Zeitschrift: Unsere Kunstdenkmäler : Mitteilungsblatt für die Mitglieder der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte = Nos monuments d'art et d'histoire : bulletin destiné aux membres de la Société d'Histoire de l'Art en Suisse = I nostri monumenti storici : bollettino per i membri della Società di Storia dell'Arte in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 38 (1987)

Heft: 2

Artikel: "Mundus inversus" : il mondo alla rovescia quale tema iconografico in una dimora quattrocentesca

Autor: Pini, Verio Dante

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-393710

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

VERIO DANTE PINI

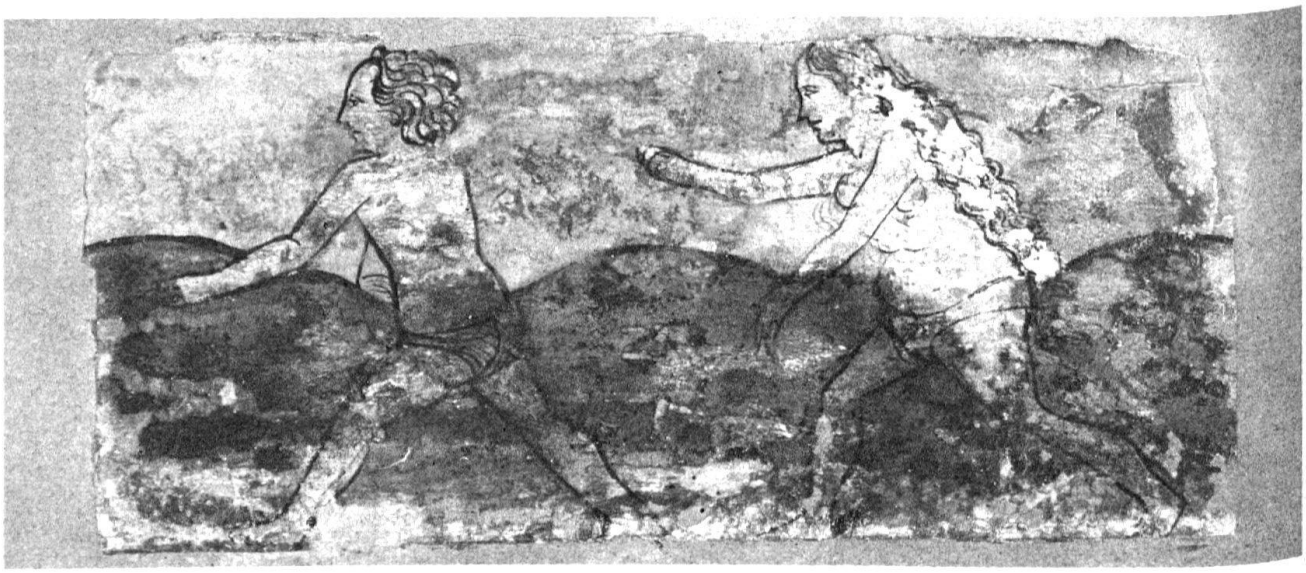
«Mundus inversus»

Il mondo alla rovescia quale tema iconografico in una dimora quattrocentesca

La demolizione di una dimora borghese del 400, a Bellinzona, ha permesso di scoprire una decorazione interna di genere profano di grande interesse. Il suo programma iconografico compendia in modo coerente e strutturato un vasto repertorio di temi umanistici e rinascimentali, tra i quali figura una breve serie compatta di dodici disegni, consacrata al mondo alla rovescia. Accanto al valore documentario del soggetto, esperibile in ottiche disparate e interdisciplinari, va evidenziato il pregio della sua resa formale, poiché prefigura con notevole anticipo le soluzioni calcografiche cinquecentesche.

Le demolizioni intraprese sul finire degli anni sessanta nel centro storico di Bellinzona, pur sottraendoci definitivamente parte del tessuto medievale, hanno permesso di portare alla luce un interessantissimo complesso decorativo quattrocentesco: un salone di notevoli dimensioni, con ricca copertura lignea, sito al piano nobile di un palazzotto gentilizio localmente noto come «Albergo del cervo». Quest'appellazione cela tuttavia la funzione originaria dello stabile, che in realtà nacque come dimora, verso il 1470, per volere di un Ghiringhelli, rappresentante di un casato tra i meglio inseriti nel potere politico comunale tra Quattro e Cinquecento e tipico esponente di una borghesia mercantile provinciale attiva essenzialmente nel commercio di manufatti e di materie prime.

