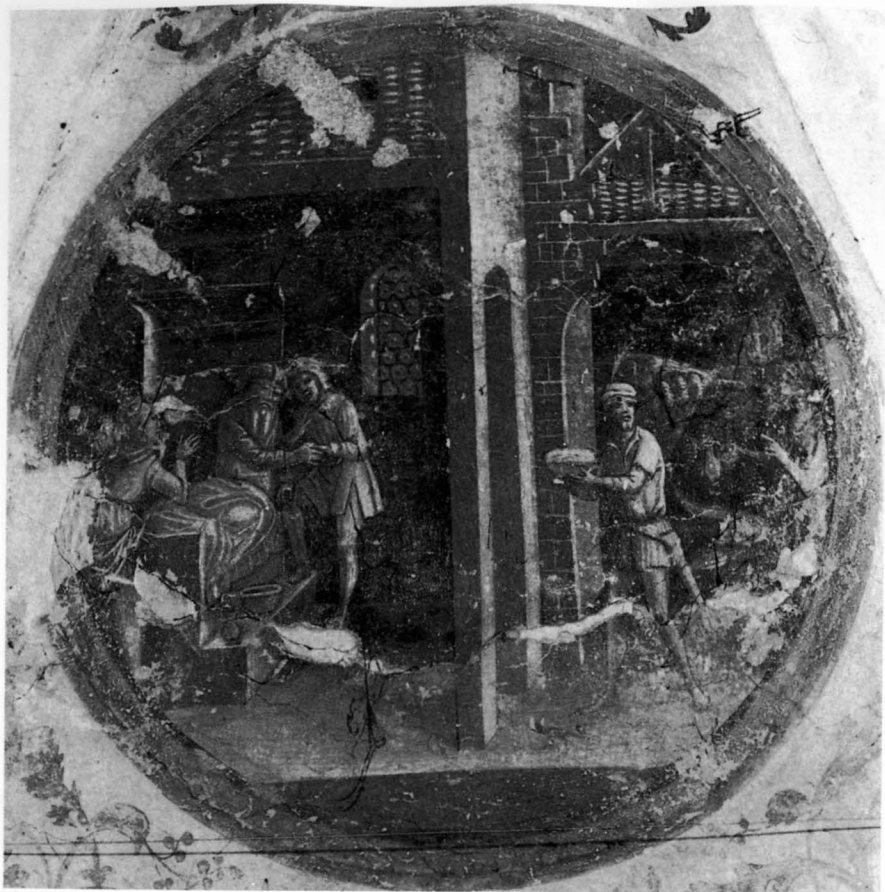
7. Giovan Pietro da Cemmo, Sinopia dell'Ultima Cena (part.), Crema, Museo Civico.

fettorio di Crema i volti sono colpiti da una luce che scava le forme e proietta pesanti ombre sul disco di fondo in una accezione plastica e potentemente scultorea che trova corrispondenti nei bassorilievi certosini dell'Amadeo e nella plastica di Agostino de Fondulis. C'è da chiedersi se tale opposizione di intenti programmatici non ostacoli l'attribuzione dei due cicli alla medesima personalità artistica, e se non si potrà negare il nome di Giovan Pietro da Cemmo quale ideatore della cappella cremonese, tuttavia si dovrà ammettere - alla luce del ciclo cremasco - un ricorso molto vasto agli aiuti, intesi nel senso di esecutori, più o meno fedeli, di idee o disegni di Giovan Pietro; ricorso alla bottega che era già stato ipotizzato dal Puerari e dalla Ferrari, ma qui ribadito su scala più vasta. Il fare minuto di certe storie come lo *Sposalizio di Santa Monica* o il *Battesimo di Agostino e Adeodato* o la pittura didascalica e un po' ingenua della *Nascita* e della *Predica di S. Agostino*, non appartengono alla fase rinascimentale di Giovan Pietro, la cui magniloquenza, magari un po' gonfiata e fin troppo impavesata, si dà a vedere invece sulla volta della stessa cap-

pella, dove i nudi con gli *Elementi* e i quattro *Dottori* sono l'anello di congiunzione tra i *Magistri* della libreria bresciana e quelli del refettorio cremasco. Che poi nelle *Storie di S. Agostino* vada riconosciuta una cultura ancora una volta da miniatore e che queste vadano quindi attribuite alla collaborazione di Giovan Pietro con il maestro dell'Antifonario agostiniano è un'ipotesi già cautamente avanzata dal Puerari²³ che andrà forse ripresa.

