

LA SERIE DI TAVOLETTE DA SOFFITTO DEL MUSEO CIVICO DI CREMA

La produzione di tavolette da soffitto vede impegnate le botteghe artigianali di vari centri d'area lombarda (Cremona, Crema, Brescia e provincia, Bergamo e l'area bergamasca, Mantova e il mantovano, Pavia e dintorni, Milano, Salò, Lodi, il Canton Ticino¹) soprattutto dal tardo Trecento al primo quarto del Cinquecento, per quanto sia attestata già anteriormente² e per quanto se ne possano trovare esempi anche dal Piemonte all'alto Veneto e più giù fino nell'Emilia ed in Italia centrale.³ Nell'area e nel periodo che ho indicato i palazzi patrizi, i castelli residenziali, ma anche le umili case di mercanti e artigiani, come pure gli edifici pubblici presentano per lo più il tipo di copertura a travi trasversali poggianti su grandi mensole di legno e reggenti travetti longitudinali e tavolette che possono essere dipinte, inserite in posizione inclinata tra un travetto e l'altro, inizialmente rettangolari e di piccolo formato, poi più grandi (40×40 cm ed anche 40×50 cm) e perfino ricurve quando i travetti vengono rialzati su mensole per creare spazi maggiori da figurare. Nelle tavolette destinate a case e palazzi privati prevalgono i soggetti "profani": motivi geometrici e floreali, stemmi ed emblemi, animali realistici o mitologici e fantastici, scene di caccia, putti che fanno acrobazie e suonano strumenti musicali, mestieri, segni dello zodiaco, figure allegoriche, scene mitologiche, storiche o letterarie. Assai meno frequenti sono i soggetti sacri (teste di santi, storie bibliche), mentre soprattutto nella seconda metà del '400 il tema più comune è ormai quello delle teste o busti maschili e femminili, di profilo, frontali o di tre quarti, per lo più immaginari, ma talvolta veri ritratti (anche di personaggi storici) alternati a stemmi. Tutto ciò trova

ricontri nella fioritura del ritratto su tavola che interessa tutta l'Italia, specialmente alla fine del '400 e nel primissimo '500.

Le tavolette che ci sono pervenute, tutte dipinte a tempera, non datate né firmate, non omogenee nelle dimensioni e nella qualità, sono state prodotte in serie: la produzione seriale in funzione decorativa è in sostanza il loro carattere specifico.

Complessi di 90-100 formelle per soffitto non erano certo eccezionali ed una singola mano difficilmente avrebbe potuto compierli da sola. Il lavoro era dunque svolto in équipe. I lavoranti, legati il più delle volte da vincoli familiari, difficilmente emergevano come personalità autonome. Il capo della bottega eseguiva personalmente i pezzi più impegnativi oppure dava suggerimenti e faceva ritocchi. Non è escluso perfino che mani diverse, ognuna con una sua specifica prerogativa, intervenissero sui singoli pezzi. L'assenza di autografi rivela che la qualità d'insieme del risultato finale era ciò che contava, al di là dei singoli esecutori.

Crema, insieme a Cremona, è il centro in cui la produzione di tavolette si afferma con particolare vigore e raggiunge talvolta alti livelli di raffinatezza. Tale cittadina, passata sotto la dominazione veneta nel 1449, gode nella seconda metà del Quattrocento di prosperità politica ed economica. Ciò permette la fioritura di una fitta schiera di botteghe di carattere artistico-artigianale e di antica tradizione familiare, ognuna specializzata in particolari attività. Si segnalano efficienti capibottega tra cui i De Marchi nell'intaglio e nel disegno architettonico; Pantaleone De Blanco, pittore e miniatore, la cui bottega fiorentina intorno alla metà del secolo è ancora attiva agli inizi del Cinquecento; i Fondulo o De Fondutis pittori, orafi, plasticatori, intagliatori ed architetti che dall'ambiente originario emigreranno in città più importanti e si renderanno noti per opere insigni; i Salserio e soprattutto i Cadelupi Bombelli, famiglia di pittori-decoratori.⁴

Molti dei soffitti cremaschi a tavolette sono stati demoliti o smontati, altri resistono ancora intatti gelosamente custoditi in case private.

Alcune serie di tavolette o tavolette erratiche prodotte da botteghe locali sono già state pubblicate e studiate. Si tratta di quelle segnalate dalla Terni De Gregory,⁵ di quelle del demolito palazzo Vimercati rimontate nelle sale della attuale Banca Popolare di Crema in via XX Settembre,⁶ di quelle oggi al Museo Poldi Pezzoli di Milano, provenienti da palazzo Vimercati di via Civerchi a Crema,⁷ di quelle inedite ed ignorate dagli studi spartite fra collezioni private milanesi e l'Art

Museum dell'Università di Princeton (New Jersey) che ne possiede un pezzo (n. di cat. 50),⁸ di cinque formelle di un soffitto demolito in un antico palazzo dei Benzoni a Crema⁹ ed infine di due formelle pubblicate separatamente ma appartenenti senza dubbio ad una medesima serie.¹⁰

In tutti questi casi troviamo rappresentate teste o busti alternati a stemmi. In base all'iconografia si può poi identificare un secondo filone "animalistico". Vi sono raffigurati animali non solo reali ma anche fantastici e mostruosi, talvolta frammisti a stemmi o ad altri soggetti, come nella serie di 60 tavolette del Museo Civico di Crema, sconosciuta alla letteratura storico-artistica e di recente ottimamente restaurata da Ambrogio Geroldi (1993-1995). Su tale serie mi voglio qui soffermare. Le formelle in legno dolce, di cm 38×22.5 ca., prima del restauro erano molto rovinate e scurite. L'allentarsi della forza coesiva della tessitura lignea, gli attacchi degli insetti xilografi, lo sporco, le cadute di colore che lasciavano affiorare lo strato di preparazione a gesso e colla in origine bianco poi ingiallito, i danni di precedenti restauri, i ritocchi e le ridipinture avevano non poco snaturato il testo pittorico originale che dopo la pulitura e la reintegrazione pittorica a puntinatura con colori ad acquerello – ma solo nei punti in cui erano visibili le sagome dei soggetti sull'imprimitura – si è rivelato molto più leggero, trasparente e raffinato, lasciando apparire piccoli ma importanti particolari descrittivi prima nascosti.

Tutte le tavolette sono inquadrare da due cespugli laterali di verde scurissimo, con abbozzi di fogliame all'interno. I profili di questa vegetazione sono per lo più tondeggianti e compatti, ma talvolta anche frastagliati da foglie. I fondali sono ora di rosso squillante ora d'azzurro intenso. Le basi di appoggio, in contrasto con lo sfondo, sono di verde molto scuro o rossicce o grigio-azzurre e presentano a volte qualche cespuglio o filo d'erba.

La fitta vegetazione che delimita lateralmente le scene si trova anche in altre serie di cartelle cremasche come quella, già menzionata,¹¹ smembrata tra collezioni private milanesi e l'Art Museum di Princeton, dove però le foglie entro i tondi profili dei cespugli sono colorate con varie tonalità di verde fino al giallo; oppure come nella tavoletta pubblicata da Lidia Ceserani Ermentini,¹² raffigurante l'imperatore Nerone e proveniente da un soffitto di Palazzo Benzoni a Crema.

Troviamo ancora i due cespugli, costituiti da foglie di varie tonalità e dai profili tondeggianti frastagliati, in una serie di formelle cremasche

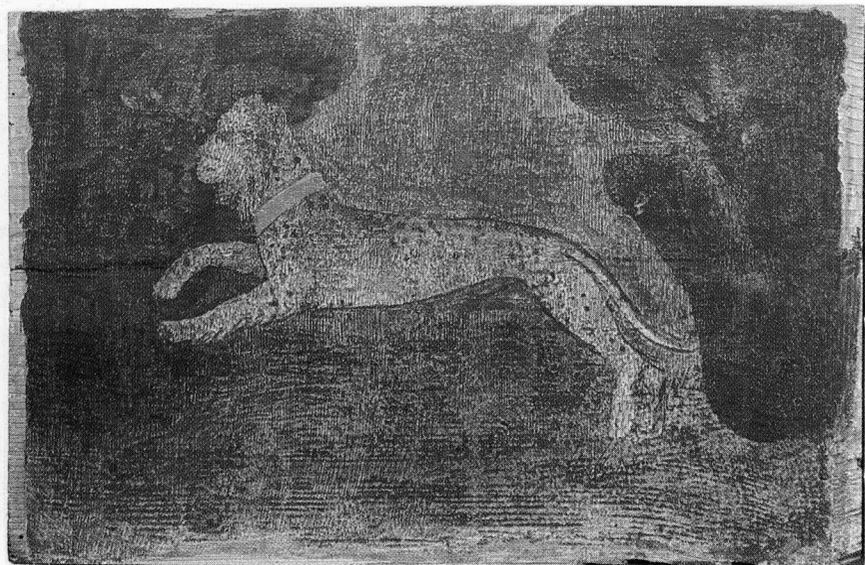


Fig. 1 - Cane in corsa.

