FRANCESCO FRANGI

UNA FAVOLA IN RITARDO: QUATTRO INEDITI DI MAURO PICENARDI

A lungo costretta entro i confini locali, la vicenda di Mauro Picenardi, pittore cremasco attivo nella seconda metà del Settecento,[1] pare faticare a conquistare un posto di rilievo sul difficile palcoscenico della notorietà "extra moenia". Piuttosto scarno risulta del resto, a tutt'oggi, il suo curriculum bibliografico: all'intervento anonimo sul Nuovo Torrazzo di Crema, redatto in occasione del secondo centenario della nascita,[2] cui era allegato un vasto ma poco attendibile catalogo di opere sacre e profane, seguirono sulla medesima rivista alcuni sporadici interventi del Lucchi negli anni '60, di poco preceduti dalle brevi note del Bombelli nel volume 'i pittori cremaschi' del 1957.[3] Spetta a Licia Carubelli il merito di un primo contributo filologicamente accurato e di una organica riesamina della figura dell'artista, in un articolo apparso in Arte Lombarda nel 1970.[4] Oltre ad inquadrare stilisticamente la produzione del cremasco, elencandone soprattutto le sue tangenze venete, la studiosa poneva le basi per una prima ricostruzione della difficile cronologia delle opere, indicando la data precoce, circa il 1768 dei Misteri del Rosario di Trescore Cremasco[5] e il carattere giovanile delle due pale di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo. Nelle due tele bergamasche (una Presentazione al Tempio e uno Sposalizio della Vergine), morbidamente velate nei rapporti tonali e caratterizzate da una luce soffusa che consegna ai dipinti un'atmosfera zuccherosa, sentimentalmente satura, si può facilmente cogliere il segno lasciato sul giovane Picenardi da Giambettino Cignaroli, il prolifico e girovago architetto di pale dolcificate, due delle quali Mauro aveva a portata di mano in San Giacomo a Crema e nella parrocchiale di Ombriano.[6] E non è poi un caso che le prime notizie sul pittore cremasco tramandateci dal Pasta e dal Marenzi,[7] indichino proprio nel veronese il maestro del nostro, fermo re-

stando l'incertezza del termine, che andrà probabilmente inteso in senso lato e non in quello di una mera discepolanza. A poca distanza dall'articolo in questione, la Carubelli tornò sull'argomento con un breve contributo per questa rivista,[8] così come il Lucchi che, tra il '73 e il '74 produsse un'importante serie di articoli per il Nuovo Torrazzo,[9] indagando l'attività locale e quella bergamasca dell'artista e portando alla luce alcuni notevoli dipinti (tra i quali anche figurano, tuttavia, non poche errate segnalazioni) nelle chiese del circondario cremasco.

Da allora intorno al Picenardi tutto tace, o quasi. Unica eccezione il volume che Marco Bona Castellotti ha dedicato alla pittura lombarda del '700,[10] dove al pittore cremasco, al di là della menzione nell'introduzione, che ne coglie la fisionomia di pittore fuor dai tempi, è riservato uno spazio non irrilevante nella lunghissima serie delle immagini.

Uno spazio dal quale, indipendentemente dal riscontro numerico, il Picenardi emerge anche con la fisionomia, finora non sufficientemente approfondita, di pittor profano, alla quale si è troppo spesso sostituita quella, assai meno stimolante, di devoto e raffinato coloritore di pale e Viae Crucis. Che la cosa non sia di poco conto già lo si può intuire dalle due inedite tele di soggetto mitologico che l'autore aggiunge al catalogo dell'artista con una datazione orientativa, ma più che accettabile, verso il 1790.[11] La conferma di quanto i due dipinti lascian supporre, cioè dell'alto tenore della produzione profana del Picenardi, di una sua vocazione leggera e trepidante, direi quasi femminea al favoleggiare mitologico, la offrono in modi davvero eclatanti queste quattro inedite tele che le identiche misure indicano parte di un medesimo complesso.[12] Non ne conosco purtroppo l'attuale ubicazione, ma dalle riproduzioni che qui si presentano, frutto di una fortunata ricerca presso la Fototeca Longhi di Firenze (dove erano catalogate nella cartella degli anonimi del '700 piemontese), non sfuggirà la piena adesione dei dipinti ai ben riconoscibili connotati stilistici del Picenardi. La condotta pittorica frastagliata che agita i panneggi, la superficie densa ma sottilmente increspata del colore e soprattutto le inconfondibili tipologie incantate dei volti: le maschere bamboleggianti dalla bocca semiaperta, circondata dall'intatto e cremoso candore delle guance, sopra le quali appena si aprono le fossette scure degli occhi, sono tutti elementi che, senza tema di smentita, invocano nel Picenardi l'autore delle quattro tele. Ed è ancora e solo al cremasco che appartiene quella particolarissima indefinizione esecutiva, che consegna ad ogni figura un'identità incerta e metamorfica, una consistenza leggera e fragile, come se esse non fossero fatte di carne ed ossa, bensì di vetro soffiato cui