Quel che importa è che operando una dissezione - sempre guardando agli affreschi cremaschi - tra le parti autografe di Giovan Pietro da quelle condotte con aiuti, si perviene alla convinzione che anche nel ciclo di Berzo datato 1504²⁴ l'intervento della bottega sia preponderante rispetto a quello del maestro, e in conclusione che per commisurare la reale portata della "svolta rinascimentale" di Giovan Pietro da Cemmo e gli esiti ultimi della sua arte si debbano considerare principalmente la volta in S. Agostino a Cremona e il refettorio di S. Agostino a Crema (quest'ultimo con l'esclusione delle *Storie bibliche* che non gli spettano e della *Crocifissione* che per il cattivo stato è quasi indecifrabile). Sembra dunque corretto indicare nell'*Ultima Cena* il dipinto più avanzato di Giovan Pietro, non a caso aperto verso Leonardo e Bramante nonostante forzature ed evidenti arcaismi che richiamano alla memoria fatti lontani come il *Cenacolo* di S. Apollonia del Castagno (e non solo per l'anamnesi dei marmi colorati), ma pur sempre costruito in una difficile simbiosi tra il *Cenacolo* vinciano e gli *Uomini d'arme* di Brera. Anche le sinopie dei due grandi affreschi - che si spera presto di vedere esposte nel refettorio - confermano, nella libertà e nella scioltezza del disegno, un pensiero che è già pienamente rinascimentale.

Di cultura diversa sono invece i ventiquattro tondi con le "istoriette del Testamento vecchio" che il Michiel accomunava al resto della decorazione sotto lo stesso nome di Giovan Pietro. L'attenzione per il dato luministico e la grande sapienza compositiva pure nelle dimensioni ridotte dei tondi lasciano trasparire una indubbia attitudine per l'arte della miniatura, e probabilmente proprio a un miniatore toccò di dipingere questi tondi sotto la vigile direzione del Da Cemmo. Potrebbe anzi trattarsi dello stesso autore dell'Antifonario agostiniano del Museo Civico di Cremona (Apollonio da Calvisano?), la cui presenza è ipotizzabile in qualità di aiuto di Giovan Pietro negli affreschi della cappella di S. Agostino dell'omonima chiesa cremonese. Lo stesso miniatore aveva anche lavorato per gli agostiniani di Brescia e per il convento di Crema, dove miniava un *Ordo manualis* nei primi anni del Cinquecento²⁵.



8. *La benedizione di Giacobbe e la primogenitura di Esaù, Crema, Refettorio di S. Agostino, tondo della volta.*



9. *Esaù parte per la caccia, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo, miniatura staccata.*



10. Il giudizio di Salomone, Crema, Refettorio di S. Agostino, tondo della volta.



11. La strage degli innocenti, Cremona, Museo Civico, cod. XVI, f. 212 v.

Un'aspettativa dei restauri in corso è proprio quella di stabilire i termini della presunta collaborazione tra i due artisti, benché un semplice raffronto tra alcuni tondi e le miniature sia già abbastanza esplicito. Si confronta in particolare il tondo della *Benedizione di Giacobbe* con una miniatura staccata della Pinacoteca Tosio raffigurante *Esau che parte per la caccia* riferibile al maestro dell'Antifonario agostiniano, oppure il tondo del *Giudizio di Salomone* con la *Strage degli Innocenti* al foglio 212 v. del codice XVI del Museo Civico di Cremona per convincersi quanto le *Storie bibliche* partecipino di questa cultura miniatoria piuttosto che dell'arte di Giovan Pietro. Anche le grottesche dipinte sulle volte unghiate non sembrano rifarsi tanto ai modelli classici²⁶ quanto piuttosto, nell'intreccio di forme fitomorfe e zoomorfe, dai repertori decorativi caratteristici della miniatura.

