

Le tavolette da soffitto di Casa Aratori

Mario Marubbi

La produzione di tavolette da soffitto dipinte nella Lombardia del XV secolo è un fenomeno conosciuto e ampiamente documentato. Per quanto ancora non ne sia stata chiarita del tutto la genesi e la diffusione geografica, che in qualche caso travalica i confini regionali, è tuttavia un dato acquisito che tale fenomeno ha assunto caratteri di produzione seriale e di massiccio impiego nell'architettura lombarda per tutto il Quattrocento, segnatamente nella seconda metà del secolo e anche oltre, divenendo elemento di costume e carattere distintivo di una tipologia che conobbe grande fortuna dal Ticino al Mincio e dal Po alle Alpi. Nonostante il suo significato fondante per la tipologia di casa lombarda del Rinascimento, ancora oggi, pur a fronte di numerosi singoli approfondimenti, lamentiamo la mancanza di uno strumento di riferimento generale¹.

Da un punto di vista strettamente estetico tale produzione non può ritenersi di carattere meramente artistico, ricadendo piuttosto nell'ambito di quella produzione "artigianale" già magistralmente indagata da Winifred Terni de Gregory nel suo fondamentale libro sulla *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, in cui fin dal 1958 ha posto le basi di questa disciplina². Di fatto, come anche hanno dimostrato più recenti apporti documentari³, la produzione delle tavolette da soffitto, analogamente a quella delle formelle in terracotta, è da considerarsi tra i primi casi di una produzione industriale che sta a mezzo tra l'invenzione artistica e la sua riproducibilità seriale, anticipando di secoli quel concetto di produzione manifatturiera (oggi diremmo di *design* industriale) che tanta parte avrà nello sviluppo della civiltà e della cultura lombarda a partire dall'età teresiana.

Dunque la riscoperta di un ciclo di tavolette provenienti da Caravaggio, e in particolare da due stanze di quel complesso che nei secoli è stato il Palazzo Comunale, poi il Palazzo dei marchesi Sforza da Caravaggio e, infine, dopo numerosi passaggi di proprietà, è tornato ad essere la sede del Municipio, non è di per sé un esito inatteso. Anzi dobbiamo credere che anche altre nobili dimore caravagghine dell'epoca disponessero di sale con soffitti analoghi, *in primis* quella dei Secco, la principale famiglia insediata nel borgo, il cui palazzo – inopinatamente abbattuto – sorgeva in Porta Prata, ma era prospiciente la medesima pubblica piazza su cui prospetta il Palazzo Comunale⁴. In mancanza di raffronti con altri soffitti nella medesima città possono valere i rimandi ad alcuni noti esemplari conservati nel castello di Bartolomeo Colleoni a Malpaga o in città vicine quali Crema, Lodi o Cremona, dove notoriamente la tradizione delle tavolette da soffitto è ampiamente attestata. Se è indubbio che per forma, tipologia, motivi decorativi e contenuti iconografici la produzione lombarda si sviluppa entro parametri circoscritti, è pur vero che esistono delle declinazioni formali che, seppure non ancora codificate, sembrano rispondere a una chiara evoluzione tipologica sia in senso diacronico che

Bernardinus Pictor
(tavoletta B33, part.).
Cremona, Museo Civico

¹ Per una proposizione critica del problema, pur nella contigenza e nei limiti di una prefazione d'occasione, si veda G.C. Sciola, *Per una ricerca sulle tavolette da soffitto in Lombardia*, in L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Crema 1999, pp. 9-11. Tra gli studi pionieristici che hanno suggerito un corretto approccio alla materia merita sempre di essere ricordata la scheda di M. Natale, in *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, pp. 122-123 sulle tavolette di Palazzo Vimercati a Crema. Sui soffitti cremaschi in genere L. Ceserani Ermentini, *Tavolette...*, cit.; S. Colombetti, *A proposito di tavolette da soffitto del Quattrocento lombardo: botteghe cremonesi e cremasche*, in "Arte cristiana", 84 (1996), pp. 187-196; L. Bellingeri, in *Restituzioni 2004. Tesori d'arte restaurati*, Vicenza 2004, pp. 176-179. Per i soffitti cremonesi F. Voltini, *Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo*, in "Paragone", 87 (1957), pp. 54-56; R. Aglio, *Le tavolette da soffitto del monastero della Colomba a Cremona*, in "Arte Lombarda", 145 (2005/3), pp. 56-61; R. Aglio, *Le tavolette da soffitto bembesche con Storie della Genesi del Museo Civico di Cremona. Alcune considerazioni iconografiche*, in "Arte Lombarda", 152 (2008/1), pp. 16-24, oltre alle schede dedicate ai diversi cicli esistenti presso il Museo Civico di Cremona in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marubbi, Cremona-Cinisello Balsamo 2004, pp. 131-160 e 196-202. Sui soffitti lodigiani si veda l'intervento di M. Visioli, *Lodi*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, p. 138 e di M. Faraoni, in *L'Oro e la Porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, a cura di M. Marubbi, Lodi 1998, pp. 233-234, ma restano ancora da indagare casi notevoli e precoci come quello di Palazzo Cadamosto (M. Marubbi, *La pittura a Lodi nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'Oro e la Porpora...*, cit., p. 67. Per Pavia si veda A.M. Ro-

FIG. 1 – Soffitto tardo quattrocentesco del piano nobile. Caravaggio, Casa Aratori (Palazzo Comunale)

manini, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovato a Pavia*, in "Arte Lombarda", IV/1 (1959), pp. 58-66; R. Gorini, *Gli ospedali lombardi del XV secolo: documenti per la loro storia*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni: saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 11-58, L. Giordano, P. Zanolini, *Il soffitto ligneo dell'ex ospedale San Matteo: in occasione della campagna di restauro dell'anno 2001*, Pavia 2001. Per i contigui territori piemontesi L. Lavriani, *Le tavolette da soffitto nell'alexandrino: Acqui Terme, Alessandria, Casale, Tortona, Cassine, Castelnuovo Scrivia*, Alessandria 2008. La situazione ticinese è stata indagata da R. Cardani Vergani, *Soffitti dipinti del Quattrocento. Una scelta dal Cantone Ticino*, in *Soffitti lignei* (Convegno internazionale di studi), a cura di L. Giordano, Pisa 2005, pp. 149-160.

In area bergamasca è singolare il caso degli originali soffitti del castello di Malpaga (F. Mazzini, G. Mulazzani, *I pittori colleoneschi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento I*, Bergamo 1986, p. 297. Per i soffitti bresciani si segnalano in particolare i più recenti studi: *Tavolette lignee a Salò. Percorsi nella pittura, 1475-1513*, a cura di M. Ibsen, Salò 2002, in particolare i saggi di Paola Bonfadini, Pier Virgilio Begni Redona e Monica Ibsen; P. Bonfadini, *L'arme e gli onori: appunti sul soffitto ligneo con tavolette dipinte*, in *Ecbi del rinascimento in Valle Camonica. Studi su Casa Zitti a Cemmo di Capo di Ponte*, Milano 2004, pp. 76-91; V. Gheroldi, *Un soffitto a tavolette dipinte. Funzione, tecnica e mercato*, in *Ecbi del rinascimento...*, cit., pp. 92-115; P. Bonfadini, *Colori di legno. Soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia 2005. Un notevole caso di area mantovana è rappresentato dalle tavolette del soffitto proveniente dal palazzo di Francesco Secco a San Martino Gusnago (F. Zeri, E.F. Gardner, *The Metropolitan Museum of Art. Italian Paintings. North Italian School*, New York 1986, pp. 72-74 e tavv. 59-61 che però non sono riferibili al Ferramola ma a una bottega locale specializzata nel genere). Di cultura lombarda sono ancora le tavolette pubblicate da A. Donati, *Un ciclo rinascimentale di tavole da soffitto con Uomini e Donne Illustri*, in *Andrea Bregno. Giovanni Santi e la cultura adriatica del Rinascimento* (Atti del convegno di studi, Urbino - Frontino, 24-25 giugno 2006), a cura di G. Gardelli, Roma 2007, pp. 141-171. Per aree geografiche contigue alla Lombardia si segnalano tra i più recenti



per varianti locali, dove anche l'aspetto stilistico pare avere un peso non trascurabile quando si considerino, ad esempio, la tradizione bembesca per l'area cremonese o gli influssi umanistico-mantegneschi sulla produzione mantovana, oppure, con uno sguardo alla seriazione cronologica e alla diffusione dei motivi naturalistici, certo appoggiati alla tradizione dei *taccuina* e al retaggio di Giovannino de' Grassi, la precoce datazione di questi cicli alla prima metà del secolo rispetto a quelle con teste e profili.