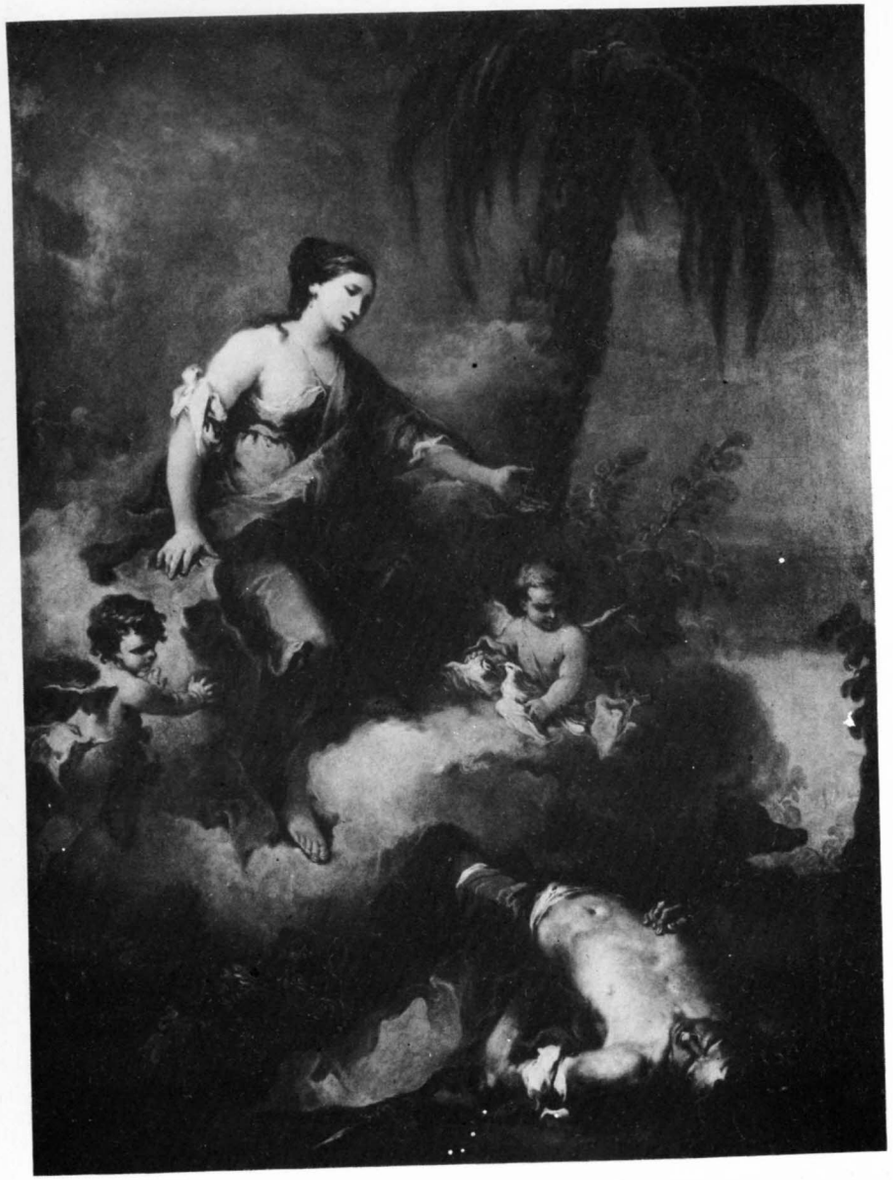

Fig. 1 - M. Picenardi, Venere compiange Adone, ubicazione ignota.