Era dunque una bottega composita quella di Giovan Pietro da Cemmo, forse in grado di esaudire le più svariate richieste artistiche dei frati dalla miniatura all'affresco? Oppure la società Da Cemmo-presunto Apollonio era solo casuale? Forse no se troviamo documentato il miniatore negli stessi conventi e negli stessi anni in cui vi compare Giovan Pietro da Cemmo. Le ipotesi qui prospettate e i quesiti sollevati investono ora problemi più vasti come il rapporto Da Cemmo-Della Corna o quello non meno complesso con la miniatura, problemi che potranno essere meglio affrontati soltanto avendo chiara almeno la situazione di partenza, per la quale sembra opportuno attendere la conclusione dei restauri.

NOTE

1. Gli affreschi vennero scoperti e recuperati grazie all'interessamento di Winifrid Terri de Gregory. Notizie del ritrovamento sulla stampa locale in M. MONTEVERDI, *Lo stato degli affreschi di Pietro da Cemmo rinvenuti nell'ex convento di S. Agostino*, in "La Provincia", Cremona, 3 luglio 1953 e W. TERNI DE GREGORY, *Nell'ex convento di S. Agostino gli affreschi di Giampietro da Cemmo*, in "Il Nuovo Torrazzo", Crema, 4 luglio 1953. Articoli successivi diffondono la notizia in sede scientifica ma non portano ulteriori conoscenze: 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; W. TERNI DE GREGORY, *Gli affreschi di Giampietro da Cemmo nell'ex convento di S. Agostino a Crema*, in "L'Arte", 1958, XXIII/4, pp. 3-17.
2. Secondo Marcantonio Michiel "nel Refettorio la volta de chiaro e scuro bianco con istoriette del Testamento Vecchio nelli fondi fu de man de Zuanpiero de Valcamonica. Ivi la Passione del nostro Signore 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". Si veda in I. MORELLI, *Notizia d'opere di disegno*, 2 ed. a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 145.

3. M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo. Fatti di pittura bresciana del Quattrocento*, Milano 1956.
4. ID., p. 111 e p. 136 nota 110.
5. Una datazione poco dopo il 1490 sembra ben conciliarsi con il carattere rinascimentale di questa sala, il cui prototipo è stato più volte indicato nel refettorio milanese di S. Maria delle Grazie. Si veda in proposito C. VERGA *Recupero di un ciclo...*, cit., p. 91; più recentemente C. BERTELLI, *Il cenacolo vinciano*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano 1983, pp. 188-189, e M. ROSSI, *L'interpretazione del cenacolo attraverso le copie cinquecentesche*, in M. ROSSI, A. ROVETTA, *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, Milano 1988, p. 86. Di diverso parere L. CESERANI ERMENTINI (*Le tavolette da soffitto rinascimentali* in "Insula Fulcheria", XVI, 1986, p. 131 e p. 138 nota 39 e 40) che in base a un riferimento documentario dal *Liber expensarum fabricae* (Archivio Ospedale Maggiore presso Biblioteca Comunale di Crema, Registro 156) riferisce i lavori edilizi del refettorio al 1453, datazione troppo arretrata per l'evidenza stessa del manufatto. I documenti citati dalla Ermentini ("voltar volte sette del primo in chiostro che coerenza da sera la sacrestia, lo capitolo et in parte lo refectorio") potrebbero testimoniare l'esistenza di un più antico refettorio costruito sul lato orientale del primo chiostro dove dovevano trovarsi anche la sacrestia (a ridosso della chiesa) e la sala capitolare.
6. W. TERNI DE GREGORY, 1958, cit., p. 16 nota 6.
7. Si veda in proposito la scheda di F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, pp. 470-471; e quella di F. FRANGI in *Pittura tra Adda e Serio*, Milano 1987, pp. 298-299 che individua i rapporti anche con la sala capitolare delle Grazie.
8. M.L. GATTI PERER, *Novità sulla decorazione della Biblioteca di S. Maria Incoronata a Milano*, in "Arte Lombarda", 86/87, 1988, pp. 195-209.
9. Sulla decorazione della biblioteca bresciana si veda M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano 1956, pp. 67-75 e G. PANAZZA, in *Storia di Brescia*, II, Milano 1963, p. 956.
10. Si vedano riprodotte e commentate in M. ROSSI, A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988, p. 188-189. Il convento di Gravedona doveva avere un rapporto particolare con la casa madre cremasca dell'Osservanza perché fu proprio fra' Agostino Cazzuli da Crema a prenderlo in consegna nel 1468. Le origini del convento di Gravedona sono ricordate da fra' Agostino nella sua inedita *Ephe-meris seu de origine Congregationis Lombardiae* scritta nel 1477 su richiesta del vicario generale fra' Benigno da Genova. Una copia cinquecentesca del codice si conserva nella Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo (ms. MA 316).
11. Le *Storie bibliche* immediatamente riconoscibili (ma si spera di recuperare tutto il progetto iconografico a restauri ultimati) sono le seguenti: *Creazione di Eva*, *Cacciata dal Paradiso*, *La Torre di Babele*, *Il Diluvio*, *La Fuga di Loth da Sodoma*, *Il Sacrificio di Isacco*, *Benedizione di Giacobbe e primogenitura di Esau*, *Il Sogno di Giacobbe*, *Il Passaggio del Mar Rosso*, *La consegna delle dodici tavole a Mosè e l'adorazione del vitello d'oro*, *Il serpente di bronzo*, *Il giudizio di Salomone*, *Salomone e la Regina di Saba*.
12. Secondo M. Rossi (M. ROSSI, A. ROVETTA, *Il cenacolo di Leonardo...*, cit., p. 86) tale densità di significati dipenderebbe in gran parte dalle potenzialità espressive della *Cena* leonardesca e dalle rielaborazioni che ne discendono.

