

**Nuovi spunti di indagine per il
patrimonio artistico cremasco**

*Indagini e nuovi riconoscimenti di alcuni dipinti al Museo di Crema,
nella parrocchiale di San Michele, in vendite d'Asta e alla
Pontificia Accademia di Belle arti e lettere
dei virtuosi al Pantheon di Roma.*

Nel Museo di Crema ci sono alcuni dipinti le cui attribuzioni sono ancora motivo di dibattito e confronto fra gli storici dell'arte.

Il mio presente contributo si propone quindi di offrire nuove ipotesi che si basano sulle intuizioni dovute alla mia esperienza e al mio "occhio" allenato; tali intuizioni possono essere anche opinabili e, certamente, da approfondire ulteriormente: compito che lascio ad altri storici dell'arte più sistematici del sottoscritto, ma che ritengo utile comunque offrire come spunti di riflessione da cui partire o al limite come provocazioni. Io sono dell'avviso, infatti, che un documento visivo non sia meno credibile di uno scritto, così come un testo non sia immune da interpretazioni e ambiguità, volute o inconsapevoli.

Tra le opere più importanti e affascinanti conservate al Museo vi è la tavola lignea raffigurante *San Rocco*, arrivato nelle collezioni civiche grazie al lascito di Paolo Stramezzi (che non sarà mai sufficientemente ringraziato per questo)¹. All'epoca l'opera entrò nelle collezioni museali con l'attribuzione a Vincenzo Civerchio: il nostro maestro civico rinascimentale. Il riferimento al Civerchio, dopo discussioni e grazie ad una maggiore conoscenza della pittura lombarda del Quattrocento e del Cinquecento, è stato oggi abbandonato². Ricordo una battuta manzoniana, sottile e ironica, di Gabriele Lucchi, fatta in tempi precoci e non sospetti. Lucchi riteneva che a proposito della tavola si facesse il nome di Vincenzo Civerchio, solo perché "li parenti suoi erano lombardi". Ma non venne mai preso nella dovuta attenzione. Più recentemente il *San Rocco* è stato esposto come Pittore zenaliano leonardesco.

Io propenderei a catalogarlo come lavoro di Scuola Lombarda e più precisamente Milanese, includendo anche gli interessanti riferimenti e confronti con il Maestro dei santi Cosma e Damiano a Como e al Maestro di Cortemaggiore.

Ma il livello qualitativo dell'opera risulta talmente elevato, anche all'interno del patrimonio museale cittadino da rappresentare una vera sfida per lo storico dell'arte e per il suo occhio di conoscitore. Imprudentemente, pertanto, avanzo delle mie osservazioni per aggiungere spunti di riflessione e richiami che possono favorire il dibattito sul misterioso autore della tavola e, certamente, offrire anche il fianco a tutte le critiche che susciteranno. Spero che questo mio contributo possa risultare utile al confronto e a portare all'attenzione degli storici dell'arte una visione com-

¹ Sulla prima donazione Stramezzi al Museo civico di Crema e del Cremasco si veda E. Muletti, *Paolo Stramezzi un collezionista illuminato*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, 2007, pp. 293-330; F. Barbieri, F. Moruzzi *Foppa i Macchiaioli e l'Arte del Novecento*. Opere dalla collezione Stramezzi. Museo civico di Crema e del Cremasco, maggio 2022.

² Per le principali vicende attributive della tavola di San Rocco: Mostra di Leonardo da Vinci, catalogo della mostra. Milano 1939, p. 195, tav. 116; W. Suida, *La scuola di Leonardo da Vinci*, in Leonardo da Vinci, Novara 1956, p. 324; A. Bombelli, *I pittori cremaschi dal 1400 ad oggi*, Milano 1957, pp. 27, 32, fig. 6; M. L. Ferrari, *Lo Pseudo Civerchio e Bernardo Zenale*, in "Paragone Arte", XI, 1960, pp. 34-69; A. Panazza, *La pittura della seconda metà del Quattrocento*, in Storia di Brescia, II, Brescia 1963, p. 980; P. Astrua, *Civerchio Vincenzo*, voce Dizionario Biografico degli Italiani, vol. XXVI, 1982, p. 91; M. Verga Bandirali, *Nuovi documenti per Vincenzo Civerchio*, in "Insula Fulcheria", XII, 1983, p. 76; C. Piastrella, *Il restauro della tavola di V. Civerchio*, in "Insula Fulcheria", XIV, 1984, pp. 99-101; M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, 1986, pp. 90-91; F. Frangi, Vincenzo Civerchio. *Un libro e qualche novità in margine*, in "Arte cristiana", nuova serie, 1987, LXXV, 722, pp. 325-330; F. Moro, *Due fratelli, due differenti percorsi: Martino e Alberto Piazza*, in "Studi di storia e arte", 8, 1997, pp. 120-121, nota 119; M. Marubbi, in *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, catalogo della mostra, Piacenza, 2000, a cura di C. Bertelli, L. Fornari Schianchi, scheda 15, p. 183; E. Villata, *Il Maestro di San Rocco a Pallanza, risarcimento di una scheda con una noterella sul Maestro dei santi Cosma e Damiano a Como*, in "Fimantiquari", 10, 2002, 28/29, p. 70; M. Tanzi, *Margini zenaliani. Gli affreschi di Cortemaggiore e il trittico di Assiano*, in "Solchi", VIII, 2005, pp. 26, 37-38, nota 42.