Montate in origine in due distinti soffitti in ambienti oggi inglobati nel Palazzo Comunale di Caravaggio (fig. 1), le tavolette erano ancora sistemate nei loro alloggiamenti negli anni ottanta del Novecento, ma purtroppo non sussiste alcuna documentazione fotografica della loro collocazione *in situ*. Estratte in tempi diversi, quelle finora note sono oggi divise in tre gruppi distinti, di cui quello ampiamente maggioritario è depositato presso il Museo Civico Ala Ponzzone di Cremona. Dal punto di vista materico si tratta di tavolette di legno di conifera, dipinte a tempera e della misura approssimativa di 25 x 37 cm oppure di 22 x 28 cm a seconda della loro appartenenza all'uno o all'altro soffitto dal quale provengono. Il loro stato di conservazione è disomogeneo, ma il gruppo ora cremonese è stato di recente restituito a una lettura ottimale per mano del restauratore Giuliano Vaschini. Oltre che dallo scarto dimensionale, le due serie si distinguono per il soggetto: un primo gruppo di tavole, numericamente più contenuto, che nomineremo del soffitto A (sala al piano nobile), presenta una serie di figure a mezzo busto, su fondi policromi, eseguite con notevole cura; un secondo gruppo più consistente, ossia quello della sala caminata al piano terreno (soffitto B), mostra invece un'esecuzione più veloce e sciolta, con le figure accompagnate da una legenda in lettere capitali che ne svela l'identità. Oltre alle tavolette figurate, i due soffitti si completavano con alcune altre, stilisticamente solidali coi rispettivi cicli, portanti due diversi emblemi, più volte ripetuti in entrambi i casi. Nel soffitto A gli emblemi sono privi di *titulus*, mentre nel soffitto B si ripetono, associati alle loro divise, i nomi FIRMVS e IVSTINA: presumibilmente gli sposi cui si deve la realizzazione dei due soffitti, forse anche la costruzione o la ristrutturazione della casa, a una data che, a giudicare dalle tavolette stesse, potrebbe risalire all'ultimo quarto del XV secolo. Del soffitto A si contano in tutto

quarantatré tavolette (20 figurate più 2 stemmi a Cremona), del soffitto B ottantaquattro tavolette (a Cremona sono 48 quelle figurate). Le tavolette del soffitto A sono chiuse, ad eccezione del lato orizzontale, da una cornice a gola rossa o verde che lascia intuire la provenienza di una fonte luminosa univocamente orientata. La figura, posizionata al centro, spicca solitamente su uno sfondo che simula un paramento lapideo dall'aspetto di un porfido, di un granito o di un serpentino e spesso travalica il margine superiore con forte aggetto illusionistico. L'autore di queste tavolette ha una netta propensione per il contorno delle figure che ama delinearne graficamente almeno nel profilo del volto: spesso si tratta di uomini in arme in una presunta foggia antica, con copricapi di invenzione, oppure di immaginari eroi ed eroine, in qualche caso anche di figure in abiti contemporanei. Il clima culturale di queste tavolette non è del tutto estraneo alla tradizione cremasca ma l'insistenza del segno rivela una qualche propensione, sul preesistente sostrato lombardo, per la corrente butinonesca. Le tavolette del soffitto B sono bordate da una più semplice cornice rossa, ugualmente rilevata di biacca sul lato prossimo alla fonte di luce, che nella sala corrisponde al lato est. In questo caso le figure non aggettano dalla cornice superiore, ma sono costruite con un maggiore effetto plastico e tridimensionale. Questa volta esse illustrano coppie celebri, in specie donne famose che con le loro virtù hanno sopravanzato i mariti, secondo un *topos* letterario ampiamente diffuso dalla fine del Medioevo che pare fondarsi sulla interpretazione delle eroine classiche fornita da Boccaccio. La fonte letteraria è infatti chiaramente identificabile nel *De mulieribus claris* e in tutta la tradizione umanistica da esso derivata. Purtroppo la dispersione dei pezzi non rende possibile la ricostruzione della sequenza né una ipotesi restituiva dell'insieme, ma che il ciclo intendesse esaltare il ruolo della donna all'interno dell'unione matrimoniale sembra confermato dalle coppie ricostruibili: Ulisse-Penelope, Agamennone-Clitemnestra, Achille-Pentesilea, Piramo-Tisbe, Etторе-Andromaca, oltre a trovare riscontro in manufatti coevi che analogamente tendono a esaltare il primato della donna e a celebrare la continenza femminile come nel cassone attribuito a Bartolomeo Montagna del Museo Poldi Pezzoli con le storie di *Duilio e Bilia* e della *Vestale Tuccia*⁵.

Fermo e Giustina

A un primo esame delle tavolette risulta evidente il ripetersi per parecchie volte di due stemmi che compaiono sia nel soffitto A che in quello B, dove – in quest'ultimo soltanto – sono accompagnati dai nomi FIRMVS e IVSTINA. Stemmi in tali contesti sono del tutto usuali, volendo alludere normalmente alle famiglie imparentate, come si può vedere ad esempio nel soffitto del palazzo di Bartolomeo Vimercati a Crema (ora Milano, Museo Poldi Pezzoli) dove accanto all'emblema del padrone di casa compaiono quello degli Zurla (in riferimento alla seconda moglie), quello dei Caleppio (dal casato della moglie dello zio di Bartolomeo) e un altro non identificato, ma da ritenere ugualmente collegato per parentela familiare⁶; o ancor meglio nel cosiddetto secondo ciclo di tavolette di un altro Palazzo Vimercati, già in via XX Settembre a Crema (ora collezione della Banca Popolare di Crema che sorge sul luogo del palazzo stesso), dove si contano almeno otto diversi stemmi delle maggiori famiglie cremasche imparentate coi Vimercati (tra quelli identificati gli stemmi Benzoni, Benvenuti, Parati, Secchi, Zurla)⁷. Nel nostro caso l'utilizzo di due soli stemmi è da intendersi quale preciso riferimento ad una unione matrimoniale, data anche l'insistenza con cui compaiono i nomi dei due coniugi nel soffitto B. Analogamente le imprese coniugali di Carlo Benzoni e Gia-

studi G. Ganzer, *Le favolose historie di Palazzo Ricchieri: testimonianze tardogotiche nei soffitti lignei di Pordenone*, Treviso 2008; C. Cavalca, *Giuliano della Rovere e alcune tavolette da soffitto in Santo Stefano a Bologna*, in *Il più dolce lavorare che sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 89-101. Per il limite settentrionale della tipologia del soffitto a tavolette sono notevoli il caso di Castel Cles e quello di una nobile dimora di Neumarkt del quale rendono conto i contributi di H. Stampfer, *Appunti di storia dell'arte* e di E. von Lutterotti, *Un gioiello del Rinascimento* nell'opuscolo stampato in occasione del restauro (Pfarrzentrum Neumarkt. Festschrift zur feierlichen Einweihung – Centro parrocchiale Egna. Inaugurazione e apertura ufficiale, 1993). La bibliografia di riferimento per le attestazioni transalpine può contare almeno su alcune precisazioni in Linguadoca (E. Moench, *Dalle fantastiche di Clemente VI ai discorsi di potere dei mercanti: soffitti dipinti in Provenza nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Soffitti lignei...*, cit., pp. 161-176; *Plafonds peints médiévaux en Languedoc: actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse*, 21-23 febbraio 2008, Perpignan 2009) e nel Levante spagnolo per quanto attiene ai techos pintados (A. Zaragoza Catalán, *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, in *Jaime I (1208-2008). Arquitectura año cero*, Castello 2008, pp. 43-66). Sul riallestimento di soffitti a tavolette in età moderna A. Tetti, *Uomini, storia ed arte nel recupero di Casa Cavassa*, in *Cent'anni del Museo di Casa Cavassa a Saluzzo*, Torino 1985, pp. 51-53; R. Aglio, *Le tavolette policrome nella Casa del Podestà a Lonato*, in "I Quaderni della Fondazione Ugo da Como", V (2005), pp. 19-29. Significativa l'assenza di una qualsiasi rappresentazione di soffitto a tavolette nella pur esauriente e notevole mostra *At home in Renaissance Italy*, a cura di M. Ajmar-Wollheim e F. Dennis, London, Victoria & Albert Museum 2006, per lo più incentrata sul concetto di casa fiorentina e veneziana.

² W. Terni de Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958.

³ Si veda ad esempio, per quanto riguarda Crema, l'attività delle botteghe dei Salserio e dei Bombelli (M. Marubbi, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 14-16 e 192-194). Non diversamente a Lodi dovevano avere operato Pasino Melegulo, Giovan Marco Riccardi, Basiano da Treviglio, Defendente Lupi e Francesco Quarenghi nel cantiere dell'ospedale. Si veda in proposito R. Gorini, *L'ospedale di Santo Spirito della Carità a Lodi: storia della fabbrica*, in "Artes", 4 (1996), pp. 44-53; M. Marubbi, *Tradizione e rinnovamento nella cultura figurativa lodigiana del secondo Quattrocento. Artisti e botteghe a Lodi tra Umanesimo e Rinascimento*, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Torino, A.A.