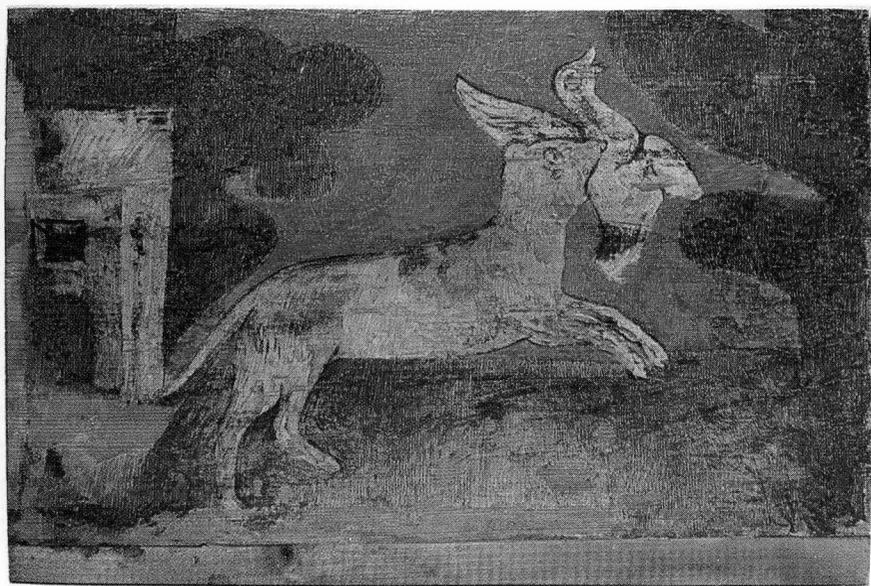


Fig. 2 - Cane che afferra al volo un uccello.

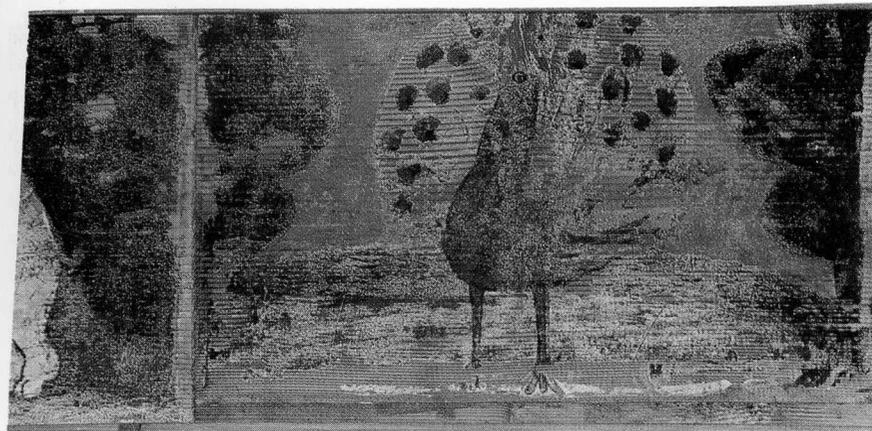


Fig. 3 - Pavone che fa la ruota.

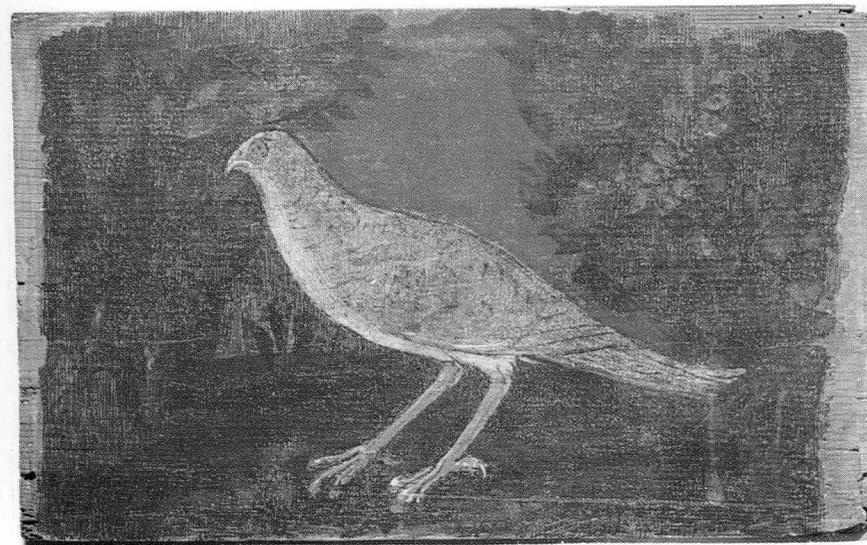


Fig. 4 - Pernice.

provenienti da Palazzo attualmente Marazzi, anticamente Grifoni. Tre pezzi (due busti di giovani uomini ed un elefante) sono stati pubblicati dalla Terni De Gregory che li data al 1470 ca.¹³

La generica somiglianza d'inquadratura di per sé non basta a provare l'identità della bottega esecutrice.

Diverso è il caso di due formelle edite sempre dalla Terni De Gregory,¹⁴ appartenenti alla sua raccolta fino agli anni '60 e in seguito disperse. Presentano gli stessi cespugli laterali dai contorni frastagliati che troviamo in una parte delle tavolette del Museo Civico e raffigurano, secondo la studiosa, "animali emblematici databili attorno alla metà del '400". In effetti si tratta di due figure simboliche, di un cane coronato e di una specie di sfinge con corpo di leone, corta coda, lungo collo e volto umano con barba, accostabili ad alcuni soggetti del Museo Civico. Le figure dai contorni scuri sono quasi piatte e poggiano le zampe su di un terreno da cui spuntano fili d'erba. È quindi verosimile una loro appartenenza alla serie del museo per le forti analogie stilistiche ed iconografiche e non solo per la coincidenza delle quinte laterali.

Tra gli animali troviamo cani di razze diverse: ora specie di mastini dal pelo marrone, dal muso appiattito e dalle orecchie tondeggianti, ora levrieri bianchi dal corpo sinuoso, dal muso e dalle orecchie aguzze, che passano correndo o camminando con un anello al collo o sono in atto di spiccare il salto. Un cane dal pelame grigio e dal rosso collare ornamentale corre (fig. 1), un'altro sempre con collare rosso sembra accucciato, ma è molto consumato e privo della testa, come pure molto rovinato è quello fermo sulle quattro zampe e col muso levato (manca più di un terzo della parte superiore della tavoletta). Una vera e propria scena di caccia è quella in cui un cane afferra con la bocca un uccello in volo mentre in lontananza si scorgono le mura di una costruzione (fig. 2).

Incontriamo poi vari volatili quali un bel pavone che fa la ruota inquadrato ora frontalmente (fig. 3), ora di profilo; una pernice dall'occhio rosso, dal piumaggio grigio-argenteo screziato, lunga coda e lunghe zampe (fig. 4), che è uno dei pezzi migliori per l'accostamento riuscito tra il colore del corpo dell'animale e il blu intenso del fondo; una specie di oca o uccello con cresta, lungo becco e zampe palmate; un galletto rossiccio con coda, cresta e bargigli; una sorta di falcone dai forti artigli ed un uccello dal piumaggio grigio screziato di scuro, ad ali spiegate e coda a spatola, che sembra anch'esso un rapace.

Troviamo anche altre specie di animali come dei bei leprotti dalle lun-

ghie orecchie, dal musetto carino, dal dorso marroncino e dalla pancia bianca, ora accovacciati (fig. 5) ora in atto di saltare su rossi fondali; sono tra i pezzi meglio riusciti per il risalto che prendono sul fondo rosso e sulla base di appoggio scura. Allo stesso modo sono disegnati con cura quei porcospini, tipicamente locali, come ancora qualche rara volta se ne vedono nei sentieri di campagna, dal musetto e dalle orecchie appuntite, dagli aculei ben definiti, ora in atto di camminare (fig. 6) ora chiusi su se stessi. Ben caratterizzati, forse perché colti dal vero come gli esemplari precedenti, sono poi i due cinghiali dal muso appuntito: uno sta spiccando il salto, l'altro avanza tranquillo. Efficace è anche l'accostamento tra il bruno caldo del pelo e l'azzurro del fondale in quel vitellino dall'occhio tondo e dilatato.

Un'identico contrasto di toni è presente in quella sorta di caprone con le corna, l'occhio giallo dalla nera pupilla, il muso aguzzo e una lunga coda.

