

Damien Bigini



MAÎTRES ET ATELIERS

La peinture murale en haute-Valtelline (XI^e-XVI^e siècle)



Vol. 1: Texte

Damien Bigini

MAÎTRES ET ATELIERS:
LA PEINTURE MURALE
EN HAUTE-VALTELINE (XI^e-XVI^e siècle)

Vol. 1 : Texte

Couverture: Sondalo - Santa Marta - *Santa Casa avec saint Antoine*
Photographie de l'auteur

Morbegno, Ad Fontes, octobre 2015
© Damien Bigini ; © Ad Fontes
ISBN 978-88-97664-18-5

À la mémoire de Jean-Paul Rigaux

Avant-propos	7
I. LE TEMPS DES PEINTURES	9
1. Art de montagne, art de périphérie	9
2. Les siècles silencieux	9
3. L'éveil du Trecento	13
a) Sur un fond de giottisme...	14
b) Autour du « Maître de 1393 »	16
4. La floraison picturale du XV ^e siècle tardif	20
II. GIOVANNINO DA SONDALO ET SON ATELIER	24
1. Un art de l'immobilité	25
2. Une apparente inertie	29
3. Une chronologie par les encadrements	32
4. Dans l'ombre de « Giovannino »	34
III. LE GRAND BASCULEMENT DU XVI ^e SIÈCLE	37
1. Des pionniers isolés	37
2. Giovanni Andrea de Magistris, peintre du renouveau	39
3. De Vincenzo le Brescian à Cipriano le Valtelinais	44
ANNEXE la maison Magatelli, Giovannino da Sondalo, et l'homme de Grosotto	47
BIBLIOGRAPHIE	50

AVANT-PROPOS

Ce texte devait constituer le troisième chapitre d'un ouvrage de la Maison des Sciences de l'Homme-Alpes de Grenoble dédié aux différents aspects (histoire, artistes, commande, thématiques iconographiques...) de la peinture murale de la Haute-Valteline, écrit conjointement avec Mme Dominique Rigaux. Cet ouvrage s'appuyait sur une vaste collection de plusieurs milliers de photographies en haute définition provenant de deux campagnes photographiques exécutées sur place à l'été 2011. Stockées sur un site web corrélé au livre, elles étaient consultables par de nombreuses entrées et permettaient une illustration richissime des propos. C'est ainsi que ce chapitre, d'une trentaine de pages, appelait plus d'une centaine d'images différentes en renfort de ses analyses stylistiques.

Pour des raisons multiples, de calendrier et de budget, cet ouvrage n'a pu voir le jour sous la forme prévue¹. Massimo Della Misericordia a néanmoins considéré que ce texte méritait d'être publié sur *Ad Fontes*, moyennant quelques judicieux aménagements et corrections ; qu'il en soit remercié. L'accès au site originel sur les serveurs de la MSH-Alpes de Grenoble n'étant pas possible, les images ont été intégrées dans un volume à part, avec une inévitable perte de résolution.

Quelques précisions : l'étude portait sur la production murale allant du XI^e siècle (date des plus anciens fragments conservés, ceux de San Martino a Serravalle) au concile de Trente. Ce second terme pourrait paraître arbitraire, mais il correspond, en réalité, à la fin d'un monde figuratif, qui dans les vallées alpines avait prolongé l'art et la logique figurative médiévaux bien au-delà de leurs termes traditionnels.

¹ Une partie des photographies et du travail effectué (fiches, relevés, thésaurus) a été patiemment intégrée par Alessandra Tomassetti, de l'Università degli studi di Macerata, à la base de données informatisée [*Peinture des Régions Alpine \(Prealp\)*](#), hébergée par la Maison des Sciences de l'Homme de l'Université de Grenoble.

Quant à la définition du territoire, ce sont les œuvres qui nous l'avaient fournie : le terrain d'enquête délimité par le patrimoine pictural retenu correspondait à la fois à la circonscription administrative historique du *Terziere superiore* et de la communauté de Bormio, mais aussi à celle des trois *pievi* septentrionales de la vallée (Villa, Mazzo, Bormio). Pour simplifier : il n'a pas survécu, ou presque, de peinture murale antérieure au XVe siècle dans les autres *terziari*, il n'a pas survécu de peinture murale antérieure au XVe siècle en Valteline au sud et à l'ouest de la *pieve* de Villa. Comment ne pas y voir le signe d'un destin et d'une identité artistiques particuliers au sein de ces institutions territoriales enracinées ?

I. LE TEMPS DES PEINTURES

1. art de montagne, art de périphérie

En 1979, Carlo Ginzburg et Enrico Castelnuovo revisitaient de manière novatrice les concepts de centre et de périphérie, particulièrement opérants dans l'Italie médiévale dont le territoire est caractérisé par de multiples polycentrismes, culturels, politiques, géographiques². Les deux auteurs montraient, à travers une série de cas d'école, que la grille d'analyse classique qui tend à interpréter la géographie artistique comme une gradation linéaire entre retard et innovation était trop réductrice. L'art de la périphérie ne se limite pas au résultat d'un lent transfert lié à la distance et à la modernisation du goût provincial.

Plusieurs facteurs interviennent dans sa transformation, comme la venue d'artistes extérieurs à la région, mais aussi les résistances locales aux formules artistiques des centres. Il peut aussi être le fruit de la volonté délibérée d'un centre dans le cadre de l'affirmation sa domination culturelle.

Ce n'est, cependant, à rien de tout de cela que correspond la production figurative de la Haute-Valtelline. Bormio, Tirano ou Mazzo ne reçoivent aucun tableau de maîtres toscans, vénitiens ou lombards ; aucune famille dominante n'y invite de figure artistique majeure avant un XVI^e siècle avancé. Quant à Léonard de Vinci en route pour le Tyrol, il traverse la Valteline sans s'y arrêter – tout au plus remarque-t-il le prix du vin et des œufs.

En fait, la peinture murale de la Haute-Valtelline appartient à un autre modèle culturel : celui de la périphérie rurale. À l'écart, certes, des expériences artistiques novatrices de son temps, elle semble s'être arrêtée sur des paradigmes archaïques, et se satisfaire d'un art vieux de plusieurs générations, parfois même pluriséculaire. Les quelques ateliers itinérants qui le pratiquent se

² E. CASTELNUOVO, C. GINZBURG, *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.

trouvent dans une situation de quasi-monopole qui les voit « utiliser tranquillement des modèles parfois très anciens, sans courir le risque de décevoir les attentes d'un public dépourvu de toute possibilité de comparaison »³.

Mais cette portion de vallée alpine, que ses nombreux cols mettent en contact avec d'autres périphéries, tout aussi picturalement éloignées des centres, est d'abord une région frontière, lieu de rencontre et d'échanges culturels, fussent-ils furtifs. Si la culture de l'image qui s'y développe échappe aux dynamiques de l'art « des centres » que les deux grands historiens ont identifié, c'est parce qu'elle n'a pas à répondre aux mêmes exigences. De même, si le monde rural et montagnard paraît se contenter de peu pour ses images, ce n'est pas par absence de compétition ou manque de confrontation, mais parce qu'il n'attend pas, culturellement, de son art qu'il change, ou du moins évolue sur le plan formel pour continuer à être efficace sur le plan symbolique⁴.

Au contraire, l'art du monde rural privilégie le sujet sur la manière de le représenter, la destination de l'œuvre sur son apparence. Sans pour autant négliger la forme, la peinture religieuse a principalement pour vocation de rendre visible l'invisible. Supports de dévotions, de mémoire, ou d'intercession, ces images longuement contemplées s'estompent dans les yeux et le cœur des fidèles derrière les prototypes sacrés qu'elles contribuent à rendre présent : le Christ, la Vierge, les saints. Dès lors, le respect du modèle ancien et sa répétition sont non seulement souhaités et même recherchés puisqu'ils sont les garants de l'efficacité de l'image.

L'art de la société montagnarde puise ses sources dans la tradition, orale et écrite, et dans la dévotion. Ses nouveautés et ses « viscosités » sont provoquées par l'évolution de la piété et de la spiritualité. Pour rayonner, il n'a pas besoin de s'appuyer sur un centre artistique, il lui suffit d'être adopté par quelques ateliers itinérants capables de proposer, à des communautés aux ressources économiques souvent limitées, des modèles culturellement partagés, reconnus

³ *Ibidem*, p. 54.

⁴ B. PREVOST, *Pouvoir ou efficacité symbolique des images*, in *L'Homme*, 165, 2003, p. 275-282.

et validés. Ses compositions se transmettent de village en village sur des cartons reproductibles par le maître comme par ses apprentis⁵. Sa forme de prédilection est la peinture murale, d'exécution forcément rapide, économique et durable : l'image doit être juste, et si possible résister à l'usure du temps.

Ainsi, loin d'être pénalisée par sa situation périphérique, la production artistique des régions de montagne fait montre d'un beau dynamisme et ne craint pas d'affirmer ses préférences qui répondent à des exigences religieuses propres. Dans ce contexte, il n'est pas étonnant que plusieurs générations séparent l'introduction de chaque nouveauté venue de « l'art des centres », comme le montre bien l'étude de la peinture murale de la Haute-Valtelline.

2. Les siècles silencieux

L'une des premières particularités artistiques de la région dans le domaine pictural est l'absence presque totale d'images antérieures à la seconde moitié du XIV^e siècle. Ce « silence iconique » est d'autant plus étonnant qu'il contraste avec l'abondante production figurative des siècles suivants. De fait, l'historiographie, y compris la plus récente, se pose toujours la question des origines de la peinture de la région. Les chercheurs se demandent s'il faut en chercher les origines jusque dans les décors de Saint-Jean de Müstair –loin de la Valtelline et de la Lombardie, en dehors de l'Italie picturale⁶. Il n'est pas de notre propos de trancher cette délicate question.

Les plus anciens témoignages picturaux conservés se trouvent aux deux extrémités du territoire pris en considération par cet ouvrage : au sud le programme absidial de Santa Perpetua, à Tirano ; au nord, la sainte Cécile du musée civique de Bormio (Fig. 01), tous deux datés de la seconde moitié du

⁵ B. ZANARDI, *Projet dessiné et « patrons » dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge*, in *Revue de l'art*, 124, 1999, p. 43-55.

⁶ Sur le rôle controversé des peintures de Mustair : G. VALAGUSSA, *Dal IX secolo al Duecento : tra il mito carolingio e la tradizione lombarda*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. 3-8 ; C. BERTELLI, *Le pitture murali di San Martino (IX e XI secolo)*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (eds.), *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo de Castelâr, due chiese di Valtellina : scavi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, p. 179.

XII^e siècle. Toute l'histoire antérieure de la peinture de Valteline tient en quelques fragments : ceux de la frise de grecques et de poissons quasiment disparue du baptistère de Mazzo, quelques restes de couche picturale isolés sur le revers de façade à Sant'Alessandro à Lovero, et surtout ceux que la terre a bien voulu restituer lors de la campagne de fouilles de 1978-1979 à l'église monastique de San Martino à Serravalle. Les quelques fragments de San Martino constituent l'unique témoignage d'un passé pictural ancien et prolongé, avec des campagnes de fresques multiples dans un même site autour du début du millénaire. Du point de vue stylistique, les fragments de la théophanie de l'ambon, celui du visage non nimbé retrouvé sous le pavement de l'abside s'inscrivent dans le sillage de la peinture othonienne. On le voit notamment dans le bras du Christ, avec ses rehauts de blanc pur qui viennent donner aux chairs un aspect presque métallique, comme c'est le cas à Galliano, Novate Mezzola, ou Sorengo II en va de même pour la petite section de manche, où une succession de traits parallèles et de surfaces blancs aux densités diverses stylisent de manière hautement graphique l'accroche de la lumière sur l'étoffe⁷.

Hormis ces témoignages résiduels, on ne possède rien. Il n'est pas non plus parvenu d'images du XIII^e siècle, alors qu'elles foisonnent partout ailleurs dans le diocèse de Côme⁸. La première date certaine est donnée par la *Flagellation* du mur sud de l'église Sant'Antonio à Bormio, dont l'inscription mentionne l'an 1366 (Fig. 02). Les destructions d'églises et les réfections de l'époque baroque

⁷ C. BERTELLI, *Le pitture murali di San Martino*, p. 175-186, et S. TONNI, *I frammenti pittorici di San Martino di Serravalle*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (eds.), *San Martino di Serravalle*, p. 187-188, considèrent que les plus anciens des fragments (ceux de la tenture à motif de lions opposés, et d'autres encore présents sur les murs avant la catastrophe de 1987), pouvaient pour certains remonter à l'époque carolingienne, par le rapprochement déjà évoqué avec Mustair. Une datation ancienne que repousse C. VALAGUSSA, *Dal IX secolo al Duecento*, p. 7. Carlo Bertelli considère en revanche que les fragments provenant de la conque absidiale, et portant les restes d'une théophanie dans laquelle il reconnaît une Transfiguration, appartiennent au XI^e siècle.

⁸ On mentionnera, pour n'évoquer que les sites ayant une surface picturale intacte ou au moins significative, le baptistère de Riva San Vitale, l'abbatiale San Nicola à Piona, San Vigilio à Rovio, Sant'Ambrogio à Camignolo, San Remigio à Corzoneso, Sant'Ambrogio à Cademario, la chapelle du château de San Materno à Ascona.

ont bien sûr pu bouleverser le paysage figuratif de la Haute-Valtelline⁹, mais le caractère tardif de la date fait question. En effet, tant dans les édifices intacts que dans ceux lourdement remaniés, les images du Trecento sont considérablement moins nombreuses que celles des XV^e et XVI^e siècles. Doit-on en déduire, comme le supposait Mina Gregori en 1995¹⁰ que la civilisation de l'image n'a réellement démarré ou redémarré, en Valteline, haute et basse, qu'avec la troisième décennie du XIV^e siècle et la fin du grand chantier de la basilique de Sant'Abbondio à Côme ?