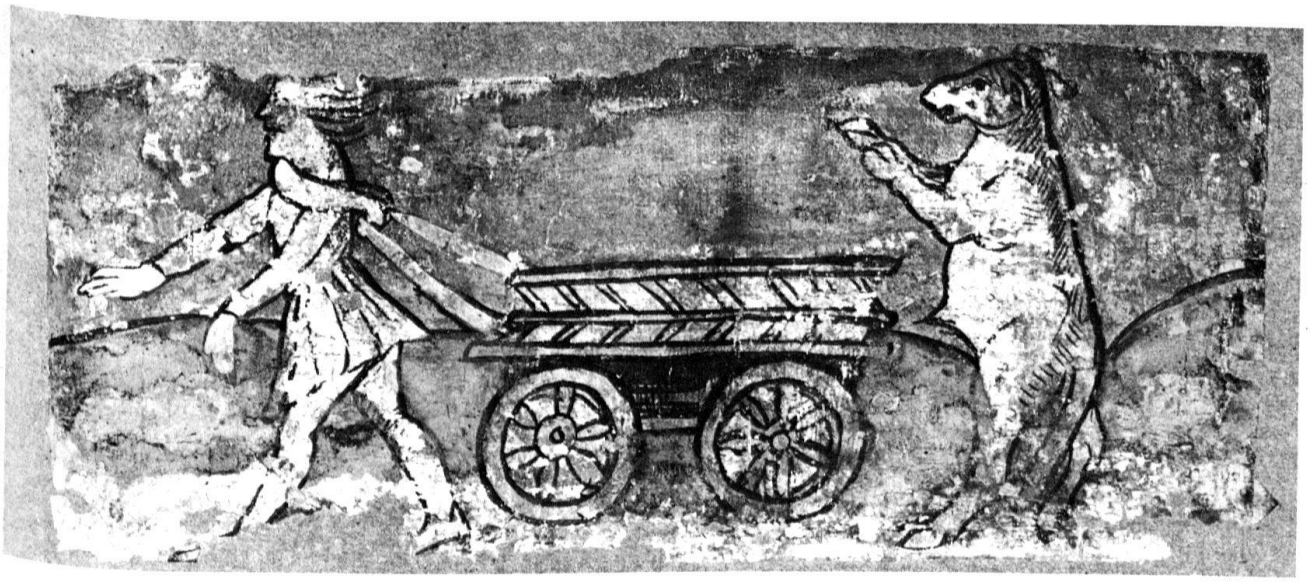
L'esistenza di un soffitto ligneo di particolare imponenza era nota, affatto sconosciuta era invece la presenza di una decorazione parietale a fresco, di tipo illusionista, e di una serie ricchissima di carte dipinte a tempera, applicate ai 280 specchi lignei contenuti tra le travi e i travetti del soffitto, poiché il tutto fu occultato sul finire del XVII secolo da una prepotente imbiancatura. Grazie all'intervento di tutela è stato possibile recuperare interamente la struttura lignea del soffitto, strappare lacerti sufficientemente indicativi della decorazione parietale e soprattutto staccare, pulire e restaurare la quasi totalità delle carte dipinte, salvando in tal modo uno dei rarissimi documenti artistici di genere profano esistenti nel territorio cantonale[1]. A questo pregio di rarità va aggiunto l'interesse intrinseco dei singoli soggetti o serie di soggetti dipinti che, contrariamente all'uso prevalente in questo tipo di decorazioni, basato sulla ripetizione di un bagaglio ridotto di motivi, offrono un programma iconografico complesso, sapientemente strutturato e coerentemente finalizzato dalla volontà compositiva del committente[2]. Ne risulta un insieme di grande valore decorativo, dominato da una globale tematica festosa e augurale, verosimilmente connessa con un'unione familiare di tipo matrimoniale, e carico di implicazioni culturali in buona parte di ispirazione letteraria.



1 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

Per il presente contributo, costretto da ovvi limiti di spazio, si è scelto un breve frammento del percorso iconografico – 12 tavolette soltanto su oltre 250 – che ha tuttavia il merito di possedere un carattere unitario, enucleabile senza sacrificare eccessivamente l'intreccio di significati corali che il racconto veicola[3]. L'intera serie, che indizi strutturali ci dicono compatta, è attribuibile a una delle due mani presenti nella decorazione del soffitto; quella meno esperta, caratterizzata da un disegno sommario e nel contempo consapevole dei limiti espressivi della tavoletta da soffitto, quindi attenta all'effetto complessivo, bozzettistico, all'intelligenza immediata dei soggetti trattati nelle varie scenette. La loro lettura è in parte ostacolata dallo stato di conservazione precario, il che giustifica senz'altro una breve premessa descrittiva condotta in termini comparativi, con l'ausilio di materiali grafici posteriori consacrati alla stessa tematica, ossia al *mondo alla rovescia*[4]. Tale è infatti il denominatore comune alle dodici tavolette: l'inversione di valori, il rovesciamento della realtà, secondo un topos diffuso nella tradizione letteraria e artistica medievale e nelle calcografie dei secoli successivi che, come vedremo, offrono una chiave di lettura assai utile per la comprensione della nostra serie[5].

Sin dal primo soggetto siamo confrontati con una situazione alla rovescia che riappare puntualmente tra le vignette del XVI e del XVII secolo: l'asino ritto su due zampe, in prossimità delle ruote di un carro o della macina di un mulino, costringe il mugnaio a portare un sacco di farina. La stessa scena è presente in una delle stampe più antiche che possediamo su questo argomento, una stampa italiana del XVI secolo intitolata «Il mondo alla riversa», che contiene anche un breve commento alle singole vignette: «Perché indiscreto vedi il molinaro che per giumenta serve al suo somaro.» Commento affine anche in un'immagine del XVIII secolo: «Jadis l'homme faissait de l'âne sa monture, aujourd'hui l'homme porte au moulin sa nou[rri]ture»[6]. Nel motivo seguente, più che ad un'inversione di ruoli assistiamo ad una congiura del mondo animale nei confronti di un
Ill. 1 cavaliere inetto. Il cane aizza il cavallo e questi disarciona il suo pa-