FIG. 2 – Antonio della Corna, *Doppio stemma Cambiagio Amidani* (retro della tavola col *Presepe con San Giovannino*). Cremona, Museo Civico, inv. 43

FIG. 3 – Vincenzo Civerchio, *Doppio stemma Castelli Barbetta* (retro della *Natività*). Crema, Banca Popolare di Crema

FIG. 4 – Giacomo del Maino (?), *Doppio stemma Rho Visconti* (retro della *Natività*). Boston, Museum of Fine Arts



1998-1999, pp. 197, 205, 206, 226, 234, 235.

⁴ Sul palazzo dei Secco si veda C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori gente di rispetto del contado lombardo. Famiglie, intrecci matrimoniali e fedeltà nel borgo di Caravaggio*, Caravaggio 2009, pp. 51-61.

⁵ M. Natale in *Museo Poldi Pezzoli...*, cit., pp. 122-123.

⁶ Sul soffitto si veda M. Natale in *Museo Poldi Pezzoli...*, cit., pp. 75 e 194-220. Per la committenza e l'interpretazione degli stemmi si veda L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali...*, cit., pp. 117-119.

⁷ L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali...*, cit., pp. 74-95.

⁸ R. Aglio, *Le tavolette policrome...*, cit., pp. 26-27.

⁹ Si vedano riprodotti entrambi in *At home in Renaissance...*, cit., pp. 120 e 125, ma si tratta solo di esempi di una tipologia notoriamente diffusissima.

¹⁰ Si veda la scheda in *La Pinacoteca Ala Ponzone...*, cit., pp. 207-209.

¹¹ M. Marubbi, *Una Natività del Civerchio per la Banca Popolare di Crema*, in "Insula Fulcheria", XX (1990), pp. 129-138.

¹² Se ne veda l'immagine in *Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati. Scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXXII (2009), p. 186. Secondo quanto riportato da Pamela Hatchfield (ivi, p. 41) i due stemmi sarebbero riferibili ai coniugi Carlo Rho, morto nel 1553, e a Paola Visconti, ancora vivente nel 1558; ma il riferimento, a meno di non pensare a un caso eccezionale di estrema longevità, appare difficilmente sostenibile in quanto il manufatto (compreso il doppio stemma dipinto sul retro che nulla lascia pensare sia stato aggiunto in seguito) è databile alla fine del Quattrocento o ai primi anni del Cinquecento.

¹³ Lo stemma (non quello delle tavolette ma dallo Stemmario Cremosano) è già riprodotto in M. Marini, *Caravaggio «pictor praestantissimus». L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005, p. 7.

comina Gambazocca comparivano sulle tavolette di un soffitto cremasco⁸. L'usanza di celebrare l'unione di due importanti famiglie con doni più o meno preziosi, dipinti, arredi o piccoli oggetti domestici che portassero le insegne, spesso annodate, dei due casati riuniti, era a quell'epoca assai diffusa. In particolare gli oggetti più frequentemente deputati a quest'usanza erano i cassoni nuziali, come ad esempio quello del Museo Horne di Firenze uscito dalla bottega di Lorenzo di Credi intorno al 1480 che mostra due putti reggenti un clipeo con gli stemmi uniti dei Pitti e dei Rossi o il desco da parto, come quello del Pontormo (1525 ca.) con la *Natività del Battista* e nel verso gli stemmi Della Casa e Tornaquinci ora agli Uffizi⁹. Per trovare qualche esempio più pertinente al nostro territorio di indagine, per quanto più rari, possiamo ricordare un altare con un *Presepe* di Antonio della Corna che porta dipinte sul verso le armi delle famiglie cremonesi Amidani e Cambiagio (fig. 2) da datare verso la fine del XV secolo¹⁰ o un quadretto di devozione privata con una *Natività* dipinta dal Civerchio intorno al 1504-1505 che reca sul verso due stemmi legati da un nastro (fig. 3) per celebrare le nozze di Antonio Castelli con Bartolomea Barbetta¹¹. Al genere del dono nuziale apparteneva probabilmente anche l'anconetta in bassorilievo attribuita a Giacomo del Maino del Museum of Fine Arts di Boston, sul cui retro sono dipinti gli stemmi delle famiglie Rho e Visconti¹² (fig. 4). Un caso analogo, a Caravaggio, è costituito dal fregio che corre appena sotto un soffitto ligneo (ma privo di tavolette dipinte) di una sala oggi inglobata nel complesso dell'oratorio parrocchiale. Qui troviamo il motivo araldico di due sirene affrontate e cavalcate da putti che sorreggono un anello gemmato al cui interno è saldamente legata una targa priva di iscrizioni, ma, il cui contenuto encomiastico per una unione matrimoniale sembra probabile per la presenza dell'anello. Il fregio (fig. 5), purtroppo incompleto ma sostanzialmente ben leggibile nella sua interezza perché ripetuto sempre uguale, svolge un motivo mantegnesco ed è probabilmente opera di Nicola Moieta a una data di poco anteriore all'impresa dell'Annunciata di Abbiategrasso del 1519.

Fermo e Giustina sono i due sposi che per le loro nozze, o eventualmente anche per un rinnovamento della loro casa, devono avere commissionato i due soffitti, ma Fermo, a Caravaggio, è nome troppo diffuso per poter sperare, all'inizio di questa ricerca, di poterlo identificare con precisione. L'individuazione degli stemmi, cui però si giunge agevolmente per confronto con lo Stemmario Cremosano dell'Archivio di Stato di Milano, permette di stabilire che lo scudo azzurro con drago e stelle apparteneva agli Aratori, la ben nota famiglia caravaggina dalla quale discende in linea materna Michelangelo Merisi¹³. L'altro stemma, troncato di sopra



Fig. 5 – Nicola Moietta, *Fregio con sirene e putti*. Caravaggio, oratorio parrocchiale

all'aquila nera su oro e di sotto alla croce di sant'Andrea scaccata di azzurro su verde, è invece quello dei Baruffi, altra antica e nobile famiglia caravaggina dedita per generazioni, come del resto anche i colleghi Aratori, alla professione notarile. Le due famiglie sono ascritte alla più antica nobiltà locale nel testo del Donesana che tra le altre ricorda appunto quelle “Barufforum” e “Aratorum”¹⁴. Fermo Aratori dunque e Giustina Baruffi sono i coniugi che fecero approntare i due soffitti per la loro casa sulla pubblica piazza di Caravaggio. Oltre alle numerose tavolette con gli stemmi riprodotte nell'atlante fotografico, vengono qui proposte due restituzioni, ad opera di Domenico Cretti, dell'originario aspetto cromatico (figg. 6-7) delle tavolette con gli stemmi del soffitto B.

Fermo, figlio di Gasparino, praticò la professione di notaio a partire dal 1460 e fino al 1501, presumibilmente l'anno della sua morte¹⁵. Se dunque era già professionalmente indipendente nel 1460, bisogna ammettere che la sua nascita fosse avvenuta intorno al 1440. Non è noto se anche il padre esercitasse la medesima professione e di questi nulla sappiamo al momento, salvo che nel 1444 era affittuario della vedova di Emanuele Secco¹⁶ e che nel 1480 risultava già defunto. Come testimoniano i suoi atti Fermo svolse la sua attività nel suo studio sito in Porta Seriola, ma la difficoltà di stabilire con certezza i confini dei quartieri in prossimità della piazza rende problematica la sua identificazione con la casa da dove provengono le tavolette. Nell'estimo del Comune di Caravaggio del 1477 Fermo viene censito come residente in Porta Vicinato, dove possiede una casa, un'aia con orto e diverse proprietà: una decina di appezzamenti in tutto, sia coltivi che lasciati a bosco, per un totale di un centinaio di pertiche¹⁷, il che rende la sua situazione patrimoniale di tutto rispetto. Le prime notizie che lo riguardano risalgono però solo alla piena maturità, quando ormai era sposato con Giustina Baruffi e aveva tre figli: Francesco (pure notaio), Orsina e Gaspare. Il 2 maggio 1480 compera, in società con Matteo de Peglotis, da Fermo Temporalis e da suo figlio Bartolomeo un sedime con corte e una casa in Porta Folcero oltre a vari appezzamenti nel territorio di Caravaggio¹⁸. Altri documenti testimoniano di un'attività di compravendita che doveva costituire la sua più proficua fonte di reddito: nel 1490 vende una proprietà a Bartolomeo Rossini¹⁹ e lo stesso giorno si accordava con Giovanni de Consano che si impegnava a versare una somma dilazionata in quattro anni, probabilmente per un acquisto di beni²⁰. Inoltre le sue frequentazioni con diversi esponenti della nobile famiglia dei Secco sono un segnale eloquente di un indubbio prestigio e forse anche di probabili alleanze nella gestione di alcuni uffici. Nel 1490 testimonia alla stesura del testamento di Fran-

¹⁴ V. Donesana, *Brevis descriptio insignis oppidi Caravagii, ex inde illustrium ac praeclarorum virorum origines, gestaque eximia sommati complectens, cum additionibus recentiorum temporum*, sec. XIX, ms. MM 249 della Biblioteca Angelo Mai, Bergamo, trascrizione a cura di Francesca Giupponi in *Dizionario degli artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di E. De Pascale e M. Olivari, Treviglio 1994, pp. 235-236. Sui notai caravaggini si veda L. Sant'Ambrogio, *Attività notarile e notai nella Geradadda dal XIV al XV secolo*, in “Quaderni della Geradadda”, X (2004), pp. 93-114; in particolare si ricorda a p. 99 l'attività di Nicolò Baruffi e quella di Giovanni Aratori, ma inespugnabilmente si tace su quella di Fermo Aratori. Sull'importanza delle due famiglie tra XV e XVI secolo è di notevole interesse il recentissimo studio di C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori...*, cit., pp. 19-32.