3. L'éveil du Trecento

Sant'Abbondio est le premier exemple comasque de l'assimilation du giottisme récemment importé en Lombardie. Il a la particularité de présenter une narration plus pragmatique et moins solennelle que dans ses versions plus orthodoxes. La spatialité et la représentation des corps se soumettent avant tout à un impératif de clarté narrative. Les corps sont massifs et statiques, les volumes toujours bien définis, et les gestes sont les plus simples et les plus limpides possible. Autant que faire se peut, le déploiement des personnages importants se fait parallèlement au plan dans un cadre dénué d'ambition de réalisme spatial, en évitant les chevauchements. Il s'agit d'un langage plus accessible et assimilable que celui du Cycle de la gloire de la Vierge de l'abbaye cistercienne de Chiaravalle (près de Milan), délicat et précieux, aux figures d'une grâce exceptionnelle, ou celui, plus tard, d'un Giusto de Menabuoi aux compositions si complexes¹¹. La figuration de Sant'Abbondio est plus prolixe et

⁹ On peut mesurer l'ampleur des réfections dans une paroisse comme celle de Grosotto, qui comprend huit lieux de cultes, qui a connu une apparition mariale en 1487, mais dont aucun des édifices n'a conservé son apparence antérieure au XVII^e siècle. La modernisation baroque a affecté même les chapelles des hameaux les plus reculés et les plus pauvres, comme Piazza (réfection en 1630) et San Martino (réfection en 1641).

¹⁰ M. GREGORI, *Note su problemi lariani*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario*, p. IX-X.

¹¹ Depuis les travaux de restauration de 2010, le cycle de la Vierge a été attribué à Stefano Fiorentino (ca. 1301-1350) que Vasari considérait comme le meilleur disciple de

immédiate que celle, élégante et sobre, mais encore pétrie d'échos assisiates, du cycle de Libérée et Faustine réalisé à Côme par le premier Maître de Santa Margherita au cours de la seconde décennie.

Du point de vue stylistique et narratif, tout concourt à accorder au cycle de la vie du Christ de Sant'Abbondio un caractère fondateur pour la peinture régionale des deux siècles successifs¹². Enfin, par delà les considérations stylistiques, il faut aussi prendre acte que les peintures de Sant'Abbondio sont la dernière réalisation fécondée par une expérience méridionale à atteindre ces latitudes avant la venue Bramante à Milan. Localement, elles représentent aussi la dernière œuvre, dont l'impact fut déterminant, réalisée en terre préalpine avant celle de Bernardino Luini à Lugano.

a) Sur un fond de giottisme...

Il est en conséquence assez logique qu'à la fin du XIV^e siècle, l'art de la Haute-Valtelline reste rigoureusement inscrit dans une tradition giottesque. Le grand chantier méridional reste pendant de nombreuses décennies la référence principale, voire le seul horizon pour ces petits ateliers de montagnes itinérants, qui de village en village proposent leurs services et leur catalogue. Ces groupes d'artistes-artisans perpétuent jusqu'au XV^e siècle dans une langue propre,

Giotto. Giusto de Menabuoi (ca 1330-1390) représente le sommet artistique des peintres giottesques de « seconde génération » actifs en Lombardie et dans la vallée du Pô. Florentin, il suit son apprentissage auprès de Maso, puis part pour la Lombardie. Il réalise autour de 1349 dans l'abbaye milanaise de Viboldone un cycle du Jugement Dernier aux compositions riches et articulées. Il s'installe ensuite à Padoue (Vénétie), où il laisse avec la décoration du chœur de la basilique Sant'Antonio et du baptistère ses plus grands chefs-d'œuvre.

¹² Le peintre de San Pietro à Campione est un exemple d'artiste local fortement influencé par la vision du cycle absidial de Sant'Abbondio. Après sa visite à Côme, il réalise les peintures de la nef de San Tommaso di Canterbury à Corenno Plinio. Ses stylisations restent semblables à celles de San Pietro à Campione, plus anciennes de quelques années, mais la théorie apostolique du mur sud montre un schéma corporel changé, et l'on reconnaît sur son saint Barthélémy la copie conforme du dessin comasque. Sur le mur nord, l'emprunt est encore plus visible, puisqu'il repropose une copie, extrêmement fidèle, de l'Adoration des Mages (laquelle n'a plus rien à voir avec l'image qu'il avait fournie pour le même thème à Campione), et cite de manière quasiment littérale la bande d'encadrement inférieure de la déisis de Côme.

provinciale, des stylèmes et des références nobles devenus archaïques. Malgré une fidélité quasiment inébranlable, leur art n'est pas fermé aux influences externes. Deux tendances se dégagent des images du Trecento encore visibles en Haute-Valtelline.

La première, très expressionniste, semble aussi être la plus ancienne, si tant est qu'on puisse tirer des généralités du faible nombre d'inscriptions porteuses d'une date. Elle est vigoureusement représentée par la *Crucifixion* (Fig. 03) et surtout par la *Flagellation* (Fig. 02) sur les murs de la nef de Sant'Antonio à Bormio. La filiation avec le saint Jean angoissé aux sourcils relevés et aux mains crispées en prière de la *Crucifixion* du Second Maître de Santa Margherita (quatrième décennie) est évidente, mais tout à Sant'Antonio a été exacerbé. Malgré des capacités limitées, le peintre fait de la détresse le sujet principal de son image. Les sentiments déforment les visages et tordent les corps. Le désespoir sculpte de profonds plis autour des yeux de la Vierge et du saint Jean de la Crucifixion, mais noue aussi les doigts de l'Apôtre dans une prise qui semble douloureuse – le peintre a même tenté de représenter des larmes sur le visage de la Vierge. Sur l'autre mur, il a donné aux deux tortionnaires du Christ de la flagellation une cambrure extrême, qui cherche malgré tout à rester élégante. Dans sa recherche du geste juste, il tente une impossible conciliation entre la fureur des coups et cette grâce qu'on imagine provenir des grands modèles culturels du temps. La sauvagerie des tortionnaires se trouve reléguée dans leurs yeux, cernés d'un noir d'une rare efficacité. Les tâtonnements et la théâtralité excessive du peintre de Sant'Antonio mettent parfaitement en évidence ses priorités lors de la composition de l'image.

Roberto Togni avait déjà souligné en 1966 cette introduction de problématiques nordiques dans le giottisme de la Valteline, auxquelles il estimait que la peinture courtoise du Haut-Adige avait pu servir de relais¹³. Il s'agit d'une influence, en réalité, qui ne s'est pas limitée au giottisme valtellinais. On retrouve dans le cycle de saint Jean-Baptiste à Santa Maria « dei Ghirli » à

¹³ R. TOGNI, *Affreschi del Tre e Quattrocento in Alta Valtellina*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna*, I, Vita e Pensiero, Milan, 1966 [Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore ; Scienze Storiche 7], p. 45, et note.

Campione, sur les rives du lac de Lugano, les mêmes intentions et ressorts techniques. Bien sûr, tout, à Campione, est plus élégant et mesuré, mais il est évident que les cambrures des bourreaux du Baptiste, du serviteur qui exhume son corps, ou encore les membres sinueux de Salomé et sa mère appartiennent au même langage, à la croisée de la sculpturalité giottesque, du raffinement curviligne du gothique, et de la quête d'une expressivité nouvelle.

On peut trouver un autre écho de ces intentions dans le chœur de San Biagio à Ravecchia (dans le canton du Tessin), où le saint Jean de la Crucifixion présente, comme celui de Sant'Antonio, une expression tourmentée. Les fresques de Ravecchia sont traditionnellement attribuées à un maître méridional de haut niveau et datées autour de 1370, tandis que le giottesque de Sant'Antonio réalise sa *Flagellation* (Fig. 02) en 1366 ; il s'agit d'une préoccupation qui dans cette seconde moitié de Trecento semble largement partagée. En ce sens, et malgré un résultat plastique tiraillé entre des tendances contradictoires et affaibli par un certain manque de subtilité — aux yeux de l'historien d'art, du moins—, l'auteur de la *Flagellation* et de la *Crucifixion* de Sant'Antonio, n'est pas un peintre fondamentalement rétrograde.

b) Autour du « Maître de 1393 »

L'autre tendance, plus conventionnelle, trouve son représentant majeur en la personne du « Maître de 1393 ». Cette personnalité, ou atelier, doit son nom à la grande composition datée et peinte sous la voûte qui relie l'église plébaine de Bormio, la collégiale San Gervasio e Protasio, au presbytère. Autour d'une grande *Maiestas Domini*, il a peint des prophètes, les Apôtres, une Vierge allaitante, une Annonciation, un saint Michel, mais aussi un cycle narratif dédié à un saint personnage féminin d'identification difficile. De nombreux autres panneaux dans la ville de Bormio et dans l'église San Bartolomeo à San Bartolomeo de Castelàz doivent lui être attribués.

Le dessin de cet artiste est caractéristique, et emploie des stylisations, et des simplifications proches de celles des peintures de Sant'Ambrogio à Chironico (datées d'après 1328), et qui semblent toutes dériver, encore une fois, du

Second Maître de Santa Margherita¹⁴. Il peint notamment des yeux en amande soulignés par un sourcil toujours franc, où seule la paupière supérieure est puissamment marquée, et excelle avec les oreilles (Fig. 04). Il privilégie la représentation de face, mais se trouve à son aise aussi de trois quarts où il réussit à donner une belle volumétrie aux ailes du nez. Ces bons résultats sont obtenus grâce à des recettes de dessin appliquées de manière un peu systématique, ce qui a pour conséquence de rendre très vite monotone son style.

Ce giottisme tardif, à la différence de celui du peintre de 1366, est désespérément statique. Même dans la *Crucifixion*, qui se déploie horizontalement sur la retombée sud de l'arc triomphal de l'église Sant'Antonio à Bormio, la scène narrative la plus agitée et la plus peuplée de son catalogue, la composition reste figée à l'extrême. Cette image datée de 1372¹⁵ est probablement la plus ancienne parmi celles qui puissent être attribuées au Maître de 1393 (Fig. 05). Tous les visages y sont dépourvus d'émotions, tous présentent, déjà, la caractéristique bouche rigoureusement horizontale, hermétiquement fermée, et marquée aux commissures d'un petit pli qui renforce l'impression de crispation. Même la sainte femme élevant les bras à la fin du groupe de droite présente ce visage à la neutralité quasiment irréaliste. On relève aussi dans ce panneau précoce une autre de ses caractéristiques : la faculté, la facilité, même, qu'il a à peindre des personnages vus de dos, avec des raccourcis surprenamment justes pour les pieds.

On retrouve cette habileté du dessin et cette neutralité expressive plus tard dans deux autres peintures. La première, la *Dérision du Christ* (Fig. 06), se situe à quelques mètres de la *Crucifixion* : sur le mur sud, immédiatement associée à la *Flagellation* (Fig. 07) du Maître de 1366. La seconde, représentant le *Martyre de*

¹⁴ Ce maître semble avoir joué un rôle de relais fondamental dans l'assimilation du langage de Sant'Abbondio par le Nord, en en fournissant une version techniquement simplifiée – par le recours plus franc à la ligne, notamment. Mais il se montre toujours capable d'en exporter les caractéristiques. On retrouve les échos de sa manière au Tessin (à Chironico, mais aussi à Ravecchia, dans les restes d'une *Crucifixion* de belle facture sur le mur sud) et en Valteline.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58-59 pour la transcription de l'inscription aujourd'hui disparue.

saint Barthélémy (Fig. 08), se trouve sur le mur nord de l'église San Bartolomeo à San Bartolomeo de Castelàz, au sein d'un groupe de peinture daté lui aussi de 1393. Ces deux images narratives, analogues dans l'esprit, sont traitées de la même manière, avec des victimes et bourreaux d'une rare impassibilité, comme si tous étaient profondément absorbés par d'autres pensées¹⁶.

Comme dans tous les ateliers itinérants amener à proposer leur catalogue d'une localité à l'autre et à répondre aux mêmes demandes artistiques, la production de celui du Maître de 1393 repose sur la réutilisation de cartons. Il réalise notamment trois *Virgo Lactans* : une sous l'intrados du passage voûté déjà évoqué entre la collégiale de Bormio et le presbytère (Fig. 09), une sur le mur nord de la nef de San Bartolomeo de Castelàz (Fig. 10), et une sur la façade de la maison Lamprecht à Bormio précédée aujourd'hui par un passage couvert (Fig. 11). Le modèle est rigoureusement identique (quoique reproduit de manière partielle sous la voûte de l'église plébaine faute d'espace), jusque dans les plus petits détails, comme la prise du sein par l'Enfant¹⁷. Même un défaut du carton –un léger dimorphisme entre les deux yeux de l'Enfant– est reproduit à trois reprises¹⁸.

Ce qui est particulièrement intéressant, et révélateur du mode de fonctionnement de cet atelier, c'est la différence dans la qualité finale des images. Dans celle de l'église San Bartolomeo, le traitement des étoffes est d'une extrême grossièreté. De vagues coups d'un gros pinceau suffisent à marquer les plis au jus translucide. Un motif décoratif circulaire expéditif, posé

¹⁶ La même observation vaut pour le Christ et le personnage qui le flagelle dans le fragment d'image à droite de la Dérision dans l'église Sant'Antonio ; par ailleurs, il faut souligner le très bon dessin des pieds du gros personnage de la Dérision.