Alcuni soggetti sono quasi illeggibili per il cattivo stato di conservazione, mentre altri sono di difficile identificazione come quel mammifero dal muso aguzzo e dalla grossa coda tigrata.

L'esemplare dalle orecchie tondeggianti e dal lungo e snello corpo potrebbe essere una donnola o un ermellino o una martora; un caprone o forse una pecora quello con lo zoccolo a due unghie e le orecchie basse. Con molta fantasia si potrebbe vedere un cavallo in quell'animale caudato, con orecchie, muso aguzzo, lungo collo e zoccoli.

Tra l'eterogenea fauna delle nostre tavolette non mancano varie specie di felini come quei gatti selvatici o puma dal corpo elegante e dal pelo macchiato ora accucciati, ora fermi sulle quattro zampe, ornati di collare, ora in corsa o in atto di avventarsi (con un balzo in verità un po' rigido, a gambe tese) su sfortunati leprotti (fig. 7); un esemplare dal pelo bruno e dalla pancia bianca che avanza circospetto e minaccioso, digrignando la bocca dagli aguzzi denti, è ben conservato e ben riuscito (fig. 8), come pure quel bianco felino maculato dal bel corpo sinuoso, dalla coda tigrata, dalle piccole orecchie tonde e dagli occhi gialli spalancati che salta su una serpe.

Accanto agli animali che potevano essere realmente presenti nell'area geografica della bassa padana nell'epoca in cui le formelle furono dipinte ne compaiono altri esotici, forse mai visti da questi pittori artigiani ma conosciuti solo attraverso racconti narrati magari dai committenti stessi che desideravano tali soggetti particolari. Ecco allora il dromedario con la sua sola gobba, l'elefante dalla proboscide e dalle orecchie

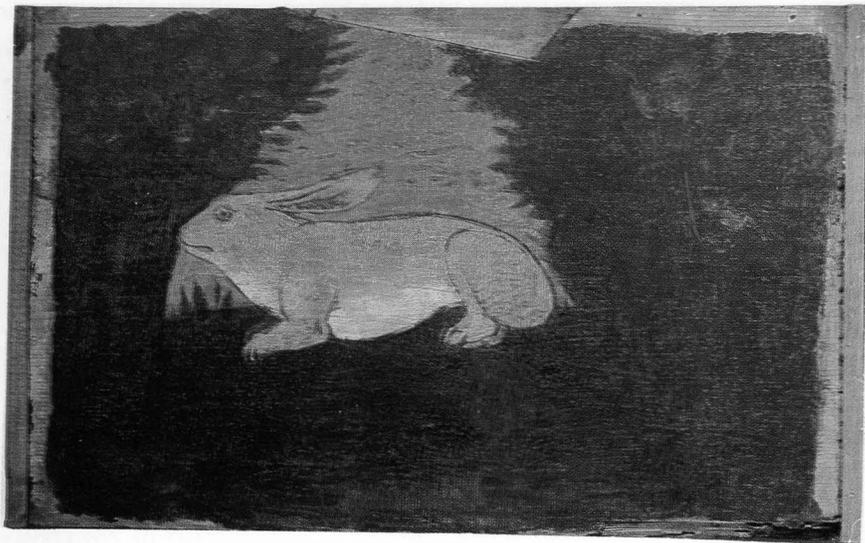


Fig. 5 - Lepre accovacciata.

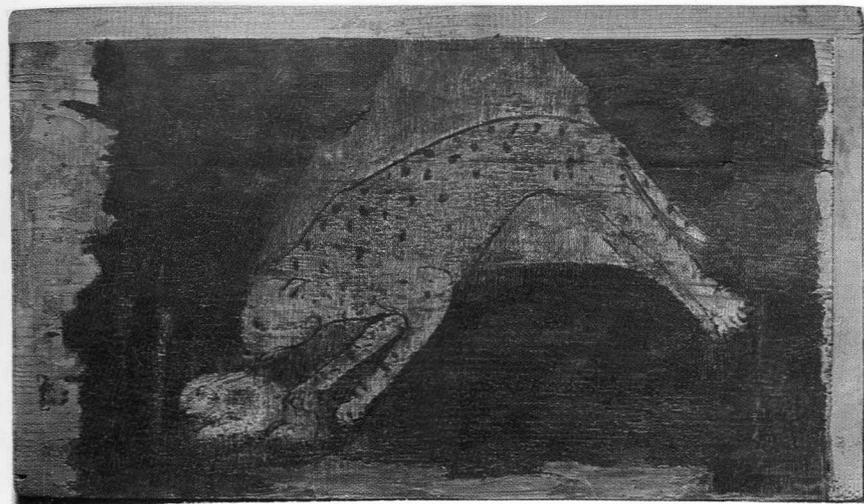


Fig. 7 - Puma o gatto selvatico che balza su di un leproso.

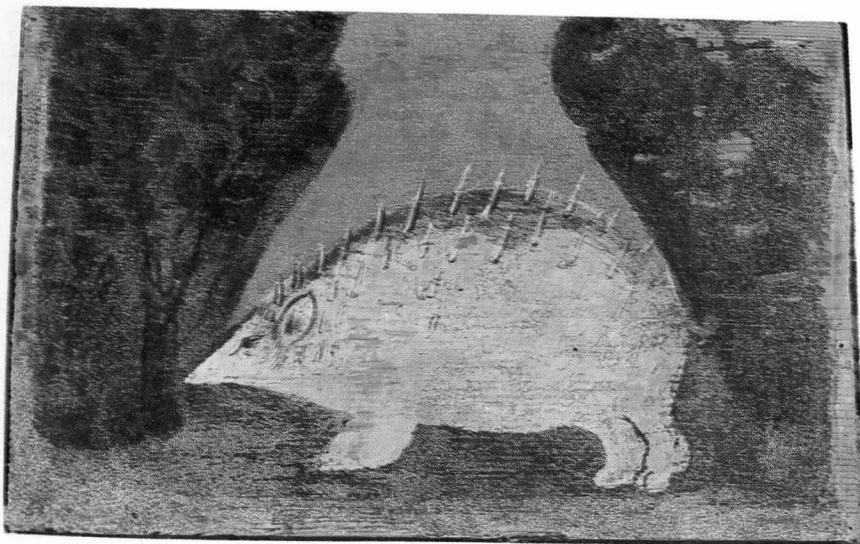


Fig. 6 - Porcospino.

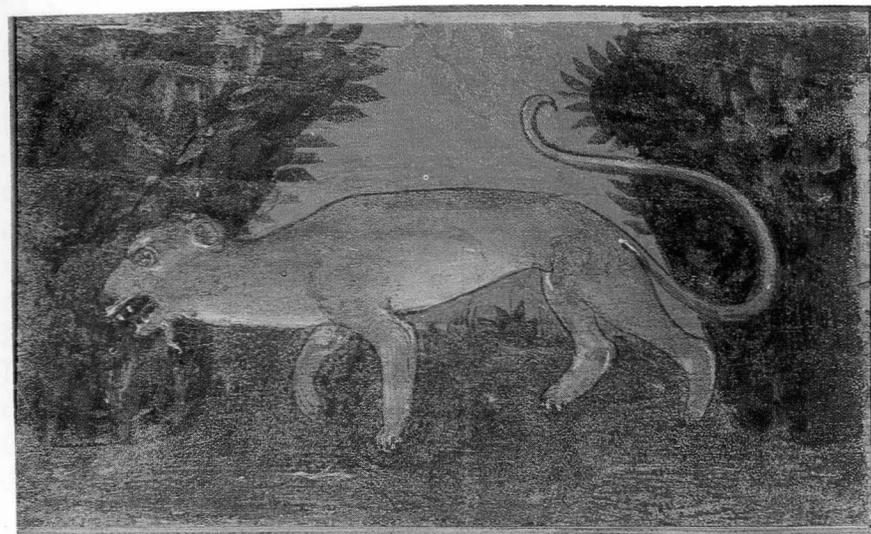


Fig. 8 - Puma che avanza circospetto.

spropositate (fig. 9) e quello che probabilmente vuole raffigurare un leone dalla folta bianca criniera, dal lungo muso con aguzzi denti e lingua rossa, dal giallo occhio minaccioso e dalla lunghissima coda, figura certamente emblematica, araldica, più che realistica (fig. 10).

Ad arricchire uno zoo già abbastanza vario non mancano neppure gli esseri mitologici, fantastici o mostruosi come il centauro mezzo uomo e mezzo cavallo (fig. 11) o l'unicorno o il grifone con corpo di leone, ali, lunga coda, becco da rapace oppure il drago verde (fig. 12). Quest'ultimo cammina su zampe unghiate, con gli occhi rossi iniettati di sangue. Ha una lunga lingua rossa, che fuoriesce da una bocca munita di aguzzi denti bianchi, ed una cresta rossa che corre sotto la sua pancia di rettile e sotto la sua lunga coda di serpente attorta ad un ramo dell'albero.