fosse concesso di rimanere sempre caldo ed incerto nella forma, ed accogliere nella sua incandescenza la consistenza cangiante ed instabile del colore.
È, questa del Picenardi, un'attitudine curiosa, che lo porta a tratti a conservare nelle tele di grandi dimensioni, la vivacità improvvisata del bozzetto. Quasi che egli, istruitosi, dopo gli iniziali apprendimenti sul Cignaroli, alle esperienze del Pittoni, del Ricci e del Diziani, amasse frequentarne più i bozzetti preparatori che le grandi e definitive fatiche. Ed infatti è proprio con i bozzetti, specie quelli pittoniani, che i confronti divengono più nitidi e più lineare si rivela la discendenza stilistica del nostro. Che appunto rimase in costante debito con i veneziani d'inizio secolo (ben a lui noti attraverso le testimonianze da loro lasciate nella bergamasca, dove il Picenardi si trasferì definitivamente nel 1782) ben più di quanto lo fu col Tiepolo, del quale sempre rifiutò, anche nelle decorazioni ad affresco di Ripalta Arpina, di Credera o di Verdello la levità immateriale, lo sfondamento dei cieli senza limite, la proiezione aurorale delle sagome umane contro gli azzurri tersi ed aperti. Più limitati erano gli orizzonti di Mauro le cui grandi imprese decorative appaiono, come ha acutamente osservato la Carubelli, semplicemente la "disposizione di un quadro nella volta di una chiesa".[13] Ma se questa sorta di anacronismo, di malinconico revival del barocchetto o addirittura di una pittura a macchia seicentesca può risultare stancante nelle grandi pale come la Santa Lucia del Duomo di Crema o lo Sposalizio della Vergine di San Bartolomeo a Bergamo, troppo ferme ed oppresse nella nebulosità sentimental-cromatica che fu già del Celesti, mi sembra che proprio nella preziosità del suo novellare mitologico il Picenardi trovi un insperato riscatto. Non che la sua pittura muti di troppo, ben inteso, o che certe incomprensioni verso l'esuberanza e lo sfondamento luminoso-spaziale tiepolesco vengano di un balzo contraddette e superate. Avviene piuttosto che, passando dalle pale alle tele profane, il Picenardi abbandoni quella fastidiosa aura devozionale (un residuo probabilmente dell'Accademia cignaroliana) che è, tra i suoi connotati, quello cui ci sentiamo meno affezionati. Al contatto col mito egli sembra recuperare una facilità impaginativa che tanto più si apprezza quando la si confronti con la schematicità rigida e prevedibile della sua produzione sacra. Una facilità ed una brillantezza di tocco che lasciano pensare anche ad un contatto con l'effervescenza luminosa di Gianantonio Guardi, che il cremasco poteva aver conosciuto per il tramite della pala di Cerrete Basso.
È proprio grazie alla sua vocazione profana che il Picenardi viene ad assu-