¹⁷ Le même exercice aurait été faisable avec les deux saints Michel identiques de la voûte de Bormio et de San Bartolomeo de Castelàz, aux cartons littéralement superposables. Dans ces deux sites, et à la maison Pinardi Lamprecht, on retrouve aussi l'encadrement végétal à tige ondulante et grappe de deux fruits sombres alignés terminée par une petite feuille. Tous les panneaux de cet atelier sont encadrés par un filet brun, auquel un biseau en trompe-l'œil donne un efficace effet de relief.

¹⁸ On aurait aussi pu évoquer les saints Michel identiques entre Bormio et San Bartolomeo de Castelàz, qui partagent le fort cintrage à la taille, le dessin des jambes, la forme des chausses, la pente de la lance, la position de la balance, et bien sûr, le choix des couleurs.

a secco, suffisait à compléter l'ouvrage. Dans la voûte de l'église plébaine, les textiles paraissent bien plus doux. Traités avec soin, ils bénéficient d'un véritable modelé, d'ombrages travaillés, et de plis simples, mais proprement dessinés. Sur les visages aussi, un modelé beaucoup plus soigné vient atténuer ce qui relève exclusivement de la ligne à San Bartolomeo.

Les deux images étant réalisées au cours de cette même année 1393, on ne peut expliquer la différence considérable de qualité par des progrès du maître, ou de l'intervention de disciples moins compétents ; au contraire, le dessin général est un peu meilleur à San Bartolomeo, notamment dans les proportions du corps de l'Enfant et dans la disposition de la main droite de la Vierge¹⁹. Dans l'atelier du Maître de 1393, le rendu final d'une image dépend du temps, volontairement inégal, qu'on a prévu d'y passer : c'est un paramètre d'ordre principalement économique, qui implique une variation du coût de l'œuvre en fonction de ce que le commanditaire est prêt à payer²⁰. Ces variations qualitatives, portées ici à un niveau inédit et appliquées à la demande sur des images qui sont par ailleurs produites en séries, permettent de toucher du doigt, comme rarement on a pu le faire, les réalités économiques de la production d'images au sein des petits ateliers de province. Appelés à travailler pour des commanditaires de tous niveaux, ils ne font pas la distinction entre beaux-arts et production artisanale.

L'atelier du Maître de 1393 semble dominer la production picturale de la fin du Trecento à Bormio. Il faut encore lui attribuer les lunettes de la Collégiale (Fig. 12 et Fig. 13), les panneaux aujourd'hui perdus de l'ancienne église San Lorenzo, mais aussi la *Crucifixion* en façade de San Vitale (Fig. 14), que la qualité des modelés, et les progrès du dessin inviteraient à dater plus tardivement.

¹⁹ Il est aussi difficile d'imputer ces écarts qualitatifs à la dégradation de la couche picturale : il faudrait que celle-ci ait frappé de manière absolument uniforme toute la surface de l'image, et on note aussi que dans les trois sites où ce carton est reproduit, le vêtement de l'enfant conserve à chaque fois en partie du motif décoratif linéaire superposé à la coloration verte de l'étoffe, signe de la bonne tenue de la couche picturale.

²⁰ Dans ce contexte, on note que la Vierge allaitant de la maison Lamprecht se situe à un niveau intermédiaire de finition.

Cependant, il y a à Bormio encore d'autres images, participant de cet art statique, resserré sur un nombre de stylèmes réduits et largement partagé au sein du giottisme tardif. Généralement mal conservées, leur datation est impossible sur les seuls critères stylistiques. Les deux fragments sur le mur nord de la nef de Sant'Antonio à Bormio —un saint Antoine (Fig. 15) et une sainte à côté d'un possible Trône de Grâce (Fig. 16)— bénéficient de l'existence d'un *terminus post quem*, la construction de l'église en 1354. Même en prenant cette date comme année de leur réalisation, ces deux figures restent résolument archaïques. Rien ne les distingue fondamentalement des peintures de San Tommaso di Canterbury à Corenno Plinio ou de San Pietro à Campione, datées de la troisième ou quatrième décennie du XIV^e siècle.

Avec des décennies de retard, et à l'égal de nombreuses images du *bormiese* telles que les visages de saints le revers de façade de la nef sud de Santa Lucia à Santa Lucia di Valdisotto (Fig. 17), la *Vierge à l'Enfant avec saint Antoine et un saint* inconnu en façade de San Vitale (Fig. 18), ou le panneau déposé sur toile du Musée civique de Bormio avec une *Vierge à l'Enfant et saint Antoine*, il s'agit d'œuvres qui restent rigoureusement dans le sillage pictural du Second Maître de Santa Margherita, et notamment de sa série de têtes de saints conservée aux Musées civiques de Côme.

4. La floraison picturale du XV^e siècle tardif

Le giottisme tardif reste au cœur du langage figuratif de la Valteline au moins jusque dans la première décennie du XV^e siècle, comme en témoignent les très beaux restes du *Saint Christophe* de l'église San Giovanni Battista à Molina (Fig. 19). Les deux visages solidement structurés de saint Christophe et de l'Enfant sont encore construits autour de ces yeux en amande parfaitement impassibles, selon des modèles physionomiques désormais vieux d'un siècle. Mais autour de ces visages, véritables centres de gravité de l'image —c'est à peine s'il se permet de montrer la dentition du géant—, le peintre de Molina autorise l'émergence de motifs qu'on associera à l'art gothique, comme le manteau du Christ, animé d'une multitude de plis qui contraste avec la stabilité, voire la planéité, des autres étoffes.

Ce pan d'étoffe gonflé par le vent semble être le seul indicateur de la transformation qui va affecter la peinture de Haute-Valteline dans les décennies suivantes. Ce n'est qu'avec le décor de l'abside de l'église Santo Spirito signé par Aloisio Sermondi en 1475 que l'on obtient le premier ensemble significatif daté du XV^e siècle²¹. Les liens avec l'héritage giottesque ne sont pas totalement tranchés, mais le langage figuratif est totalement renouvelé. Les personnages à la forte matérialité d'Aloisio, au modelé puissant et charnu, bien ancrés dans leur environnement, intègrent à leur schéma corporel avec le plus parfait naturel une agitation et une sinuosité de goût assurément gothique. Tous les personnages sont légèrement cambrés, les pans d'étoffe de leurs vêtements souvent torsadés, et les têtes regardent dans la direction opposée à celle du corps.

Le *saint Sébastien* (Fig. 20) sur le piédroit de l'arc triomphal résume en lui toutes ces tendances. Il est parfaitement planté au sol grâce à de larges pieds, mais même entravé, il n'est pas statique. Par le léger avancement du bassin, ou le retrait de la jambe gauche, Aloisio arrive à restituer la tension subtile qui anime le torse du martyr. Il s'agit d'un peintre qui refuse l'immobilité, même au prix du contresens. Pour dynamiser le carton traditionnel si frontal et symétrique de la Trinité du cylindre d'abside (Fig. 21), il improvise pour le Père une pose des mains maladroite, où le contact avec la croix est rompu, et il fait gonfler les vêtements par un vent tout aussi déplacé.

À l'image du contraste entre l'*Annonciation* de l'arc triomphal (Fig. 22 et Fig. 23) et le *saint Barthélémy* de la nef, la peau à vif (Fig. 24) dans l'église Santo Spirito, l'art d'Aloisio Sermondi réussit le grand écart entre une élégance, et parfois une grâce d'importation septentrionale d'un part, et un réalisme fort, presque brutal élaboré à partir de la tradition formelle giottesque de l'autre. En ce sens, il est un excellent représentant de la peinture alpine tardo-médiévale, qui offre une synthèse très similaire, dans l'esprit, à ce que l'on voit se

²¹ Toute la partie antérieure de l'inscription de commande est devenue indéchiffrable. Seules les transcriptions effectuées dans le passé, comme celles de Santo Monti en 1893, ont pu conserver cette mémoire : S. MONTI (ed.), *La visita pastorale di Feliciano Ninguarda*, vol. I, Côme, New Press, 1992, p. 376, note 1. Toujours à Bormio, on doit attribuer à Aloisio Sermondi le Christ avec Colombe du Saint-Esprit de la maison-boutique De Simoni (Fig. 114).

développer dans le canton du Tessin lors de la première moitié du siècle, notamment à Santa Maria in Selva à Locarno, dans le chœur de Santa Maria della Misericordia à Ascona, ou encore, de manière moins raffinée, dans la nef sud de Sant'Ambrogio à Cademario.

On trouve sur le mur nord de la nef de l'église Sant'Antonio de Bormio la section inférieure d'un panneau daté de 1472, totalement occupée par le bas des manteaux de deux personnages. La cadence presque rythmique des plis, leur abondance et leur ampleur indiquent que des peintres d'expression gothique bien plus franche étaient actifs dans la cité en même temps qu'Aloisio Sermondi.

Mais ce dernier quart de XV^e siècle voit aussi les premiers signes renaissants apparaître dans la haute vallée. Bertolino De Buris est un peintre connu avant tout pour *l'Imago pietatis avec saints et donateur*, signée et datée de 1474 (Fig. 25). La peinture, détachée de la maison des chanoines en 1862, est conservée aujourd'hui auprès de la collégiale de Bormio²².

Sur le Christ de *l'Imago pietatis* (Fig. 26), on le voit tenter d'intégrer à sa peinture d'inspiration courtoise les canons corporels et le rendu visuel modernes. Le corps du Christ est étonnamment musculeux, et le modelé

²² On peut attribuer à cet artiste avec une probabilité raisonnable le panneau avec une Trinité, sainte Catherine d'Alexandrie, et deux autres saints dont un évêque présent sur le mur nord la nef de l'église Santo Spirito à Bormio. À la suite de Roberto Togni (R. TOGNI, *Affreschi del Tre e Quattrocento*, p. 68), les spécialistes le considèrent aussi comme l'auteur de deux autres images sur le même mur, pour leur allure fortement gothique. Il s'agit de la très belle Vierge de Miséricorde avec anges et saints, et du panneau aux deux jeunes saints vêtus à la mode courtoise (Fig. 115). Les conditions de visibilité des images, aujourd'hui bien meilleures, permettent de constater que la qualité de dessin de ces deux images est beaucoup plus élevée que dans le panneau de la Pietà, ce qui rend l'attribution à Bertolino difficile. Il n'est pas exclu qu'il ait pu y participer en tant qu'aide, dans les figures du Baptiste ou de Marthe, par exemple. Auquel cas, il faut peut être aussi envisager son intervention dans le panneau avec le saint Christophe, situé immédiatement en-dessous (Fig. 116). Enfin, S. MONTI (ed.), *La visita pastorale di Feliciano Ninguarda*, vol. I, p. 371, note 1, rapporte la transcription de l'inscription d'une œuvre de Bertolino disparue en 1882 avec les derniers restes de l'église San Michele à Bormio.

montre une influence des grands renaissants vénitiens, Mantegna en tête²³. La tentative n'est pas complètement convaincante, en réalité. Il manque à Bertolino De Buris les bases de dessin classique pour structurer correctement une anatomie qu'il veut complexe. Les reliefs des visages semblent chaotiques, les lumières qu'il leur applique n'aident pas à leur définition — le nez du donateur semble décoloré plus qu'éclairé (Fig. 27), un défaut qu'on retrouve sur le visage de la sainte Catherine dans le panneau de la Trinité de l'église Santo Spirito.

Plus fondamentalement, un excès de volumétrie anatomique du corps du Christ de *l'immagine pietatis* paraît presque incongrue, car elle est isolée au sein d'un ensemble qui obéit aux inclinations les plus naturelles de Bertolino. Ainsi, il place derrière la scène un dais à l'impact visuel très fort, mais dont le motif décoratif bidimensionnel vient aplatir l'image, et il donne aux martyrs Gervais et Protas une silhouette parfaitement gothique. De Buris, on le sent, est un peintre plus à l'aise dans les compartiments non-renaissants de sa pratique. La fascination compréhensible qu'exercent sur lui les formes d'art nouvelles se heurte à ses capacités propres et à son appartenance à une culture figurative très éloignée. En ceci, Bertolino De Buris est exemplaire du monde pictural de la Haute-Valtelline. En effet, en dehors de quelques éclosions ponctuelles, telles que les interventions à Grosio du « Maître bramantesque » (1498) et peu après d'Andrea De Passeris, les influx modernes vont devoir patienter jusqu'à la seconde décennie du XVI^e siècle pour devenir enfin dominants dans un monde pictural qui leur est fondamentalement éloigné. Pour une génération encore, le langage formel des divers ateliers de Haute-Valtelline, à l'instar de celui des ateliers itinérants de l'arc alpin, va reposer sur ses fondements post-giottesques revigorés d'échos du gothique international finissant.

²³ S. BANDERA, *La pittura tra Como e la Valtellina nel periodo tardogotico*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario*, p. 17. L'auteur établit la provenance bergamasque de ce type de Pietà, et considère que la Bergame de Bartolomeo Colleoni, en plein essor artistique en cette fin de XV^e siècle, sert de relais aux portes de la Lombardie pour la peinture de Venise. On notera aussi que Bertolino est le premier qui en haute vallée abandonne la graphie gothique en faveur de capitales latines.