plementare. I dipinti sono fatti per essere visti ed è su questa primaria capacità, quella di vedere, che mi piace fondare la mia opera di storico dell'arte.

A mio modesto parere il problema attributivo non è stato definitivamente risolto perché il confronto si è limitato all'ambito dei dipinti. Ci sono, è vero, ancora lacune nella conoscenza di tutti i pittori operanti in Lombardia nel Rinascimento, cito qui, solo come esempio importante, il cantiere della Certosa di Pavia o il Maestro della Pala Sforzesca entrambi ancora anonimi³.

Solo raramente però si è pensato anche ai miniatori che pure potrebbero aver avuto una complementare, o saltuaria, attività pittorica in formato maggiore. Il caso non è raro, come suggeriscono personalità particolarmente interessanti quali quelle di Girolamo dai Libri e Liberale da Verona.

La mia osservazione risale ormai a qualche decennio fa (come prova della mia proverbiale lentezza), quando visitai per la prima volta il Museo Marmottan di Parigi. Al Marmottan, in genere, ci si va per vedere le Ninfee di Claude Monet, ma le sorprese, per chi vuol vedere, sono sempre presenti. Una serie di iniziali miniate, di cui allora non esisteva nemmeno la totale riproduzione fotografica (a documentare quel tempo remoto), mi fece subito pensare al *San Rocco* di Crema.



La miniatura più riprodotta era una *Adorazione dei Magi* ma, ancora più convincenti, erano le figure di alcuni *Profeti*. I riferimenti per queste miniature mi portavano a pensare al Maestro B. F.⁴ molto attivo in Lombardia e di cui cercai altre testimonianze allora note, e in seguito arricchite da numerose altre segnalazioni critiche. Tutti i nuovi rinvenimenti mi sembrarono confermare la primitiva intuizione. Quelli che oggi mi appaiono tra i più indicativi e convincenti sono altre figure di *Profeti* al Paul Getty Museo di Malibù e alcuni *Santi* del Museo Diocesano di Lodi facenti parte di Corali miniate provenienti dall'Abazia Olivetana di Villanova sul Sillaro, i Codici miniate (Codice primo) di San Vittore a Casorate Primo, quelli dell'Abazia Olivetana (ancora una volta) di San Vittore al Corpo di Milano, oggi alla Trivulziana e al Rare Book Department Library Philadelphia, dove si trova il san Giovanni Evangelista qui sopra riprodotto.

Il Maestro B. F. è rimasto un misterioso autore anonimo, anche se è stata proposta una sua identificazione (interessante, ma non condivisa e spesso non accolta) con Francesco Binasco.

³ Sulla recente ipotesi di identificazione del Maestro della Pala Sforzesca con Giovan Angelo Mirofoli da Seregno si vedano C. Cairati, E. Rossetti, "Memorie" dallo studiolo di Eleonora da Correggio Risca a Milano. *L'inventario del 1523*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, Milano 2012, pp. 115-133; M. C. Passoni, *Maestro della Pala Sforzesca, Madonna con il Bambino che gioca con il rosario*, Berlino, Gemaldegalerie. Scheda 13, in *Leonardo e la Madonna Litta*, Catalogo della Mostra a cura di P.C. Marani e A. Di Lorenzo (Milano, Poldi Pezzoli, 7 novembre 2019-10 febbraio 2020), Milano, pp. 120-121. Antonio Mazzotta, *Alcuni indizi per l'identificazione del 'Maestro della pala sforzesca'*, in "Prospettiva", 181-182, 2021, pp. 78-85.