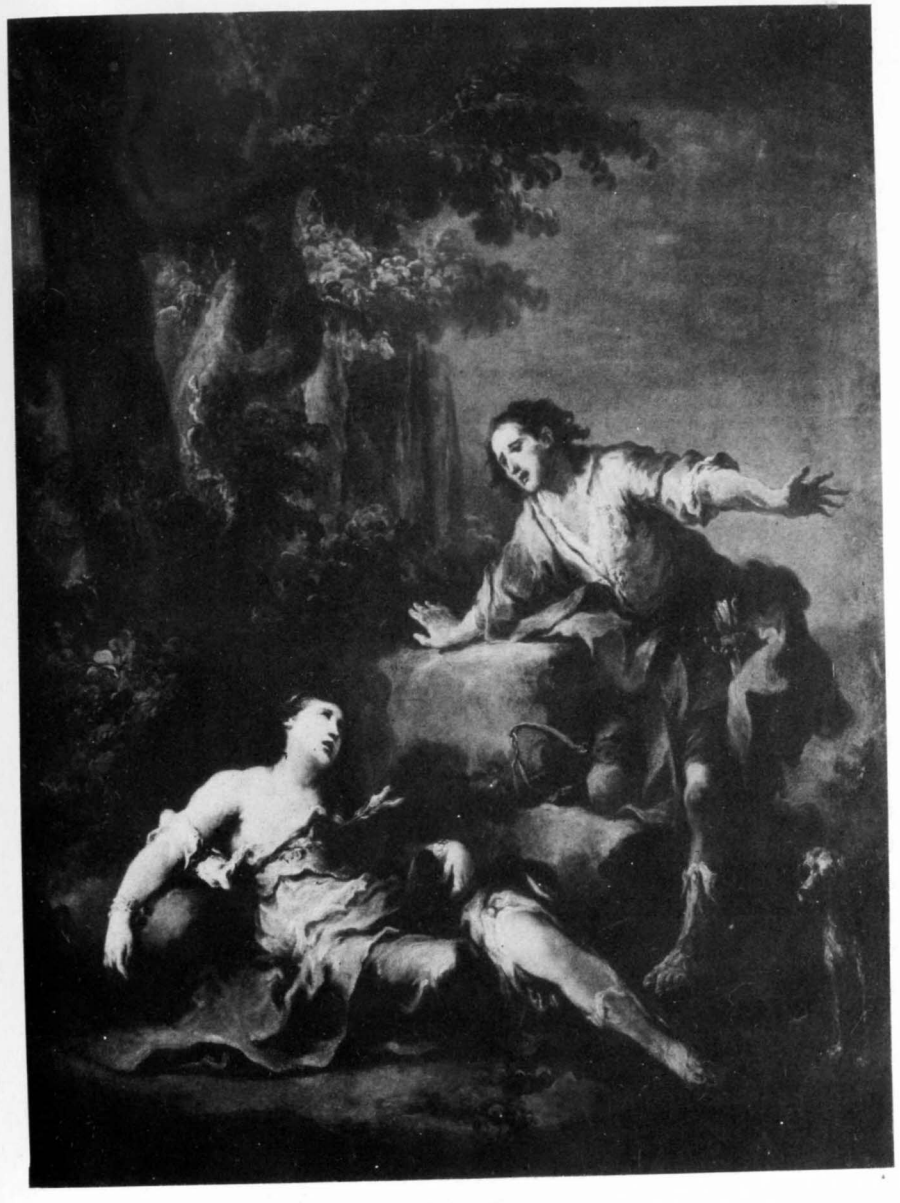

Fig. 2 - M. Picenardi, Cefalo e Procri, ubicazione ignota.