II. GIOVANNINO DA SONDALO ET SON ATELIER

Le nom de convention « Giovannino da Sondalo » désigne l'artiste, ou plutôt l'atelier, qui réunit la production d'au moins deux personnalités distinctes – mais rigoureusement anonymes – travaillant sur les mêmes modèles, et parfois ensemble au sein d'un même panneau²⁴. Actif entre 1491 et 1515²⁵, il doit être considéré comme la figure emblématique de ce long prolongement de la peinture alpine tardo-médiévale en Valteline, à l'égal d'un Antonio da Tradate dans le canton du Tessin ou d'un Guglielmo da Montegrino en Valtravaglia²⁶. Il est l'artiste le plus productif durant cette décennie où s'éveille le formidable appétit d'images de la haute vallée, et compte aujourd'hui encore comme un acteur essentiel de la réalisation d'une part considérable du patrimoine pictural local. À tous ces titres, il mérite qu'on lui dédie une large part de cette étude.

²⁴ Dans son envie de mettre un nom sur cet infatigable producteur d'images, l'historiographie locale a interprété le nom d'un commanditaire du village de Morignone comme celui de l'artiste. Bien que cette erreur ait été soulignée depuis longtemps, l'historiographie continue d'employer au sujet de cet atelier l'appellation « Giovannino da Sondalo ». Le présent ouvrage se plie à cette convention. L. GIACOMELLI, *Hoc opus fecit fieri. Affreschi di « Giovannino da Sondalo »*, Sondalo, Biblioteca civica, 2008, p. 55-57 sur la question.

²⁵ Il s'agit des restes d'un saint Pierre Martyr sur le mur sud de la nef de Sant'Alessandro à Lovero, daté de 1515. L'encadrement à base de volutes végétales correspond à ceux de son répertoire, et surtout, à l'intérieur de l'image, on reconnaît cette ligne pleine qui vient systématiquement souligner chaque pli de la robe. Le petit fragment de chevelure, avec les hachures sur la face inférieure du « bol » de cheveux, rappelle aussi celle des autres saints tonsurés de Giovannino, à commencer par le saint Dominicain placé à l'autre extrémité du même mur sud. Le livre présenté de biais, avec trois fermoirs noirs est très fréquent parmi les attributs du sanctoral dans son répertoire.

²⁶ Antonio da Tradate est un peintre originaire de Locarno actif dans le nord du Tessin jusque dans les années 1510. Guglielmo da Montegrino décore, lui, jusque dans la troisième décennie du XVI^e siècle les églises de la *piene* de Travaglia, territoire préalpin compris entre le territoire de Varese et le Lac Majeur.

Le succès de Giovannino ne doit pas surprendre, car c'est celui d'un peintre compétent, capable de fournir des images réalisées rapidement, avec un professionnalisme évident. Le dessin, parfois simpliste, est exécuté d'une main sûre qui compte et pose chacun de ses gestes avec rapidité et précision. Le savoir-faire de l'atelier de Giovannino se mesure aussi par l'état physique des fresques encore visibles de nos jours. Malgré des conditions de conservation parfois difficiles, elles ont souvent bien résisté²⁷. En inversant même les termes du constat historique, il est légitime de se demander dans quelles proportions l'atelier de Giovannino da Sondalo a favorisé, par son efficacité technique et son positionnement commercial, la mode des façades peintes dans la Valteline supérieure.

1. Un art de l'immobilité

Le succès de Giovannino est aussi dû aux goûts d'une société qui, au tournant du siècle se satisfait encore pleinement de l'image tardo-médiévale et de sa manière de fonctionner. Il s'agit d'une culture de l'image jamais lasse des répétitions, qui privilégie le sujet sur la manière de le représenter, la destination sur l'apparence et où la performance virtuose n'a qu'une importance, en définitive, secondaire. Sous cet aspect, d'ailleurs, Giovannino da Sondalo est bien plus archaïque et plus aride qu'Aloisio Sermondi. La recherche d'animation et d'élégance du gothique international ne l'intéresse pas ; les étoffes tombent sous l'attraction de la plus simple gravité, et les poses des personnages sont exemptes de toute fantaisie, même dans les cycles narratifs.

Plus singulier encore, le post-giottisme de Giovannino est un art d'où même la puissance du volume et la monumentalité expressive des corps sont réduites à une staticité privée de tangibilité, aplanie²⁸. Les modelés, les arrondis sont très

²⁷ L'exemple de la Crucifixion de Sant'Agnese à Sondalo est frappant (Fig. 46). Bien qu'elle soit peinte en extérieur, les couleurs sont encore d'une intensité surprenante, et le dessin a conservé toute sa netteté.

²⁸ Du moins pour la personnalité la plus importante de cet atelier. Il faut cependant identifier, aux côtés du peintre principal, un second artiste beaucoup plus soigné. Ses modelés très travaillés rendent ses chairs plus riches et agréables, avec des carnations

atténués, parfois inexistants, comme dans la *Virgo lactans* de la maison Venosta à Mazzo (Fig. 28) –que l'on comparera avec les panneaux de saints dans la nef de l'église San Gallo à Premadio, datables de 1482 (Fig. 29) et sur ce point beaucoup plus représentatifs de la peinture alpine de l'époque.

En revanche, Giovannino cerne tout, sculpte tout avec sa ligne si précise. Son utilité, d'ailleurs, ne se limite pas qu'à découper les contours. Sur les objets purement géométriques, comme les trônes sur lesquels il assoie ses innombrables Vierges, des séries de traits parallèles à espacement progressif remplacent les dégradés dans le rendu de la lumière. Cette ligne économique, cette approche prioritairement graphique du volume et de lumière est à la fois pratique et rentable, et en même temps, probablement sincère : elle est aussi la fille de cet art des estampes qui prend toujours plus de place dans l'univers iconique populaire.

Malgré toutes ses limites, malgré l'obsolescence de son art, Giovannino continue de recevoir des commandes d'envergure²⁹. Il perpétue une peinture faite de répétition, de reproduction de modèles anciens, dans un langage et avec un vocabulaire de formes tout aussi anciens. Dans son art figé jusqu'à l'opacité, les variations stylistiques et iconographiques sont si minimales que sans la présence –heureusement fréquente– de dates dans ses images, il serait extrêmement difficile d'identifier et d'ordonner les tendances qui le parcourent.

Si l'on rejette le saint Antoine très endommagé du mur nord de San Giorgio à Grosio, daté de 1488, et dont le carton semble correspondre assez précisément aux saints Antoine de Giovannino, ses œuvres datées

profondes. On peut lui attribuer la grande composition de la façade de la maison Magatelli à Bormio, et reconnaître son intervention dans la grande composition du mur nord de la nef de San Giorgio à Grosio : par exemple sur le visage de Joseph dans la Nativité, ou sur celui de la princesse sauvée par saint Georges. La production de cet artiste est cependant très minoritaire dans l'œuvre globale de « Giovannino da Sondalo », au point de se demander s'il ne s'agit pas d'un collaborateur occasionnel de l'atelier.

²⁹ C'est bien à lui qu'on confie deux cycles narratifs de grande ampleur, dans le grand chœur de Santa Marta à Sondalo remise à neuf, ou dans la nef de San Bartolomeo à San Bartolomeo de Castelàz. Les cycles narratifs, pourtant, sont rarissimes en haute vallée.

s'échelonnent entre 1491 (sainte Barbe à Mazzo, Fig. 30) à 1515 (Pierre Martyr à Lovero Fig. 31). Le carton de la sainte Barbe de Mazzo présente des caractéristiques qu'on retrouve inchangées des années durant. Près de 15 ans plus tard, Giovannino le reprend quasiment tel quel pour les saintes du mur sud du chœur de Santa Marta à Sondalo, ou la sainte Appolonie de la façade de la maison Peloni à Bormio (à placer elle aussi au milieu de la première décennie³⁰). Ces saintes partagent notamment avec l'image de Mazzo ce visage en vue frontale, regardant au sol (Fig. 32). En près de quinze ans, Giovannino n'a pas encore résolu le problème de dessin que lui posent les yeux vus de face, et ne sait les représenter que sous la forme d'un croissant penché à l'horizontale.

De même, ses saints Antoine sont réalisés d'après le même carton, tout au long de sa carrière. L'ermite est toujours présenté de face, coiffé de son petit couvre-chef rouge d'où débordent à peine les racines de sa chevelure. Il bénit toujours de la main droite et tient la crosse de la main gauche, avec le même pli de l'index. La tenue du saint est elle aussi toujours identique, dans le modèle et dans la chute des plis. Il s'agit d'une chape sombre avec pan d'étoffe central pendant, portée par-dessus une robe généralement rouge. On retrouve ce carton après 1506 dans le panneau monumental du mur sud de la nef de San Giorgio à Grosio (Fig. 33), probablement un peu avant dans la via Monte Grappa à Sondalo (Fig. 34), à Uzza autour de 1510 (exemplaire disparu, mais visible sur les photos d'époque³¹, plus tard à Bormio dans l'*Annonciation* de la façade de la maison Cola à Bormio (Fig. 35) à nouveau en 1511 à San Giorgio à Grosio, aux pieds du trône de la Vierge de la chapelle nord (Fig. 36), en 1514 à Migiondo (Fig. 37). Six exemplaires³² auxquels il faut sans doute rajouter le

³⁰ Le détail de l'apparition de la Vierge aux moines en navire est repris dans la composition à la Santa Casa de Santa Marta à Sondalo, datée de 1510. Entre la maison Peloni et Santa Marta, Giovannino a eu le temps d'affiner légèrement son modèle, avec des détails tels que le mât brisé, la torsion de la voile, et la mandorle rayonnante de la Vierge (comparer Fig. 117 et Fig. 40). L'image de la maison Peloni reprend aussi l'encadrement décoratif à motif végétal et géométrique dont la première apparition datée intervient en 1506 sur la façade de la toute proche maison Magatelli.

³¹ R. TOGNI, *Affreschi del Tre e Quattrocento*, p. 66 et Fig. 25.

³² Huit, si l'on compte le saint Antoine très abîmé en extérieur sur le chevet de Sant'Antonio à Bormio, et celui qui apparaît aux côtés de la Vierge sur la façade de la

fragment de tête avec bonnet rouge du mur sud de la nef de Santa Maria Assunta à Cepina, où Giovannino a peint une Trinité en 1497, (Fig. 38), voire ceux du saint Antoine daté de 1488, situé sous le panneau monumental de Grosio (Fig. 39). La seule exception dans le répertoire de Giovannino se situe à Santa Marta, à Sondalo, parmi les panneaux peints en 1510. Dans la composition en lunette dédiée à la *Santa Casa*, il peint un saint Antoine radicalement différent : vu de trois-quarts, il ne tient plus une crosse, mais une canne, et ne porte plus de bonnet (Fig. 40). Il ne bénit plus, mais tient un livre : cette fois-ci, Giovannino reproduit le modèle déjà vu dans la grande composition de la façade de la maison Magatelli à Bormio, datée de 1506, où sa collaboration est certaine (Fig. 41).

Même dans le contexte d'images narratives, les cartons sont reproduits avec constance. On recense au moins quatre *Nativités* identiques, jusque dans le choix des couleurs, à Lovero (fragment sur le mur nord), Grosio (à l'intérieur de la composition monumentale), Ponte in Valtellina (maison Pineta) et à San Bartolomeo de Castelàz (Fig. 42, Fig. 43, Fig. 44) alors que la différence qualitative dans l'exécution laisse supposer que de nombreuses années les séparent. Dans le panneau de la *Mise au tombeau* de San Bartolomeo de Castelàz, on reconnaît les cartons de la Vierge aux mains jointes en prière (réemployé pour l'une des saintes femmes) et de saint Jean posant sa main droite sur la joue. Ces cartons étaient déjà utilisés dans les trois *Crucifixions* de Monte Feléit, de Sant'Agnese et de la rue Rodorio à Sondalo³³, ceux des deux dernières peintures étant datées de 1503 et 1511 (Fig. 45, Fig. 46, Fig. 47, Fig. 48). Étaient-ils aussi présents dans le panneau perdu de la *Crucifixion* de San Bartolomeo ? Toujours à San Bartolomeo, dans *l'Adoration des Mages* (Fig. 49),

maison Pelsoni (en tout point identique aux autres, mais sans bonnet - Fig. 118). Sur la façade de la maison Pineta à Ponte di Valtellina, Giovannino reprend exactement le carton de ses Antoinettes mais remplace le bonnet par une mitre et transforme le bâton en crosse épiscopale.

³³ Dans un clin d'œil tellement révélateur qu'il en devient symbolique, Giovannino emploie pour la Vierge dans la *Mise au Tombeau* de San Bartolomeo de Castelàz le modèle de Sant'Abondio, à Côme, modèle alors vieux de plus de 175 ans.

les deux rois mages debout sont absolument superposables³⁴. Ce genre de constat pourrait se prolonger indéfiniment avec un atelier, qui lorsqu'il réalise une image, travaille avec un évident souci de rapidité et de rentabilité.

2. Une apparente inertie

À l'intérieur de cet art de reproduction, les évolutions stylistiques sont d'une extrême subtilité. On peut s'en convaincre en comparant les deux visages, de la *Sainte Barbe* de 1491 et de la *Vierge à l'Enfant* voisine, datée de 1498 (Fig. 30, Fig. 50). Sept ans les séparent, sans différence notable. Avec le temps, apparaît cependant une légère transformation vers plus de réalisme anatomique. Dans le chœur de Santa Marta, Giovannino peint quelques visages de trois-quarts, avec des mentons qui ne sont plus des ovales parfaits (Fig. 51).