Nel gruppo delle 60 formelle sono compresi anche due pezzi che, dato il loro soggetto, possono agevolmente rientrare nella serie.

L'uno raffigura una volpe ed una cicogna con il becco infilato nel collo di un vaso, protagonisti della nota favola narrata da Fedro; l'altro una scena di caccia col falcone che presenta una certa ambientazione paesaggistica ed un tentativo di narrazione (fig. 13). Qui un uomo con copricapo, calze aderenti, corta veste cinta in vita e con maniche strette nell'avambraccio, gonfie sull'omero, sorregge con la mano sinistra guantata un falcone. Dietro a lui si disegna un ponte di mattoni che conduce ad un castelletto merlato, fornito di un grande portone e di due finestre rettangolari su di un lato e di una finestra bifora sull'altro. Sopra il ponte avanza, tenendo in bocca la preda, un robusto mastino, troppo grande in relazione al castello. La foggia d'abito dell'uomo costituisce un elemento utile per la datazione. Penso che sia riferibile agli anni centrali del Quattrocento.¹⁵

Queste due ultime scene, insieme a quelle dei due mastini che camminano, dei due levrieri che si inseguono, del cane che afferra un volatile (fig. 2) e dei felini che si avventano sulla preda (fig. 7) sono le uniche che si discostano dalla presentazione di un solo soggetto, per lo più visto di profilo.

Ma nella serie del Museo Civico vi sono anche dei soggetti dal significato oscuro, che sembrano non avere alcuna relazione col tema "animalistico". Compare infatti un giovane nudo, di schiena, dal corpo tozzo e dalle braccia disarticolate che lo fanno somigliare ad un fantoccio. Questa figura umana, più rozza e sproporzionata rispetto a quella già considerata, è forse opera di un'altra mano.

Compare poi su fondo rosso una testa di profilo assai consumata.

Si tratta di un giovane uomo glabro con copricapo e capelli a caschetto. Potremmo supporre di trovarci di fronte al ritratto del committente che volle farsi immortalare nel soffitto della sua casa, ma sarebbe una mera congettura. Comunque sia, questo tipo di pettinatura fu di moda a lungo nel '400.

Di ancora più difficile lettura appaiono quei due parallelepipedi, che sembrano volumi rilegati, poggianti sul solito piano erboso ed inquadrati dalla consueta vegetazione.

Da ultimo dobbiamo prendere in considerazione lo stemma della famiglia Benzoni, ripetuto due volte, senza cespugli laterali e in un caso mancante della parte inferiore cancellata (fig. 14).

Le tavolette infatti sono state smontate da un soffitto di un antico palazzo cremasco dei Benzoni poi sede del Brefotrofio (primi del '900), quindi del Tribunale, situato in via Civerchi.

La presenza del marchio familiare è una consuetudine in questo genere di artigianato artistico.

Di Crollanza nel suo *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*¹⁶ definisce nel linguaggio un po' astruso dell'araldica lo stemma del ramo cremasco dei Benzoni "spaccato; al 1° d'azzurro, al levriero fuggente d'argento; al 2° piumato d'argento, ciascuna piuma caricata da una mosca d'armellino di nero". Nelle nostre tavolette oltre al fatto che il levriero è nero e non d'argento, troviamo sopra lo scudo, circondato ed ornato da svolazzi ornamentali bianchi rossi e verdi, un cane o lupo nero rampante, con grinfie, orecchie aguzze, bocca digrignata, fornita di appuntiti denti bianchi e con lingua rossa fuoriuscente.

Già in uno stemma identificato dalla Ceserani come dei Benzoni, nel 1° ciclo di cartelle della Banca Popolare di Crema,¹⁷ è presente la stessa arma della serie del Museo Civico, anche se inquartata (in due sezioni o quarti vi è il leone che mangia la spada, negli altri due l'arma Benzoni).¹⁸

L'origine della famiglia Benzoni è cremasca. Prima i fratelli Bartolomeo e Paolo, poi Giorgio, furono signori di Crema dal 1403 al 1423. Costretti ad allontanarsi torneranno in patria nel tempo in cui Crema diverrà dominio della Repubblica di Venezia (1449) e vi ricopriranno ancora cariche civili e militari. Soprattutto alla fine del secolo la loro famiglia sarà "divenuta sì numerosa, che quasi poteva per se sola mettere insieme una schiera, come fece in Roma quella dei Fabi", secondo

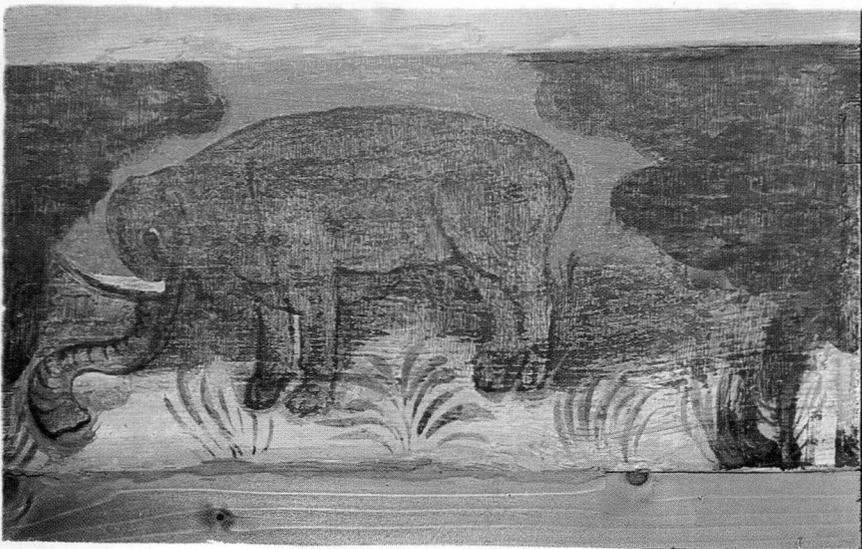


Fig. 9 - Elefante.

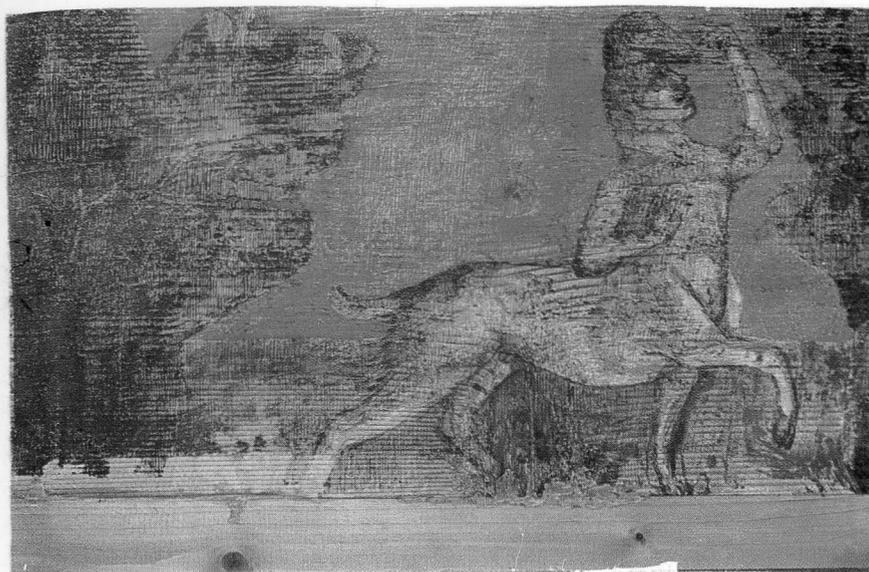


Fig. 11 - Centauro.

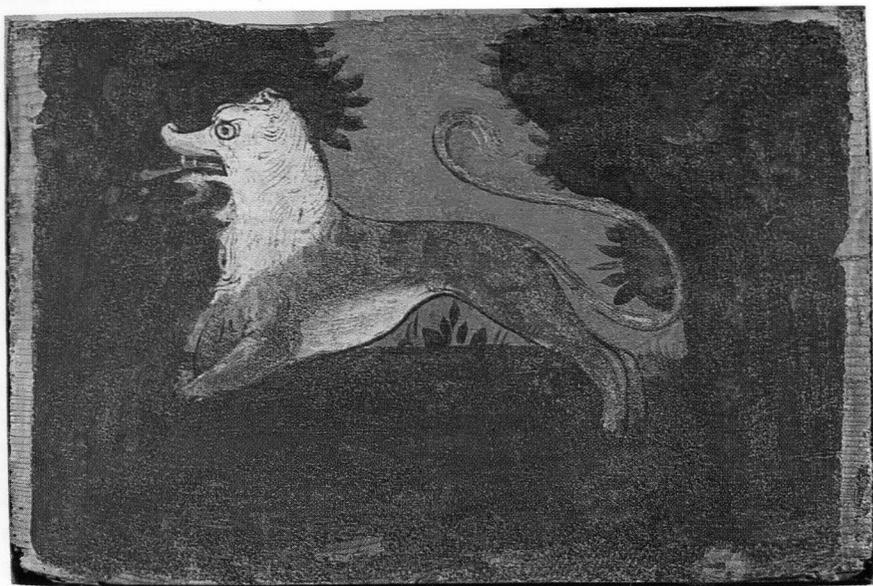


Fig. 10 - Leone.