⁴ Sul maestro B.F. si veda ad esempio, M. Carminati, *Codici miniate del Maestro B.F. a Casorate Primo*, Pavia, Cassa rurale ed artigiana, 1995; B. F. e il Maestro di Paolo e Daria: un codice e un problema di miniatura lombarda, a cura di Luisa Giordano, Binasco: Associazione ricreativa e culturale Cassa rurale e artigiana, 1991; P. Venturelli, *Aggiunte a una mostra lodigiana (1998): la croce dell'Incoronata e il tabernacolo Pallavicino (con il "Maestro B. F.", i Mantegazza e Francesco Galli)*, in *Arte è passione. Scritti in onore di Tino Gippioni*, in *Passione è cultura. Scritti per Tino Gippioni*, a cura di M. Faraoni, Milano 2007, pp. 214-225. Paola Venturelli, *Arte orafa milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2021, pp. 89-95, 120, 285.



Non ho alcun elemento che confermi una sua attività anche di pittore di pale o quadri, ed è questo il limite di questa mia ipotesi, ma una volta messo in collegamento il miniatore e un dipinto come il San Rocco del Museo di Crema, si possono aprire spiragli di ricerche e conferme (o smentite) nei prossimi approfondimenti sull'artista (che pure andranno accertati).

Alcuni elementi caratterizzano anche altri autori di miniature milanesi e lombarde, che derivano dalla tradizione leonardesca, ad esempio nei personaggi e, in particolare, nei putti con lunghi capelli biondi, ricci o inanellati, confrontabili (o riscontrabili) anche con illustrazioni di celebri manoscritti di corte, la Sforziade di Giovan Pietro Birago, il Libro d'Ore Sforza, sempre del Birago, e in genere con le miniature di questo artista, il Messale Arcimboldi con il Maestro dei frontespizi che lo decora e con Matteo da Milano collaboratore nella stesura delle illustrazioni. Ma anche con la pittura di Nicolò Mojetta di Caravaggio, soprattutto negli affreschi di Abbiategrasso. Nel complesso intreccio o groviglio di questo momento artistico, pittorico e miniaturistico, della corte milanese si colloca il San Rocco di Crema.

Pur con tutti i problemi esistenti a livello critico ed attributivo, soprattutto in campo miniaturistico, ritengo che le miniature del Maestro B. F., forse Francesco Binasco, abbiano una vicinanza importante con la tavola cremasca.

Non dico che si possa trattare proprio del Maestro B. F., di cui oggi ignoriamo l'attività in formato grande, ma che lo stile delle sue miniature è affine alla tavola di San Rocco a Crema⁵.

Esiste tuttavia una Circoncisione di Cristo del Museum of Art di Philadelphia a lui riferita a

⁵ Studi sul Maestro F. B. e Francesco Binasco: P. D'Ancona, *La miniature italienne du Xe au XVIe siècle*, Paris 1815; P. Wescher, *Beschreibendes Verzeichniz der Miniaturen... des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Berlin*, Berlin 1931; P. Wescher, Francesco Binasco. Miniaturmaler der Sforza, in *Jahrbuch der Berliner Museen* 2. Bd., (1960), S. 75-91; M. Levi D'Ancona, *The Wildenstein Collection of Illumination. The Lombard School*, Florenz 1970; Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.): *Die Meisterwerke aus der Kupferstichkabinett Berlin*, Stuttgart und Zurich, 1980; P. Wescher, voce Binasco. Francesco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 10 (1968); P. L. Mulas, *B. F. e il Maestro di Paolo e Daria: un codice e un problema di miniatura lombarda*, a cura di L. Giordano, Binasco, 1991; M. Carminati, *Codici miniati del Maestro B.F. A Casorate Primo*, Pavia 1995; *Dizionario biografico dei miniatori italiani. Secoli IX-XVI*, 2004, pp. 439-442, a cura di M. Bollati; C. Romano, *Matteo da Milano e il Messale Arcimboldi: problematiche e spunti di riflessione*, in "Libri & documenti", XXXII-XXXIII, 2006-2007, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana Castello Sforzesco Milano, pp. 9-33.



documentazione di una sua attività da pittore, che però mi sembra meno convincente e qualitativamente inferiore alle sue miniature, talvolta di grande formato (quasi dipinti veri e propri)⁶.

