

## Mauro Picenardi in Duomo

Per un ricordo  
a duecento anni  
dalla morte

*L'autore ripercorre l'intervento dell'artista cremasco in occasione del rinnovamento e restauro degli interni del Duomo di Crema nel periodo 1776-1780. In questi anni Picenardi fu attivo sia in qualità di pittore sia in qualità di "restauratore": il saggio, in occasione del bicentenario della morte, vuole mettere in evidenza proprio la grande sensibilità e il rispetto che il maestro ebbe nei confronti delle opere originali.*

Mentre nel mondo si celebra il quarto centenario dalla morte di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio, il più grande rivoluzionario della sua epoca, la nostra rivista intende sottolineare un anniversario importante per la città di Crema: i duecento anni dalla scomparsa di Mauro Picenardi<sup>1</sup> (1735-1809), l'artista più rappresentativo del Settecento cremasco. La ricorrenza è stata troppo poco messa in risalto: di qui l'idea del presente lavoro.

Se il Seicento cremasco è dominato dalla figura di Gian Giacomo Barbelli (1604-1656), artista che fece della pittura religiosa (rari i soggetti civili) una sorta di spettacolo popolare e gioioso, vivace nei colori e nel movimento, il Settecento di casa nostra registra il solo nome di Mauro Picenardi come maestro di rilievo nel panorama artistico.

Artista fecondissimo, di tenue linguaggio e spirito arcadico, fu avviato all'arte dal padre Tomaso, pittore di moduli tradizionali. Il ruolo che si ritagliò nel mondo pittorico della sua patria si fondò su due elementi della realtà cremasca del secondo Settecento: il salto che la sua produzione rappresentò nei confronti della locale tradizione, poco aperta a stimolazioni esterne e più avvezza ad accogliere artisti delle diverse Scuole d'Italia piuttosto che "a costruire in continuità un discorso interno di aggiornamento"<sup>2</sup>; indubbiamente poi, la sua personalità fu preminente rispetto agli artisti lui contemporanei. Nei loro confronti poté sempre vantare una maggiore esperienza, maturata fuori Crema a contatto con altre culture, specialmente quella veneta, che condizionò in modo decisivo il suo percorso artistico.

Francesco Frangi<sup>3</sup>, con i suoi studi degli anni Ottanta del Novecento, ha contribuito a sottolineare il suo ruolo da protagonista nel Settecento cremasco, prendendo in esame soprattutto la qualità di gradevole rappresentante della pittura rococò, alieno dalle arditezze tiepolesche, autore di una "favola in ritardo" riguardo all'affermato verbo neoclassico tra XVIII e XIX secolo.

Picenardi nacque<sup>4</sup> nella parrocchia di San Giacomo a Crema, il 15 gennaio del 1735 da Tomaso e Anna Isacchi, di origini cremonesi e da poco trasferitisi in città. I primi rudimenti dell'arte gli furono trasmessi dal padre che avviò alla professione anche il fratello Giovanni Battista. Dalle scarse opere che di Tomaso ci sono pervenute non si può desumere che egli abbia esercitato un'influenza determinante sul figlio, ricettivo di ben altre esperienze: le novità della pittura veneta del tempo e l'acquisizione di un'espressione pienamente settecentesca.

Picenardi frequentò l'Accademia di pittura di Verona (che lo acclamò, "Picinar-

1 Per il pittore rimane fondamentale lo studio di LUCIA CARUBELLI, *Mauro Picenardi*, Grafica GM Spino d'Adda, dicembre 1989.

2 Id., *ibid.*

3 F. FRANGI, *Pittura a Crema*, in *Pittura tra Adda e Serio*, 1987, pp. 245-310 e F. Frangi, *Una favola in ritardo: quattro inediti* di Mauro Picenardi, "Insula Fulcheria", 1987, pp. 35-45.

4 Archivio della Parrocchia di San Giacomo Maggiore, Crema, *Liber Baptizatorum* 1721-1761.

di Mauro, pittor cremasco”, nel 1769, accademico d’onore) il cui direttore era Giambettino Cignaroli dal quale apprese quel senso di accademico che si concretizza nella serena ideazione compositiva delle scene, impostate sulla centralità di pochi personaggi all’interno di vaghi paesaggi. Afferrò anche la lezione rivoluzionaria del Tiepolo, temperandola in forme più arcadicamente sommesse.