Fig. 12 - Drago verde.

le parole di Alemanio Fino.¹⁹ Lo sfarzo di alcune tavolette da soffitto commissionate dai Benzoni alla fine del '400, raffiguranti giovani uomini e giovani donne, forse membri della famiglia, in ricche fogge d'abito, sono prova dell'elevata posizione economica e sociale raggiunta.²⁰ Del resto nel cinquantennio successivo alla Pace di Lodi (1454) Crema gode di relativa prosperità ed anche le botteghe artistiche sono fiorenti e raggiungono livelli d'alta qualità, per esempio nel terzo soffitto della Banca Popolare di Crema databile tra la fine del '400 ed i primi due decenni del '500.²¹

La serie del Museo Civico è invece opera più modesta, forse commissionata quando i Benzoni non erano ancora nel pieno del loro fulgore.

Non conosciamo la data di esecuzione, né il nome della bottega di decoratori che dipinse le formelle del museo civico costituenti un'unico corpus, nonostante la presenza di alcuni soggetti che parrebbero "eccentrici" in una serie raffigurante animali reali o fantastici e scene di caccia.

Per stabilire la datazione, in assenza di documenti, non va trascurato il formato stretto e lungo delle tavolette, proprio degli esemplari più antichi, quando ancora i travetti non venivano rialzati su mensole per creare spazi più ampi da figurare. Questa considerazione abbinata a quella sull'iconografia (il costume del personaggio alla figura 13 e il taglio di capelli del profilo d'uomo, collocabili alla metà del '400) e in relazione alle altre serie di formelle cremasche più ricche e raffinate, commissionate sempre dai Benzoni, sembra suggerire come probabile data di esecuzione gli anni centrali del Quattrocento.

L'esecuzione non è molto curata. La lavorazione del legno sul recto dei dipinti è molto approssimativa: si notano i solchi lasciati dalle sgorbie e dalla pialla, la superficie si presenta poco omogenea e lo spessore delle tavolette può variare da cm 1.7 a cm 2.5.

Dal restauro non è emersa la tecnica del trasporto del disegno sullo strato preparatorio, ma poiché non si vedono le tracce di spolvero o incisione si può pensare ad una traccia molto sottile, forse a matita, coperta dal colore. Quest'ultimo è usato in modo da creare corrispondenze e richiami per dare uniformità alla decorazione imperniata su alcune tinte base squillanti alternate ad altre smorzate e cupe.

Per quanto riguarda lo stile la pennellata è per lo più calligrafica, il senso del volume creato dai chiaroscuri e dalle lueggiate non è molto sentito, anche se l'abrasione della superficie pittorica ha senza dubbio

accentuato l'effetto di piatezza. Prevale un gusto da "tarsia", tipicamente decorativo, con accostamenti di campiture quasi piatte di colori contrastanti, con begli effetti negli esemplari meglio riusciti come la Pernice (fig. 4), la lepre (fig. 5), il cerbiatto, il puma (fig. 8).

I corpi degli animali sono osservati nella stasi e nel movimento, che talvolta risulta poco sciolto e naturale, come per esempio nel salto della lepre, del cinghiale e in quello del puma sul coniglio (fig. 7). Le figure, colte per lo più di profilo, tendono ad assumere un significato araldico ed emblematico.

Questo ciclo è importante in quanto ci testimonia la varietà dei temi trattati nelle cartelle da soffitto in cui si fa spazio anche al mondo naturale, sebbene associato al fantastico e al mostruoso ed interpretato in senso decorativo. Le scene di caccia e la rappresentazione di animali rientrano in un gusto ancora gotico, attento a una descrizione precisa della realtà ben evidente nel trattato di falconeria *De arte venandi cum avibus* di Federico II (prima metà del XIII secolo) e nei taccuini di disegni di Giovannino de Grassi (fine XIV secolo). Gli animali mitologici e irreali, le figure metamorfiche fanno parte ancora di un repertorio medievale, ben compendiato nei bestiari, di esseri strani, mezzi uomini e mezzi mostri, mezzi uccelli e mezzi quadrupedi, che popolavano i capitelli delle chiese e dei chiostrini romanici e i trumeaux delle cattedrali d'Oltralpe, suscitando la riprovazione del cistercense Bernardo di Clairvaux (prima metà del XII secolo), in quanto quelle figurazioni sui capitelli dei chiostrini (che egli tuttavia si soffermava a descrivere minutamente, con compiaciuta attenzione), a suo avviso, distraevano i monaci dalla contemplazione.²² Per fare solo due esempi in area lombarda, basti considerare i capitelli del portico di Sant'Ambrogio a Milano (inizio del sec. XII) e i capitelli del duomo di Modena di Wiligelmo (primo decennio del sec. XII).

Tra le serie di tavolette da soffitto cremasche a me note ve ne sono altre due di soggetto almeno in parte animalistico. Una è pubblicata dalla Terni De Gregory e comprende sei pezzi inquadriati da due cespugli scuri, raffiguranti due faraone, un dromedario, due mostri mitologici e due figure allegoriche;²³ un'altra, pesantemente ridipinta, si trova in uno dei soffitti cinquecenteschi di Palazzo Vimercati Sanseverino a Crema. Rappresenta stemmi ed animali realmente presenti nei luoghi posseduti da questi signori, accostati ad altri feroci ed esotici.²⁴

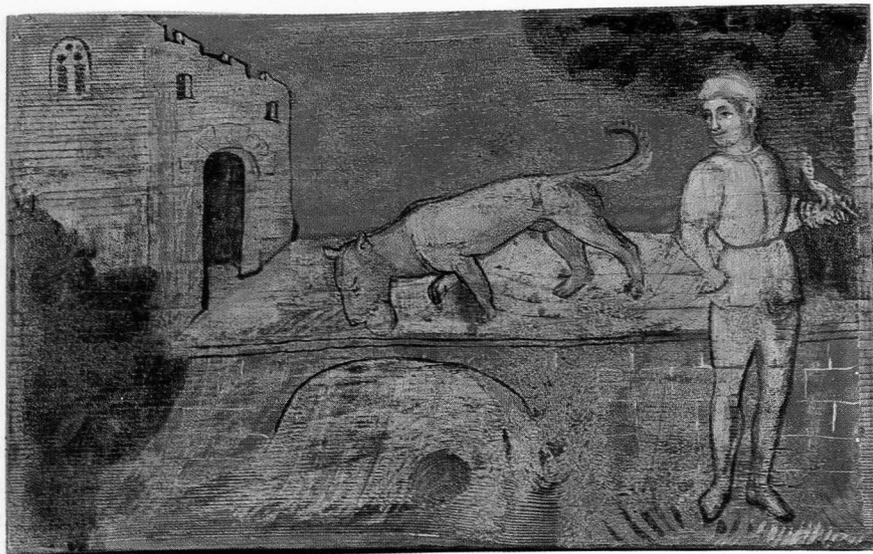


Fig. 13 – Scena di caccia col falcone.



Fig. 14 – Stemma Benzoni.

Tali serie attestano il perdurare della moda dei soffitti a tavolette a Crema.

* * * * *

Vorrei fare ora qualche considerazione di carattere generale per inquadrare meglio il problema.

Nel '400 la bottega artigianale è vitale. In questo periodo la pittura è per lo più un artigianato, un mestiere, come quello del sarto o del falegname, solitamente tradizionale e in certe famiglie ereditario. Vere dinastie di artisti-artigiani durano infatti per più generazioni, alleandosi mediante matrimoni o semplici convenzioni.

Tutto viene dipinto: pareti, porte, soffitti, lettieri, credenze, collari per cani, cappucci per falconi, bandiere, stendardi, bussole per votare e perfino le lastre trasparenti per le finestre. La pittura può avere finalità didattiche in senso religioso (storie bibliche ed agiografiche sulle pareti delle chiese) o profano (miniature), oppure risponde ad esigenze "sociali" e laiche (imprese, emblemi, stemmi, insegne dipinte, facciate e pareti interne delle case affrescate). In sostanza ha anche un aspetto "pratico", utilitaristico, e non è fruita solo come forma pura.