Sempre al Museo di Crema, provenienti dal Municipio della città all'epoca della fondazione del museo e della ristrutturazione del Palazzo comunale, sono esposte due tele anonime. Le allegorie della Giustizia e della Pace, della Prudenza e della Temperanza. Dai testi biblici traiamo il motivo compositivo della prima tela: “Misericordia e Verità si incontreranno, Giustizia e Pace si baceranno”⁷.

In questo caso più che una attribuzione ad un pittore specifico, poi vedremo le problematiche, segnalo un possibile confronto mai notato del dipinto cremasco con una tela bolognese. Anzi per me si tratta di una vera sovrapposizione. Mi riferisco alla pala d'altare con la *Nascita di Maria* dipinta da Cesare Aretusi e Giovan Battista Fiorini, intorno al 1577, per la cappella di patronato di Aurelio Favignana nella chiesa di San Giovanni in Monte a Bologna.

Sulla destra, in primo piano, due grandi figure femminili che fanno da quinta e introducono alla scena principale in secondo piano e in scala minore per lasciare spazio, nella parte superiore, alla visione celeste di angeli e ad un mistico e virtuosistico effetto di luce divina. Le due donne si abbracciano come nel dipinto di Crema nel quale è stato aggiunto in basso a destra, ai piedi delle figure, un angioletto con la bilancia, simbolo necessario per dare più evidenza e caratterizzare le due figure quali giustizia e pace. Nella grande pala bolognese (olio su tela, cm. 448 x 226), infatti, non sono chiaramente identificabili proprio questi personaggi.



“Le figure in primo piano, prospetticamente imponenti e anche narrativamente autonome, denunciano una qualche disomogeneità rispetto all'interno scuro e osservato con strumenti pittorici e compositivi più propriamente settentrionali”⁸.

“L'abituale collaborazione dei due artisti viene tradotta dal Malvasia nella distinzione retorica tra “invenzione” o disegno (scaturito dalla prevalente cultura romana di Fiorini) e “buona tinta” Lombarda o Veneta dell'Aretusi”. Datata al 1580, così come l'affresco eseguito dei due pittori nella stessa chiesa, della Consegnare delle chiavi a san Pietro, per volere del cardinale Gabriele Paleotti, autore del Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582), trattato fondativo della pittura sacra post tridentina. “Sulla lettura delle due autografie, difficilmente risolvibile... si contraddice lo stesso Malvasia” ed è pertanto lasciata indefinibile anche dalla storiografia più recente. Lo stesso accade per la tela del Museo Cremasco per la quale io propenderei per considerarla copia tardo seicentesca da Aretusi o da Fiorini o da entrambi.

⁶ Sulla vicenda attributiva della tavola di San Rocco, si veda Matteo Facchi, *L'intervento conservativo sulla tavola raffigurante San Rocco del Museo Civico di Crema e del Cremasco*, in *Insula Fucheria* XLIX, dicembre 2019, pp. 345-354, a cui si rimanda per la bibliografia. A questa scheda si aggiunge ora il presente scritto con conclusioni già rese pubbliche nella conferenza al Museo di Crema del settembre 2018.

⁷ Salmo 84, versetto 11.

⁸ Andrea Emiliani (a cura di), *Dall'avanguardia dei Carracci al secolo Barocco, Bologna 1580-1600*, (Corinna Giudici, pp. 162-163). “Cesare Aretusi e Gio. Battista Fiorini reciprocamente aiutandosi e sostenendosi, riguardevoli molto si resero. (Malvasia, 1678).

Ricordo che nello stesso anno in cui era stata realizzata da Aretusi e Fiorini la pala bolognese con la *Nascita di Maria*, veniva eretta la diocesi di Crema dal papa bolognese Gregorio XIII che avrebbe proposto di legare la diocesi cremasca all'Arcidiocesi di Bologna come diocesi suffraganea. Potrebbe trovarsi in queste circostanze il motivo di un quadro bolognese a Crema, inserito, come dimostrano le due altre virtù, Prudenza e Temperanza, in un programma politico e moraleggiante, forse nel contesto del Palazzo Pubblico cremasco, sede del Provveditore veneziano.

Crema e Venezia si prodigarono a lungo e concordemente per dare autonomia religiosa a Crema, rispetto ai vicini territori milanesi e quindi stranieri, e per la nascita della diocesi "cremense". Anche le altre due figure allegoriche potrebbero venire da Bologna, ma non ho elementi in questo senso, o donati da Venezia.