Les mains, et les terminaisons d'une manière générale restent longtemps un exercice difficile pour Giovannino. De la *Sainte Barbe* de Mazzo à la *Sainte Lucie* du chœur de Santa Marta (Fig. 52), elles sont représentées avec une incapacité manifeste de rendre le raccourci ; quel que soit l'angle de vision ou la position de la main, Giovannino finit toujours par représenter les doigts vus de profil. La qualité des mains s'améliore à San Bartolomeo de Castelàz (Fig. 53) malgré quelques rechutes, notamment celles des mages se décoiffant dans la voisine *Adoration*, mais il faut attendre la *Virgo Lactans* de la rue Dosso à Sondalo (Fig. 54) pour voir avec mains de Pierre et les pieds de l'Enfant des terminaisons correctement structurées et articulées. En 1510, dans le panneau de la Trinité, Simon, Bernardin, Marthe et Roch du revers de façade de Santa Marta (Fig. 55), les mains de sainte Marthe sont correctement représentées autour de l'anse et du goupillon. Enfin, la *Virgo lactans* de la maison Venosta à Mazzo (Fig. 56) montre la Vierge qui donne le sein d'un geste plus gracieux que dans les images précédentes, tandis que les mains et les pieds de l'Enfant sont bien exécutés. Cette image sans date est probablement tardive, puisqu'elle présente pour le

³⁴ Dans le décor de *l'Adoration des Mages*, un ange avertit un berger : c'est le détail présent dans la Nativité incluse dans le grand panneau du mur nord de l'église San Giorgio Grosio, ici légèrement penché pour tenir dans l'espace restreint.

saint Jean Baptiste le même carton que dans le panneau droit, datable de 1512, du baptistère de Mazzo (Fig. 57).

L'évolution des chevelures est un indice fiable pour dater des images dont les modèles sont souvent identiques. Avec le temps, les mèches de cheveux perdent leur caractère presque sculpté ; Giovannino introduit une légère marge de désordre dans leur déploiement. On peut l'observer sur les visages de saint Antoine et du Père dans les Trinités, dont les pilosités deviennent moins « systématiques ». On comparera les Trinités de Cepina 1497, du revers de façade de Santa Marta 1510 (Fig. 58, Fig. 59) ou encore de l'autel de Santissima Trinità e San Bernardino de Migiondo.

Très tardivement, la ligne semble s'affaiblir chez Giovannino. Non qu'elle ait disparu, mais la couleur se sature, se densifie, et le modelé est devenu assez fort et maîtrisé pour prendre visuellement le dessus sur elle. Ce rôle plus important du modelé lui permet une restitution plus franche de la corporéité des personnages, ou peut-être l'accompagne-t-elle, car c'est un domaine où Giovannino montre des évolutions dans sa production. Cette prise de conscience de la force de la volumétrie le pousse à tenter d'autres options, et dans les deux panneaux de 1512 du baptistère de Mazzo (Fig. 60), les personnages sont quasiment tous représentés de trois-quarts. C'est aussi l'évidence qui émerge de la comparaison des *Crucifixions* précoces de Sondalo et de Monte Feléit avec celle de Vervio. Même si la construction anatomique du corps du Christ reste toujours aussi archaïque, la masse corporelle gagne en densité et l'information de relief, y compris sur le perizonium, passe désormais moins par la ligne (Fig. 61).

Les évolutions touchent aussi d'autres compartiments de la peinture de Giovannino, mais jamais avec continuité. Il s'agit d'ailleurs d'un aspect intéressant de sa personnalité, qui n'est pas immédiatement apparent. À intervalles réguliers, on voit Giovannino s'approprier des éléments qui semblent le marquer. Nous avons déjà évoqué plus haut le carton du *Saint Antoine* de la maison Magatelli, mais il en va de même pour le visage de la Vierge de Vierge à

l'Enfant centrale, qu'il a reproduit de manière un peu maladroite, sur la maison Cola (Fig. 62)³⁵. Ce sont deux emprunts qu'on ne retrouve pas dans la durée.

Le plus intéressant de ces emprunts est celui qui entraîne une brève parenthèse « expressionniste », entre la *Crucifixion* de Monte Feléit et le cycle de San Bartolomeo de Castelàz (Fig. 63)³⁶. Durant cet intervalle de quelques années, on voit Giovannino donner des expressions très marquées aux visages. Des grimaces purement linéaires sont plaquées sur les visages, avec une série de plis autour des yeux, sur les arcades sourcilières, et à la racine du nez. Techniquement, ces expressions sont rendues de manière purement graphique (elles ne sont accompagnées d'aucun modelé), et leur contraste évident avec la statacité des corps et des compositions indique que Giovannino a probablement essayé de transposer sur ses personnages des solutions expressives vues sur des xylographies. Un transfert de l'expressionnisme nordique, dont Giovannino s'est rendu compte qu'il était trop exogène pour réussir à le traduire complètement dans « sa » manière. L'exiguïté de la gamme sentiments que Giovannino tente de restituer est d'ailleurs un aveu d'échec. Il ne s'attaque qu'aux plus voyants d'entre eux : la colère, la douleur, le désespoir... Il reporte la même bouche pincée et le même front plissé sur tous les personnages de la *Déposition* de San Bartolomeo de Castelàz (Fig. 64), mais aussi sur tous ceux de la voisine *Mise au tombeau* à l'exception de Josph d'Arimathie et Nicodème, auxquels il laisse une expression d'une totale neutralité (Fig. 45). En 1511, la Vierge et le saint Jean de rue Rodorio à Sondalo ont retrouvé l'expression bien plus modérée qu'ils avaient à Sant'Agnese en 1503. Ce qu'il faut retenir de cette tentative, c'est que Giovannino a un moment de sa trajectoire artistique, a voulu

³⁵ Avant de le réussir, mais transposé sur la princesse que sauve saint Georges dans le panneau monumental de San Giorgio à Grosio (Fig. 119).

³⁶ À San Bartolomeo, on trouve ces expressions dans la *Déposition* et la *Mise au Tombeau*, mais aussi dans les fragments de la *Flagellation* et dans le *Martyre de saint Laurent* à Santa Marta à Sondalo (Fig. 120, Fig. 121). Cette dernière image est généralement datée d'avant 1506, puisqu'il s'agit de la date à laquelle prend place la nouvelle consécration de Santa Marta. Il faut inclure dans cette parenthèse les fragments d'image sur le mur sud de la nef de l'église San Giorgio à Grosio, et qui représente probablement le martyre du petit Simon (Fig. 122). On retrouve sur le visage des tortionnaires et divers bourreaux les mêmes solutions expressives.

développer l'aspect lyrique et émotif de ses images, qu'il était prêt à adopter une solution extérieure satisfaisante, mais qu'il a dû y renoncer pour des raisons de carence artistique. Néanmoins, qu'elles soient ponctuelles, ou développées sur un arc de temps prolongé, il s'agit d'évolutions mineures qui jamais ne remettent en cause la nature profondément vernaculaire de l'art de Giovannino da Sondalo.

3. Une chronologie par les encadrements

Giovannino, qu'on voit recueillir –avec difficultés– les influences modernes en matière stylistique, se montre particulièrement réceptif aux nouveautés dans le domaine des encadrements. Dès lors, en l'absence de dates, c'est le tour de l'image qui fournit les meilleurs repères chronologiques. Son travail le plus ancien travail, la *Sainte Barbe* datée d'avril 1491 du baptistère de Mazzo, est recouvert dans sa partie supérieure. Mais on retrouve sur le mur nord de l'attenant église Santa Maria le même système d'encadrement par filet triple, ocre jaune-blanc-ocre jaune, autour du panneau des deux évêques (Fig. 65). C'est aussi autour de ce panneau qu'apparaît, pour la première fois, la célèbre bande torsadée. Elle est ici réalisée selon le modèle traditionnel, enroulée autour d'une longue branche. C'est sa seule apparition sous cette forme ; dès 1497, à Cepina, la branche a disparu, et la torsade a acquis son système ornemental fait de renforcements circulaires encadrés par deux incisions longitudinales (Fig. 66). Ces reliefs sont soulignés par des rehauts élémentaires, mais qui suffisent à lui donner cet aspect métallique si efficace. C'est cette version, véritable *topos* du catalogue de Giovannino, que l'on retrouve encore à l'identique à Santa Marta en 1513 (Fig. 67).

Dans la première décennie du XVI^e siècle, Giovannino reproduit sur le chevet de l'église Sant'Antonio à Bormio (Fig. 68) l'encadrement fait de motifs végétaux et de rosaces géométriques daté de 1506 sur la façade de la maison Magatelli. Il le peint aussi sur la façade de la maison Cola, au-dessus du panneau monumental de San Giorgio à Grosio et, légèrement aménagé, dans le chœur de Santa Marta à Sondalo.

Toujours dans l'église Santa Marta, mais dans le plafond théophanique de la 3^e travée de la nef datée de 1510, Giovannino change radicalement de typologie d'encadrement. Alors qu'il avait jusque-là alterné les frises végétales en complément à sa bande torsadée, il produit ici son premier encadrement emprunté au registre architectural (Fig. 69). Il marque la séparation entre les différents voûtains avec un entrelacs très complexe rendu en trompe-l'œil. Cet entrelacs est une claire citation de ceux visibles dans le chœur de San Giorgio à Grosio, où Andrea De Passeris les emploie exactement dans le même rôle. Au plafond de Grosio, Giovannino emprunte aussi les figures allégoriques des quatre éléments, une iconographie rarissime dans la région (Fig. 70).

Giovannino a mis longtemps à assimiler la rencontre avec les encadrements modernes. Deux ans plus tard, en 1512, il cerne les deux panneaux du baptistère de Mazzo (Fig. 71) avec un trompe-l'œil architectural beaucoup plus complexe et abouti que celui de Santa Marta. Cette fois-ci, l'image est fermée sur ses côtés par deux forts piliers à chapiteaux sculptés et ornements en bas-relief feints. Dans la zone supérieure, l'image est close par une architrave porteuse d'un motif de feuilles, triomphes, ou animaux sombres sur fond jaune qui semble directement inspiré, encore une fois, de celui qu'Andrea de Passeris a peint dans la voûte du chœur de San Giorgio³⁷. Giovannino reproduit exactement le même encadrement à Migiondo autour du panneau en façade avec la *Virgo Lactans* et saint Antoine, daté de 1514 (Fig. 72).

Andrea de Passeris n'est sans doute pas la seule source d'inspiration possible pour Giovannino. On peut aussi expliquer le changement radical dans ses encadrements tardifs par la découverte des portails réalisés au début du siècle par l'atelier des Rodari et leur cercle. C'est ce que soutient Lorena Giacomelli,

³⁷ On peut supposer que l'assimilation graduelle des encadrements d'Andrea De Passeris a demandé plusieurs voyages de Giovannino da Sondalo à Grosio. Il a peut-être vu une première fois les entrelacs du chœur ou du tour de l'arc triomphal lors de la réalisation du panneau monumental dans le mur nord de la nef, avant 1510. À l'époque, Giovannino encadre encore son image avec la frise végétale et géométrique, mais prend note de ces modèles nouveaux pour lui. Il s'en inspire assez librement dans la voûte de la 3^e travée de Santa Marta en 1510, et le retour à San Giorgio en 1511, pour la décoration de la chapelle nord, est l'occasion de l'assimilation définitive, telle qu'on peut la voir l'année suivante à Mazzo.

qui considère que Giovannino a pu recueillir l'influence directe du portail de Santo Stefano, l'église plébaine de Mazzo qui se situe à quelques mètres à peine du baptistère³⁸. Et de fait, les points de contact entre les pilastres du portail, notamment celui de gauche, et ceux peints dans le baptistère sont indubitables. Mais l'influence de la sculpture a aussi pu être indirecte et passer par des œuvres-relais intégrant déjà picturalement la leçon architectonique. On pense notamment à celles de Battista Malacrida. Le peintre, originaire de Musso, au nord du lac de Côme, est l'un des premiers artistes autochtones à pouvoir être considéré renaissant. Il réalise à Ponte in Valtellina en 1501 une composition avec Vierge à l'Enfant, Visitation et divers saints dont les compartiments sont séparés par des piliers feints extrêmement proches, sinon jumeaux, de ceux peints par Giovannino 11 ans plus tard. Giovannino a très bien pu les voir, puisqu'il s'est rendu à Ponte pour peindre le panneau de la *Nativité* avec saint évêque en façade de la maison Pineta³⁹.

4. Dans l'ombre de « Giovannino »

Giovannino n'est pas seul dans son perpétuer cet art obsolète, il n'est pas l'unique maître d'œuvre de ce long automne de la peinture vétéro-médiévale en haute vallée. D'autres peintres, moins visibles, moins exemplaires, peignent comme lui. C'est le signe, encore une fois, que son langage pictural est celui d'une société toute entière, artistes comme commanditaires. On pense à Pietro « pintor », brièvement évoqué plus haut. L'essentiel de sa production se trouve

³⁸ L. GIACOMELLI, *Hoc opus fecit*, p. 42. C'est le portail même du baptistère qui fournit le témoignage de l'intervention directe des Rodari sur le chantier du siège plébain. Santo Monti transcrit les inscriptions à sa base, qui portent la signature de Giacomo Rodari, frère de Tommaso, et la date du 25 février 1508 : S. MONTI (ed.), *Atti della visita pastorale*, I, p. 353-354, note 1.