Dal veneziano Andrea Celesti, che a Crema aveva lasciato un quadro nella chiesa di San Francesco, imparò il gusto fluido e veloce della pennellata e l’uso di luci balenanti; dal Pellegrini il cromatismo luminoso che si concretizza in forme intrise di un’atmosfera rarefatta.

Tra le sue imprese pittoriche private ricordiamo, dal 1766 al 1776, le decorazioni della villa Giavarina di Ricengo.

Ormai affermato, ottenne numerosissime commesse, soprattutto dall’ambiente ecclesiale. Nel Cremasco, decorò ad esempio le parrocchiali di Trescore Cremasco (1781) e di Credera; dipinse tre Via Crucis, un *San Francesco* in San Bernardino, una *Santa Lucia* nell’altare omonimo in San Giacomo e molto altro<sup>5</sup>. Dopo la morte della madre (nel 1781) si stabilì definitivamente nella città di Bergamo dove si affermò eseguendo altre numerose opere. Morì nella parrocchia di Sant’Andrea il 30 maggio del 1809.

### Picenardi attivo nella Cattedrale di Crema

In occasione del rinnovamento degli interni del Duomo, negli anni 1776-1780 (anno in cui fu riconsacrato il tempio e riportato, con solenne processione, il *Crocifisso miracoloso* che era custodito in San Francesco durante i restauri), il Picenardi realizzò sette quadri (restauro e adattamento del *Martirio di San Pantaleone*; *Santi Pantaleone, Vittoriano e Bellino*; *Santa Lucia*; *La Visitazione*; l’intervento sull’*Assunta* del Civerchio, la *Madonna della Misericordia* e *La Madonna del Popolo*. In questo saggio, voluto per celebrare il bicentenario dalla morte dell’artista, ci concentreremo proprio sul suo operato in Cattedrale. Qui “la decorazione pittorica vide protagonista il Picenardi, che in questa occasione riscontrava un riconoscimento ufficiale del suo ruolo di artista più prestigioso della città; non a caso, del resto, la scelta del suo nome avveniva durante il ministero del vescovo Marc’Antonio Lombardi, la cui origine veronese poteva costituire un aggancio con il mondo pittorico che il Picenardi rappresentava in Crema, insistentemente evocante il linguaggio appreso presso il Cignaroli”<sup>6</sup>. Gli interventi del pittore in Cattedrale devono essere considerati in rapporto ai vari livelli in cui si svolse la sua opera, dal restauro e completamento di alcuni dipinti già presenti, all’esecu-

zione di nuove pale d’altare.

Prima di addentrarci nell’analisi dei diversi interventi, vale la pena aprire una parentesi relativa al “Picenardi restauratore”. Anche l’ultimo, recente intervento conservativo sul cosiddetto dipinto “a tre mani” della *Madonna della Misericordia*<sup>7</sup>, ha confermato la grande sensibilità e il rispetto che l’artista ebbe per l’originale eseguito da Rinaldo Da Spino e Vincenzo Civerchio, intervenendo nella parte alta dove realizzò angioletti tra le nubi e la colomba dello Spirito Santo. La considerazione è degna di nota.

Nel Settecento, in generale, vi furono numerose testimonianze scritte sugli interventi restaurativi<sup>8</sup>, soprattutto a partire dalla seconda metà del secolo, quando la corrente illuministica promosse un nuovo interesse per le operazioni tecniche. Agli inizi del secolo risale anche la tecnica del trasporto della pellicola pittorica da tavola a tela, modalità operativa che ebbe gran seguito e suscitò molto interesse, specie in Francia. Spesso in questo secolo è prevalsa l’estetica: mirando alla pura conservazione dell’immagine si trascuravano completamente le caratteristiche materiche dell’opera d’arte oggetto d’intervento. Anche i sistemi di pulitura dell’epoca erano piuttosto “pericolosi”. Il più delle volte per pulire quadri antichi, “sporchi e affumicati”, si usava sfregarli con una spazzola ruvida e acqua saponata, con la raccomandazione di “non sfregarli troppo o troppo a lungo perché il sapone dissolve il colore e specialmente le velature”<sup>9</sup>. Tali primitivi sistemi, piuttosto energici, erano poi bilanciati dalla sensibilità e dalla consumata esperienza artigianale degli antichi pittori-restauratori, qualità che Picenardi dimostrò d’aver quando fu chiamato a intervenire su opere di altri artisti.