2 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

drone, capovolgendo la situazione normale. Il capovolgimento è ancor più sensibile nella terza tavoletta, animata da due personaggi: una giovane fanciulla seminuda che insegue un giovane, pure coperto dalle sole mutande, facendogli un gesto di richiamo. Con questa caricatura l'ignoto artista non si limita ad invertire scherzosamente la posizione dei due sessi, ma coinvolge un intero sistema di valori. L'inseguimento erotico, che figura tra i temi ricorrenti della tradizione letteraria cortese, ad esempio attraverso il recupero di episodi ovidiani, è qui trasfigurato e abbassato ad un registro triviale che specularmente contrasta con i temi amorosi della decorazione circostante. A lato di questa tavoletta fu posto uno dei soggetti più fortunati della serie, ovvero il carro trainato dall'uomo e non dal cavallo o dal bue. Con leggere varianti esso appare praticamente in tutte le stampe posteriori: ora i buoi sono dietro e non davanti al carro, oppure il cavallo è al posto del cocchiere o addirittura lo troviamo sdraiato nella carrozza trainata dall'uomo[7]. La versione più vicina alla nostra è data da una stampa italiana del XVI secolo, «Così va il mondo alla riversa», già segnalata da Lebeer nel 1940[8]. Nel disegno successivo, la supremazia dell'animale sull'uomo lascia di nuovo il posto all'inversione dei ruoli tra i due sessi e più precisamente alla sottomissione del marito nella vita domestica. Come si può facilmente intuire, il tema è attuale da sempre e questo tipo di iconografie ne offre numerosi esempi[9]. L'artista ha optato per la semplicità, disegnando la donna che batte l'uomo e accompagna l'azione con un gesto perentorio di superiorità[10]. Dall'antimodello di vita coniugale si torna alla rivolta del mondo animale. Il pastore è ridotto alla mercè del gregge e una pecora, o forse un cane, lo tiene al laccio, invertendo il rapporto tra le parti. Anche questo tema è presente tra i motivi delle stampe, come pure un altro simile, che raffigura la pecora intenta a tosare il pastore[11]. Il racconto prosegue con due tavolette che meritano un esame più approfondito: in entrambe è raffigurata una scena di predicazione, quindi un quadro consueto per lo spettatore medievale, ma con uno svolgimento ben poco convenzionale. Nella prima tavoletta i fedeli volgono le spalle al francescano e rifiu-

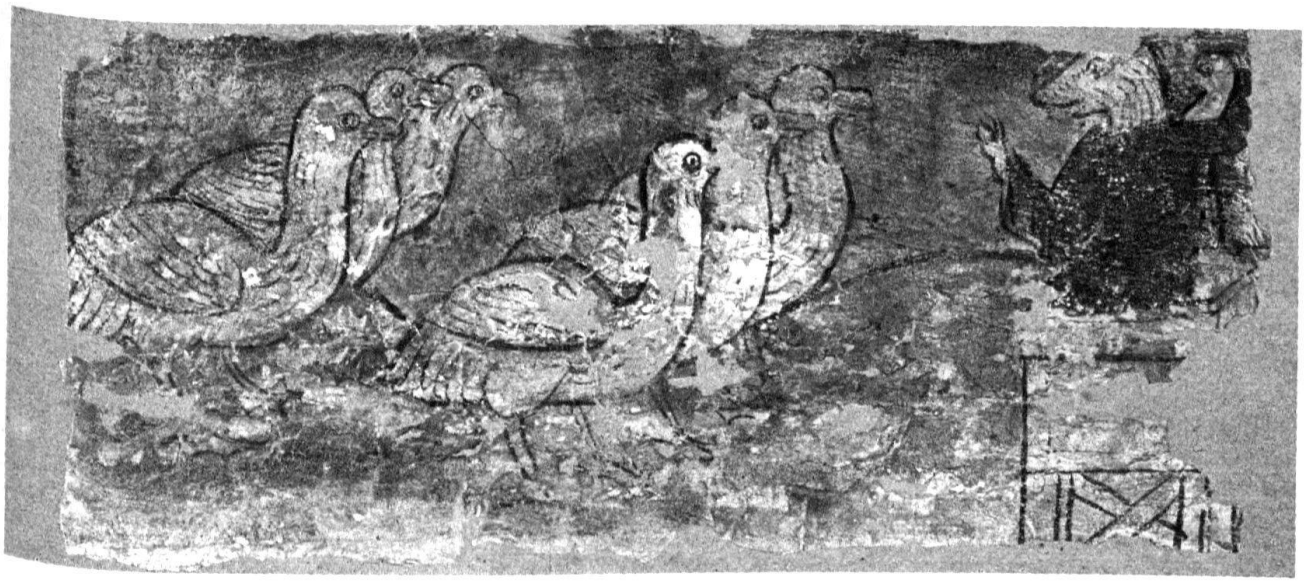
Ill. 2

Ill. 3

3 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

tano i suoi insegnamenti, dandoci un esempio di trasgressione della norma che, capovolto e letto nel giusto senso, diviene un'esortazione a seguire la morale del predicatore. Nella seconda tavoletta, tanto la posizione dei fedeli quanto quella del religioso subiscono un'inversione caricaturale. Al posto del predicatore troviamo una figura molto familiare al pubblico medievale: l'eroe principale del *Roman de Renart*, ovvero la volpe, nota nel mondo italiano con il nome di Rainaldo, e di fronte a lui un singolare pubblico di fedeli, formato da
Ill.4 sei oche con il contapreghiere in bocca e una settima, già sedotta dal furbo monaco, raffigurata nel cappuccio di Rainaldo.