mere un ruolo non dissimile, per spirito e cultura, da quello svolto a Torino dal Rapous, dal Guala e dal Beaumont (ecco la spiegazione all'errore longhiano). Con questi nomi la familiarità del cremasco appare più significativa di quanto potrebbe inizialmente apparire. E se del Guala, al Picenardi manca la vivacità umorale, il realismo caricato, è poi ben chiaro che i collegamenti sono tutt'altro che impossibili, soprattutto in un certo crepitare di panni alla luce e nel ridurre le figure a sagome sottili ed inquiete. Quale soldato appare poi più intimamente fratello del Meleagro qui riprodotto nell'atto di donare la testa del cinghiale ad Atalanta, di quello che il Rapous dipinse nella Scena di Sacrificio del Palazzo Reale di Torino?[14] Ciò che tuttavia maggiormente distingue il Picenardi dai piemontesi, appare il più sentito attaccamento alle radici venete cui si è già accennato. Radici che sono poi le medesime (e il comune denominatore sembra essere più di ogni altro il Pittoni) dalle quali trae linfa, in quel di Brescia, Sante Cattaneo, tra tutti i pittori coevi, quello che mi sembra avvicinarsi, sia pure a tratti, con maggiore evidenza al nostro.[15] La sua Via Crucis della parrocchiale di Gottolengo presenta una passione ancora così fervida per le coreografie pittoniane e riccesche da trovare solo nel Picenardi un compagno d'avventura ugualmente convinto ed entusiasta. Non furono in molti a quelle date, a condividere coi due un destino di felici narratori e raffinati coloristi e a dimostrare come loro una totale noncuranza per il proprio ritardo generazionale. Una noncuranza tale che, ripercorrendo le fatiche del Picenardi, quasi si stenta a credere che esse si dipanarono proprio nel bel mezzo del trionfare dei nuovi dettami neoclassici. Basterà a farci tornare con i piedi per terra una visita al Palazzo Borromeo di Cassano d'Adda, che ospita le allegorie sorprendenti del milanese e ancora pressoché sconosciuto Francesco Corneliani.[16] La data, il 1778, le fa concorrenti dirette delle tele picenardiane; ma il confronto, per la verità, non ha nemmeno da essere posto. I due sembrano essere schierati su diversi campi. La pienezza di forme, la levigatezza già in sentore del nuovo corso, ma non ancora raffreddata e accademica, del Cornelliani appare subito di qualche decennio avanti. Nè varrà a spiegare lo stacco la più sentita e vincolante pressione venezianeggiante che sempre distinse i cremaschi nei fatti dell'arte. Contrariamente al Cornelliani, il Picenardi non fu pittore del suo tempo, ma la sua 'assenza', il suo sognante ed imperturbabile rifiuto, solo scalfito nelle opere estreme, come gli affreschi di Casazza (1800), da un fare più severo e monumentale, costituiscono non di meno un caso. Di cui le quattro tele che qui si presentano sono certamente una delle prove più alte.

Fig. 3 - M. Picenardi, Meleagro e Atalanta, ubicazione ignota.

Al di fuori del soggetto mitologico, poco o niente di esse pare avere sentore di neoclassicismo. Ben prima del disegno e dell'accademia, nell'ordine mentale del cremasco, ancora vige la magica vibrazione del colore, iridescente e vibrante come in certe opere del Diziani, dove il segno più concreto e solido del Ricci si frammenta in un baluginio di riverberi dorati. Così anche tra i manti sfilacciati e vaporosi del Cefalo e Procri e in quelli della Venere che compiange Adone, dove il putto alato con le due tortore ha la traslucida preziosità di una porcellana dipinta. Di tutte le tele, la sola in cui è dato avvertire un raffreddarsi delle atmosfere ed una certa staticità nelle figure appare il Meleagro che consegna la testa del cinghiale ad Atalanta, dove l'eroe greco si staglia contro il fondo omogeneo del cielo con una consistenza più solida e bloccata di quanto ci ha fin qui abituati il Picenardi. Ma quando lo sguardo si sposta verso Atalanta, subito si ritrova la sottigliezza ornamentale e il vezzeggiare del cremasco, in quel viso di una sorpresa inespressiva che, ed il fatto non appare privo di importanza, non si scosta per nulla, appare anzi replica in controparte, del volto di Santa Lucia nella pala del Duomo, databile 1776-80, e probabilmente precedente di qualche anno le tele qui pubblicate. Il fatto è che il dramma nemmeno sfiora la dolce egloga del Picenardi, che si svolge imperturbabile sia che ad essere narrate siano le estasi o i martiri, oppure le lontane vicende dell'Olimpo, o ancora le dolorose Stazioni delle Viae Crucis, quali quelle di San Bartolomeo, di San Bernardino fuori città o di Offanengo, testimonianze tra le più stilisticamente compiute del suo lirismo senza contraccolpi. Così anche nella scena dell'involontaria uccisione della gelosa Procri tutto si svolge ed affonda nei lontani territori dell'elegia, i cui confini paiono delimitati dalle graziose fronde che fan da fondale e che sembrano cavate fuori da qualche sereno paese dello Zuccarelli. La freccia omicida, confitta nel petto non ci par più crudele di una piuma e del dolore di Cefalo non ci arriva altro segnale che un leggero, impercettibile trasecolare del volto, quasi che il vetro si fosse un po' troppo liquefatto per eccesso di calore di sentimenti. E l'atmosfera non muta nell'atteggiarsi di Venere che, sullo sfondo di un palmizio guardesco, compiange Adone, il cui corpo riverso in primo piano, rivela tuttavia un'insolita urgenza fisica e drammatica anche per il suo incombere in scorcio verso il piano della tela. Uno strappo alla regola, verrebbe da dire, ma insieme anche la prova di una qualità pittorica sicura. La medesima cui il Picenardi sembra più facilmente attingere nelle opere di piccolo formato, come lo Sposalizio di Farinate o l'Adorazione dei Magi di San Giacomo a Crema, ma che nei dipinti mitologici dimostra di saper esibire anche nel grande, tanto che non