Nel corso del Settecento la professionalità del restauratore venne via via distinta pienamente da quella del pittore e alla fine del secolo risalgono numerose enunciazioni sul restauro che possiamo considerare compiutamente moderne. Tra queste ricordo l’esperienza del più grande restauratore del tempo, Pietro Edwards che visse e lavorò a Venezia dove già da anni il problema della conservazione delle opere d’arte era particolarmente sentito. Allievo di Gaspare Diziani (Belluno 1689-Venezia 1767) egli organizzò un efficiente laboratorio di restauro nel refettorio della chiesa di San Giovanni e Paolo e, negli anni in cui il Picenardi lavorò in Duomo, diede alle stampe la “Dissertazione preliminare al piano di custodia da istituirsi per la possibile preservazione e per il miglior mantenimento delle pubbliche pitture”. Chissà che il nostro non ne fu a conoscenza.

Nella prima metà dell’Ottocento le teorie del restauro furono influenzate dal Ro-

5 Alla vasta produzione religiosa va sommata la sua non meno numerosa, a volte poco conosciuta, produzione profana, spesso di difficile reperibilità, sempre pronta ad arricchirsi di inediti di alta qualità.

6 CARUBELLI, op. cit., p. 34.

7 Il restauro è stato eseguito dal laboratorio Mariani di Campagnola Cremasca.

8 Sull’argomento, cfr. ad esempio G. PERUGINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee – Storia, teorie e tecniche*, Fotocromo Emiliana, Bologna. Si tratta di una ristampa del volume, ampliato e rivisto, già edito presso Del Bianco editore, Udine, 1985, pp. 26 e seguenti.

9 Cfr. ROGER DE PILES, *Elements de Peinture Pratique*, Lipsia 1966.

manticismo che portò una maggior cautela negli interventi di pulitura e un maggior rispetto dell'originalità dell'opera: in questo senso, per fortuna, il Picenardi fu un anticipatore dei tempi.

Il suo intervento<sup>10</sup> sull'affresco della *Madonna della Misericordia*, posto nella prima cappella di sinistra, riguardò la zona superiore. Il dipinto su muro, non realizzato quindi secondo la tecnica del buon fresco, è frutto di una serie di interventi avvenuti lungo i secoli.

È stato iniziato ai primi del Quattrocento (nel 1420 circa) con la raffigurazione della Madonna con il Bambino dal già menzionato Rinaldo da Spino, forse su commissione di Giorgio Benzoni, signore di Crema, come informa lo storico Pietro Terni. L'altare divenne in seguito cappella battesimale (da cui il titolo "della Misericordia" dato alla Vergine). Dopo un prodigioso miracolo, per il quale Michele de' Canevari ottenne, nel 1522-23, la guarigione, eliminato il fonte, venne commissionato a Vincenzo Civerchio il completamento dell'opera: vi aggiunse, la figura di San Giuseppe, quella di San Giovanni Battista e due angeli, nonché l'ambientazione architettonica di tipo rinascimentale, con pavimento, arco sullo sfondo e una fuga di portici.

Dal 1558 provvide al funzionamento della cappella il Consorzio della Misericordia, solennemente costituito proprio in quell'anno. Dal punto di vista iconografico concluse l'affresco Picenardi. Lo fece mentre era in Duomo per gli altri lavori richiestigli dal 1776. La Carubelli<sup>11</sup> parla di felice freschezza e di vaporosi vestiti per le figure angeliche aggiunte dal maestro, caratteristiche piuttosto evidenti e che confermano la paternità di questa zona alta del manufatto su muro. Qualcuno in passato ha attribuito all'artista anche la zona inferiore costituita dal pavimento in scorcio, ma non sembra in effetti avere attinenza con la pittura del Picenardi. Lo ha confermato anche il restauro.

Molto nota, sul fianco destro della seconda campata, è la pala<sup>12</sup> di Santa Lucia. È probabilmente la più famosa opera cremasca con raffigurata la santa siracusana<sup>13</sup>. Il quadro fu donato da Manfredo Benvenuti come pala d'altare di famiglia e si trovava nella quarta campata della navata sinistra della Cattedrale; venne smontato nei restauri del 1952-58. Il dipinto fu eseguito fra il 1779 e il 1780 anch'esso in occasione del settecentesco rifacimento della chiesa.