Sono diverse, forse leggermente più tarde e non troppo lontane dalle opere di Giovanni Brunelli, pittore contemporaneamente veronese e cremasco, di cui tratterò nel paragrafo successivo. Nel rinnovato interesse su Giovanni Brunelli, pittore di origine veronese, ma cremasco per scelta di vita e per le opere realizzate nel nostro territorio, segnalo di questo artista due importanti dipinti.

Mi sono imbattuto in Giovanni Brunelli, o Giovanni Battista Brunelli, che credo siano due persone diverse, cronologicamente e stilisticamente non sovrapponibili, studiando Giovan Battista Lucini. Arrivato a Crema a fianco di una personalità maggiore come quella di Martino Cignaroli, con una figuratività neo-veronesiana, cioè derivata da Paolo Caliari, più conosciuto come il Veronese, e specializzato nella città scaligera nelle copie tratte dalle opere di questo maestro, lui artista non di eccelso livello, resta sedotto dai dipinti di Giovan Battista Lucini, geniale pittore della nuova città di residenza, ne subisce il fascino e lo stile, al punto che alcuni suoi tele sono dubitativamente attribuite al Lucini. Penso, ad esempio, ai quadri nella parrocchiale di Offanengo con i Discepoli di Emmaus.

Interessante che ora compaiano sul mercato antiquario, non locale, anche se come anonimi, e con proposta di attribuzione a Scuola del XVII secolo (senza precisazione però di quale scuola), due dipinti su tela di notevoli dimensioni (cm. 92 x 126), di buona qualità, raffiguranti Episodi Biblici, *Rebecca ed Eliezer, servo di Abramo, al pozzo* e *Giuseppe che spiega i sogni ai compagni del carcere*⁹.



⁹ Asta Cambi. Dipinti antichi. Genova 15 novembre 2017, come Scuola del XVII secolo, lotto 120. Il secondo, e il migliore dei due, è stato riproposto in commercio, Asta Cambi. Genova 10 dicembre 2020, lotto 89, con il riferimento, non sostenibile, a Luigi Miradori detto il Genovesino; G. Lucchi, *Giovanni Brunelli in Cattedrale e a Bagnolo*, in "Il Nuovo Torrazzo", 28-6-1973; G. Lucchi, *Giovanni Brunelli in San Bernardino*, in "Il Nuovo Torrazzo", 14-7-1973; G. Lucchi, *Giovanni Brunelli: saggi in diverse chiese della Diocesi e un capolavoro in S. Antonio*, in "Il Nuovo Torrazzo", 21-7-1973; L. Fabbri, *La pittura veronese "fuori di patria"*, in "La pittura veronese in età barocca", Verona, 2017; M. Facchi, *La Cappella dei Cazzuli a Capergnanica*, Milano, 2018.

Sono da riferire, ecco la mia ipotesi, fatta senza troppa difficoltà, a Giovanni Brunelli, sia per lo stile, sia per la composizione sempre un po' affastellata, sia la cromia anche se i due dipinti oggi si presentano oscurati da una patina di sporco e di ossidazione, e ancora per i panneggi e per le tipologie dei personaggi (in particolare il volto di Giuseppe dal naso accentuato, elemento che corrisponde a una specie di sigla di riconoscimento di Brunelli). La qualità diventa ancora più alta nei volti di Rebecca e del servo Eliezer, meno generici e consuetudinari, così realisticamente carichi di espressione psicologica, che in un primo momento avevo pensato all'intervento di un diverso pittore, per i due visi.

Ma lasciamo il tutto a Brunelli confidando nelle sue possibilità, come emergono in numerosi dettagli anche in altre opere. Preciso che conosco i dipinti solo attraverso la fotografia e potrebbero inoltre essere stati puliti e restaurati. La visione diretta non credo che mi farebbe cambiare idea circa l'attribuzione, ma si potrebbero meglio precisare gli aspetti stilistici e la qualità.

In via ipotetica e nell'insieme del discorso sulle opere del Museo di Crema, si potrebbe pensare di accostare al Brunelli, anche la tela raffigurante *Santa Barbara* che riceve la palma del martirio da un angioletto conservato nei depositi museali e, ad oggi datata, all'Ottocento. La *Santa Barbara*, come ipotesi di studio e ulteriore ricerca, anche per il tipico affastellamento della scena, potrebbe essere accostata al Brunelli (ma non direttamente a lui per via della modesta qualità) e, comunque, nella scia della pittura di Lucini che ebbe alcuni allievi ed un appassionato imitatore di Brunelli.