Per spiegare compiutamente quest'immagine, satira evidente dell'ipocrisia religiosa e della credulità dei fedeli, sarebbe necessaria una lunga digressione, atta a rievocare da un lato l'origine letteraria del tema con le sue molteplici implicazioni e dall'altro la satira contro gli ordini mendicanti[12]. Lasciando al lettore il compito di approfondire parte di questi aspetti, possiamo limitarci agli elementi indispensabili per una corretta comprensione. È bene innanzitutto ricordare che il *Roman de Renart* non è un'opera unitaria, ma un insieme di poemetti o «branches» dovute ad autori diversi che, mantenendo in vita gli stessi personaggi, permisero uno sviluppo ciclico della materia renardiana dal XII secolo al XV ed oltre ancora, ben al di là dell'area francese che la produsse[13]. In Italia il personaggio appare molto precocemente, nei primi decenni del XIII secolo, con il nome di Rainaldo e dà inizio ad una presenza fortunatissima tanto letteraria che iconografica, con centro di gravità nell'Italia settentrionale e segnatamente in area francoveneta. Lo sviluppo e la diffusione del romanzo e dei vari episodi coprono dunque tempi lunghi e nel nostro caso la ripresa iconografica di un soggetto renardiano avviene a tre secoli di distanza dalla nascita della materia. Ovviamente in questo lasso di tempo si possono osservare molteplici cambiamenti tanto nel personaggio principale che nel contesto delle sue avventure. Molto sommariamente si può dire che la parodia iniziale rivolta verso la nobiltà feudale e i suoi valori cortesi si perde progressivamente e si arricchisce in un altro senso[14]; l'attenzione si concentra



4 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

viepiù su Rainaldo che, riunendo in sé l'ipocrisia e la furbizia proverbiali, assume un valore simbolico universalmente riconoscibile. Questo tratto del suo carattere fornì il nesso con una delle tematiche più sentite dall'uomo del Medioevo, ossia l'ipocrisia religiosa. Non stupisce pertanto la frequenza con la quale troviamo Rainaldo in veste di ecclesiastico e principalmente di monaco, considerato poi che buona parte del corpus renardiano fu composto da colti chierici, che sin dall'inizio riservarono al basso clero umile ed ignorante un'immagine negativa. Tale è il caso ad esempio di *Renart le bestourné*, composto nel 1261, nel quale la critica viene estesa agli ordini mendicanti e Rainaldo, divenuto francescano, incarna l'ipocrisia stessa e le forze infernali che entrano nella Chiesa per sedurre i fedeli e trascinarli nel male [15]. L'immagine di Rainaldo quale francescano astuto e in malafede conobbe un grande successo e nei secoli successivi essa appare tra i temi dominanti dell'iconografia renardiana; possiamo ricordare che, secondo il consuntivo tematico e cronologico allestito da K. Varty, Rainaldo predicatore è tra i soggetti maggiormente rappresentati nel XV secolo [16]. È interessante notare infine che buona parte di queste immagini si trova in ambiti ecclesiastici, in decorazioni di stalli o in marginali di messali e salteri [17], dove assumeva un valore simbolico senza equivoci e rammentava al clero la minaccia dell'ipocrisia.

Nel nostro caso il soggetto è situato in una decorazione profana e inserito in una serie di temi rovesciati, in una situazione capovolta della realtà. Quindi automaticamente anche l'«exemplum» di Rainaldo, che per lo spettatore medievale evocava un preciso messaggio, vi ottiene una connotazione ulteriore ed acquista un valore parenetico nei confronti dei fedeli, incitati a vigilare sulla buonafede dei predicatori [18]. Ricordando l'origine letteraria del tema e il significato assunto dalla figura di Rainaldo nell'evoluzione iconografica tre e quattrocentesca, abbiamo chiarito gli elementi contenutistici essenziali per una prima lettura; più avanti cercheremo di evidenziare altri aspetti, ma per ora è opportuno terminare la nostra rassegna e descrivere le ultime quattro tavolette della serie. A gruppi di due, esse