Lucia è qui rappresentata in un preciso episodio della sua vita, quando a seguito



1.  
Mauro Picenardi,  
*Santa Lucia*,  
Duomo di Crema.

della denuncia del promesso sposo come cristiana, fu condotta davanti al proconsole Pascasio. Dopo l'interrogatorio, durante il quale Lucia non rinnegò la fede, il magistrato la fece legare a un carro di buoi perché fosse trascinata nel lupanare e ne uscisse contaminata. Ma il suo corpo divenne talmente pesante che i buoi non poterono muoversi. Venne allora sottoposta a varie torture, finché i soldati la uccisero tagliandole la gola. Nel quadro del Picenardi la Santa è raffigurata su uno sfondo scuro nel momento in cui un carnefice cerca di trascinarla con una corda al lupanare, ma la Santa è irremovibile. La scena la presenta proprio bloccata al suolo estasiata nella contemplazione di Dio. Dietro il carnefice s'intravedono i due buoi della leggenda e un altro personaggio con cappello. Tale figura mi riporta alla mente analoghe presenze secondarie che compaiono nelle grandi ope-

10 Cfr. anche un "primo piano" sul settimanale *Il nuovo Torrazzo* a firma del sottoscritto e di Giorgio Zucchelli quando i lavori erano in corso; venerdì 1 giugno 2007. Ringrazio il giornale per avermi messo a disposizione le fotografie del presente lavoro.

11 Op. cit.

12 Olio su tela di 250x144 cm.

13 È da poco uscito un libro sulla figura di S. Lucia nel Cremasco curato dal Gruppo Antropologico Cremasco, dove un mio contributo prende in rassegna la presenza della vergine cristiana nell'arte del territorio.



2.  
Mauro Picenardi,  
*I Santi Pantaleone,  
Vittoriano e Bellino*,  
Duomo di Crema.



3.  
Mauro Picenardi,  
*Madonna del popolo*,  
Duomo di Crema.

re di Giacomo Francesco Todeschini detto Cipper (1664-1736), pittore tedesco di formazione nordica, ma molto attivo anche nell'Italia settentrionale, nell'area bergamasca e bresciana, guarda caso molto battuta dal nostro pittore. Cipper predilesse soggetti popoleschi, trattati con intensa caratterizzazione e inserì spesso figure "di contorno" alla scena principale, risolte con rapidi tocchi di pennello come molti artisti pienamente settecenteschi.

La tela non descrive solo il fatto, ma lo interpreta anche teologicamente: gli angioletti, che occupano la parte superiore, squarciano lo sfondo nero con una luce di limpidi colori che si riflettono dolcemente sul volto della santa e con sinistri bagliori sul rude corpo dell'aguzzino contorto per lo sforzo. Offrono a Lucia estasiata la palma del martirio, il giglio della purezza e la corona di gloria: "Vieni sposa di Cristo, ricevi la corona che il Signore ti ha preparato", canta la liturgia delle vergini. Manca nella scena l'attributo costantemente presente nell'iconografia di Lucia: il piatto contenente i due occhi. Noi la veneriamo oggi come incoronazione di quella sposa, innamorata del suo Signore, di cui parla la Bibbia e quindi come immagine di ogni anima cristiana, nonché della chiesa stessa<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Vedi G. ZUCHELLI, *Architetture dello Spirito*, volume 1.

L'intervento del Picenardi ebbe inizio nel luglio del 1779 per interessamento del conte Benvenuti e completato il 15 settembre 1780, come dimostrano i pagamenti resi noti dalla Carubelli. La critica ha da sempre riconosciuto in quest'opera uno degli apici della produzione del pittore, così come un ruolo di fondamentale punto di riferimento nel percorso della pittura di carattere religioso dell'artista. Il tono accademico, spesso presente nella produzione picenardiana, è superato da una generale maturità espressiva dell'artista che dà luminosità alla composizione "senza caricarla di una eccessiva fluidità atmosferica, conferendole una calibrata qualità cromatica".