³⁹ Pour étoffer encore l'histoire de ces itinéraires artistiques entrecroisés, rappelons que Battista Malacrida vient peindre un retable sculpté à Mazzo en juillet 1489, sur commande du chanoine de la plébaine Stefano Venosta. Le texte de commande est rapporté l'érudit valtellinais Francesco Saverio Quadrio au XVIII^e siècle et rapporté par Santo Monti, *ibidem*. Quelle que soit l'hypothèse retenue, il faut retenir que Giovannino s'est ponctuellement ouvert aux éléments formels nouveaux diffusés par les artistes les plus modernes de la vallée.

dans les églises San Giorgio à Grosio et Sant'Alessandro à Lovero. Dans la première, il réalise la décoration de tout le registre supérieur du mur sud (Fig. 73). Parmi les panneaux encore conservés de manière satisfaisante, il y a la Crucifixion avec sainte Catherine, datée et signée, une sainte Marguerite avec un dragon enchaîné, une *Vierge à l'Enfant avec alphabet*, un *saint évêque*, et le visage de *Madeleine* (Fig. 74, Fig. 75). À Sant'Alessandro, on doit vraisemblablement lui attribuer la *Vierge à l'Enfant* dans le débarras faisant face à la sacristie (Fig. 76). Cette Vierge présente les caractéristiques somatiques des personnages de Pietro « pintor », bien que légèrement atténuées : une petite bouche aux lèvres pincées (généralement marquées en leur milieu), les pommettes larges et rouges, des yeux aux paupières très prononcées, et les narines bien soulignées.

Les clichés conservés auprès de l'archive photographique de la *Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici* de Milan montrent que Pietro « pintor » avait assuré la décoration des piédroits de l'arc triomphal dans l'église de San Martino à Serravalle⁴⁰. À gauche, il avait peint un saint évêque, probablement Martin, dont le carton est en tous points identique à l'évêque sur le mur sud de Grosio (Fig. 77). Sur le piédroit opposé, il avait peint une Vierge à l'Enfant présentant les caractéristiques somatiques à peine évoquées, et sur le vêtement le motif à étoiles à six branches aussi présent sur la sainte Catherine de la Crucifixion de Grosio, et sur la seconde Vierge à l'Enfant du panneau à l'extérieur, sur le mur nord de Grosio.

Dans le cercle immédiat de Pietro « pintor » évolue un collaborateur proche ; il s'agit de la personnalité identifiée comme le « Maître de 1494 », un nom établi d'après la date de l'inscription de commande de San Martino à Serravalle. C'est lui qui en décore l'abside pendant que Pietro travaille sur les piédroits. C'est aussi lui qui réalise la moitié droite du panneau avec les deux Vierges à l'Enfant sur le mur nord de San Giorgio à Grosio (Fig. 78). À Lovero, il peint cette Pietà si fruste (Fig. 79), qui reproduit de manière presque brutale les stylèmes de l'atelier.

⁴⁰ Gracieusement communiqué par Cecilia Ghibaudi, responsable pour la province de Sondrio.

Ce Pietro « pintor » et son collaborateur de 1494 sont des peintres typologiquement très proches de Giovannino. Du point de vue iconographique, il semble que Giovannino emprunte directement à Pietro son modèle de *Sainte Marguerite* avec le dragon enchaîné (Fig. 80) que l'on retrouve dans le chœur de Santa Marta à Sondalo. Techniquement, il utilise moins le cerne et privilégie le modelé : sur les trônes de ses Vierges, il restitue la lumière avec des dégradés progressifs, là où Giovannino se contente d'aplats auxquels il superpose des filets blancs. Le collaborateur de 1494 est stylistiquement plus proche de Giovannino ; le modelé chez lui est plus fade et le rôle de la ligne plus important, comme l'illustrent par exemple le visage de la Vierge de la *Pietà* de Lovero, ou les photos des Apôtres de Serravalle.

Toujours à Lovero, un autre peintre anonyme aligne une série de sept panneaux dévotionnels sur le mur nord (Fig. 81). Les teintes sont pauvres, mais l'exécution est soignée. Ses silhouettes sont massives et encore alourdies par leurs pesants habits. Les modelés sont puissants ; sur les visages ils laissent deviner toute la structure osseuse et musculaire en travail sous les chairs, sur les étoffes, ils sculptent des plis profonds. Et pourtant, même chez ce peintre familier du relief, la ligne continue de venir cerner les yeux et les rides, comme sur le visage du Père de la Trinité (Fig. 82), le motif linéaire pur s'invite toujours pour venir décorer les vêtements. Les personnages sont à l'étroit dans leur panneau, au point d'en déborder très souvent, leur présence massive obéit à une nécessité d'exhaustivité descriptive et « d'abondance visuelle », de réalisme cru et brut. Elle ne laisse que peu de place à la grâce ou à la finesse, dont pourtant certains détails, comme la délicatesse du visage la sainte Catherine (Fig. 83), ou le joli mouvement qu'il trouve pour la cape du saint Alexandre (Fig. 84) disent que leur auteur en serait capable.

III. LE GRAND BASCULEMENT DU XVI^E SIÈCLE

1. Des pionniers isolés

Ce n'est pas sur les murs de la Haute-Valtellina qu'il faut chercher les germes du changement. En réalité, il est en maturation depuis longtemps, mais plus loin au Sud. L'historiographie a depuis longtemps établi le rôle fondamental du chantier de la cathédrale de Côme⁴¹. À la fin du XV^e siècle, il joue un rôle fondamental en conduisant au bord du lac des artistes de pointe, provenant parfois de la chartreuse de Pavie. Pour la plupart, ce ne sont pas des peintres, mais des artisans de la pierre, des vitraux, ou du bois. Certains vont monter vers le Nord, comme l'atelier de Tommaso Rodari, qui va essaimer sur le territoire des formes nouvelles qu'on ne tarde pas à retrouver intégrées à la peinture. L'église de San Giorgio à Grosio est l'un des lieux d'expérimentation les plus précoces de la Haute-Valtellina et reçoit, dès la fin du XV^e siècle, des artistes d'envergure considérable⁴². Parmi ces artistes, on compte l'anonyme « maître bramantesque » qui décore en 1498 la chapelle de la Vierge. Dans la partie supérieure de l'édicule, qui accueille l'Annonciation, il déploie un trompe-l'œil architectonique où il montre à la fois une maîtrise absolue de la perspective et un grand talent dans le registre ornemental (Fig. 85). Sa Vierge de Miséricorde sur le mur sud de la chapelle (Fig. 86) d'une qualité exceptionnelle tant en terme technique que du point de vue de la subtilité des sentiments, est le travail d'un artiste de premier plan, et suppose une connaissance directe des œuvres majeures de son temps⁴³. Il convient de relever la présence de deux colonnes à

⁴¹ A. ROVETTA, *Pittura in Alto Lario e Valtellina tra il 1480 et 1520*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario*, p. 19 et suiv.

⁴² G. ANTONIOLI, *Analisi storica*, in *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Grosio, Parrocchia di Grosio, 1985, p. 16, attribue cette effervescence artistique à la présence de nombreuses familles originaires de Côme, et donc artistiquement plus exigeantes.

⁴³ S. COPPA, *I dipinti e le sculture*, in *La chiesa di San Giorgio*, p. 116-120. L'*Adoration des Mages* (Fig. 123) découverte en 1994 dans la cour du palais Alberti à Bormio,

fût composite de sections disparate qui cette Vierge de Miséricorde. Elles sont une citation, directe ou indirecte, de celles, réelles, sculptées par Tommaso Rodari au portail dit « della Rana » de la cathédrale comasque. Peu de temps après, Andrea de Passeris emploie, toujours dans l'église San Giorgio, le même genre de colonnes, en version simplifiée dans son cycle dédié au saint patron (Fig. 87), et en version plus complexe pour encadrer son Saint Georges chargeant le dragon au-dessus de l'arc triomphal (Fig. 88)⁴⁴.

Andrea de Passeris n'est pas un artiste de l'envergure du maître bramantesque, mais il se démarque tout de même radicalement des autres peintres de Haute-Valtelline. Originaire de Torno, à quelques kilomètres de Côme, il est l'élève de Baldassare Estense et travaille à Ferrare⁴⁵. Il figure dans la liste des artistes actifs sur le chantier de la cathédrale comasque à la fin du XV^e siècle, puis s'aventure en Valteline. Il intervient à San Giorgio au moins à deux reprises. Le 8 mars 1494, il appose son nom sur le retable sculpté par le milanais Pietro Bussolo de la chapelle de la Vierge, et dont il vient de terminer la mise en couleur⁴⁶. Dans un second temps, après l'intervention du peintre bramantesque, il réalise la monumentale décoration du chœur et de l'abside (Fig. 89). Il correspond donc totalement au profil de ces ateliers qui sont venus, les premiers, apporter l'art de la Renaissance en haute vallée.

À San Giorgio, il se montre encore attaché à certains stylèmes vétéro-médiévaux (comme les sièges typiquement gothiques des Docteurs de l'Église (Fig. 70), mais se voit et se conçoit comme un peintre renaissant. Partout, il essaie de reposer la spatialité rénovée, avec des paysages ouverts et déployés

présente plus d'un point commun avec la manière du « maître bramantesque ». Malgré un traitement général plus expéditif et un dessin inférieur, la manière de modeler les pommettes et rougir les joues, la décomposition des chevelures en mèches épaisses aux forts rehauts sont, sur certains visages de Bormio (le petit page du cortège de mages), proches de celui des anges musiciens de Grosio.

⁴⁴ On retrouve ces colonnes composites le long du lac, et notamment sous le pinceau de par Bernardino de Donati dans le cycle dédié à saint Antoine ou dans celui de Jean-Baptiste, réalisés à Santa Maria delle Grazie à Gravedona.

⁴⁵ S. BANDERA, *La pittura tra Como e la Valtellina*, p. 17, et fiches p. 232-233.

⁴⁶ S. COPPA, *I dipinti e le sculture*, p. 112-116. Pietro Bussolo est actif à Bergame et autour de Brescia, indique l'auteur.

en profondeur ; même s'il ne maîtrise pas complètement la perspective, il est familier de l'utilisation moderne de l'espace. De la même manière, bien qu'il souffre de quelques carences en dessin anatomique, il s'efforce de donner à ses personnages une certaine sculpturalité à la fois réaliste et emprunte de cette majesté « classique » caractéristique du corps humaniste (Fig. 90). Le canon corporel des Apôtres de l'abside, la qualité et la diversité des attitudes sont totalement représentatifs de cette ambition encore unique au début du XVI^e siècle en Haute-Valtelline.

Ce qui relevait des expérimentations approximatives et isolées d'un Bertolino de Buris, puis des exigences d'une élite cultivée de la haute vallée, reste encore du domaine de l'exception quelques temps. D'ailleurs, même au sein de l'église San Giorgio, les interventions du peintre Bramantesque et d'Andrea de Passeris sont chronologiquement enchâssées entre le travail de ce *Petrus Pintor* qui à partir de 1486 couvre la majeure partie du mur sud avec ses panneaux dévotionnels⁴⁷ et les nombreuses réalisations de Giovannino da Sondalo qui domine encore pendant plus d'une quinzaine d'années le paysage pictural.

2. Giovanni Andrea de Magistris, peintre du renouveau

C'est probablement du vivant même de Giovannino da Sondalo, cependant, que la Haute-Valtelline se convertit, d'un coup, à la Renaissance. Le sud de la vallée s'était montré perméable plus précocement. Bernardino Luini, qui travaille en 1516 pour l'archiprêtre de Gravedona, apparaît à Morbegno et à l'église San Maurizio à Ponte in Valtellina durant la troisième décennie. Ludovico de Donati dès la première décennie peint à Caspano, Fermo Stella et Gaudenzio Ferrari à Morbegno autour de 1520. Mais en haute vallée, c'est Giovanni Andrea de Magistris qui est la première personnalité réellement

⁴⁷ *Ibidem*, p. 120 ; Simonetta Coppa a reconnu en lui Pietro Montanari da Borno, peintre originaire de la proche Val Camonica et installé à Grosio depuis 1480. Le MCCCCLXXXVI du panneau de la Crucifixion est sans aucun doute incomplet et pourrait indiquer tout aussi bien un 1487 ou 1488 (Fig. 124).

identifiable dans le processus de rénovation picturale⁴⁸. Originaire de Côme, il est l'un des premiers peintres pleinement renaissants à travailler de manière régulière en zone préalpine, profitant des facilités de déplacement qu'offre le lac. C'est ainsi qu'en 1516, il signe la décoration du chœur de l'église San Nazaro e Celso à Scaria, en Valle d'Intelvi, et l'année suivante, il réalise de grands panneaux mariaux dans la nef de San Giacomo à Livo, tout au nord du lac, puis part travailler au Sud, à Moltrasio, en 1518. Il intervient en Valteline en 1520 à Morbegno, avant de réapparaître à Bormio, où il réalise le vaste plafond théophanique de l'église Santo Spirito (Fig. 91), et une Vierge à l'Enfant entourée de saints dans l'église Santa Lucia à Santa Lucia di Valdisotto (Fig. 92). Mais surtout, il réalise plusieurs façades peintes sur des maisons privées, ce qui, à quelques années de distance, le place dans le rôle exact de Giovannino da Sondalo (Fig. 93, Fig. 94).