5 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

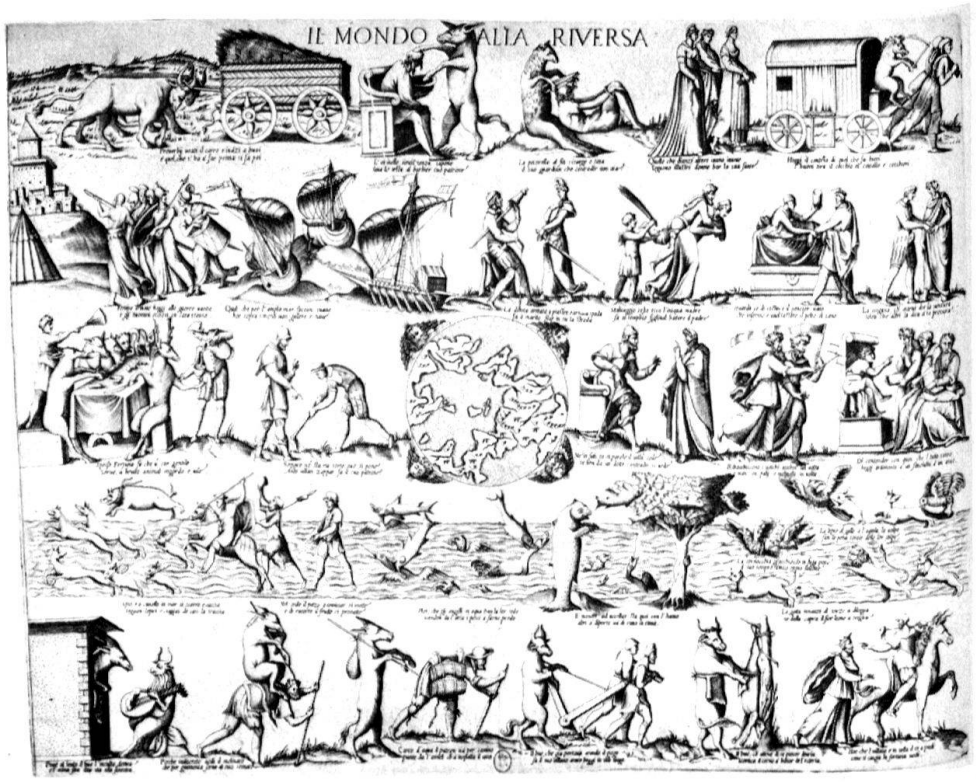
si differenziano da quelle viste in precedenza per il gioco scherzoso che instaurano con il soffitto: nelle prime vediamo infatti una ragazza da un lato e un giovane dall'altro che, azionando una lunga sega, mostrano di voler segare una trave del soffitto, situata al centro. La burla è semplice, ma possiede un suo significato morale comprensibile alla rovescia, ricordando la tematica matrimoniale della decorazione circostante. In realtà gli attori non sono boscaioli, come il soggetto vorrebbe, ma una giovane coppia di fronte alla vita, durante la quale dovrebbe cercare di costruire e non di distruggere. Nelle ultime due tavolette ritroviamo uno scherzo analogo: due giovani fingono di sostenere le travi del soffitto, uno con il dorso e l'altro con le braccia. In forma leggermente diversa anche questo motivo ritorna nelle stampe posteriori, dove vediamo ad esempio un uomo che sostiene la propria casa cadente con le sole braccia [19].

Premessa questa breve parentesi descrittiva, attenta al significato primario dei singoli oggetti, è bene affrontare la serie nel suo insieme, quale tema iconografico autonomo con una funzione ben precisa nel contesto strutturale della decorazione. Le dodici tavolette esaminate ci hanno posti a confronto con inversioni di ruolo tra uomo e animale e simboliche inversioni delle gerarchie sociali; quattro sono le immagini di questo tipo, affiancate da due nelle quali l'infrazione coinvolge uomo e donna nei loro conflitti domestici o nella vita sessuale e da altre due che capovolgono le posizioni tra clero e fedeli. Completano la serie quattro motivi con significato più frivolo, ma idealmente unito a quello delle precedenti. La base comune all'intero gruppo, l'abbiamo constatato, risiede nel rovesciamento dei valori costituiti, nella trasgressione dell'ordine naturale e morale esistente, condotta con umorismo ed una punta satirica, semplice, di facile intelligenza, propria all'iconografia popolare. Non v'è quindi dubbio che la serie si inserisca, compatta, nel topos del mondo alla rovescia, offrendone una versione figurativa estremamente interessante, poiché precoce, che prelude alle soluzioni grafiche del secolo seguente. Purtroppo motivi di spazio non ci consentono di indagare compiutamente la polisemia che contraddistingue questa materia.

6 Bellinzona. Albergo del Cervo. Particolare del soffitto.

Basti quindi un generico rinvio all'opera di G. Cocchiara, che permette agevolmente di ripercorrere le principali tappe del suo sviluppo e fornisce le indicazioni indispensabili per l'approfondimento. Sulla base degli studi esistenti possiamo semplicemente osservare che per il periodo medievale il tema del mondo alla rovescia o più ampiamente del nonsenso, dell'antimodello, è meglio noto nelle sue molteplici formulazioni letterarie, in un costante oscillare tra il popolare ed il colto[20]. Parimenti sono viepiù note le sue connessioni con altre forme di trasgressione e di inversione in campo etnografico, e in primo luogo con il carnevale o con altre tradizioni popolari[21]. Non possediamo invece un consuntivo paragonabile in campo artistico, dove tutt'oggi il repertorio più esteso per il periodo che ci interessa è offerto da T. Wright[22]. Tra i materiali da lui raccolti troviamo numerosi possibili archetipi, con l'animale quale attore principale, in situazioni rovesciate, su stalli, insegne, manoscritti, ecc. Già dai primi documenti constatiamo una propensione per i supporti idonei ad uno sviluppo seriale dei temi e una struttura narrativa da «fumetto», nella quale il significato corale ha grande importanza ed eleva i contenuti spesso esili delle singole scenette. Gli esempi forniti da Wright, le scenette affiancate in modo apparentemente fortuito su stalli o in mattonelle da pavimento, prefigurano la serie compatta, dove il mondo alla rovescia diviene motivo iconografico autonomo, per poi giungere alla versione a stampa del secolo successivo, con soggetto unico suddiviso in registri e vignette, accompagnate o meno da didascalie. In questa ipotetica evoluzione formale del tema la nostra serie si rivela dunque una tappa interessante, tanto più che essa si situa in area italiana, come le due stampe più antiche giunte sino a noi[23].