¹⁵ La sua attività di notaio è documentata dall'esistenza di alcune filze presso l'Archivio di Stato di Milano (ff. 1965-1969 e rub. 231) che arrivano appunto fino al 1501. La prima testimonianza dell'avvenuto decesso è però solo del 1507 quando in un istrumento dotale (*Dos Cataline de Bignolis*, in ASMi, *Notarile*, f. 3669 in data 2 giugno 1507) figura tra i testimoni “Gaspar Arator fq d. Firmi”.

¹⁶ C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori...*, cit., p. 29.

¹⁷ L'estimo (ora presso la Biblioteca Comunale di Treviglio, ms. 87) è studiato da C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori...*, cit., p. 31, che evidenziano i numerosi esponenti della famiglia Aratori ivi censiti. Tra di essi figura anche un *frater Firmus* (cc. 84v-85r) che non può essere confuso col nostro. I beni di Fermo Aratori (che le due ricercatrici nominano *Firmus M. Aratoris*, ma dove la *M* è invero un'abbreviazione non sciolta) sono censiti alle cc. 88v-89r a una data che dovrebbe essere anteriore, anche se di poco al 1477. Più avanti nel volume, alla c. 179, sono segnate le variazioni di proprietà intervenute dal 1477 fino al 1508 e qui egli è ricordato come *Firmus quondam domini Gasparini de Aratoribus*. La data esatta dell'estimo non può essere determinata: all'inizio del volume un foglio sciolto porta la data 1467, quindi segue il censimento dei cittadini e infine il lungo elenco delle variazioni che si apre proprio con la situazione del nostro Fermo sulla carta successiva alla data 1477.

¹⁸ Lo si ricava da alcuni documenti in ASMi, *Notarile*, f. 1170 in data 2 maggio 1480.

¹⁹ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 10 marzo 1490.

²⁰ ASMi, *Notarile*, f. 3663 altro istrumento in data 10 marzo 1490.



FIG. 6 – Restituzione dello stemma Aratori (Domenico Cretti, 2010)

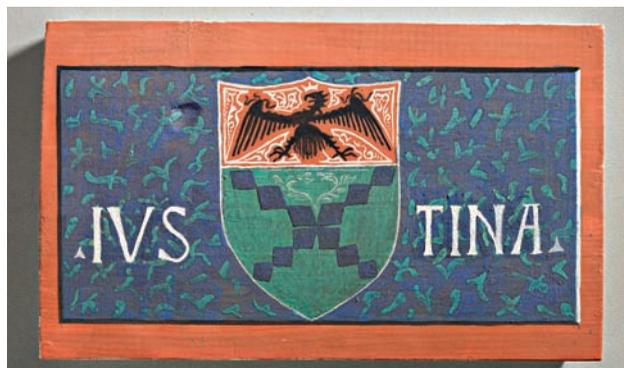


FIG. 7 – Restituzione dello stemma Baruffi (Domenico Cretti, 2010)

²¹ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 2 agosto 1490.

²² ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 19 ottobre 1490 e 12 marzo 1491.

²³ ASMi, *Notarile*, f. 3664 in data 18 marzo 1494.

²⁴ ASMi, *Notarile*, f. 3665 in data 21 novembre 1495.

²⁵ C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori...*, cit., p. 29.

²⁶ ASMi, *Notarile*, f. 3667 in data 7 gennaio 1503.

²⁷ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 16 marzo 1489.

²⁸ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 7 maggio 1490.

²⁹ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 19 ottobre 1490. Questo “Petrus de Merisiis f.q. Antonii” è probabilmente lo stesso che nell’estimo degli anni settanta risiede in Porta Folcero dove è proprietario di una casa e di settanta pertiche di terra; si noti che un altro Pietro Merisi, di Bartolomeo, risulta abitare in Porta Vicinato (C. Gioia, E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori...*, cit., p. 30). Da un Pietro Merisi, di ignoto patronimico e morto prima del 1523, fa iniziare Giacomo Berra la tavola genealogica da cui trarrà origine il Caravaggio (G. Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Firenze 2005, p. [339]).

³⁰ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 23 marzo 1491.

³¹ ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 16 aprile 1491.

³² ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 23 maggio 1491.

³³ ASMi, *Notarile*, f. 1170 in data 22 maggio 1483.

³⁴ Sul pittore Fermo Tizoni si veda M. Caffi, *Di alcuni maestri di arte del secolo XV in Mi-*

cesco Secco²¹. Nel 1490-1491 è con Giovanni Isaia Secco tra gli scolari del santuario di Santa Maria del Fonte²²; altre volte è chiamato a dirimere cause che riguardano la famiglia²³ e con Troilo Secco dovette intrattenere rapporti professionali²⁴. Nel 1499 compare con Luigi Secco e Luca Brembati quale rappresentante nelle liti di Fermo Secco²⁵. L’agiata situazione finanziaria della famiglia e gli indubbi successi personali di Fermo lo portarono a ricoprire ruoli pubblici di grande visibilità e responsabilità in seno alla comunità caravaggina, sedendo tra i consoli e ufficiali del Comune (dove, alla sua morte, verrà sostituito dal fratello Giovanni Antonio) oltre che tra gli scolari e i presidenti della scuola di Santa Maria del Fonte. Non conosciamo l’estensione temporale di tali incarichi e nonostante questa indagine abbia potuto appurarne la copertura solo tra il 1489 e il 1491 è tuttavia possibile che continuasse a sedere tra i banchi dei due importanti sodalizi fino alla sua morte. Sembra avere la sola spiegazione di un passaggio di consegne per via ereditaria la presenza, nel 1503, del fratello Giovanni Antonio tra i membri del consiglio caravaggino²⁶. In ogni caso Fermo è documentato nel 1489 tra i quattro deputati del Comune di Caravaggio chiamati in causa per una questione di eredità agitata all’interno della scuola di Santa Maria²⁷. Lo ritroviamo l’anno successivo in una denuncia del Comune di Caravaggio contro Pietro Prata a seguito di una locazione altra volta concessa da “Firmus Arator, Zaninus Baschus e Johantonius de Zenariis consules et officiales comunis et burghi Caravagii”²⁸. Ancora nel 1490, ma quale eletto tra gli “scolares et presidentes venerabilis scole domine sancte Marie de Caravagio” insieme al nobile Giovanni Isaia Secco, a Pietro Merisi e a Giacomino Deodati, compera una casa in Porta Folcero per conto del santuario²⁹. L’anno successivo insieme agli stessi deputati (ma in assenza del Merisi) accetta l’eredità testamentaria di Stefano Albanesi di Torricella del Pizzo, nel contado cremonese, a favore del santuario³⁰ e qualche giorno dopo, in qualità di eletto tra i membri e presidenti della scuola, partecipa a un atto di compravendita³¹. In un “istrumento” del 23 maggio 1491 i rettori della chiesa dei santi Fermo e Rustico, il cappellano della cappella di Sant’Ambrogio, gli scolari e presidenti della scuola di Santa Maria di Caravaggio, i quattro deputati della magnifica comunità di Caravaggio, tutti eletti per la nubenda delle fanciulle povere secondo le disposizioni testamentarie del fu Marco Secco, si pronunciano a favore di Antonia figlia di Bettino Colpani; tra le sottoscrizioni autografe dei membri delle varie commissioni si legge anche “Ego Firmus de Aratoribus f.q. domini Gasparini subscripsi”³². Per ragioni professionali Fermo era venuto in contatto più volte con membri della famiglia Tizoni (è la grafia accreditata dai notai caravaggini piuttosto che Tinzoni o Tizzoni), alcuni dei quali erano a Milano artisti affermati, pur senza che si addivenga alla certezza che qualcuno di essi esercitasse l’arte della