Anche le nostre tavolette da soffitto rientrano nella categoria dell'artigianato artistico ormai considerato arte a tutti gli effetti, sebbene in un'accezione particolare. Se vige ancora il termine discriminante ed improprio di "arte minore", un tempo usato quasi con disprezzo nel senso di attività marginale, quando invece è proprio l'attività fondamentale della bottega artigiana quattrocentesca di matrice eclettica, ciò è dovuto al fatto che si tratta di un'etichetta comoda, entrata nell'uso, che serve per distinguere quelle arti dalle cosiddette "maggiori" o "belle". Comunque il problema della loro reciproca posizione è ormai risolto.

Nel panorama dell'arte quattro-cinquecentesca le arti cosiddette minori non solo sostengono un ruolo di grande importanza – il che sostanzialmente non cessa di verificarsi neppure nelle epoche successive, quando la loro considerazione è ormai decaduta – ma assolvono addirittura un compito essenziale e spesso di guida, esattamente al modo che la miniatura, l'oreficeria e la scultura in avorio avevano fatto nel Medioevo.

I teorici rinascimentali poi, quando rivendicavano la "liberalitas" dell'attività figurativa, tentando di sottrarla alla antica segregazione nella

mera "meccanicità", non tracciano una distinzione tra arti figurative maggiori e minori, ma rivendicano la liberalità di tutte le arti già considerate meccaniche, rispetto a tutte quelle che si considerano liberali. Il declassamento consapevole delle "arti minori", in quanto più manuali rispetto a quelle più intellettuali e perciò considerate maggiori (architettura, scultura e pittura), viene a maturazione soltanto durante gli ultimi decenni del Cinquecento, prima in Italia, quindi in tutta l'Europa cattolica. Fino ad allora ciò non si verifica; perciò si erra quando si fa risalire il declassamento delle arti applicate all'età rinascimentale.²⁵ Basta scorrere le pagine del Vasari per rendersi subito conto del fatto che, se gli artisti innalzano magnifici monumenti di architettura, scultura e pittura, contemporaneamente si volgono alla ornamentazione degli oggetti più comuni, dai panni, al vetro, al legno, al ferro. In sostanza, forse non è mai esistita un'altra epoca nella quale l'artigianato artistico sia stato tanto rigoglioso; l'uomo del Rinascimento infatti ama essere circondato, anche nella vita di tutti i giorni, da oggetti d'arte.

Certo le difficoltà nello studio di questi manufatti sono molte. Inanzitutto ce ne è pervenuta soltanto una minima parte poiché spesso i soffitti sono stati distrutti insieme alle vecchie case che li contenevano oppure, divenuti fatiscenti e pericolosi, sono stati smontati. Abbiamo così perso molte tavolette, altre invece sono rimaste nelle mani di privati o sono affluite qualche volta nei musei o sono state rimontate in soffitti ripristinati oppure ancora sono divenute facile preda dei collezionisti.

Nelle città soprattutto, più che nei centri minori, sono state fatali le distruzioni operate dalle nuove esigenze industriali, da una sciagurata urbanistica, dalla speculazione edilizia e dalle bombe del 1943. Tutto ciò in particolare a Milano, dove nei primi anni del '900 sono stati demoliti gli edifici quattrocenteschi del centro ormai fatiscenti (via Torino, Orefici, Ratti e Spadari), ha fatto sì che non esistano più i palazzi ed i cortili della fine del '400 e dei primi del '500, che le davano un tono superiore a quello di molte città padane, fortunatamente conservate. D'altra parte però negli ultimi anni è accaduto anche che interi cicli siano stati scoperti, dopo essere stati per lungo tempo nascosti sotto soffittature sovrapposte, come è accaduto a Pavia per le tavolette dell'Ospedale Vecchio.²⁶

Un danno maggiore di quello inferito dalle distruzioni, dispersioni e

manomissioni, dal tempo, dall'umidità, dai tarli, dal fumo dei camini e delle candele, dallo sporco e dalla polvere, lo hanno arrecato i restauratori ottocenteschi che, dopo aver segato le tavolette non potendole sfilare senza demolire il pavimento della stanza sovrastante, non le numeravano e le rimettevano a posto a caso, senza rispettare la loro originaria sequenza. Talvolta cambiavano anche i colori di stemmi ed emblemi, inventavano costumi, divise e "ritratti", cosicché risulta spesso difficile avanzare proposte di datazione e di attribuzione. A volte venivano ricomposti soffitti in stile quattrocentesco, servendosi di pannelli autentici associati, laddove non bastavano, ad altri ridipinti per l'occasione. Un'altra complicazione ben più insidiosa è costituita poi dalle modifiche e dai ritocchi.

Infine la quasi totale assenza di documenti che indichino la data di esecuzione, gli artefici e i committenti di tali soffitti complica ulteriormente il problema, rendendolo però, forse per questo, più attraente.

1. Nella mia tesi di laurea dal titolo "Tavolette da soffitto lombarde dalla metà del secolo XV agli inizi del XVI con particolare attenzione alle botteghe di Cremona e Crema" (Università degli Studi di Milano, Anno Accademico 1992-1993, Relatore il professor Giulio Bora che qui ringrazio) ho tentato di compiere una ricognizione sistematica di tale produzione artigianale e di coglierne i caratteri specifici e l'evoluzione in senso diacronico. Un estratto della mia tesi sarà pubblicato sulla rivista "Arte Cristiana", marzo-aprile 1996. Anticipo qui soltanto la bibliografia relativa alle diverse serie di tavolette.

L'unica studiosa che ha trattato diffusamente dell'argomento, appuntando la sua attenzione specialmente sulle formelle cremasche e cremonesi, è W. TERNI DE GREGORY in *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano, 1958.

In particolare per il complesso di tavolette cremonesi raffiguranti storie bibliche, attribuite per lo più a Bonifacio Bembo e bottega, cfr. P. TOESCA, *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Milano, 1912, p. 561; R. LONGHI, *Me pinxit*. Op. III. *La restituzione di un trittico d'arte cremonese circa il 1460 (Bonifacio Bembo)*, in "Pinacotheca", 1928, I, n. 2, p. 86; L.C. RAGGHIANI, *Dalle Riviste: Boll. d'arte p. XXXI*, in "Critica d'Arte", 1938, III, fasc. 16-18, nn. 4-6; N. RASMO, *Il Codice Palatino 556 e le sue illustrazioni*, in "Rivista d'Arte", 1939, XXI, pp. 260-262, 268-277, 281 e idem, *Le tavolette cremonesi del Museo di Trento*, in "Trentino", 1939, XVIII, n. 11, pp. 75-76; A. PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Cremona, 1951, pp. 42-44; F. ZERI, *Due Santi di Bonifacio Bembo*, in "Paragone", 1951, II, n. 17, p. 33; S. BOTARI, *I "Tarocchi" di Castello Orsino e l'origine di Bonifacio Bembo*, in "Emporium", 1951, LVII, 681, pp. 112, 119; M. SALMI, *Nota su Bonifacio Bembo*, in "Commentarii", 1953, IV, p. 10 e idem, *La pittura e la miniatura gotiche*, in "Storia di Milano", Milano, 1955, VI/7, p. 839; F. ZANONI (a cura di), *I Corali del Duomo di Cremona e la miniatura cremonese nel Quattrocento. Parte II. Catalogo descrittivo comprendente i Corali di S. Agata, con introduzione, indice dei minatori e delle miniature*, in "Annali della Biblioteca Governativa e Libreria Civica di Cremona", 1955, VIII, fasc. 2, p. XXVII; M.L. FERRARI, *Il Codex XI e alcuni fatti di miniatura a Cremona sul 1450*, in "Annali.....", 1955, VIII, fasc. 3, p. 19; Terni De Gregory, 1958, pp. 31-33, 111; F. MAZZINI, *Catalogo della Mostra dell'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Palazzo Reale, Milano, aprile-giugno 1958, p. 81; L. PUPPI, *A proposito di Bonifacio Bembo e della sua bottega*, in "Arte Lombarda", 1959, V, pp. 245, 247 e idem, *Pitture lombarde del Quattrocento*, in "Arte Lombarda", 1962, VII, n. 2, pp. 49-50; A.C. QUINTAVALLE, *Un ciclo di affreschi di Bonifacio Bembo*, in "Critica d'Arte", 1961, VIII, n. 43, pp. 48-49; *Restauro ed Acquisizioni 1973-78. Provincia autonoma di Trento. Castello del Buonconsiglio. Palazzo delle Albere, giugno-novembre 1978*, Trento, 1978, pp. 102-103; G. NEPI SCIRÈ, *Museo di Torcello. Sezione Medievale e Moderna*, Venezia, 1978, pp. 104-105; G. MULAZZANI, *I Tarocchi Viscontei e Bonifacio Bembo. Il mazzo di Yale*, Milano 1981, pp. 41-42, 47, 103; M. BOSKOVITS, *Bottega dei Bembo (Ambrogio Bembo?)*, in "Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento", Milano, 1988, p. 176;

S. BANDERA BISTOLETTI, in "Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento" a cura di M. GREGORI, Milano, 1990, p. 236.