Chiarita la sua identità quale tema iconografico autonomo e coerente, constatata la sua posizione cronologica nell'evoluzione formale sopra esposta, possediamo le basi necessarie per una lettura iconologica attendibile. Per far questo possiamo avvalerci di due studi dedicati alle calcografie posteriori di soggetto affine[24]. R. Chartier e D. Julia hanno considerato un corpus di ventotto stampe, comprendenti 418 vignette, da loro suddivise in tre fasce cronologiche:



7 «Il mondo alla riversa». Stampa italiana, sec. XVI.

tra il XVI secolo ed il 1790, nove stampe; tra il 1790 ed il 1850, quattordici stampe e tra il 1850 e la fine del XIX secolo, cinque stampe. Le 418 vignette sono state poi classificate seguendo il tipo di inversione e distinguendo: rapporti tra uomini ed animali, animali fra loro, relazioni sociali, contrapposizioni di età, elementi naturali, ruolo dei due sessi, posizioni assurde e globo rovesciato, per i tre periodi scelti. Ne risultano costanti e mutamenti che, valutati su tempi lunghi, illuminano la composizione e le leggi interne al soggetto, la sua fenomenologia. Nel primo periodo constatiamo ad esempio una distribuzione quantitativa dei soggetti che coincide globalmente con quella della nostra serie: preminenza delle inversioni di rapporti tra uomo ed animali e animali fra loro (circa il 50% delle immagini) e presenza secondaria delle posizioni assurde o dello scambio di ruoli tra i sessi (5–10%). Nel secondo periodo invece (1790–1850), si assiste ad una riduzione notevole dei temi capaci di suggerire un rovesciamento delle gerarchie sociali, sia tramite immagini con rapporti capovolti tra animali forti e deboli, ecc., sia con immagini chiaramente concentrate sull'inversione dei ruoli sociali. In altre parole, nel periodo rivoluzionario, caratterizzato da instabilità sociale, si opera più o meno consapevolmente un'epurazione rispetto a quei soggetti che presi alla lettera e non capovolti possono sembrare sovversivi; sintomaticamente tali temi ricompaiono dopo il 1850.

Questa constatazione permette agli autori di affermare che «...la fonction des mondes à l'envers est pleinement conservatrice, puisque le renversement des hiérarchies y est pensé comme tout aussi impossible et absurde que l'échange des positions entre le ciel et la terre ou entre l'air et l'eau»[25]. In una società stabile, rigidamente strutturata, l'immagine derisoria o la situazione capovolta non hanno nulla di destabilizzante, anzi esse sono immediatamente as-

sorbite, istituzionalizzate e concorrono a rafforzare proprio i valori derisi o capovolti. Viceversa, in una società in fermento le stesse immagini possono assumere un valore sovversivo[26].

Su questa tela di fondo dobbiamo tuttavia tessere anche delle sfumature, ricercare eventuali elementi di natura diversa, più ambigui, larvatamente sovversivi o polivalenti, secondo i momenti storici e le zone geografiche implicate. H. Grant ha mostrato, con esempi in parte tratti dallo stesso corpus di stampe, quanta attenzione si debba accordare alle singole componenti, prima di valutarne la portata, gli intenti reconditi o il valore conservatore o sovversivo. Seguendo il significato simbolico di taluni animali, l'origine letteraria e il senso di certe didascalie e altri elementi ancora, inseriti in rappresentazioni del mondo alla rovescia ella ha potuto creare dei nessi precisi con il contesto politico e confessionale del momento ed assegnare ai vari soggetti, apparentemente anodini e tradizionali, anche un messaggio satirico o politico specifico[27].

I due approcci sopra sommariamente evocati, sintetizzano i parametri entro i quali può oscillare il messaggio della nostra serie di tavolette. Alcune di esse si esauriscono in un significato burlesco o di morale spicciola, proverbiale, tali i giovani che segano la trave o che sostengono il soffitto; altre sono chiaramente conservatrici, nella misura in cui assegnano un ruolo tradizionale a uomo e donna nell'economia domestica e fanno di questo ruolo la base stessa della vita familiare. Altre infine vanno interpretate con maggiore prudenza. Sono le immagini con l'asino che sottomette il mugnaio, con il cavallo che disarciona il gentiluomo o che lo costringe a tirare il carro, con il pastore succube del gregge ed infine le due prediche, ossia immagini che propongono altrettanti rovesciamenti dissacranti. La loro bivalenza è tuttavia solo apparente e non resiste ad un esame contestuale. È infatti difficile prestare ai committenti del soffitto, ben inseriti nel potere locale e centrale, dopo un ventennio di prosperità economica, degli intenti sovversivi o partigiani. Lo stesso dicasi per una almeno delle prediche capovolte, quella che presenta un predicatore francescano, invito palese ad un comportamento ortodosso dei fedeli, per altro corroborato da più indizi convenzionali di religiosità. Tutto dunque convalida una lettura capovolta «ad ridendum ... fabula docet» per dirla con Cocchiara, che mira a veicolare valori sicuri a sfondo morale, offrendo delle inversioni considerate impossibili, irrealizzabili. L'unica punta satirica, leggibile sì alla rovescia, ma anche e soprattutto come critica dell'ipocrisia religiosa, si trova nella tavoletta con Rainaldo; è però una satira di sapore particolare, connaturata al filone letterario che abbiamo descritto, già totalmente recuperata, «istituzionalizzata» dalla cultura ufficiale del tempo e impoverita di ogni carica sovversiva[28].