pittura. Il 22 maggio 1483 è eletto arbitro per la questione riguardante l'eredità di Bettino Tizoni da "magistro Fachino de Tizonibus f.q. magistri Firmi"³³. Non conosciamo altrimenti questo Bettino e neppure Fachino, ma il padre di quest'ultimo, Fermo Tizoni, poteva anche essere il pittore attivo a Milano nel 1457 quando legittima un figlio naturale diciassettenne di nome Antonio³⁴. Se così fosse, avremmo finalmente una data di morte, almeno *ante quem*, utile però per negargli definitivamente l'attribuzione della tavola con la *Madonna col Bambino* (fig. 8) offerta nel 1495 dal prevosto Raffaele Birago alla chiesa di Santa Croce in Castello a Cremona³⁵. Un altro Tizoni, Marchisio, figura insieme a Fermo tra i deputati della comunità caravaggina³⁶, e ancora Fermo in alcuni atti ha a che fare con un Giovanni Antonio Tizoni del fu Francesco, ma in questo caso l'assenza di un qualsivoglia titolo di distinzione professionale ci impedisce di supporre una qualche attività artistica³⁷. Giovanni Antonio abitava però a Milano, dove da tempo operavano i pittori caravaggini Tizoni, dei quali egli doveva essere almeno parente³⁸. I dati fin qui raccolti rivelano dunque un personaggio di primo piano nella vita del borgo caravaggino alla fine del XV secolo, ma ancora non hanno illuminato la possibile parentela con Lucia Aratori, come noto la madre di Michelangelo Merisi. Sugli anni giovanili e sulle vicende familiari del giovane Caravaggio in Lombardia, i recenti studi di Mario Comincini e di Giacomo Berra hanno portato molte novità che non è qui il caso di ripercorrere³⁹. A proposito però della famiglia Aratori, Berra propone una ricostruzione del casato e del suo albero genealogico in cui il nostro Fermo non trova posto. Risalendo a ritroso e per sommi capi le vicende dinastiche approfonditamente indagate dallo studioso, sarà utile almeno ricordare che il padre di Lucia, l'ormai celebre agrimensore al servizio anche dei marchesi di Caravaggio, si chiama Giovan Giacomo (ca. 1520-1584) e il nonno Giovan Antonio (già morto nel 1544), ma, per ammissione dello stesso Berra, "più complessa è invece l'identificazione del genitore di Giovan Antonio (cioè del trisavolo di Michelangelo) dal momento che dalle carte d'archivio risultano due individui di nome Giovan Antonio Aratori. Il primo appare come il figlio di un frate terziario chiamato Stefano [...]; mentre il secondo è indicato come figlio di Gasparino"⁴⁰. A questo punto Berra, in mancanza di documenti risolutivi, opta per la prima ipotesi, cioè per il frate terziario di nome Stefano⁴¹, in quanto lo stesso nome verrà dato a uno dei figli di Giovan Antonio secondo la ben nota usanza di tramandare il nome di battesimo da nonno a nipote, mentre Gasparino non ritorna nell'albero di famiglia. Nonostante l'argomentazione sia, in astratto, del tutto condivisibile, alcuni strumenti ora ritrovati dimostrano che le cose stanno diversamente. Nei primi anni novanta si può documentare anche la presenza di un Giovanni Aratori figlio di un Giovan Antonio: questi compare alla stesura del testamento di Bartolino de Farinis nel 1491⁴² e nel 1494 è notaio aggiunto in un confesso di Bartolomeo Cattaneo (al quale per altro assiste come testimone il nostro Fermo Aratori)⁴³. Giovanni Aratori è effettivamente notaio e le sue filze ne testimoniano l'attività autonoma tra il 1499 e il 1522⁴⁴. Ma doveva essere nato intorno al 1470-1475, non dopo, e dunque è impossibile che sia lo stesso Giovan Giacomo nonno del Caravaggio (tra l'altro non compare mai il secondo nome). Non resta da credere che suo padre Giovan Antonio sia persona diversa dal bisnonno del celebre pittore e nonno di Lucia: quasi certamente si tratta del secondo Giovan Antonio Aratori individuato da Berra, cioè del figlio del frate Stefano terziario. Mentre resta incerto a quale dei due Giovan Antonio spettasse il testamento in data 2 febbraio 1533 (perduto ma di cui resta memoria nella sola rubrica) cui accenna Berra: la data sarebbe infatti compatibile con entrambi, anche se è molto più probabile che



FIG. 8 – “Fermo da Caravaggio”, *Madonna col Bambino*. Già Cremona, Santa Croce in Castello

lano poco noti o male indicati, in “Archivio Storico Lombardo”, V (1878), pp. 82-106; M. Tanzi, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. Gregori, Milano 1987, p. 229; E. Daffra, *Tizzoni (Tinzoni) Fermo*, in *Dizionario degli artisti...*, cit., pp. 220-221.

³⁵ La tavola, pubblicata da R. Bassi-Ratgheb, *Ritrovamento di un dipinto di Fermo da Caravaggio*, in “Arte Lombarda”, II (1956), pp. 166-167, quando si trovava in una collezione privata viennese, è al momento irrintracciabile (ringrazio Sylvia Ferino Pagden per un tentativo di ricerca a Vienna). Marco Tanzi (in *Pittura tra Adda...*, cit., pp. 180 e 229) ha tentato di collegarla agli affreschi della prima cappella a sinistra in San Bernardino a Caravaggio, come opera conclusiva di un possibile percorso artistico dello stesso Fermo da Caravaggio documentato a Milano nel 1457. Tale ricostruzione non ha però trovato consenso di critica e recentemente Emanuela Daffra si è pronunciata sulla impossibilità di collegare gli ancora tardogotici affreschi della cappella con la più moderna Madonna firmata da Fermo (E. Daffra, *Fermo da Caravaggio*, in *Dizionario degli artisti...*, cit., p. 105).

³⁶ Marchisio è nominato negli strumenti in ASMI, *Notarile*, f. 3663 in data 16 marzo

si tratti proprio del bisnonno del pittore, che deve essere nato un po' dopo rispetto al figlio di frate Stefano, forse tra il 1460 e il 1470. Questi sicuramente, cioè "Johannes Antonius Arator f.q. d. Gasparini", siede tra i banchi del consiglio cittadino nel 1503⁴⁵, certo in sostituzione del defunto fratello Fermo rispetto al quale doveva essere anche un po' più giovane.

Fermo Aratori era dunque il fratello maggiore di quel Giovan Antonio che fu il bisnonno del Caravaggio, mentre il trisavolo di questi non è il frate Stefano, terziario in San Bernardino a Caravaggio, ma piuttosto quel Gasparino dal quale ora conviene far partire la genealogia del pittore. A conferma del corretto ristabilimento delle parentele viene in soccorso il testamento di Francesco Aratori, figlio di Fermo, anch'egli notaio ma forse più per assecondare il desiderio paterno che per convinzione visto che tutto il suo lavoro sta in una sola filza con gli atti rogati tra il 1490 e il 1498⁴⁶, poi è probabile che cambiasse mestiere. Nel suo testamento rogato il 3 novembre 1509 dal notaio Evangelista Baruffi, quando Francesco doveva essere sulla quarantina, dopo avere disposto vari legati a favore di alcune chiese del borgo, lascia quattrocento lire alla sorella Orsina affinché si sposi aggiungendo così la sua dote a quella già disposta dal padre Fermo, indi lascia a Giustina Baruffi sua madre e a Giovanni Antonio Aratori suo zio l'usufrutto "simul et coniunctum" di tutti i suoi beni mobili e immobili, presenti e futuri finché vivranno "ad unum panem et ad unum vinum"; se invece sorgerà discordia o uno dei due deciderà di allontanarsi da questa vita in comune allora chi avesse univocamente deciso di abbandonare l'altro perderà la sua parte di eredità. Se invece uno dei due avrà legittima causa per separarsi, allora questi avrà anche la parte dell'altro. In tutto il resto lasciava erede suo fratello Gaspare⁴⁷. Il documento è fondamentale perché veniamo così ad avere un quadro completo della famiglia: il padre Fermo, come già sappiamo, era morto quasi certamente nel 1501 e Giustina, che allora doveva avere tra i 55 e i 60 anni, aveva accolto in casa il cognato Giovanni Antonio. Questi doveva essere più giovane di Fermo di circa tre lustri se non di più, ma i rapporti di natura economica con il nipote Francesco dovevano essere già frequenti⁴⁸. Probabilmente si era spostato nella casa del fratello per aiutare la vedova e i tre nipoti, almeno fino a che non si sposò, non molto dopo la data del testamento di Francesco, visto che il suo primo figlio, Giovan Giacomo, dovette nascere intorno al 1520⁴⁹. Di Orsina e di Gaspare non abbiamo altre notizie, salvo dedurre che si trattava della seconda e del terzogenito di Fermo. Se non era ancora sposata nel 1509, Orsina doveva avere allora una ventina d'anni e dunque sarà nata intorno al 1485-1490. Ma nemmeno di Giustina, almeno finora, sappiamo di più: neppure il nome del padre ci è noto, per quanto è facile credere che doveva trattarsi di un esponente di rango della nobile famiglia e non ci sorprenderemmo se questi fosse il notaio Nicolò. Probabilmente non è un caso se tutti gli strumenti riguardanti Fermo Aratori sono stati rogati proprio da Nicolò Baruffi o da suo figlio Evangelista⁵⁰. Il particolare legame che deve essersi instaurato tra Francesco (che quando fa testamento non è sposato e non ha figli) e lo zio Giovan Antonio lascia aperta la possibilità, del resto adombrata già nel testamento, che la casa di Fermo e Giustina possa essere passata in eredità proprio a Giovan Antonio e quindi ai suoi figli, cioè al nonno del Caravaggio, l'agrimensore Giovan Giacomo che era il primogenito. Da bambino, Michelangelo Merisi non abitava però questa casa perché nel frattempo tutto il grande palazzo sulla piazza era passato ai marchesi Sforza, nuovi feudatari del borgo.