Nelle giornate di primavera 2018 del FAI Cremasco, mi è stato chiesto di presentare la chiesa parrocchiale di San Michele, prima agli studenti-apprendisti ciceroni e, poi, nella mattinata



della domenica, al pubblico. Ho rivisto con grande piacere le opere conservate nell'edificio (e con grande dispiacere il vuoto lasciato dal furto dell'Angelo Custode di Eugenio Giuseppe Conti, rubato anni fa assieme al San Michele dello stesso pittore, poi recuperato). È stata l'occasione per ripensare, con la sedimentazione visiva e culturale che gli anni accumulano, alcuni elementi. Prima di tutto il ciclo di affreschi raffiguranti i Misteri del Rosario e due Sante all'altare della Madonna che, seppur in non perfette condizioni, io propongo di annoverare fra i capolavori più alti di Mauro Picenardi, come secondo me dimostra l'abisale differenza esistente con le decorazioni di Giacomo Desti presenti nelle altre cappelle (comprese le quadrature) della chiesa e al quale i Misteri vengono sovente riferiti. Le scene sacre dipinte intorno alla statua della Madonna ci mostrano una leggerezza di composizione, una

fraganza di colore sgranato, un'altissima luce. Si tratta, a mio avviso ed in buona sostanza, della grazia e della seduzione del migliore Settecento (Rococò o Barocchetto che dir si voglia). Io sono dell'avviso che solo un maestro, e dei maggiori per la pittura veneto/lombarda di un secolo così straordinario e ricco di protagonisti, poteva realizzare anche in una piccola borgata di campagna un simile affresco. Le due piccole figurette di angeli in finto marmo, più grigio che bianco, alla sommità della finta architettura, sono aggiunte ottocentesche, accademiche e rigide, lontane dallo stile che io attribuisco al Picenardi.

La presenza di Mauro Picenardi a San Michele mi pare possa essere suggerita anche, da un'altra interessante valutazione. Nella cappelletta dedicata alla Madonna appena fuori paese, sopra l'affresco Seicentesco della Madonna con il Bambino e Santi, riferibile a Tomaso Pombioli, o al giovane Gian Giacomo Barbelli, si trova di nuovo un pittore che ha operato nella chiesa parrocchiale con un'importante pala. La pala del Pombioli a cui faccio riferimento rappresenta Maria, Gesù bambino, san Michele, san Sebastiano e san Rocco che liberano dalla peste il borgo dipinto sullo sfondo con la vecchia chiesa. A coronamento dell'immagine più antica, mentre si rinnovava secondo il gusto settecentesco la parrocchiale, Mauro Picenardi fu incaricato di prestare la sua opera modernizzatrice e di affrescare una *Gloria di Angeli in cielo*¹⁰. In una delicata cromia da pastello e da paradiso, tra le nuvole si affacciano teste di angioletti con la gioia spensierata dell'infanzia nelle espressioni e nei gesti giocosi. Manca la parte superiore del piccolo affresco, ma resta intatto il fascino dell'opera.

Le mie riflessioni non si esauriscono qui, anzi ce ne sono ulteriori ed importanti. Sulle pareti del presbiterio, ai lati dell'altare, ci sono due tele di notevoli dimensioni, settecentesche, vicine allo stile di Mauro Picenardi, probabilmente però precedenti ai suoi interventi. La migliore raffigura l'*Apparizione della Madonna con il Bambino a san Gaetano Thiene*¹¹, opera offuscata da polvere e ossidazioni, ma certamente opera di Gian Bettino Cignaroli, maestro presso l'Accademia veronese. Proprio presso questa Accademia studiò Mauro Picenardi inviato dal vescovo di Crema, Marcantonio Lombardi, originario della città scaligera. Da qui si comprende la possibile attribuzione al Picenardi dell'*Apparizione* che, di contro, io meglio accosterei all'opera di Gian Bettino.

