

I libri di Viella
Arte

Études lausannoises d'histoire de l'art, 19
collection dirigée par Serena Romano

Studi lombardi, 6

Collection publiée avec le soutien de la Faculté des Lettres de l'Université de Lausanne

Narrazioni e strategie dell'illustrazione

Codici e romanzi cavallereschi
nell'Italia del Nord (secc. XIV-XVI)

a cura di
Annalisa Izzo e Ilaria Molteni

viella

Copyright © 2014 – Viella s.r.l.
Tutti i diritti riservati
Prima edizione: dicembre 2014
ISBN 978-88-6728-326-2

Questo volume è pubblicato grazie al contributo dei Fonds de publication de l'Université de Lausanne e della Société académique vaudoise.



viella
libreria editrice
via delle Alpi 32
I-00198 ROMA
tel. 06 84 17 75 8
fax 06 85 35 39 60
www.viella.it

Indice

<i>Premessa</i> , di Simone Albonico e Serena Romano	7
Annalisa Izzo, Ilaria Molteni <i>Introduzione</i>	9
Maria Luisa Meneghetti <i>Il ms ambrosiano D 55 sup. tra Francia, Oltremare e “Lombardia”: illazioni su un percorso possibile</i>	15
Marco Infurna <i>Cultura e valori cortesi nel franco-italiano Roman d’Hector et Hercule</i>	25
Vera Segre <i>Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento</i>	35
Kay Sutton <i>Pattern and Identity: some observations on dress and fabric in manuscripts made for the Visconti court</i>	45
Lino Leonardi, Nicola Morato, Claudio Lagomarsini, Ilaria Molteni <i>Immagini di un testimone scomparso. Il manoscritto Rothschild (X) del Guiron le Courtois</i>	55
Ilaria Molteni, Barbara Whalen <i>Ecrire et représenter la parole: le manuscrit de Guiron le Courtois, Paris BnF n.a.f. 5243</i>	105
Andrea Canova <i>È meglio guardare le figure. Cicli decorativi e cicli narrativi tra XIV e XV secolo</i>	123

Annalisa Izzo

Entrelacement per immagini. Il racconto intercalato in alcune edizioni illustrate del Furioso 139

Indice dei nomi e delle opere 157

Indice dei luoghi 167

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio 169

Crediti fotografici 173

Vera Segre

Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento*

Esisteva un tempo, incastrato nel nucleo di Bellinzona, un palazzo risalente al 1400, dapprima dimora privata, in seguito passato a funzione di albergo, noto quindi con le diverse denominazioni di “Palazzo Ghiringhelli” e “Albergo della Cervia”.

Fra il 1969 e il 1970, tuttavia, l'euforia edilizia che caratterizza la nostra epoca ne ha decretato la definitiva demolizione, per lasciar spazio a un banale parcheggio su strada dotato di un supplementare livello sotterraneo, incuneato fra le mura dei castelli e il Municipio della cittadina.

Oltre a colonne e capitelli si volle recuperare, nonostante la demolizione, un maestoso soffitto ligneo, interamente decorato e accompagnato da decorazioni pittoriche delle parti alte delle pareti. Fra il dicembre del 1969 e il gennaio del 1970 si procedette con estrema rapidità allo smontaggio degli elementi del soffitto, affidato al restauratore Luigi Gianola.¹

Il soffitto, di forma trapezoidale e ampio m 12 x 6, era composto da grosse travi di legno profilate a torciglioni, poggianti su mensole decorate a intaglio, inserite nelle pareti laterali che lo suddividevano in cinque campate. Sopra le travi, secondo uno schema costruttivo ampiamente diffuso, i travetti, detti *cantinnelle*, creavano lo spazio per una doppia serie di tavolette decorate. Le tavolette

* Si presentano qui di seguito alcuni primi risultati di una ricerca condotta con il sostegno di una borsa di studio cantonale, erogata dal Dipartimento dell'Educazione, della Cultura e dello Sport del Canton Ticino sull'arco di un biennio, trascorso ora per metà.

1. Per le informazioni più generali sul soffitto della Cervia si vedano le seguenti voci bibliografiche: Pierangelo Donati, *Monumenti ticinesi. Indagini archeologiche*, catalogo della mostra, Bellinzona 1980, pp. 27-30 e Id., “Archeologia medievale nel Canton Ticino. Il territorio, le prove materiali, la loro utilizzazione” (1983), in *Venticinque anni alla direzione dell'Ufficio Cantonale dei Monumenti storici*, a cura di Giulio Foletti, Bellinzona 1999, p. 233; Alain e Christian Orcel, Pierangelo Donati, “Ricerca dendrocronologia per l'area ticinese”, *Bollettino della Società ticinese di Scienze Naturali*, LXXXI (1983), p. 61; Verio Pini, “Tra mercatura e predicazione: ardimenti umanistici e nostalgie cortesi nella produzione artistica del Quattrocento”, in Giuseppe Chiesi, Verio Pini, *Bellinzona nella storia e nell'arte*, Bellinzona 1991, pp. 95-136; Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa, schede 7-18, in *Il Rinascimento in terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate-Mendrisio, Pinacoteca cantonale Giovanni Züst, 2010-2011), Milano 2010, pp. 88-93.