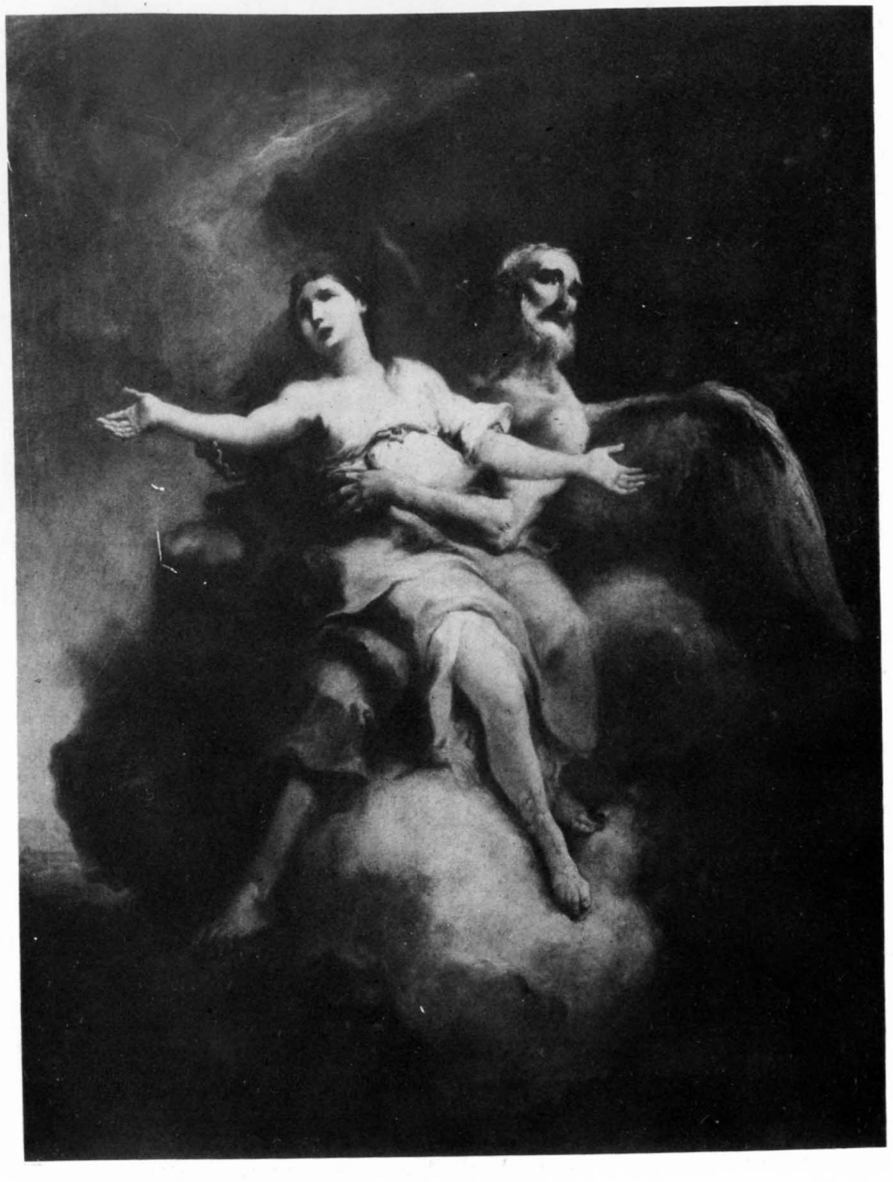

Fig. 4 - M. Picenardi, La bellezza rapita dal tempo, ubicazione ignota.