L'ultima considerazione che vorremmo fare, in appendice alla lettura fin qui proposta, è di natura strutturale e ci consente di illustrare la perizia compositiva dell'ignoto artista. La serie del mondo alla rovescia infatti non ha una posizione casuale nel soffitto, ma è sapientemente contrapposta ad una serie di figure esemplari, uomini famosi, duchi e committenti che incarnano altrettanti modelli di «ben

vivere». Data la struttura particolare del costrutto, ne risulta così un duplice percorso, su due diversi registri narrativi: sopra i modelli di vita, sotto gli antimodelli che implicitamente esaltano i valori dei primi ed amplificano gli esiti espressivi dell'intero racconto.

Zusammenfassung

Beim Abbruch eines Bürgerhauses aus dem 15. Jahrhundert in Bellinzona entdeckte man eine bedeutende profane Innendekoration. Das ikonographische Programm zeigt in logischer, strukturierter Weise im Überblick ein breites Register von humanistischen und Renaissance-Themen. Darunter befindet sich eine kurze, zusammengehörige Reihe von zwölf Zeichnungen, die der «Verkehrten Welt» gewidmet sind. Neben dem dokumentarischen Wert des Themas, welches von verschiedenen, interdisziplinären Gesichtspunkten aus interpretiert werden kann, ist die Bedeutung der formalen Wiedergabe hervorzuheben, da sie sehr früh Bildlösungen der Kupferstechkunst des 16. Jahrhunderts vorwegnimmt.

Résumé

Au cours de la démolition d'une maison bourgeoise du XVe siècle fut découverte une importante décoration intérieure profane. Le programme iconographique présente, de manière cohérente et structurée, un vaste répertoire de thèmes de l'époque humaniste et de la Renaissance, entre lesquels se trouve une petite série de douze dessins consacrée au «Monde à l'envers». Outre la valeur documentaire du thème traité, que l'on peut interpréter sous des angles différents et interdisciplinaires, l'œuvre est remarquable pour ses qualités formelles, car elle adopte avec une considérable anticipation des solutions figuratives de la chalcographie du XVIe siècle.

Note

[1] Il resoconto dell'intervento di tutela è dato in P. DONATI e collaboratori. Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche, Bellinzona 1980, pp. 27–34.

[2] Per un'introduzione alle peculiarità dei soffitti medievali si veda W. TERNI DE GREGORY. Pittura artigiana lombarda del Rinascimento, Milano, Vallardi, 1958 e ristampa, Milano, Garzanti, 1981.

[3] Lo studio qui proposto in forma abbreviata è parte integrante di un'indagine più ampia di prossima pubblicazione, che analizza il monumento nei suoi vari aspetti, i committenti e l'intera decorazione pittorica.

[4] Il tema, documentato sotto molteplici forme nella cultura medievale e talvolta di difficile approccio, è analizzato su tempi lunghi da G. COCCHIARA. Il mondo alla rovescia, Torino, Boringhieri, 1963[1], 1981[2], che offre i rinvii bibliografici più utili, qui omessi per concisione e compendia le immagini più significative. Oltre a questo testo, di facile accesso, si tengano presenti T. WRIGHT. A History of Caricature and Grotesque in Literature and Art, London 1865 e Olms Reprint, Hildesheim-New York 1976; O. ODENIUS. Mundus inversus, in «Arv», 10, 1954, pp. 142–70; L. LEBEER. «Die Blauwe Huyck», in «Gentsche Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis», Deel, VI, 1939–40, pp. 161–229; R. CHARTIER/D. JULIA. Le monde à l'envers, in «L'ARC», 65, 1976, pp. 43–53; L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et paralittéraires de la fin du XVI siècle au milieu du XVII, Atti del colloquio internazionale di Tours, 17–19 novembre 1977, raccolti da J. LAFOND e A. REDONDO, Paris, Vrin, 1979.

[5] Faremo riferimento essenzialmente a due stampe italiane del XVI sec., le più antiche su questo tema, conservate al Cabinet des estampes della Bibliothèque nationale di Parigi: «Così va il mondo alla riversa», riprodotta in L. LEBEER. op. cit., p. 213 e in G. COCCHIARA. op. cit., ill. 20, e «Il mondo alla riversa» (c. 1572), già pubblicata da A. BERTARELLI. L'imagerie populaire italienne, Paris, Ducharte e Van Buggenhondt, 1929, p. 37, poi da L. LEBEER. op. cit., p. 215. G. COCCHIARA. op. cit., ill. 21, dà una versione quasi identica del XVII sec. e H. GRANT, Images et gravures du monde à l'envers dans leurs relations avec la pensée et littérature espagnoles, in: L'image du monde ... cit., p. 33, indica una copia in controparte pure del XVII sec.: «El mondo al revès», conservata alla Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi ed eseguita da J. Honervogt con didascalie in spagnolo.