di Bellinzona, della grandezza di cm 15 x 40 erano originariamente 280. Alla fine dell'operazione di recupero ne sono rimaste 266; una peculiarità tecnica di questo soffitto è che la pittura non è stata eseguita direttamente sulle tavolette di legno, bensì su carta in seguito incollata alle tavolette. Questa tecnica, non del tutto unica, è comunque molto rara, pertanto ha richiesto da parte del restauratore la messa a punto di un particolare metodo di restauro, in collaborazione con l'Istituto della Patologia del libro di Roma.

Le tavolette, a lungo rimaste coperte da scialbo, ma anche molto sporche, unte e incrostate, vennero ripulite e le carte dipinte vennero staccate dal legno, consolidate e montate su un nuovo supporto, questa volta di carta giapponese.

Successivamente i dipinti, puliti ma non integrati, secondo una metodologia di restauro prettamente conservativo, vennero affidati allo studio della coppia Verio Pini, oggi consulente per la politica linguistica presso la Cancelleria Federale, e Angela Pini Legobbe, entrambi a beneficio di una licenza in letteratura italiana, che pubblicarono diversi articoli enucleando alcune tematiche iconografiche presenti nel soffitto.² Indi funsero da consulenti nella sistemazione attuale di poco più della metà delle tavolette all'interno di Castelgrande a Bellinzona, allineate in lunghe vetrine climatizzate.³

Il criterio di tale scelta ed esposizione fu soprattutto estetico, per cui le tavolette meglio conservate si trovano oggi esposte, mentre quelle meno spettacolari per soggetto o per stato di conservazione, si trovano raccolte in tre scatole nei depositi dell'Ufficio Beni Culturali di Bellinzona.

Finora non erano mai stati fatti studi d'insieme sul soffitto e le tavolette smembrate fra le diverse sedi erano state fortunatamente numerate, ma non erano state catalogate. Pertanto nella mia ricerca ho dapprima redatto una catalogazione delle singole tavolette, per poi procedere a uno studio del soffitto come complesso, in quanto le tavolette presentano precise relazioni tematiche e avevano una distribuzione particolare all'interno del soffitto, che finora non era stata ricostruita. In una fase successiva della ricerca intendo procedere con un approfondimento degli aspetti stilistici e iconografici del soffitto, ma per ora mi sono

2. Oltre al saggio citato nella nota precedente, si vedano i seguenti contributi: Verio Pini, "Mundus inversus. Il mondo alla rovescia quale tema iconografico in una dimora quattrocentesca", *I nostri monumenti storici*, 38 (1987), pp. 255-265; Verio Pini, "Il soffitto quattrocentesco della Cervia a Bellinzona. Iconografie profane e fonti letterarie", in *Lingua e letteratura italiana in Svizzera*, Atti del convegno tenuto all'Università di Losanna, 21-23 maggio 1987, a cura di Antonio Stäubli, Bellinzona 1989, pp. 216-224; Angela Pini-Legobbe, "Di alcune figure femminili nella decorazione del Salone Ghiringhelli a Bellinzona", in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, a cura di Laurent Golay, Milano 1995, pp. 112-115; Angela e Verio Pini, "Animali da soffitto. Gli animali nella decorazione del salone Ghiringhelli a Bellinzona (1470-1480)", *Bloc Notes*, 36 (1997), pp. 13-48.

3. L'esposizione delle carte più apprezzabili da un punto di vista estetico a Castelgrande è corredata da note degli stessi studiosi, pubblicate in un opuscolo acquistabile nel museo stesso: Angela e Verio Pini, *I disegni dell'Albergo del cervo (già palazzo Ghiringhelli) - commenti esposti*, Bellinzona 1992.

soprattutto impegnata, oltrech  nella catalogazione, nella ricostruzione virtuale visiva dell'opera.

La sala dove era collocato il soffitto aveva subito alcune modifiche nel tempo, fra cui la suddivisione in spazi pi  piccoli e l'introduzione di una scala. Tali interventi avevano probabilmente inciso sulla sistemazione originaria delle tavolette. La sistemazione come venne trovata al di sotto dello scialbo e dei soffitti ribassati che lo ricoprivano presenta alcune notevoli serie di immagini tematicamente ben connesse fra loro.

Incominciando dalla campata A si nota la presenza di una serie di 11 tavolette riferite al tema del "mondo alla rovescia"; la dodicesima tavoletta si trova invece spostata nella campata B, senza apparente motivo. Questo spostamento sembrerebbe gi  quindi un indice di manomissioni avvenute nel corso del tempo.