Non sono ancora chiari i motivi per i quali la casa di Fermo sia stata inglobata, forse unificandola al contiguo palazzo del Comune. Le fasi di fab-

1489 e f. 3664 in data 25 agosto 1494. Figura anche come testimone nel testamento di Giovanni Aratori fu Cristoforo (ASMi, *Notarile*, f. 3664 in data 25 agosto 1494), i cui eventuali legami di parentela con Fermo non sono però noti.

³⁷ I rapporti con Giovanni Antonio Tizoni fu Francesco sono documentati dagli atti in ASMi, *Notarile*, f. 3663 alle date 28 maggio e 14 luglio 1490 e f. 3664 in data 9 settembre 1494.

³⁸ Sulla presenza a Milano, in seno alla Scuola di San Luca, dei pittori Fermo e Francesco Tizoni si veda J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 313 *ad indicem*.

³⁹ Si rimanda pertanto ai testi di M. Comincini, *Caravaggio e il periodo milanese. Nuovi documenti sugli anni giovanili del pittore (1571-1592)*, Abbiategrasso 2004, riedito in "Quaderni della Geradadda", 11 (2005), pp. 1-55 e G. Berra, *Il giovane Caravaggio...*, cit.

⁴⁰ G. Berra, *Il giovane Caravaggio...*, cit., p. 125.

⁴¹ Un "frater Steffanus de Aratoribus filius d. fratris Johannis", evidentemente lo stesso di cui parla Berra, è tra i testimoni presenti a un sindicatus del convento di San Bernardino di Caravaggio nel settembre 1494. Si veda l'istrumento relativo in ASMi, *Notarile*, f. 3664 in data 26 settembre 1494.

⁴² ASMi, *Notarile*, f. 3663 in data 29 novembre 1491.

⁴³ ASMi, *Notarile*, f. 3664 in data 15 settembre 1494.

⁴⁴ ASMi, *Notarile*, ff. 5982-5988.

⁴⁵ Si veda alla nota 26.

⁴⁶ ASMi, *Notarile*, f. 4898.

⁴⁷ ASMi, *Notarile*, f. 3679 in data 3 novembre 1509.

⁴⁸ È quanto sembra di ricavare da un confesso del 1508 (ASMi, *Notarile*, f. 3669 in data 12 ottobre 1508).

⁴⁹ Il riferimento è sempre alla citata tavola genealogica elaborata da Berra.

⁵⁰ Nicolò Baruffi roga tra il 1449 e il 1488. Le sue filze sono in ASMi, *Notarile*, ff. 1164-1172. In famiglia la professione venne continuata dal figlio Evangelista (il fratello di Giustina?), attivo tra il 1481 e il 1522 (ASMi, *Notarile*, ff. 3661-3678).

brica di quest'ultimo sono tutt'altro che chiare, ma la struttura a doppia corte sembra suggerire una crescita per aggregazione. Certo è che con l'istituzione del marchesato nel 1535 e l'arrivo di Gian Paolo Sforza l'esigenza di rappresentanza del nuovo signore avrà portato gli Aratori, forse lo stesso Giovanni Antonio, fratello minore di Fermo e padre dell'agrimensore Giovan Giacomo, a cedere la loro casa ai nuovi arrivati, forse fin da allora stabilendo quel rapporto di dipendenza e amicizia coi marchesi che nei decenni a venire costituirà, come è noto, la maggior tutela del Caravaggio nei momenti del bisogno. A tal proposito potrebbe rivelarsi molto significativo l'inserimento del camino cinquecentesco nella sala al piano terra (fig. 9) se si potesse in qualche modo collegare alla committenza dei marchesi, quasi in segno di continuità tra gli Aratori e gli Sforza di Caravaggio. Purtroppo le insegne che esistevano nel cartoccio sono state asportate da molto tempo e né il motto ("NVNQVAM SVFFICIT") inciso sull'architrave né le iniziali che circondano il cartoccio ("PBR IO PA MAP") sembrano suggerire una committenza di Giovan Paolo Sforza o dei suoi discendenti.

Indagini attributive sulle tavolette

Quanto finora esposto ci ha permesso di individuare con precisione i committenti dei due soffitti, ma non l'anno di esecuzione. I dati biografici riguardanti Fermo Aratori impongono una datazione tra il 1460 circa (data ipotetica delle nozze con Giustina Baruffi) e il 1501 (anno presumibile della sua morte): un intervallo talmente largo da non risultare di alcuna utilità rispetto all'analisi stilistica delle tavolette stesse che già restringe il campo all'ultimo quarto del secolo. La realizzazione dei due soffitti sembra più probabilmente da collegare a una ristrutturazione della casa di parecchio successiva al matrimonio di Fermo e Giustina e probabilmente da riferire a due diversi interventi. Per quanto molto probabile che la casa di Fermo menzionata nell'estimo degli anni settanta sia già quella ancora esistente da cui provengono le tavolette, non è dato sapere se a quell'epoca almeno il soffitto più antico fosse già in opera. La datazione più plausibile per queste tavolette (soffitto A) è intorno al 1480. Di gusto non lontano dalla coeva produzione cremonese, in particolare dal gruppo con figure a mezzo busto del Museo Civico di Cremona riferibile alla bottega del Maestro di Monticelli⁵¹, la serie sembra però avere non pochi punti di contatto con la cultura caravaggina di fine Quattrocento. Per affinità di stile si propone qui di assegnare questo primo gruppo alla stessa bottega, se non alla stessa mano, cui si deve la decorazione a fresco della prima cappella sinistra nella chiesa di San Bernardino di Caravaggio⁵². Sia le tavolette che gli affreschi sono caratterizzati da un simile linguaggio figurativo che si colloca in un'area stilistica di confine tra la sopravvivenza di stilemi tardogotici e le incipienti novità umanistiche improntate a una solida concretezza di matrice fop-pesca. Una situazione ben attestata e diffusa nel ducato milanese, e particolarmente durevole nelle aree marginali quali appunto la Ghiara d'Adda o il Lodigiano dove negli stessi anni è attivo il pittore Gian Giacomo da Lodi, i cui affreschi della cappella Bonomi in San Francesco (fig. 10) comprovano una sostanziale contiguità linguistica tanto con le tavolette del soffitto A (in particolare la tavoletta A19, fig. 11) che con gli affreschi della cappella della Vergine in San Bernardino a Caravaggio (fig. 12). In molte di queste tavolette troviamo rapporti molto stretti con alcune delle teste degli affreschi in San Bernardino, caratterizzate da profili fortemente segnati e da nasi importanti con ampie narici, le bocche piccole e una attenzione particolare per gli aspetti epidermici. Un confronto tra il profilo maschile con il cappello a larga tesa rivolta della tavoletta A4 (fig. 13) con l'apostolo dal



FIG. 9 – Camino cinquecentesco. Caravaggio, Casa Aratori (Palazzo Comunale)

⁵¹ Ad ambito bembesco sono riferite nella scheda del catalogo della Pinacoteca (*La Pinacoteca Ala Ponzzone...*, cit., pp. 196-201) mentre in seguito sono ascritte allo stesso pittore della "Madonna dal manto azzurro" alias Maestro di Monticelli (M. Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca, in Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini ("Storia di Cremona"), Cremona 2008, pp. 318-319.