La composition de Santa Lucia di Valdisotto est la seule du groupe de peintures valtelineses construites autour de la Vierge à être datée. L'inscription de Santa Lucia indique l'année 1524, ce qui est tardif, dans la mesure où Giovanni Andrea laisse sa dernière œuvre datée en 1529 à Santa Croce à Naro, au nord du lac de Côme, pendant que son fils Sigismondo décore l'abside. Cette date de 1524 est-elle valable pour les autres images ? Il est difficile de trancher, car le Giovanni Andrea de la maturité semble très homogène sur le plan stylistique. Les variations iconographiques ne sont pas non plus d'un grand secours, sachant qu'on le voit reprendre le carton du saint Sébastien de Livo

⁴⁸ Le registre supérieur de l'angle nord-ouest de l'église Santa Marta a conservé sa décoration renaissante, datée de 1519. Ce programme savant et inhabituel, qui distribue autour d'une figure de Dieu le Père Caïn et Abel, chacun avec leur agneau en offrande, et les prophètes Isaïe et Jérémie (Fig. 125, Fig. 126, Fig. 127), précède l'activité de Giovanni Andrea de Magistris. L'artiste qui l'a réalisé, dont on soulignera la qualité des *sfumati* et le sens chromatique, reste cependant à identifier ; il ne semble pas non plus qu'on puisse lui attribuer d'autres peintures dans les environs. D'autres images renaissantes en haute vallée pourraient elles aussi être antérieures aux interventions de Giovanni Andrea de Magistris, comme le panneau de la Vierge à l'Enfant entre Vincent Ferrier et Nicolas de Tolentino à Tiolo (Fig. 128) où l'influence de Bernardo Zenale semble dominer. On doit aussi signaler la belle Vierge Allaitant de Sant'Abbondio à Stazzona (Fig. 129), mais dans les deux cas, la datation reste incertaine, tout comme l'identification de l'auteur.

(1517) pour ses panneaux de Santa Lucia di Valdissotto et de la maison Minonzio. On se bornera à signaler que si ces deux dernières images sont assez proches stylistiquement et qualitativement, celle de la maison Spadaffora semble légèrement en retrait. L'année de la réalisation de son grand chantier à Bormio, la décoration de la voûte de la nef de l'église Santo Spirito, nous est en revanche connu⁴⁹. En 1528, pour la somme de 140 livres impériales, Giovanni Andrea réalise à la demande du bénéficiaire de l'église et des *anziani* de la *contrada* Dossiglio de laquelle dépendait le patronage de l'église, son grand plafond céleste, avec la Trinité et les Évangélistes, cerné par les Docteurs de l'Église en tondi, et flanqué de part et d'autre par les Apôtres avec la Vierge et sainte Marthe disposés en théories. L'activité de cet artiste à Bormio est donc attestée pendant au moins quatre ans, jusqu'à ce point culminant de son catalogue. Le plafond théophanique de la nef reste aujourd'hui encore l'un des plus grands ensembles iconiques de Bormio, mais aussi la commande civique la plus prestigieuse exécutée par Giovanni Andrea de Magistris en Valteline.

Très bon dessinateur, peintre, et coloriste, Giovanni Andrea enveloppe ses personnages sculpturaux dans d'opulents drapés classiques. Leurs poses sont assez variées pour diffuser une sensation d'élégance maîtrisée et sereine. Il sait aussi distribuer ses efforts, et travaille particulièrement les visages où les modelés sont de très loin supérieurs aux autres zones de l'image. En revanche, ses physionomies, caractérisées par des yeux très espacés et des nez épais, sont trop monotones et figées dans une unique expression – une sorte de demi-somnolence désabusée (Fig. 95).

En plus de ses qualités de plasticien, Giovanni Andrea montre une compréhension des attentes et des mentalités de ses commanditaires. Depuis le lac jusqu'à la Haute-Valtellina, il reproduit avec méthode tous les grands thèmes dévotionnels de la peinture médiévale, sans les bouleverser, et en se contentant d'y apporter une modernisation stylistique. En revanche, quand le chantier le

⁴⁹ M. DELLA MISERICORDIA, *Le origini di una chiesa di contrada : devozione e identità locale*, in *La chiesa della Santissima Trinità di Teregua in Valsurva. Storia, arte, devozione, restauro*, Milan, Associazione Teregua, 2011, p. 40-43, et note 34 p. 93. L'auteur a récemment découvert à l'Archivio di Stato de Sondrio deux actes notariés relatifs au chantier, dont le contrat de commande du premier juin 1528.

permet ou l'exige, comme à l'église Santo Spirito de Bormio, il sait faire preuve d'innovation. Confronté à un format et à un emplacement atypiques, il recompose le vieux modèle de la *Maiestas Domini aux Apôtres* en unifiant ses registres et le reproposant sous la forme d'une trouée en trompe-l'œil ouvrant sur le ciel. On peut légitimement voir dans cette faculté d'adaptation la raison de son succès à Bormio et dans l'aire.

Quoi qu'il en soit, après Giovanni Andrea, la peinture vétéro-médiévale est un genre pictural éteint. Derrière lui entrent en Haute-Valtelline des artistes de l'envergure de Fermo Stella, il réalise une *Adoration des Mages* pour Santa Maria Maggiore à Sondalo en 1527 dont seuls quelques restes ont survécu, et un polyptyque –aujourd'hui perdu– sur le même sujet pour l'église plébaine Santo Stefano à Mazzo.

Les nombreux cols vers la Val Camonica (Aprica, mais aussi Mortirolo, et Gavia) jouent un rôle important dans la rénovation artistique de la haute vallée, puisqu'il mettent en communication la Valteline et le territoire de Brescia.

La mobilité entre les deux vallées est un phénomène bien connu⁵⁰, qui ne pouvait se limiter aux seules activités économiques (nous avons déjà évoqué plus haut le cas de Pietro Montanari da Borno). L'iconographie de la haute vallée témoigne elle aussi de la porosité des frontières vers l'Est. Ainsi, la fréquence des représentations de saint Bernardin sur les murs des églises, et le grand nombre de trigrammes IHS irradiant (le Saint Nom de Jésus) révèlent une intense activité de de prédication des frères de l'Observance, alors même qu'il n'existe aucune fondation franciscaine en Valteline⁵¹.

⁵⁰ Récemment traité en profondeur dans M. DELLA MISERICORDIA, *I nodi della rete. Paesaggio, società e istituzioni a Dalegno e in Valcamonica nel tardo medioevo*, Morbegno, Ad Fontes, 2012, notamment p. 8-18, 65-75.

⁵¹ À San Giorgio à Grosio, par exemple, le Saint Nom apparaît en deux endroits : sur le revers de l'escalier extérieur latéral, sur un bénitier, gravé par les fidèles sur les images, autour du grand oculus en façade, mais aussi sur le frontispice des statuts communaux de 1515. Un bâtiment annexe de San Giorgio était destiné à assurer l'hébergement des prédicateurs itinérants. Il y a deux couvents Franciscains à Côme : la première est une église San Francesco, dont les origines se sont perdues, et que la tradition attribue à Saint Antonin de Padoue en 1230 (S. MONTI (ed.), *Atti della visita pastorale*, vol. I, p. 74, note). La seconde est le couvent de l'observance à Santa Croce à partir de 1447, fondé après les donations reçues par saint Bernardin, venu à Côme en

De même, le foisonnement des représentations de saint Simonin de Trente en haute vallée (plusieurs à Bormio, à Premadio, à Sondalo, à Grosio...) obéit probablement aux mêmes ressorts, car il s'agit d'une image, et donc d'une dévotion, fort répandue en Val Camonica et en aire bresciane⁵², et dont la promotion a été portée par l'Observance. Les images de saint Simonin se raréfient à mesure qu'on progresse vers l'Ouest, au point d'être quasiment absente du diocèse de Côme hors de la Valteline.

C'est de l'aire de Brescia que vient, selon Simonetta Coppa⁵³, l'auteur de la *Vierge à l'Enfant avec saints et donateur* de la sacristie de Santo Stefano à Mazzo (Fig. 96), datée de 1520, du Couronnement de la Vierge dans la chapelle baptismale de San Giorgio à Grosio, et de la Crucifixion de la nef de San Vitale à Bormio (Fig. 97). Cet artiste aux incarnats d'une grande délicatesse et aux volumes si bien définis, est immédiatement reconnaissable à sa manière de peindre les yeux, toujours légèrement exorbités, à ses nez épais et solidement charpentés au milieu de visages larges. Dans la *Crucifixion* de San Vitale, il montre aussi ses talents dans la composition. La structuration de l'image autour d'un V et l'animation très agréable du groupe de la Vierge laissent deviner une légère tentation maniériste chez cet artiste surprenant.

Paolo da Caylina le jeune, qui vient peindre en 1534 la *pala* de la chapelle dédiée à sainte Catherine dans l'église de San Giorgio à Grosio, et surtout ses *Histoires de saint Antoine et saint Paul ermite* dans le chœur de l'église Sant'Antonio à Bormio (Fig. 98), avait emprunté lui aussi cet itinéraire. Dans la lunette nord et sa voûte, il laisse des images au *sfumato* d'une douceur encore jamais vue sur les murs de Bormio et de la haute vallée. Les fresques de Paolo da Caylina le jeune sont surtout un modèle d'organisation spatiale. Il fait tenir avec élégance quatre scènes dans la seule lunette nord, tandis que pour son registre céleste aux

1419 et en 1432. P. GINI, A. MOSCONI, L. MARAZZI, S. LORENZI, *Religiosi in diocesi di Como*, in A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO (eds.), *Diocesi di Como*, Brescia, La scuola, 1986, p. 174.

⁵² S. COPPA, *I dipinti e le sculture*, p. 104-105.

⁵³ *Ibidem*, p. 146-147. Les visages rebondis et assez maladroits de la Vierge à l'Enfant avec sainte Lucie (Fig. 130) de la lunette extérieure du mur sud poussent à l'attribuer à l'un de ses aides.

Évangélistes, il réussit une exploitation parfaite des quatre voûtains (Fig. 99). On remarque aussi, dans l'intrados de l'arc triomphal, toute la variété qu'il réussit à introduire dans sa série de bustes de prophètes en termes d'attitudes et d'expressions (Fig. 100, Fig. 101). Il y décline avec facilité toutes les gradations de la *gravitas* antique, et il est évident que Cipriano Valorsa devait avoir ce modèle à l'esprit au moment de réaliser sa propre série de prophètes quarante ans plus tard dans l'abside de Sant'Alessandro à Lovero ou dans le transept de San Siro à Bianzone.

Dans les mêmes années, encore, un peintre qui reste à identifier décore l'ossuaire de San Rocco e Sebastiano de Grosio, érigé selon toute vraisemblance après la peste de 1528⁵⁴. Ce peintre est sans doute l'un des meilleurs fresquistes à opérer en Haute-Valtelline. Son extraordinaire gestualité et sa maîtrise de la couleur lui permettent de construire en quelques coups de pinceau, et sans recours à la ligne, des visages d'une expressivité pénétrante et d'une finesse extrême (Fig. 102, Fig. 103, Fig. 104).

3. De Vincenzo le Brescian à Cipriano le Valtelinais

La décennie suivante voit l'arrivée en haute vallée de Vincenzo de Barberis, également originaire de Brescia, mais probablement milanais de culture picturale. Ce peintre léonardesque, pétri de l'influence de Bernardo Luini, produit un art d'une grâce et d'une légèreté remarquable qu'on retrouve intacte dans la *Vierge à l'Enfant* au-dessus de la porte d'entrée sur flanc sud de l'église de Sant'Abbondio de Stazzona (Fig. 105)⁵⁵. Stazzona est une bourgade riche,

⁵⁴ G. GALETTI, *L'architettura*, in *La chiesa di San Giorgio*, p. 80-82. L'attribution par Simonetta Coppa, dans le même ouvrage (*I dipinti e le sculture*, p. 153-155) à Cipriano Valorsa ne doit pas être retenue.

⁵⁵ Ce panneau est traditionnellement attribué à Cipriano Valorsa, mais le visage du Christ est très similaire aux autres Enfants Jésus et aux angelots de son catalogue. Dans cette œuvre précoce, Vincenzo de Barberis donne aux chairs une douceur onctueuse d'une qualité rare en peinture murale. Les traits du visage de la Vierge son expression, encore proche des modèles de Bernardino Luini, indique qu'il s'agit d'une œuvre précoce. Détail iconographique : la coiffe avec deux petits nœuds à hauteur de l'oreille

capable de prendre l'ascendant sur son siège plébain, et toutes les peintures qui y sont conservées sont l'œuvre d'artistes de rang supérieur. Pour autant, Vincenzo de Barberis est capable de mettre à la portée de communautés de montagne un art raffiné. En à peine plus d'un an, il réalise la décoration intégrale des chœurs des églises de Santa Lucia à Santa Lucia di Valdisotto 1545 (Fig. 106), de San Pietro e Marcellino à Piatta 1545 (Fig. 107), et de la Santissima Trinità à Teregua 1546 (Fig. 108). La réalisation des peintures semble très rapide, et certaines compositions auraient gagné à être plus travaillées –la pose des Évangélistes les plus à l'étroit dans leur voûtain à Teregua et Piatta n'est pas toujours heureuse (Fig. 109)–, mais grâce à la qualité du dessin et du sens de l'orné, le résultat est toujours plaisant. La rapidité d'exécution n'exclut pas, d'ailleurs, de véritables morceaux de bravoure, comme *l'Imago Pietatis* ou la *Virgo Lactans* de Teregua (Fig. 110, Fig. 111). Avec la même grâce, il réalise encore la vaste lunette avec la *Vierge à l'Enfant entre Sébastien, Madeleine, Catherine et Roch* conservée à l'église Sant'Abbondio à Stazzona, provenant de la chapelle de la Vierge dite « del Faticado » (Fig. 112). Enfin, en 1551 il décore les volets du retable reliquaire de San Matteo e Rocco à Somtiolo (petit hameau au nord de Tiolo). Il s'agit sans doute de sa dernière œuvre documentée, puisqu'il meurt avant le 3 mars de cette même année⁵⁶.

