

Il rinvenimento del nome di Mauro Picenardi sul retro della pala raffigurante i *Santi Antonio da Padova e Vincenzo Ferreri*, collocata sul primo altare a sinistra della parrocchiale di Trescore Cremasco, ci propone un inedito e interessante aspetto del linguaggio figurativo dell'artista al tempo degli esordi, un'esperienza pittorica la cui esistenza non avremmo finora sospettato, tanto è distante dalla consueta ispirazione veneziana che si sovrappone alla matrice veronese delle sue forme compositive e trasferisce l'accademismo di fondo in immagini di autentica libertà espressiva. Durante il restauro del dipinto, avvenuto recentemente per mano di Ambrogio Geroldi, è apparsa sulla tela una scritta che recita: "Maurus Picenardi / Cremeñ. pinxit / Veronae 1762" e dà pertanto conferma di alcuni dati già noti alla letteratura locale, quali l'anno della realizzazione del quadro e la sua provenienza da Verona. Queste notizie trovano fondamento, infatti, in una annotazione conservata nell'archivio parrocchiale, dove si riferiscono brevemente i fatti connessi con l'inaugurazione della pala, avvenuta il 12 settembre 1762, e si ricorda che le spese relative furono sostenute da don Vincenzo Magri.

Il documento fu utilizzato da Angelo Zavaglio nel suo manoscritto *Notizie storiche su Trescore*, del 1921 (pubblicato in *Visti alle radici*, a cura di Marco Carminati, Capralba 1994), ed indusse lo studioso a proporre, comprensibilmente, l'attribuzione del dipinto a Giambettino Cignaroli, di cui sono evidenti indubbi caratteri com-

positivi; oggi, con la conoscenza della reale paternità della tela, è facile comprendere le incertezze che il quadro "veronese" suscita-va quando veniva considerato nel contesto della decorazione pittorica di Trescore e nel percorso della pittura cremasca del Settecento, dove il Cignaroli aveva lasciato esemplari testimonianze del suo linguaggio impeccabile e classicheggiante, i cui segni non erano però così inequivocabilmente riconoscibili nei *Santi Antonio e Vincenzo*; d'altronde il nome del Picenardi appariva del tutto improponibile, anche se la sua presenza a Trescore andava delineandosi con dati sempre meno sfumati: a lui spettava, infatti la volta del presbiterio, distrutta nel 1847, suoi possono essere, per ragioni stilistiche, i *Misteri del Rosario*, a lui è stata ormai assegnata la pala della *Trasfigurazione*, per motivi di carattere formale oltre che per fatti documentari<sup>1</sup>. Il quadro del 1762 appare dunque come vera e propria scoperta di una fase ancora "giovanile" (nonostante che a quella data il Picenardi abbia già 27 anni), in cui l'attenzione ruota ancora attorno alla sua esperienza veronese, che la critica ha sempre a ragione considerato come la sua fondamentale prova di apprendistato<sup>2</sup>. La struttura compositiva inquadrata entro un'arcata sullo sfondo, le ampie campiture delle superfici nitidamente delineate, la pennellata liscia che percorre gli abiti dei due santi, i colori freddi che creano una luminosità soffusa appaiono elementi probanti di una fedele adesione agli insegnamenti del Cignaroli; ma qualche squarcio di una visione più personale (leggibile specialmente ora, a restauro avvenuto), di un'emozione più libera, è nei segnali che ci trasmettono gli angioletti prorompenti a frotte dal cielo fra nubi biancastre, abbelliti da carni rosate e da alucce azzurrine. Le loro fisionomie, benché anche in questo campo il Picenardi tragga profitto dagli esempi del pittore veronese, hanno già un'impronta che si vedrà ripetuta in una complessa sequenza di dipinti successivi e forniscono il supporto per alcune considerazioni su questioni ancora problematiche intorno alla fase cruciale della sua prima attività.