⁵² Su questi affreschi la bibliografia principale è costituita dalla scheda di Franco Mazzini, in F. Mazzini, *Pittori anonimi dell'ultimo quarto di secolo e fino al 1512*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento II*, Bergamo 1994, pp. 552-554; indi L. Bainsi, *Una nuova personalità del Quattrocento lombardo: il frescante di San Bernardino a Caravaggio*, in "Arte cristiana", 86 (1998), pp. 17-32; E. Mantia, in *Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, a cura di S. Muzzin e A. Civai, Caravaggio 2007, pp. 24-27, dove però gli affreschi della cappella sono impropriamente ascritti a due diverse campagne decorative.



FIG. 10 – Gian Giacomo da Lodi, *Santa Caterina da Siena* (part.). Lodi, San Francesco



FIG. 11 – *Testa di giovane donna coronata* (tavoletta A19, part.). Cremona, Museo Civico



FIG. 12 – Maestro di San Bernardino, *Santa Chiara d'Assisi* (part.). Caravaggio, San Bernardino

mantello verde in basso a destra nella scena della *Pentecoste* (fig. 14) sembra di fatto confermare una identità di mano o quanto meno di invenzione, dal momento che per tutto il ciclo della cappella si nota un uso ampiamente generalizzato della tecnica dello spolvero e quindi di cartoni che potevano anche replicare soluzioni già sperimentate se non addirittura celebri prototipi, come almeno è stato dimostrato per la scena della *Pentecoste*⁵³. Un altro accostamento significativo è possibile ancora, ad esempio, tra il giovane magistrato (o comunque dignitario con manto di ermellino) della tavoletta A15 (fig. 15) e il secondo apostolo a sinistra in alto sempre nella stessa scena (fig. 16). Arrivare però al nome di questo artista sembra al momento un'impresa ancora difficile. L'ipotesi di accreditarne come autore il misterioso Fermo Tizoni sembra in contrasto col fatto che questi, stando alle fonti, doveva già essere attivo negli anni cinquanta e dunque è assai improbabile che potesse approdare a esiti tutto sommato troppo moderni per esser nato all'incirca intorno al 1430, pur anche non volendo considerare il dato documentario sopra menzionato che vorrebbe un maestro Fermo Tizoni (ma certo non è poi detto che sia lo stesso pittore) già morto nel 1483. L'ipotesi di Laura Baini di allargarne il catalogo con alcune opere milanesi è di per sé stimolante⁵⁴ e va nella direzione di una sostanziale condivisione di linguaggio (come per Gian Giacomo da Lodi), ma la prova di una indiscussa identità di mano forse ancora manca. Quel che invece non si può del tutto scartare è un accostamento tra gli affreschi di San Bernardino (e le nostre tavolette) e la famosa *Madonna* del 1495 già a Cremona, firmata da un Fermo, probabilmente non Tizoni per quanto detto sopra, ma da Caravaggio comunque sì, un pittore che doveva essere nato intorno al 1450 ed essersi formato negli anni settanta come prova lo stile della tavola da finale di stagione bembesca e forse neppure immune da qualche sentore veronese come pare suggerire il tappeto *millefleurs*. Il confronto tra il volto ben formato di questa Madonna e alcune giovanette un po' civettuole che fanno capolino dalle tavolette (A19, A30, A31) rende una certa aria di famiglia che sarà doveroso prendere in considerazione nel prosieguo degli studi. Va anche detto però che un'analisi approfondita delle tavolette di questo soffitto permette probabilmente di isolare mani diverse, il che è perfettamente compatibile nella logica di una produzione seriale di bottega. Spettano ad esempio a una stessa mano le tavolette A22, A23, A25 caratterizzate da profili di giovani donne dal collo lungo e forse è lo stesso pittore che adotta però una visione frontale nella tavoletta A27. Altra mano è quella

⁵³ R. Battaglia, in *Piemontesi e lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, Torino 1989, pp. 23-24.

⁵⁴ L. Baini, *Una nuova personalità...*, cit.



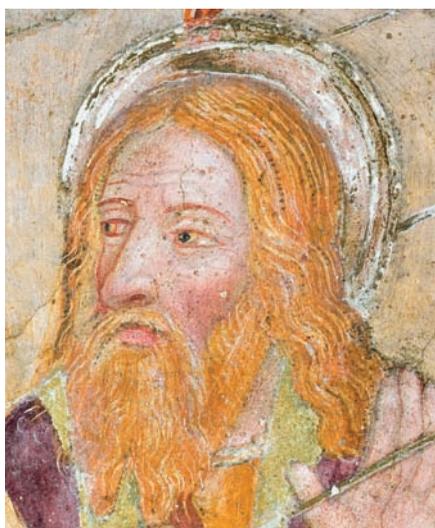
FIG. 13 – *Testa maschile di profilo con cappello a larga tesa* (tavoletta A4, part.). Cremona, Museo Civico



FIG. 14 – Maestro di San Bernardino, *Apostolo* (part. dalla *Pentecoste*). Caravaggio, San Bernardino

FIG. 15 – *Testa di giovane magistrato* (tavoletta A15, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 16 – Maestro di San Bernardino, *Apostolo* (part. dalla *Pentecoste*). Caravaggio, San Bernardino



delle giovinette civettuole (forse il Fermo della *Madonna* già a Cremona) e una mano di sensibilità più incline alle tematiche umanistiche è probabilmente quella che realizza la serie dei profili di uomini d'arme con elmo (A1, A2, A6, A7) o di poeti laureati (A18, A20) spesso entro quadri prospettici. Un approccio invece di immediata concretezza e dagli indubbi esiti caricaturali rivela il gruppo di tavolette più prossime stilisticamente agli affreschi in San Bernardino. Da ultimo è possibile immaginare che a un unico pittore, per la ripetitività seriale, spettino le tavolette con gli stemmi delle due famiglie. La creazione di questi gruppi, che forse si potrà anche rivedere e in parte accorpare in quanto a mani, può forse ora chiarire alcuni aspetti relativi alla pratica esecutiva di tali manufatti. Devo lo spunto all'approfondimento di tali dinamiche operative ai colloqui con Domenico Cretti che mi hanno spinto a verificare alcune ipotesi relative alle modalità con cui tali tavolette potevano essere approntate. Per quanto manchino conferme documentarie o letterarie, le osservazioni fin qui raccolte inducono a supporre una unicità di esecuzione per quei gruppi che rivelano una stretta contiguità esecutiva e identiche declinazioni formali (cornici, sfondi, acconciature, copricapi). Nonostante la frammentarietà del ciclo, è stato possibile verificare ad esempio che le tavolette delle fanciulle civettuole (A30, A31 e forse anche A33), che palesemente mostrano

FIG. 17 – Tavolette A1 e A2 nella sequenza originaria dell'asse dipinto (recto). Cremona, Museo Civico

FIG. 18 – Tavolette A1 e A2 nella sequenza originaria dell'asse dipinto (verso). Cremona, Museo Civico

FIG. 19 – Bernardo Zenale, *San Vittore* (part.). Grenoble, Musée de Peinture et de Sculpture

FIG. 20 – *Achille* (tavoletta B1, part.). Cremona, Museo Civico



una stretta parentela, non solo sono dipinte (come di norma accade con tali manufatti) su tavole dalla venatura orizzontale, ma anche che queste dovevano essere contigue e costituire un unico asse (forse con quattro o cinque figure), che veniva sezionato in seguito al momento della posa in opera delle singole tavolette. Allo stesso modo i due condottieri delle tavolette A1 e A2 (fig. 17) appaiono concepiti e realizzati insieme, come anche dimostra l'analisi del retro delle tavole (fig. 18) dove l'evidente fiammatura del legno di conifera dimostra la loro iniziale contiguità.

Per quanto riguarda le tavolette del soffitto B, conservate in numero più ampio, esse rivelano un approccio più moderno, con maggiore varietà di pose, atteggiamenti ed espressioni, rispetto a quelle del "palcho" a piano terra, e si direbbero anche di un poco posteriori. Se i riferimenti della serie nella sala caminata erano ancora alla tradizione lombarda degli anni settanta-ottanta del Quattrocento, qui invece si colgono già gli esiti della moderna pittura di Butinone e Zenale a ridosso del polittico di Treviglio. Basti osservare le tavolette con *Achille* (B1), *Plinio* (B25), *Ippocrate* (B36), *Medea* (B5) o *Pentesilea* (B37) per poter stabilire utili connessioni con l'opera dei due pittori trevigliesi, forse addirittura evocati in quella tavoletta-ritratto di un moderno *Bernardinus pictor* (B33) che, se

⁵⁵ Si veda F. Rossi, *Bernardino Butinone. Le opere, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento II*, Bergamo 1994, pp. 236-237 (con bibliografia precedente). La cappella del battistero di Treviglio è ampiamente trattata da F. Cavalieri, *L'Arte, in Il convento dell'Annunziata di Abbiategrosso*, a cura di M. Comincini, Abbiategrosso 2006, pp. 140-146.