Mi sento qui di avanzare un'ipotesi attributiva anche per la seconda tela raffigurante l'*Arcangelo Michele che abbatte Lucifero* per la quale io stesso avevo pensato al Picenardi. La composizione molto animata, perfino nervosa e agitata, come il soggetto esige, potrebbe ritrovare con la pulitura della tela anche la cromia lucida e quasi smaltata tipica di Gian Domenico. Proprio sulla base delle caratteristiche del dipinto, disvelate dall'attività manutentiva, sono indotto a pensare a Gian Domenico Cignaroli, autore di una pala per la chiesa della Santissima Trinità a Crema (ora nel Museo Civico) in cui la scena, soprattutto nella parte bassa con le anime sofferenti fra le fiamme, presenta una drammatica sottolineatura a luci contrastate. Di questa pala in un precedente numero di *Insula Fulcheria* (2017) ho pubblicato il bozzetto o modelletto preparatorio passato sul mercato d'aste con il generico riferimento alla Scuola Romana del XVIII secolo.

In questi ultimi anni la personalità di Gian Domenico Cignaroli è stata indagata e la conoscenza della sua opera approfondita. La sua pittura risulta ormai ben distinta da quella del fratello, rivelando una cifra stilistica individuabile proprio nel il superamento (non intendo qualitativo)

¹⁰ L. Carubelli, *Mauro Picenardi*, Crema 1989, pp 70 e 98. 98; C. Alpini, Breve profilo storico artistico di Mauro Picenardi, in *Mauro Picenardi: Splendore di una Via Crucis*, Crema, 1988, pp. 45-69; C. Alpini, *Mauro Picenardi: Lot, le figlie e altre novità*, in "Insula Fulcheria", XXIII, 1993, pp. 199-217; C. Alpini, Mauro Picenardi disegnatore, in "Insula Fulcheria", XXIX, 1999, pp. 123-146; C. Alpini, Mauro Picenardi maestro cremasco e pittore veneto, in "Insula Fulcheria", 2010, pp. 239-249.

¹¹ L. Carubelli, da "Il Nuovo Torrazzo" 11 marzo, 1995, *Il veronese Giambettino Cignaroli; Cignaroli, Giambettino*, voce in Dizionario Biografico degli Italiani, F. R. Pesenti, vol. 25 (1981); *Cignaroli, Gian Domenico*, F. R. Pesenti, voce in Dizionario Biografico degli Italiani, vol. 25 (1981); S. Zatti, *Giambettino Cignaroli*, in "I Pittori Bergamaschi", Il Settecento II, Bergamo, 1989, pp. 522-540; *Giandomenico Cignaroli*, in "I Pittori Bergamaschi", Il Settecento II, 1989, pp. 541-543; *I Pittori dell'Accademia di Verona (1764- 1813)*, catalogo della mostra di Verona, a cura di L. Caburlotto, F. Magani, S. Marinelli, C. Rigoni, Verona, 2011; *Il Settecento a Verona. Tiepolo, Cignaroli, Rotari*, catalogo della mostra a cura di F. Magani, P. Marini, A. Tomezzoli, Verona, 2012.



della calma contemplativa, classica e olimpica di Gian Bettino e, forse, rivelatrice di un carattere più inquieto e impetuoso, pittoricamente impulsivo.

Termino il mio resoconto da San Michele ritornando al già citato Eugenio Giuseppe Conti¹². Sulla parete del coro è collocata una grande tela raffigurante *l'Incontro tra Sant'Antonio Abate e San Paolo Eremita* (1883 circa), un soggetto ripreso dal Conti con poche varianti nell'affresco della volta nella chiesa parrocchiale di Bolzone (1899). Della composizione si conoscono alcuni bozzetti, uno dei quali

esposto alla mostra sui “Dai disegni, agli spolveri, ai bozzetti, agli affreschi” proposta nel 2018 (2018/2019) al teatro San Domenico di Crema .

La stessa qualità nel tema storico/religioso si può trovare in un importante dipinto, *Gionata rinnova l'alleanza con David nel deserto di Zif*, riemerso da poco nelle collezioni della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon di Roma. Databile al 1869/70 è un'aggiunta notevolissima al catalogo del Conti e una testimonianza del suo soggiorno a Roma, nello studio e nella collaborazione con Cesare Mariani, il maggiore frescante di soggetti sacri nella seconda metà dell'Ottocento in Italia.

¹² C. Mussi, *Eugenio Giuseppe Conti*, Crema 1987; C. Alpini, *Un momento di grande civiltà artistica cremasca*, in ‘Dai Bozzetti agli Spolveri, agli Affreschi’. Percorsi d'arte del XIX secolo nel Cremasco”, catalogo della mostra, Crema 2018, pp. 15-21.