mi par di esagerare nel cogliere proprio in quell'Adone riverso e malinconico uno dei brani più alti, proprio perché più imprevedibili e fuori dalle righe, di tutta la pittura picenardiana. Un sussulto di una sensualità più torpida e meno incipriata del solito, cui prontamente rispondono, riportandoci tra le note atmosfere, le sagome vaporose della Bellezza e del Tempo. Che cosa di meno offensivo ed inquietante di quel vegliardo alato dal volto identico a quello di tanti innocui San Giuseppe picenardiani? Che cosa di meno drammatico di quel rapimento a metà tra un valzer e un abbraccio? Il gesto della fanciulla non si scosta del resto da quello di tante anemiche eroine che già conosciamo. Anche qui il languore non supera la misura. La favola non esce dai binari prestabiliti. Non si chieda al Picenardi ciò che non può dare. Necesse est exaequi.[17]

Ringrazio la Fondazione Roberto Longhi di Firenze per la concessione delle immagini.

NOTE

[1] Figlio del modesto pittore cremonese Tommaso Picenardi, Mauro nacque a Crema nel 1735 e morì a Bergamo nel 1809.

[2] Nel secondo centenario della nascita di Mauro Picenardi pittore cremasco 1735-1935, in "Il Nuovo Torrazzo", Crema, 9-3-'35.

[3] A. BOMBELLI, *I pittori cremaschi,* Milano 1957.

[4] L. CARUBELLI, *Mauro Picenardi pittore cremasco* (1735-1809), in "Arte Lombarda", XV, 1970, 2, p. 103-110.

[5] L. CARUBELLI, 1970, p. 104.

[6] La pala in San Giacomo raffigura la Morte di S. Andrea Avellino; in S. Maria Assunta a Ombriano si trova invece una Presentazione al Tempio.

[7] L. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico,* Bergamo, 1775; C. MARENZI, *Guida di Bergamo,* ms. Biblioteca Civica di Bergamo, 1824.

[8] L. CARUBELLI, *Opere inedite o poco note di Mauro Picenardi,* in "Insula Fulcheria", X-XI, 1972-3, p. 39-53.

[9] Gli articoli del Lucchi si trovano nei seguenti numeri: per il 1973: 1/12; 7/12; 15/12; 22/12; per il 1974: 5/1; 12/1; 26/1; 2/2; 23/2; 9/3; 23/3; 30/3; 6/4; 13/4.

[10] M. BONA CASTELLOTTI, *La pittura lombarda del '700,* Milano 1986.

[11] M. BONA CASTELLOTTI, 1986, tav. 506-7. Le due tele, di ubicazione ignota, raffigurano il Giudizio di Paride e Venere e Vulcano.

[12] Le quattro tele misurano tutte cm. 139x109. Una sola, quella raffigurante Meleagro con Atalanta, presenta nella fotografia una cornice sagomata di fattura ottocentesca, che con ogni probabilità decorava anche gli altri tre dipinti come indicano i segni agli angoli alti delle tele.

[13] L. CARUBELLI, 1970, p. 108.

[14] Cfr.: A. GRISERI, in "Mostra del Barocco in Piemonte", Torino 1963, vol. II, tav. 194.

[15] L'artista nacque a Salò nel 1739 e morì a Brescia nel 1819.

[16] Le allegorie del Corneliani sono state rese note dal Bona Castellotti (op. cit., 1986, tav. 225-9).

[17] In merito alla produzione profana del Picenardi, cui è già dedicato qualche accenno nei contributi della Carubelli, che cita, oltre agli importanti affreschi della Villa Ghisetti-Giavarina di Ricengo, alcune opere di picoole dimensioni e altre sovraporte in collezioni cremasche senza tuttavia pubblicarle, sono da segnalare le sette telette ovali di soggetto mitologico apparse nella serie di volumi *Collezioni Private Bergamasche,* vol. II, 1982, n. 444-450. Per quanto riguarda la produzione sacra sono invece da segnalare come aggiunte al catalogo del nostro le tre inedite telette con allegorie femminili che decorano il pulpito della Parrocchiale di Montodine.