Innanzitutto, la pala di Trescore, pur nella sua estraneità al percorso finora conosciuto dell'artista cremasco, rivela un'indubbia uniformità stilistica interna, sintomo di una capacità operativa ormai collaudata, probabilmente sollecitata nell'ambito familiare, a contatto con l'attività di Tommaso Picenardi<sup>3</sup>; altre prove, invece, di un'epoca legata alle sperimentazioni degli esordi appaiono meno formalmente omogenee e suggeriscono riferimenti ad uno spazio di ricerca più ampio ed articolato, in vista di un approdo definitivo



Mauro Picenardi: *Santi Antonio da Padova e Vincenzo Ferreri*.

a soluzioni personali. Appartengono a questo ambito le due tele con *S. Rocco e gli appestati* e *San Rocco e l'Angelo* di Palazzo Pignano, provenienti dal San Rocco di Crema, per le quali il termine ante quem, il 1774, conferma il carattere di esperimenti giovanile sulla scia di varie sollecitazioni veronesi, dal Cignaroli al Balestra<sup>4</sup>; ma anche, con tutta probabilità, va riferito ad un contesto precoce il *San Pietro d'Alcantara* della Galleria Tadini di Lovere, il più simile fra i dipinti che conosciamo, alla tela di Trescore nella semplificazione della trama compositiva, nel tessuto cromatico e nelle tipologie delle figurette angeliche.

Nuovi rapporti alla soluzione di talune questioni provengono altresì dalla riconsiderazione della pala di *Sant'Andrea Avellino* in San Bernardino fuori città, riproposta nei suoi termini più concreti da Cesare Alpini nella recente pubblicazione sulla storia della chiesa suburbana<sup>5</sup>; il quadro, che la letteratura, a partire per lo meno dal Bianchessi, ha variamente attribuito al Picenardi o al Cignaroli<sup>6</sup> e che da sempre ha suscitato in chi scrive il consueto dilemma - Picenardi sì, Picenardi no - appare oggi più vicino all'artista cremasco non solo per "quelle teste di angioletti" o "quel paesaggio accennato con foglie sommarie" (Alpini), ma anche perché le perplessità create da tutti gli altri risvolti poco persuasivi, che lasciano notevoli margini di dubbio, sembrano parzialmente attenuarsi di fronte ad una prova come quella di Trescore che ci propone un Picenardi in bilico fra imitazione ed autenticità, a tal punto da non essere riconoscibile senza il supporto oggettivo fornito dall'iscrizione or ora rinvenuta.

Un passaggio verso uno stile più personale sembra attuarsi invece nella *Santa Margherita da Cortona* della chiesa di San Bernardino di Crema, resa nota dall'Alpini<sup>7</sup>, per la quale la documentazione archivistica ci fornisce prove assai attendibili riguardo all'ubicazione e al nome dell'artista, nonché alla data di realizzazione. Se si considera, infatti, la descrizione del tempio fornito dalla Visita Lombardi del 1769, dove si precisa che l'altare a sinistra del presbiterio (ora di San Filippo Neri) è dedicato a Santa Margherita da Cortona e la si confronta con i dati riferiti nel 1774 dal Crespi, secondo cui in quella stessa cappella esisteva una pala di Mauro Picenardi, è ovvio giungere alla conclusione che la tela raffigurante la penitente di Cortona (ancora oggi appartenente a San Bernardino, ma ormai sostituita dall'immagine di San Filippo Neri) sia stata attuata per quella precisa collocazione. Nonostante le condizioni di scarsa leggibilità del dipinto, appannato da uno spesso strato di

polvere, e nonostante talune inflessioni accademiche, è facile intuirvi l'impronta del linguaggio del Picenardi, già inserito in un contesto di autentica autonomia; lo dice infatti prevalentemente l'immagine dell'angelo che regge il crocifisso, dal caratteristico chiaroscuro che fa rilevare i lineamenti del volto, come nell'analogica figura presente nel *San Rocco con l'angelo* di Palazzo Pignano; ogni altro dettaglio ha più o meno forti richiami all'atmosfera di compunta devozione propri dell'artista cremasco, come la presenza degli angioletti grassocci, dall'identica fisionomia di quelli di Trescore, o il languido sguardo della protagonista in adorazione del Cristo.

Tuttavia, contemporaneamente a queste alterne sollecitazioni, il pittore si apprestava ad elaborare una visione del linguaggio figurativo in senso più veneziano, imboccando una nuova via in modo ormai definitivo; questo orientamento dovette verificarsi tra lo scendere del settimo decennio e l'inizio del successivo, come attestano la ricchezza cromatica e la sicurezza espressiva presenti nella tela (recentemente passata sul mercato antiquario) raffigurante il *Trionfo della Fede*, bozzetto preparatorio dell'affresco della parrocchiale di Berbenno, risalente al 1775 o di poco anteriore<sup>8</sup>. A questa data l'artista appare ormai approdato ad una tale maturità che si può considerare inserito in una vita di non ritorno; anche dal punto di vista anagrafico, non si può più parlare di fase giovanile: in tutti i sensi il Picenardi è entrato in quel momento di indipendenza che lo vedrà artefice dei suoi capolavori.

Licia Carubelli