Nel dipinto con i santi *Pantaleone, Vittoriano e Bellino*, cappella di San Pantaleone, parete di sinistra, Picenardi costruisce uno schema piramidale (tipico dell'epoca), di cui il patrono occupa il vertice, in posizione principale, poggiante su nubi soffici e sfilacciate, mentre con lo sguardo si volge al cielo e apre la destra verso l'alto, tenendo con la sinistra un libro e la palma del martirio; in basso a sinistra si vede san Vittoriano, in piedi, armato e reggente il vessillo; a destra, san Bellino in abiti vescovili si rivolge verso l'alto, mentre tiene tra le mani un libro aperto; la scena è completata da un vagare di angioletti tra le nubi che occupano lo sfondo e da un'altra figura angelica in basso tra i due santi che indica con la mano il santo patrono in gloria.

Il dipinto attua pienamente la tendenza che il Picenardi aveva inaugurato intorno agli anni Ottanta, verso una resa più fluida della sua tecnica espressiva ben rappresentata, in Duomo, anche dalla pala della *Visitazione*, ora conservata al museo civico, eseguita all'incirca nello stesso periodo della tela in esame.

"Nel San Pantalone, le figure, costruite con pennellate lievi, impalpabili, senza una linea di contorno definita, sembrano immergersi, sfumando nell'atmosfera, mentre gli stessi colori stesi in superfici non distinte e contrapposte, si uniformano in una identica, generale tonalità entro cui spicca il bianco ermellino di san Pantaleone sopra la veste rosata e sulle superfici più opache, quali il giallo degli abiti di san Bellino" (Carubelli). La documentazione sul dipinto, resa nota dalla massima studiosa del pittore, fa luce sulla data precisa di esecuzione. L'opera è coeva alle altre eseguite in loco.

Per la stessa cappella di San Pantaleone sappiamo che il pittore attuò anche l'adattamento di un quadro raffigurante il martirio del santo, unendolo ad altri dipinti con i miracoli dello stesso, formando così il lunettone che fu posto sopra l'arco esterno della cappella. La modalità pittorica non autorizza a riconoscere ampi interventi della mano del Picenardi, che probabilmente si limitò a una operazione di sutura e modellazione delle tele esistenti, ancora una volta rispettandone il linguaggio originario.

Le notizie dei pagamenti al Picenardi per la tela con i santi *Pantaleone, Vittoriano e Bellino* vengono fornite in due occasioni e vanno dalla fine del 1779, quando gli viene dato un acconto per la "Pala dell'altare" raffigurante il santo patrono, alla

tarda primavera del 1781 quando gli viene effettuato il saldo per la “nuova pala di San Pantaleone fatta all’altare”. La letteratura locale s’impadronì subito dell’argomento per l’importanza che il soggetto raffigurato nella tela riveste per la diocesi cremasca. Ne diede immediatamente notizia nel 1789, il Ronna, seguito dal Racchetti, dall’Allocchio, dal Barbieri, dal Benvenuti, dal Cambiè, dal Quadri; tutti riferiscono semplicemente la notizia dell’esistenza della tela. Il Bianchessi propone un discorso più critico, indicando nel quadro “echi cignaroleschi”, che sono infatti riscontrabili nello schema compositivo, mentre l’atmosfera vibrante e impalpabile è un connotato tipico della piena maturità del Picenardi.

La presenza di santi milanesi nella storia religiosa cremasca non è senza significato data la presenza della dominazione viscontea su Crema nel XIV secolo, epoca in cui vennero introdotti culti milanesi e in cui si affermò e si consolidò la devozione allo stesso patrono san Pantaleone in seguito a un suo intervento miracoloso sulla città nel 1361. Il dipinto, posto in origine sull’altare della cappella, fu rimosso quando, alla fine dell’Ottocento, ritrovata la statua attribuita al Civerchio, fu da questa sostituito e quindi collocato nella posizione attuale.

All’esterno della cattedrale, nella prima campata sud, si trovava l’affresco di una cinquecentesca Madonna, comunemente detta *Madonna del Popolo*, molto venerata dai fedeli. Per proteggerla era stata chiusa in una lunga finestra gotica. Nel 1632, per ordine del vescovo Antonio Bragadin, fu strappata e con solenne processione, molto partecipata, collocata nella cripta della cattedrale, per l’occasione ingrandita, innalzata e rinforzata da colonne in marmo grazie alle “grandissime elemosine che, a tal sacra Immagine venivano da tutto il Cremasco ed anco da’ forestieri largamente donate”<sup>15</sup>. Con il tempo l’affresco deperì e venne coperto da una copia affidata al Picenardi. La Madonna vi è raffigurata a mezzo busto con le braccia e il manto azzurro allargato per accogliere i fedeli; una donna alla sua destra e un uomo dall’altra parte, entrambi in atteggiamento supplichevole e orante. Sul capo della Vergine due angioletti sorreggono una preziosa corona. È la tradizionale immagine della Madonna della Misericordia che si diffuse in Occidente attorno al XIII secolo grazie agli ordini monastici.