13. Il Frangi (in *Pittura tra Adda e Serio*, cit., pp. 298-299) è il solo ad ammettere la presenza di aiuti accanto a Giovan Pietro nelle *Storie bibliche*.
14. Per la dipendenza di certi motivi decorativi di Giovan Pietro dagli affreschi di palazzo Fodri si veda M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit., p. 88-99.
15. ID., p. 95-96. Rapporti molto stretti con la miniatura cremonese erano già stati individuati da A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi di Giovanni Pietro da Cemmo*, in "Bollettino d'Arte", 37, 1952, pp. 220-230.
16. Sufficientemente chiarificatori mi sembrano, ad esempio, i rapporti di dipendenza della lunetta cemesca qui riprodotta dalla tavola con *S. Nicola da Tolentino* di Vincenzo Civerchio datata 1495 appartenente al polittico già in S. Barnaba e ora nella Pinacoteca Tosio Martinengo.
17. E. GUSSALLI, *Il palazzo Fodri di Cremona*, in "L'Arte", XVI, 1916, p. 96.
18. C.L. RAGGHIANI, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, in "La critica d'arte", XXVIII, 1949, p. 290.
19. A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi...*, cit., p. 229.
20. M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit., p. 99.
21. A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi...*, cit., p. 230.
22. M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit., p. 99.
23. A. PUERARI, *Gli affreschi cremonesi...*, cit., p. 224.
24. Per il ciclo dell'oratorio di S. Lorenzo a Berzo Inferiore si veda M.L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo...*, cit., pp. 100-107, dove la studiosa ammette in almeno una scena la presenza di aiuti.
25. Per la ricostruzione della personalità artistica di questo miniatore, forse identificabile in fra' Apollonio da Calvisano, si veda la scheda a cura dello scrivente relativa al citato *Ordo manualis* in *Codici e incunabili miniati della Biblioteca Civica di Bergamo*, cat. 111 (in corso di stampa).
26. Secondo F. Frangi, in *Pittura tra Adda e Serio*, cit., p. 299 le grottesche deriverebbero dai modelli della Domus Aurea neroniana.

Riferimenti fotografici: 2, 4, 8, 10 foto Anselmi, Crema; 1, 9 Fototeca Civici Musei Brescia; 7 Museo Civico Crema; 11 Fototeca Museo Civico Cremona; 3, 5, 6 dell'autore.