[6] Rispettivamente in: L. LEBEER. op. cit., p. 215 e su una stampa francese del XVIII sec.: «La folie des hommes ou les animaux triomphe», in R. CHARTIER/D. JULIA. op. cit., p. 51.
[7] Stampe del XVI–XIX sec., cfr. G. COCCHIARA. op. cit., ill. 21, 25–27 e L. LEBEER. op. cit., p. 215.
[8] Cfr. L. LEBEER. op. cit., p. 213 e G. COCCHIARA. op. cit., ill. 20.
[9] Per le inversioni di ruolo nella vita coniugale cfr. T. WRIGHT. op. cit., cap. VIII, pp. 118–43, e R. CHARTIER/D. JULIA. op. cit., p. 52.
[10] Il motivo è ripreso anche da artisti attivi in ambiti più elevati, come ad esempio Francesco Cossa; in merito si vedano B. W. MEIJER. Esempi del comico figurativo nel Rinascimento lombardo, in «Arte lombarda», XVI, 1971, pp. 259–66, e P. MELLER. Drawings by Francesco Cossa in the Uffizi, in «Master Drawings», III, 1965, pp. 3–20 e ill. 7.
[11] Cfr. L. LEBEER. op. cit., pp. 213 e 215 e G. COCCHIARA. op. cit., ill. 20–21.
[12] Questi aspetti sono evocati in modo più ampio nella versione completa del presente contributo; il lettore interessato troverà una solida traccia per la scelta dei testi e degli studi in: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters (GRLMA), VI, Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1970, in part. t. II, n° 7004, pp. 281–287. Indispensabili poi le panoramiche di L. FOULET. Le Roman de Renart, Paris, Champion, 1914, e di J. FLINN. Le Roman de Renard, Toronto, Univ. Press, 1963, che trattano tutta la materia renardiana. Su aspetti che ci interessano più da vicino è importante citare lo studio di H. R. JAUSS. Untersuchungen zur mittelalterlichen Tierdichtung, Tübingen, 1959, ed i contributi di J. F. FLINN. Littérature bourgeoise et le Roman de Renart, in: Aspects of the medieval animal Epic, Leuven-The Hague, Univ. Press, M. NIJHOFF, 1975, pp. 11–24, e O. JODOGNE. L'anthropomorphisme croissant dans le Roman de Renart, ibid., pp. 25–42. La presenza degli ordini mendicanti nella tematica renardiana è trattata in tutte le opere sopra indicate, ma in particolare da E. RICHARDS. Poésie en tant que processus. La satire contre les ordres mendiants dans le Couronnement de Renart, Renart le Bestourné et la deuxième partie du Roman de la Rose, in: Third international Beast Epic, Fable and Fabliau Colloquium, Köln-Wien, Böhlau, 1981, pp. 312–330. Per la diffusione in area italiana si veda A. LOMAZZI. Rainaldo e Lesengrino, Firenze, Olschki, 1972, che contiene ogni necessario rinvio per approfondire il problema ed eventualmente H. R. JAUSS, Une transformation tardive de l'épopée animale: Rainaldo e Lesengrino, in «Cultura neolatina», XXI, 1961, pp. 214–219. L'iconografia renardiana è stata analizzata in modo esemplare da K. VARTY. Reynard the Fox, Leicester, Univ. Press, 1967, con attenzione al mondo anglosassone e da J. F. FLINN. L'iconographie du Roman de Renart, in: Aspects of the medieval ... cit., pp. 257–264, entrambi ricchi di indicazioni. Spunti secondari anche in T. WRIGHT, op. cit., pp. 75–85 e 88–94, e infine un consuntivo sull'iconografia in ambito italiano nel citato studio di A. LOMAZZI alle pp. 61–74.
[13] Una tavola riassuntiva è data da J. FLINN. Le Roman ... cit., pp. 997–998.
[14] Cfr. J. F. FLINN. Littérature bourgeoise ... cit., pp. 11–23.
[15] Cfr. E. RICHARDS. op. cit.
[16] K. VARTY. op. cit., pp. 51–59 e J. F. FLINN. L'iconographie ... cit., pp. 261–264.
[17] Cfr. nota precedente.
[18] Possiamo segnalare l'esistenza di una tavoletta con soggetto pressoché identico, in un soffitto quattrocentesco di Crema presso Cremona.
[19] Stampa di F. Hogenberg dal titolo «De Blauwe Huyck» (La cappa blu), 1558, cfr. L. LEBEER. op. cit., p. 167, e G. COCCHIARA. op. cit., ill. 14.
[20] Un ottimo consuntivo è in M. CORTI. Modelli e antimodelli nella cultura medievale, in «Strumenti critici», XII, 1978, pp. 3–30.
[21] Si veda almeno A. M. LECOQ. La «Città festeggiante». Les fêtes publiques au XVe et XVIe siècles, in «Revue de l'art», 33, 1976, pp. 83–102.
[22] T. WRIGHT. op. cit., cap. V.
[23] Malgrado la difficoltà di stabilire filiazioni in questo campo, secondo R. CHARTIER e D. JULIA. op. cit., p. 44, esse costituiscono la matrice originale per buona parte della produzione posteriore fiamminga e germanica.
[24] R. CHARTIER/D. JULIA. op. cit. e H. GRANT, op. cit.
[25] R. CHARTIER/D. JULIA. op. cit., p. 49.
[26] Analoghe conclusioni in J. BERCÉ. La fascination du monde renversé dans les troubles du XVIe siècle, in: L'image du monde ... cit., p. 15.
[27] H. GRANT. op. cit., pp. 21–30; il contesto cui si allude è quello delle lotte confessionali legate alla Riforma e alla presenza spagnola nei Paesi Bassi.
[28] Cfr. M. CORTI. op. cit., pp. 18–19 e J. F. FLINN. Littérature bourgeoise ... cit., p. 23: «Fait littéraire plutôt que sociologique, le Roman de Renart a fait rire l'ordre social dont elle se moquait, mais que les clercs, ses auteurs, ne songeaient nullement à mettre en question.»

Fonti delle fotografie

1–6: Ufficio cantonale dei Monumenti storici. – 7: Phot. Bibl. Nat., Paris.

Indirizzo dell'autore

Verio Dante Pini, licenziato in lettere, Thunstrasse 150, 3074 Muri