⁵⁶ M. Tanzi, in *Pittura tra Adda...*, cit., p. 230 dove gli viene riferita la scena ad affresco con lo *Sposalizio della Vergine*.

non è da considerare il poco probabile autoritratto dello sconosciuto artista, parrebbe essere un omaggio encomiastico a uno dei due talentuosi colleghi, forse addirittura al maestro del nostro pittore. Quel che indubbiamente colpisce di queste tavolette è il forte senso plastico e prospettico che le collega agli affreschi coi *Santi domenicali* sui pilastri di Santa Maria delle Grazie a Milano o ai pannelli di sinistra del polittico trevigliese, ma che sembra anche già registrare le più complesse inflessioni della prima fase autonoma di Zenale quale si evidenzia a partire dai primi anni novanta nella tavola con *Madonna e sante* della Pinacoteca Malaspina di Pavia e di quelle correlate di Grenoble e Parigi. Un confronto ad esempio tra il *San Vittore* (fig. 19) e la tavoletta con *Achille* (B1, fig. 20) può essere utile per stabilire i nessi di dipendenza e una possibile datazione del soffitto B intorno al 1490-1495, come pare del resto accreditato dai dati di costume (ma su questi aspetti si rimanda al successivo saggio di Roberta Aglio) e dal limite cronologico estremo del 1501, probabile data di morte di Fermo Aratori, oltre il quale è impossibile immaginare la realizzazione del “palcho”. Una vicinanza culturale all’ambito zenaliano è del resto confermata da alcuni rimandi all’altare trevigliese, con riferimenti che se non sono modelli precisi testimoniano almeno di una continua attenzione alla gran macchina dorata che risplendeva, come ancora oggi, in tutta la Ghiara d’Adda. Così, anche se rovinata, la *Sibilla Eritrea* (B19, fig. 21) mostra lo stesso ovoide compreso del volto e lo sguardo malinconico del San Giovanni nella tavola del polittico in alto a destra (fig. 22), e il giovane altero *Ippocrate* (B36, fig. 23) tiene il passo con l’eroica baldanza di un compassato San Martino tutto intento a tagliare con grazia il suo mantello (fig. 24). Per quanto non tutte le tavolette del soffitto B mostrino la stessa intensità zenaliana, e anche qui vada messa in conto una esecuzione di bottega, è innegabile che quello sia il clima culturale del momento. Se nel borgo caravaggio non restano ora testimonianze accostabili a questo ciclo, nella vicina Treviglio ci soccorrono gli affreschi della volta dell’antica cappella del battistero nella collegiata di San Martino. Recuperati in anni non lontani, la critica si è occupata a più riprese della cappella, dove appaiono evidenti due distinte fasi: la prima relativa alla volta, ai sottarchi e al registro più alto delle storie e la seconda che si deve a un intervento di Nicola Moietta che si firma⁵⁵. L’autore della parte alta resta tuttora anonimo dal momento che l’ipotesi di riconoscerci una fase embrionale del Moietta stesso non può trovare alcuna utile conferma⁵⁶. Un confronto tra le figure che si affacciano dagli occhi dei sottarchi e alcune tavolette rivela significative consonanze che forse non basta liquidare come ovvi esiti di una comune matrice. Il *Plinio* ad esempio (B25, fig. 25) mostra uno scorcio prospettico analogo al tondo con il profeta con turbante rosso (fig. 26), il *Seneca* (B21, fig. 27) richiama le forme ossute del profeta con copricapo verde (fig. 28), *Didone* (B7, fig. 29) ha fattezze regolari e classiche come nella *Sibilla Samia* (fig. 30) e *Adriana* (B38, fig. 31) invece ripropone il volto squadrato e allungato dell’*Eritrea* (fig. 32). Non si è forse troppo lontani dal vero a ipotizzare che dunque uno degli autori delle tavolette del soffitto B, quello che chiameremmo il più zenaliano, possa anche essere l’autore della volta e del registro superiore degli affreschi del battistero, anch’essi databili, pur con tutte le incertezze del caso, tra la fine del XV e gli inizi del XVI secolo, e che invero mostrano qualche elemento di maggiore maturità rispetto alle tavolette nel fare più sciolto e nella più compiuta sostenutezza formale, anche se poi vale l’osservazione che per il loro genere decorativo e le finalità d’apparato le tavolette da soffitto restano pur sempre a un livello di minore finitezza. Una certa discontinuità di li-



FIG. 21 – *Sibilla Eritrea* (tavoletta B19, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 22 – Bernardo Zenale, *San Giovanni evangelista* (part.). Treviglio, San Martino

FIG. 23 – *Ippocrate* (tavoletta B36, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 24 – Bernardo Zenale, *San Martino* (part.). Treviglio, San Martino

FIG. 25 – *Plinio* (tavoletta B25, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 26 – Pittore zenaliano, *Profeta con copricapo rosso*. Treviglio, San Martino, cappella del battistero

FIG. 27 – *Seneca* (tavoletta B21, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 28 – Pittore zenaliano, *Profeta con cappello verde*. Treviglio, San Martino, cappella del battistero



vello esecutivo, ma certo su questo grava non poco lo stato di consunzione di molte tavole, suggerisce di vedervi all'opera una bottega più che un singolo pittore. Vi si potrebbero riconoscere mani diverse con preferenze a una resa ora naturalistica, con morbidi passaggi chiaroscurali, ora più impressionistica, oppure tendenze a rilevare il profilo con un tratto nero e un'ombreggiatura secondo un effetto usato nella miniatura. Una prova del lavoro d'*équipe* – e forse anche di diversi passaggi di mano che possano contemplare diverse autonome specialità quali gli sfondi a effetti di finti marmi mischi, a porfidi, i volti delle figure e le iscrizioni – si nota sulle tavolette con Lavinia, Atalanta e Origene, dove sul margine superiore è vergata in caratteri piccoli, dal *ductus* incerto, un'iscrizione guida, una sorta di pro memoria, che doveva servire allo *scriptor* ufficiale, uno specialista di epigrafia, per scrivere a chiare lettere sulla tavoletta finita il nome dell'effigiato, mentre il richiamo marginale era destinato ad essere nascosto dopo il montaggio della tavoletta. Si tratta di una pratica assai diffusa nei casi in cui fosse prevista una sequela di operazioni che tra la progettazione e la realizzazione finale dovevano ammettere una serie di passaggi assegnati a diversi specialisti e secondo una pratica esecutiva che può essere documentata, più o meno negli stessi anni, in diversi ambiti: dalla miniatura alla scultura lignea policroma alla tarsia⁵⁷. Per quanto poi riguarda il metodo di produzione di questo secondo soffitto sembra di poter confermare la stessa pratica di dipingere un intero asse e poi tagliarlo all'atto del montaggio. Esiste almeno il caso delle tavolette con *Medea* e *Agamennone* (B5, B4) che rivelano, tanto sul recto che sul verso, la loro originaria contiguità (figg. 33, 34). In altri casi, pur se gli accostamenti pro-

⁵⁷ Si tratta di una pratica della quale resta talora traccia nei codici miniati dove la rifilatura dei fogli sia stata più parsimoniosa del previsto, lasciando in essere la notula vergata al margine estremo del foglio che di solito contiene il soggetto della miniatura da eseguire in corrispondenza. Lo stesso utilizzo di pro memoria è documentato anche nella bottega dei De Donati, come si è evidenziato ad esempio durante il restauro del 1997 dell'altare dell'Incoronata di Lodi oppure anche sotto l'intarsio delle antelle dell'armadio del Platina del Museo di Cremona.



FIG. 29 – *Didone* (tavoletta B7, part.). Cremona, Museo Civico



FIG. 30 – Pittore zenaliano, *Sibilla Samia*. Treviglio, San Martino, cappella del battistero

FIG. 31 – *Adriana* (tavoletta B38, part.). Cremona, Museo Civico

FIG. 32 – Pittore zenaliano, *Sibilla Eritrea*. Treviglio, San Martino, cappella del battistero

FIG. 33 – *Medea e Agamennone* (tavolette B5 e B4) nella sequenza originaria dell'asse dipinto (recto). Cremona, Museo Civico



FIG. 34 – *Medea e Agamennone* (tavolette B5 e B4) nella sequenza originaria dell'asse dipinto (verso). Cremona, Museo Civico



vati hanno elementi convincenti, non si è avuto modo di controllare con metodicità più che empirica la reale corrispondenza degli anelli di accrescimento e la congruenza della fiammatura. Il caso vale pertanto come ipotesi di ricerca per un ulteriore approfondimento di queste tematiche cui si spera di avere aggiunto un piccolo contributo e di tornare in futuro con maggiore sistematicità.