Per un'altra serie smembrata di tavolette cremonesi cfr. F. VOLTINI, *Tre tavolette da soffitto di Bonifacio Bembo*, in "Paragone", 1957, VIII, n. 87, pp. 54-55; Terni De Gregory, 1958, fig. 11; Puppi, 1962, pp. 50-51, fig. 6; L.C. RAGGHIANI, *La Casa Pogliaghi 3*, in "La Critica d'Arte", 1970, XVII, fasc. 112, pp. 67-69, fig. 76; N. GABRIELLI, *Arte nell'antico marchesato di Saluzzo*, Torino, 1974, p. 90; A. TETTI, *Casa Cavassa: da palazzo signorile a museo*, in "Cent'anni del Museo di Casa Cavassa a Saluzzo", Torino, 1985, pp. 15-18, 29-30, 51. Cfr. anche G. CANTELLI, *I depositi del Museo Stibbert a Firenze*, in L.G. BOCCIA - G. CANTELLI - F. MARAINI, "Il Museo Stibbert a Firenze", Milano, 1976, IV/1, p. 29, n. 10 e IV/2, tavv. 16-17 (cfr. inoltre IV/1, p. 28, n. 9 e IV/2, tavv. 14-15); M. NATALE, *Peintures italiennes du XIV^e au XVII^e siècle. Musée d'Art et d'Histoire, Genève*, 1979, nn. 15-16; W. ANGELELLI-A.G. DE MARCHI, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano, 1992, tav. 167.

Per i due soffitti di Palazzo Fodri a Cremona cfr. Puerari, 1951, p. 54; Terni De Gregory, 1958, pp. 136-137, 139-147; G.C. BASCAPÈ-C. PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano, 1965; G. MASCHERPA, *Gli splendori di Palazzo Fodri*, in "Ca' de sass", gennaio-marzo, 1970; V. RASTELLI, "La vera storia" di Palazzo Fodri. *Diario di un restauro (1930-'32)*, a cura di A. BERARDI, Cremona, 1982, pp. 7, 24; M. TANZI, *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, Roma, 1988, p. 761; M. NATALE, in "La pittura in Italia. Il Quattrocento", Milano, copyr. 1986 (ed. cons. 1988), pp. 79-80.

Per le tavolette cremasche cfr. sotto note 5-10, 22, 23.

Per Brescia e la sua provincia cfr. F. CANEVALI, *Elenco degli edifici monumentali, opere d'arte e ricordi storici esistenti nella Valle Camonica*, Milano, 1912, pp. 279-280, 286, figg. a pp. 282-285; *Brescia città d'arte*, Milano, 1958, pp. 107-111; P.A. MASETTI ZANINI, *La casa di Bartolomeo Colleoni a Brescia*, in "Rivista Adriatica", LVI, 1958, pp. 118-119; Terni De Gregory, 1958, tavv. XIV, XXI; A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in "Storia di Brescia", Brescia, 1963, II, pp. 704-706, 793-794, 1007, 1009-1010; F. LECCHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, Brescia, 1973, I (*I Castelli*), pp. 250, 307, 320, 378-380 / 1974, II (*Il Quattrocento*), pp. 124, 140, 156, 201, 205-208, 236, 240-245, 255-258, 291-292, 361, 395, 400, 412-413, 443-444, 465 / 1974, III (*Il Cinquecento nella città*), pp. 55-56, 75-76, 123, 125, 129, 141, 187, 190, 352; P.V. BEGNI REDONA, *Un soffitto ligneo del Quattrocento a Brescia, introduzione al calendario dell'anno 1977*, Banca San Paolo, Brescia; R. STRADIOTTI, *La decorazione del Palazzo*, in "Brescia Romana. Materiali per un Museo", catalogo mostra, Brescia, 1979, II, pp. 154-155; C.L. JOOST-GAUGIER, *Bartolomeo Colleoni as a patron of art and architecture*, in "Arte Lombarda" nuova serie, nn. 84-85, 1988, pp. 61-72; P. PICCOLI, *Sotto calce e fulligine i ritratti degli antenati*, in "Giornale di Brescia", ottobre 1990; M. MONDINI - F. ROBECCCHI, *In parata la città del Quattrocento*, in "AB", 1992, estate, pp. 51-56; A. LODA, *Un inedito soffitto quattrocentesco*, in "Civiltà Bresciana", 1994, III, n. 4.

Per Bergamo e l'area bergamasca cfr. C. FUMAGALLI, *Il Castello di Malpaga e le sue pitture*, Milano, 1893, pp. 10-11; L. ANGELINI, *Arte minore bergamasca*, Bergamo,

1947, pp. 112-115 e idem, *Castello di Malpaga (Bergamo). Le recenti scoperte di affreschi quattrocenteschi e il loro restauro*, Bergamo, 1957, pp. 4-5, 7, estratto da "La Rivista di Bergamo", ott.-dic., 1957; L. PAGNONI (a cura di), *Museo Diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo, 1978, n. 33, figg. 19-27.

Per Mantova e l'area mantovana cfr. N. BARBANTINI, *Il Castello di Monselice*, Venezia, 1940, pp. 236-237, figg. 279-280; Terni De Gregory, 1958, p. 69, fig. 42; G. MARIACHER, *Ambienti italiani del '300 e '400*, Milano, 1963, p. 25; C.E. RAVA, *A proposito di alcune tavolette lombarde*, in "Prospettive. Architettura, arredamento, decorazione, scenografia", 1963, XI, nn. 26-27, pp. 105-106; F. ZERI, *Italian paintings in the Walters Art Gallery*, Baltimora, 1976, I, p. 295, fig. 201.

Per Pavia e dintorni cfr. A.M. ROMANINI, *Un nuovo complesso di tavolette da soffitto quattrocentesche ritrovate a Pavia*, in "Arte Lombarda", IV, 1959, pp. 59-66; A. PERONI, *Residenza signorile e costruzioni pubbliche*, pp. 47-51; D. VICINI, *Testimonianze "minori"*, pp. 199-207, fig. 61, L. GIORDANO, *Le ville*, pp. 233, 240, 242, 244, 253, 260-261, figg. 79-87, in A.A.V.V., "Architetture dell'età sforzesca", Torino, 1978; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Problemi della pittura a Pavia nella prima metà dell'Ottocento*, in "Arte Cristiana", 1987, LXXV, fasc. 718, pp. 12-16; S. BANDERA BISTOLETTI, in "Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento", Milano, 1988, pp. 23, 63; G. BORA, in "Leonardo e Venezia", Palazzo Grassi, Milano, 1992, pp. 112-114; L. MALLÈ (a cura di), *Museo Civico di Torino. I dipinti del Museo d'Arte Antica. Catalogo*, Torino, 1963, pp. 116-118.

Per Salò cfr. A.M. MUCCHI, *Il Duomo di Salò con 64 tavole fuori testo*, Bologna, 1932, pp. 80-83; *Guida del Duomo di Salò con un saggio sul Romanino di Giovanni Testori*, Brescia, 1979, pp. 54-55.

Per Lodi cfr. Terni De Gregory, 1958, tav. XVIII (fig. a); M. VISIOLI, in "La pittura in Lombardia. Il Quattrocento", Milano, 1993, pp. 138, 140, fig. 149.

Per il Canton Ticino cfr. E. BERTA (a cura di), *Monumenti storici ed artistici del Cantone Ticino. Il legno. Soffitti del secolo XV, XVI e XVII*, Milano, 1912, tavv. II, IV, VI.

Infine RAVA (1963, pp. 103-105) pubblica alcune tavolette in collezione privata, definendole genericamente lombarde.