Plus que les caractéristiques plastiques de l'artiste, il faut prendre acte qu'à la différence des autres artistes méridionaux évoqués jusqu'ici, Vincenzo de Barberis semble travailler principalement loin de Bormio, et pour des commanditaires qui sont sur le plan social forcément très différents de ceux que l'on peut rencontrer dans un bourg à la forte tradition commerciale et artistique. Son succès en haute montagne doit être pris comme le signe de la conversion définitive de la Valteline à la figuration renaissante.

est aussi un détail fréquent chez Vincenzo de Barberis ou encore Bernardino de Donati (avec qui il a travaillé), en revanche inconnu chez Cipriano Valorsa.

⁵⁶ C. GHIBAUDI, *In vico Murignono. Documenti figurativi dal XIV al XVI del contado bormino : intorno alle chiese di San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castèlazz*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (eds.), *San Martino di Serravalle*, p. 278-279 ; E. BIANCHI, *Vincenzo de Barberis*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario*, p. 245-246.

C'est donc logiquement que ce rapide parcours se clôt avec Vincenzo de Barberis ; la charnière 1545-1546 est une charnière historique de premier ordre : le 13 décembre 1545 s'ouvre la première session du Concile de Trente. Les derniers chantiers de Vincenzo de Barberis montrent aussi un formidable passage de témoin. Jusque-là, en effet, aucun des peintres actifs après Giovannino da Sondalo n'était originaire de Valteline ; l'adoption de la Renaissance dans la vallée a été l'affaire d'étrangers. Cette parenthèse se clôt avec Vincenzo de Barberis, et de manière significative. L'année exacte de sa mort correspond aussi à celle du polyptyque de l'église Sant'Ilario à Vervio, première oeuvre connue de Cipriano Valorsa, lui-même le premier grand peintre authentiquement renaissant originaire de Valteline. Vincenzo a exercé une influence considérable sur la culture picturale du peintre de Grosio, et longtemps l'historiographie locale a attribué au second les œuvres du premier. Pourtant les personnages aériens et toujours souriants du brescian semblaient presque déplacés dans les églises de ces communautés dont on imagine qu'elles menaient une vie d'une grande rudesse. C'est ce que Cipriano Valorsa « corrige ». Son assimilation des formes de la Renaissance aboutit à un langage beaucoup plus rude, fait de corps puissants et de teintes terreuses. Cipriano Valorsa forge une figuration concrète, belle dans son vérisme, où la majesté provient de la force plus que du raffinement. Mais il s'agit aussi d'une figuration capable, par ses personnages aux physionomies dures et aux regards inquiets, de transmettre toutes les angoisses et les incertitudes liées à la domination de la vallée par les Grisons. Par tous ces aspects, il s'agit d'un art authentiquement valtelinais qui, par ses caractéristiques principales, réussit même à anticiper les intentions picturales qui seront celles de la Réforme Catholique.

ANNEXE

la maison Magatelli, Giovannino da Sondalo, et l'homme de Grosotto

La façade de la maison Magatelli à Bormio a été attribuée par l'historiographie locale à un hypothétique Maître Leone, sur la base de l'inscription courant dans le filet supérieur de l'image. Roberto Togni, en 1966, deux ans après la rénovation de l'image avait cru pouvoir lire –et reconstituer : « *Magistri Leonis olim magistri johanis (Anzi) (?) anno 1506 : ultimo Magistr(o)... de Grosupto* »⁵⁷. La lecture était d'autant plus plausible que le patronyme Anzi est encore présent à Bormio de nos jours. En réalité, les outils numériques modernes permettent de lire : « [...] *magistri leonis olim magistri johannis anexi de / anno 1506 . ultimo men[...]bris/ [...]s de grosupto* » (Fig. 113).

Massimo Della Misericordia indique la présence d'une famille *Anexi* dans les Quaterni inquisitionum de Bormio entre 1496 et 1514, pour de multiples faits de violence⁵⁸. Parmi les prénoms relevés figurent notamment un Leone, un Giovanni, et un Giovannino. Les *Anexi* étaient une famille d'artisans spécialisés dans la construction, et assuraient des fonctions civiques de premier plan (trésorier communal, gérant de scierie communale)⁵⁹. Autant des rôles qui justifieraient l'attribution du titre de « Maître » à l'un de ses représentants. Massimo Della Misericordia précise qu'elle un peintre du nom de Menico parmi ses membres.

L'inscription de la Casa Magatelli et son interprétation appellent plusieurs commentaires. L'attribution de l'image à ce « Maître Leone » est à rejeter d'emblée, parce que le nom est au génitif. Cela signifie que « Leone » n'est que le parent d'une généalogie. Le sujet de cette inscription était le fils de ce maître Leone, lui-même fils du maître Giovanni. Ajoutons que, pour étrange qu'elle puisse paraître, la pratique du rappel de la généalogie sur deux générations est

⁵⁷ R. TOGNI, *Affreschi del Tre e Quattrocento*, p. 66.

⁵⁸ F. ANTONACCI, M. DELLA MISERICORDIA, *La guerra dei bambini. Gioco, violenza e rito da una testimonianza rinascimentale*, Milan, Franco Angeli, 2013, p. 19-23, p. 36-39 et notes.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 91-92.

déjà présente en 1475 dans l'abside de l'église Santo Spirito, toujours à Bormio. Et surtout, il est impossible de faire de ce personnage l'auteur de l'image. Dans les inscriptions alpines, il s'agit de la place dédiée aux commanditaires, dont le nom et la généalogie sont traditionnellement introduits par la mention « *hoc opus fecit fieri* [etc.] ».

Le déploiement de l'inscription, en trois sections séparées par l'auréole, puis par l'aile de l'ange de droite, suscite quelques interrogations supplémentaires. Deux hypothèses se présentent, selon qu'on lise, pour la troisième section « [...] *ais de grosupto* » ou « [...] *aus de grosupto* ». Si on opte pour la première possibilité, le troisième tronçon de l'inscription est alors un patronyme au génitif, dont on imagine qu'il complète le premier tronçon. Il faudrait alors isoler la partie centrale du texte, comprise entre l'auréole et l'aile de l'ange de droite, et lire « *johanis anexi de / [...] ais de grosupto* ».

Si l'on opte pour l'autre lecture, « [...] *aus de grosupto* », la troisième section de l'inscription comporte un patronyme au nominatif, indépendant de la généalogie du commanditaire⁶⁰. C'est l'hypothèse la plus fascinante. Même si le module du texte rend improbable la présence d'un verbe comme *pinxit* ou *fecit*, ce patronyme pourrait alors concerner l'auteur de la peinture, et l'on aurait ainsi un début d'identification pour l'un des peintres de l'atelier de « Giovannino da Sondalo ». En effet, le panneau de la maison Magatelli est à attribuer au second maître de l'atelier, qui accorde beaucoup plus d'importance au modelé et la couleur que le maître principal⁶¹. Comme dans le grand panneau du mur nord de la nef de San Giorgio à Grosio, on reconnaît ces carnations rougies, faites de transparences chaleureuses. Autour de ces caractéristiques précises, on retrouve de nombreux éléments appartenant au vocabulaire de l'atelier. On citera celle-mê le paysage avec son sol en plateaux, présent dans toutes ses Crucifixions,

⁶⁰ La fusion des deux premières sections de l'inscription permet de reconstituer la structure « *de / anno* (1506 ultimo etc.) ». Structure grammaticalement peu orthodoxe, mais fréquente et lisible sur le fragment de peinture du mur externe de Sant'Ippolito e Cassiano à Tovo, sur le Pierre Martyr du mur sud à Sant'Alessandro à Lovero, ou encore à sur le panneau de la voie communale à Migiondo.

⁶¹ Cf. *supra* note 22.

le décor de fond avec les collines en forme de dôme visible aussi derrière le saint Michel de San Giorgio à Grosio, et les anges qui portent la mandorle de la Vierge, très semblables aux anges de Lovero, San Bartolomeo de Castelàz ou dans la lunette externe de la porte sud de Santa Marta à Sondalo. La frise d'encadrement est elle aussi présente dans de nombreux sites décorés par l'atelier de Giovannino da Sondalo.

Santo Monti, dans les notes de commentaire de son édition de la visite pastorale de l'évêque Feliciano Ninguarda vient prêter renfort à cette hypothèse : citant sans doute l'historiographie antérieure, il indique que l'église San Rocco e Sebastiano à Uzza avait été décorée en 1496 par « un peintre de Grosotto »⁶². Rien n'indique qu'il s'agisse des peintures visibles en façade (et non de fresques à l'intérieur), mais sur la photo datant des années 1960 conservée au *Museo vallivo* à Sant'Antonio Valfurva, il apparaît clairement que c'est Giovannino da Sondalo qui a réalisé la plus grande partie des panneaux. Le saint Roch et le saint Antoine du côté gauche reprennent le carton typique de l'atelier, et on reconnaît la frise mixte florale et géométrique sur le tour du saint Christophe. Par ailleurs, la paternité de l'*imago pietatis* en lunette au-dessus de la porte du flanc sud de l'église ne fait aucun doute ; elle est bien de Giovannino.

Deux considérations viennent mitiger cette hypothèse. Premièrement, si ce peintre est originaire de Grosotto, il est surprenant que son village d'origine ne conserve aucune peinture de lui. Deuxièmement, le module employé pour l'inscription de la maison Magatelli ne laisse pas la place, dans cette troisième section, pour un verbe du type *pinxit* ou *fecit* écrit en toutes lettres.

⁶² S. MONTI (ed.), *Atti della visita pastorale*, vol. I, p. 390, note : « la chiesa fu tutta dipinta nell'anno 1496 da un pittore di Grossotto, e fuori della chiesa si vede una gigantesca effigie di S. Critoforo, della stessa epoca ».

BIBLIOGRAPHIE

- ANTONACCI F., DELLA MISERICORDIA M., *La guerra dei bambini. Gioco, violenza e rito da una testimonianza rinascimentale*, Milan, Franco Angeli, 2013.
- ANTONIOLI G., *Analisi storica*, in *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Grosio, Parrocchia di Grosio, 1985, p. 10-49.
- BANDERA S., *La pittura tra Como e la Valtellina nel periodo tardogotico*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. 12-19.
- BIANCHI E., *Vincenzo de Barberis*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. 245-246.
- BERTELLI C., *Le pitture murali di San Martino (IX e XI secolo)*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (ed.), *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo de Castelàz, due chiese di Valtellina : scavi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, p. 175-186.
- CASTELNUOVO E., GINZBURG C., *Domination symbolique et géographie artistique dans l'histoire de l'art italien*, in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 40, 1981, p. 51-72.
- COPPA S., *I dipinti e le sculture*, in *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Grosio, Parrocchia di Grosio, 1985, p. 95-184.
- DELLA MISERICORDIA M., *Le origini di una chiesa di contrada : devozione e identità locale*, in *La chiesa della Santissima Trinità di Teregua in Valfurva. Storia, arte, devozione, restauro*, Milan, Associazione Teregua, 2011, p. 17-97.
- DELLA MISERICORDIA M., *I nodi della rete. Paesaggio, società e istituzioni a Dalegno e in Valcamonica nel tardo medioevo*, Morbegno, Ad Fontes, 2012.
- GALETTI G., *L'architettura*, in *La chiesa di San Giorgio a Grosio*, Grosio, Parrocchia di Grosio, 1985, p. 50-93.
- GHIBAUDI C., *In vico Murignono. Documenti figurativi dal XIV al XVI del contado bormino : intorno alle chiese di San Martino di Serravalle e San Bartolomeo di Castelàz*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (eds.), *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo de Castelàz, due chiese di Valtellina : scavi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, p. 261-289.
- GIACOMELLI L., *Hoc opus fecit fieri. Affreschi di « Giovannino da Sondalo »*, Sondalo, Biblioteca civica, 2008.
- GINI P., MOSCONI A., MARAZZI L., LORENZI S., *Religiosi in diocesi di Como*, in A. CAPRIOLI, A. RIMOLDI, L. VACCARO (eds.), *La diocesi di Como*, Brescia, La Scuola, 1986, p. 169-189.

- GREGORI M., *Note su problemi lariani*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. VII-XXV.
- MONTI S. (ed.), *La visita pastorale di Feliciano Ninguarda, vescovo di Como (1589-1593)*, Côme, New Press, 1992, 2 vols.
- PREVOST B., *Pouvoir ou efficacité symbolique des images*, in *L'Homme*, 165, 2003, p. 275-282.
- ROVETTA A., *Pittura in Alto Lario e Valtellina tra il 1480 et 1520*, in M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995 p. 18-28.
- TOGNI R., *Affreschi del Tre e Quattrocento in Alta Valtellina*, in *Contributi dell'Istituto di Storia dell'Arte Medioevale e Moderna*, I, Vita e Pensiero, Milan, 1966 [Pubblicazioni dell'Università del Sacro Cuore ; Scienze Storiche 7], p. 41-74.
- TONNI S., *I frammenti pittorici di San Martino di Serravalle*, in G. P. BROGIOLO, V. MARIOTTI (eds.), *San Martino di Serravalle e San Bartolomeo de Castelàz, due chiese di Valtellina : scavi e ricerche*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2009, p. 187-207.
- VALAGUSSA G., *Dal IX secolo al Duecento : tra il mito carolingio e la tradizione lombarda*, M. GREGORI (ed.), *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, Milan, Cariplo, 1995, p. 3-8.
- ZANARDI B., *Projet dessiné et « patrons » dans le chantier de la peinture murale au Moyen Âge*, in *Revue de l'art*, 124, 1999, p. 43-55.

ISBN 978-88-97664-18-5



9 788897 664185