La semplice composizione pittorica è impostata sulla preminente figura della Vergine, che campeggia al centro su uno sfondo neutro. L’impianto, così schematico, è ravvivato soprattutto dalla delicatezza dei particolari, quali le due figurette degli angeli, felicemente impostate su una morbida gamma di rosa e di gialli o il dolce volto di Maria, avvolto in un pesante manto azzurro sopra la veste rosata o, ancora, lo sguardo fiducioso della fanciulla nella destra dai consueti delicati lineamenti. “È probabile che la rigidità compositiva che rende questa tela meno efficacemente rispondente ai consueti canoni del libero linguaggio figurativo del

15 L. CANOBIO, *Proseguimento della storia di Crema*, Milano 1849, p. 147.

Picenardi sia stata imposta dalle condizioni contingenti in cui operò il pittore, che dovendo sostituire con una tela un antico affresco venerato dalla popolazione cremasca, fu indotto ad attenersi a un preciso schema iconografico preesistente”<sup>16</sup>. Le fonti relative a quest’ultimo quadro sono poco numerose, piuttosto generiche, forse proprio per la qualità non eccelsa della composizione che ha spesso fatto passare l’opera sotto l’anonimato.

Veniamo all’*Assunta* di Vincenzo Civerchio. La grande pala della cattedrale, alta ben cinque metri, venne commissionata per essere posta sopra l’altare maggiore e tale era la sua posizione anche nel corso del Settecento. I restauri del secolo scorso obbligarono a trovarle un’altra sede che fu individuata nella parete nord: chissà che un domani possa trovare una zona più adatta alla sua importanza e al suo significato.

La tradizione, anche perché si tratta di un grande telo cucito in due parti<sup>17</sup>, voleva che la parte inferiore, con gli apostoli, spettasse al Civerchio, mentre quella inferiore, raffigurante la Vergine fra gli angeli, a Carlo Urbino (1510-1585). In seguito la critica ha rigettato tale ipotesi.

Come noto, nel 1780 circa il quadro fu oggetto di rifacimento da parte del Picenardi che aggiunse alcuni angeli nella parte di sutura e attorno alla Madonna, di cui cambiò la posizione del volto, originariamente rivolto a destra. La zona inferiore della scena, piuttosto concitata con i dieci apostoli attorno al sepolcro vuoto della Madonna, è separata dalla gloria di Maria da un tratto di cielo vuoto. In alto una schiera di angeli accoglie la Madonna vestita di rosso e blu. Probabilmente Picenardi ha completato l’opera, non portata a termine dal Civerchio; per Licia Carubelli forse nel 1585 anche “ripresa dall’Urbino in occasione della dedicazione del Duomo all’Assunta, ma solo superficialmente data l’età ormai avanzata del pittore”.

In deposito dal Duomo al Museo Civico si trova la *Visitazione*, anch’essa prodotta per la Cattedrale. È impostata su un’inquadratura architettonica costituita dallo scorcio di un arco dalle linee molto semplici. Il bianco dell’arco e l’azzurro dell’atmosfera caratterizzano il dipinto<sup>18</sup>.

La compagine compositiva si attua secondo un modo spesso impiegato dal nostro maestro che ancora una volta isola in primo piano i due personaggi principali, Maria ed Elisabetta, per poi collocare ai lati Giuseppe e Zaccaria, con quest’ultimo addirittura nascosto dalla penombra che avvolge l’intera parte destra del dipinto. Tratti leggeri e impalpabili danno vita a giochi di luce, nelle vesti e nei volti, davvero di pregevole fattura. Il periodo d’esecuzione è lo stesso delle altre opere eseguite in Duomo.

16 CARUBELLI, op. cit., p. 76.

17 Cosa che spesso capitava per opere di queste dimensioni, ma anche in pale d’altare più piccole.

18 Olio su tela di 305x182 cm.