2. Per le tavolette duecentesche della sala capitolare di San Nicolò a Treviso cfr. M. BOSCKOVITS, *Insegnare per immagini: dipinti e sculture nelle sale capitolari*, in "Arte Cristiana", 1990, LXXVIII, fasc. 737-738, p. 126; per la quadruplici galleria di busti di santi nel soffitto ligneo di San Fermo a Verona cfr. E. COZZI, in "La Pittura nel Veneto. Il Trecento" a cura di M. Lucco, Milano, 1992, pp. 325-326.
3. N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dall'XI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pp. 68-70, figg. 57-63; V. VIALE, *2ª Mostra d'arte a Palazzo Pignano Carignano. Gotico e Rinascimento in Piemonte*, Torino, 1939, pp. 137-138, 141, 148, tavv. 354-355 e idem, *Il Museo Civico di Torino*, Torino, 1959/1960, p. 25; Terni De Gregory, 1958, nota 17 a p. 65; L. MALLÈ, 1963, pp. 147, 149; Raghianti, 1970, p. 72, figg. a pp. 70-71.
4. Per un'indagine sul tessuto artistico, culturale ed economico cremasco di questo periodo cfr. M. MARUBBI, *Vincenzo Civerchio. Contributo alla cultura figurativa cremasca nel primo Cinquecento*, Milano, 1986, pp. XVI, 13-16, 18, 40, nota 76; L.

CESERANI ERMENTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentale*, in "Insula Fulcheria", 1986, n. 16, pp. 120-122, 125, 130-131, 134; F. FRANGI, in "Pittura tra Adda e Serio: Lodi Treviglio, Caravaggio, Crema" a cura di M. GREGORI, Milano, 1987, pp. 245-47; Gregory (a cura di), 1987, p. 10.

5. Terni De Gregory, 1958, figg. 39, 45, 48, 75, tav. V, tav. XX (figg. A, B, C, D); idem, *Crema monumentale e artistica*, 1960, p. 98, fig. B a p. 99.
6. Terni De Gregory, 1958, pp. 72, 76, note 20, 21, 29; idem, 1960, figg. C, D a pag. 99; L. CESERANI ERMENTINI, *Le tavolette da soffitto rinascimentali. La collezione della Banca popolare di Crema*, in "Insula Fulcheria", 1985, n. 15, pp. 81-109; idem, 1986, pp. 97-106; Marubbi, 1985, pp. 14-15.
7. Terni De Gregory, 1958, pp. 58, 100; idem, 1960, p. 98; F. RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli. Guida per il visitatore*, Firenze, 1951, p. 25 e idem, *Pittura e scultura*, in "Il Museo Poldi Pezzoli", Milano, 1972, p. 275, fig. 501; M. NATALE, *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, 1982, I, p. 75, tavv. 30-128; L. Ceserani Ermentini, 1986, pp. 107-111; Frangi, 1987, p. 247.
8. Nel mio saggio di prossima pubblicazione (cfr. nota 1) tratto di tale serie - per cui propongo una datazione al tardo Quattrocento - e della serie la cui area di provenienza potrebbe essere cremonese-cremasca, in gran parte inedita, smembrata tra il Castello Sforzesco di Milano, una collezione privata milanese, la Walters Art Gallery di Baltimora ed il Bonnefantennuseum di Maastricht.
9. Terny, 1958, tav. III, fig. 64; idem, 1960, p. 98, fig. A; L. Ceserani Ermentini, 1986, fig. 47; Bombelli, 1957, pp. 15-16; un pezzo della serie è in possesso del Museo Civico di Crema e porta la dicitura: "Tavoletta da soffitto, sec. XV (dono Pierluigi Tagliabue)".
10. Ceserani Ermentini, 1986, p. 124, fig. 50; Marubbi, 1986, pp. 38, 40, fig. 40. La Ceserani attribuisce il pezzo proveniente da casa Gambazocco alla bottega del Civerchio, mentre Marubbi definisce di "bottega cremasca" la tavoletta in collezione privata a Crema. Per la cronologia credo che si debba pensare agli anni a cavallo tra il Quattrocento e il Cinquecento, anche sulla base dello scorcio prospettico del tondo che cerchia la figura.
11. Cfr. sopra nota 8.
12. Ceserani Ermentini, 1986, fig. 46 a p. 123. Credo che tale formella faccia anch'essa parte della serie divisa tra collezioni private milanesi e l'Art Museum di Princeton.
13. Terni De Gregory, 1958, fig. 75; idem, 1960, fig. B, p. 99.
14. Terni De Gregory, 1958, fig. 37 a p. 60.
15. Per l'analisi di questo costume e della pettinatura della testa di profilo raffigurata su di un'altra tavoletta mi sono servita sia di confronti diretti con dipinti dalla datazione sicura (cfr. in particolare F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965, tavv. 79, 82, 166) sia di vari studi sulla moda di cui il principale è quello di R. LEVI PISITZKY, *Storia del costume in Italia*, Milano, 1964, II.

16. G.B. DI CROLLANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti, compilato dal commendatore G.B. di Crollanza*, 1965, Bologna, v. I, p. 118. La definizione dell'arma del ramo cremasco dei Benzoni è la più vicina a quella dei due stemmi della serie del museo e coincide anche con quella del ramo veneziano dei Benzoni. L'arma dei Benzoni di Cremona è invece "di vajo, al capo d'azzurro caricato da un leone illeopardito d'oro. Alias: d'azzurro, squamato d'argento, fioccato di nero; col capo di argento carico di un cane". Infine lo stemma dei Benzoni di Milano è "spaccato, al 1° d'oro, ad un cane passante di nero; al 2° piumato d'argento, ciascuna piuma caricata di una mosca d'armellino; col capo d'argento, caricato di un'aquila bicipite di nero, coronata in ciascuna testa d'oro. CIMIERO: un volo d'argento e di nero". La descrizione dell'arma dei Benzoni di V. SPRETI (*Enciclopedia storico-nobiliare italiana*, Milano, 1929, II, p. 42) corrisponde invece a quella che Di Crollanza dà per l'arma del ramo milanese. Del resto il mondo dell'araldica è complesso e nel '400 non ancora codificato; spesso le varianti di uno stesso stemma sono molte per distinguere i diversi rami familiari e per registrare nuove parentele, né sempre coincidono perfettamente le definizioni sui diversi manuali. Per esempio A.M. SCORZA (*Enciclopedia araldica italiana*, Genova, 1973, V, fasc. 25, p. 22) definisce lo scudo Benzoni del ramo cremasco: "squamato d'argento e d'azzurro; al capo d'azzurro al leone passante d'argento".
17. Ceserani Ermentini, 1986, pp. 99, 102, fig. 27.
18. Anche nella serie cremasca spartita fra collezioni private milanesi e l'Art Museum dell'Università di Princeton, di cui tratterò in un mio prossimo articolo (cfr. nota 1), troviamo tale arma.
19. ALEMANIO FINO, *Storia di Crema raccolta per Alemanio Fino dagli Annali di M. Pietro Terni*, Crema, 1845, v. I, pp. 132, 134, 143, 180, 184, 209, 265.
20. Cfr. sopra nota 9.
21. Cfr. sopra nota 6.
22. M. SCHAPIRO, *Sull'atteggiamento estetico nell'arte romanica*, in "Arte Romanica", Torino, 1982, pp. 8-9.
23. La Terni (1958, tavv. XXIV-XXV a pp. 185-186), alla cui collezione appartenne tale serie fino agli anni '60 quando andò dispersa, parla di "tavolette decorative del Cinquecento. Attribuite alla Bottega del Civerchio". Giudica inoltre di molto posteriori le due figure allegoriche che le "rammentano qualche tarda decorazione della bottega del Civerchio, il quale aveva eseguito diversi lavori per il proprietario della casa in cui sono state trovate".
Non possesso sufficienti elementi per avallare o meno l'attribuzione alla bottega del Civerchio. Che quest'ultimo avesse eseguito lavori per il proprietario della casa in cui si trovavano le sei formelle non mi sembra tuttavia elemento sufficiente a provare che anche la sua bottega vi avesse lavorato. Come dice la Terni "il numero di colpi di pennello è ridotto al minimo". È una tempera liquida in cui il colore ha poco corpo e non è steso a campiture piatte, ma quasi a tratteggio. Dunque non si tratta della stessa mano delle tavolette del Museo Civico, nonostante la somiglianza di inquadratura.

Le due allegorie poi non mi sembrano discostarsi stilisticamente dalle altre quattro formelle sebbene alla Terni paiano "di molto posteriori". Quale preciso significato possano avere è difficile stabilirlo. La nave nella tempesta potrebbe simboleggiare la vita colpita da sciagure.

Quanto alla cronologia, credo che la serie si debba collocare non prima della fine del Quattrocento proprio in base all'iconografia della nave che troviamo molto simile, per fare un solo esempio, nell'*Incontro dei fidanzati e partenza in pellegrinaggio* (1495) nel ciclo di Sant'Orsola di Vittore Carpaccio, alla Galleria dell'Accademia di Venezia.

24. CESERANI ERMENTINI, 1986, pp. 112-116.
25. F. BOLOGNA, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, 1972, pp. 13-14, 19-20, 33-35, 45.
26. Per la bibliografia cfr. sopra nota 1 (Romanini, 1959; Peroni, 1978; Albertini Ottolenghi, 1987; Bandera Bistoletti, 1988).