Il tema del mondo alla rovescia, oltre a offrire qui una serie di episodi divertenti e umoristici, riveste un certo interesse storico-artistico nella versione bellinzonese, in quanto si tratta di uno sviluppo molto precoce di un genere di ciclo, che sar  poi ripreso soprattutto nelle incisioni popolari, ma non prima del XVI secolo.⁴

Non   questa la sede in cui approfondire questo aspetto del soffitto bellinzonese, tuttavia mi sembra interessante ricordare che una delle pi  antiche attestazioni figurative di un episodio afferente a questa stessa cerchia tematica in ambito occidentale, cio  il funerale della volpe celebrato dai galli, come   narrato anche nel *Roman de Renart*,⁵ si trova nella ghiera intorno alla lunetta della Porta della Pescheria della cattedrale di Modena, associata a un'altrettanto precoce e preziosa attestazione del tema arturiano.⁶ Dunque la compresenza di temi cavallereschi in associazione a tematiche afferenti al "mondo alla rovescia" non   una prerogativa del soffitto di Bellinzona, ma si iscrive in una pi  generale tendenza dell'arte medievale e del primo Rinascimento ad associare tematiche e registri apparentemente incompatibili fra loro o per lo meno contraddittori, laddove ai valori e alla moralit  cavallereschi viene contrapposta la negazione di quest'ordine nel "mondo alla rovescia".⁷

Nella campata C del soffitto di Bellinzona si trovava una serie coerente di ritratti di re e imperatori, provenienti dal mondo antico – sia biblici, sia greci e

4. Cfr. in proposito lo studio pi  completo del tema e dei suoi sviluppi attraverso le varie epoche, che rimane ancora Giuseppe Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981 (1^a ed. 1963).

5. Le relazioni fra il *Roman de Renart* e il "mondo alla rovescia" sono approfondite nel capitolo *La volpe in Terrasanta*, *ibidem*, pp. 126-137.

6. Cfr. Jacques Stiennon, Rita Lejeune, "La L gende arthurienne dans la sculpture de la cath drale de Mod ne", *Cahiers de civilisation médiévale*, 6 (1963), pp. 281-296; Cristina Acidini Luchinat, Chiara Frugoni, *La porta della Pescheria nel Duomo di Modena*, Modena 1991.

7. Questo tema, in particolare in relazione ai soffitti lignei dipinti della Francia meridionale,   sviluppato nel saggio di Pierre-Olivier Dittmar et Jean-Claude Schmitt, "Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang", in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 2008, études réunies par Monique Bourin, Philippe Bernardi, Perpignan 2009, pp. 67-114: 78-79 con riferimento agli studi pi  ampi condotti da Christian De M rindol, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Les décors peints, Corpus des décors monumentaux peints et armoris s du Moyen Age en France*, 2 voll., Pont-Saint-Esprit 2001.

romani – ma anche dal mondo medievale e in particolare dall’universo cavalleresco. Troviamo infatti in sequenza:

- C1 - Cexar Imperator
- C2 - Alesander Rex
- C3 - Polinex (?) Rex
- C4 - Antoninus Rex (fig. 11)
- C5 - Titus Imperator (fig. 13)
- C6 - Rex David
- C7 - Ioxue Princeps
- C8 - Meliadus Rex (fig. 16)
- C9 - Constantinus Imperator (fig. 18)
- C10 - Vespixianus Imperator
- C11 - Otavianus Imperator
- C12 - Traianus Imperator

Lo sfondo contro il quale si stagliano i ritratti di questi personaggi illustri, accomunati da titoli di regalità, crea una regolare alternanza fra rosso e azzurro, che si ritrova in tutto il soffitto e che forse potrebbe anche servire da criterio per individuare con maggiore certezza eventuali manomissioni dell’ordine originale. Nella ricostruzione virtuale della loro disposizione originaria, i personaggi, ritratti di profilo, si guardano in volto, due a due, salvo Davide e il presunto Polinice, che appaiono invece spaiati.

Le coppie, come ben si può notare, appaiono piuttosto estemporanee. Inoltre, sette di questi personaggi regali, in gran parte riconducibili ai protagonisti del *De Viris Illustribus*, che hanno ispirato numerosi cicli figurativi fra il Tre e il Quattrocento,⁸ vengono qui abbinati, nel soffitto, a una serie completa di Virtù cardinali e teologali, per quanto anche questo abbinamento non appaia sempre particolarmente meditato.⁹

Se dunque, per lo meno a un primo esame, l’accostamento dei singoli personaggi regali a una determinata virtù non appare costantemente avvalorato da

8. Citiamo in questa sede, oltre ai cicli perduti di Giotto e Altichiero, solo a titolo di esempio, fra quelli conservatisi: i due cicli di Palazzo Trinci a Foligno, l’Anticappella nel Palazzo Pubblico di Siena di Taddeo di Bartolo, la Sala delle Udienze del Collegio del Cambio a Perugia, capolavoro del Perugino, il ciclo degli uomini e donne illustri di Andrea del Castagno per Villa Carducci di Legnaia, gli Uomini illustri di Domenico Ghirlandaio in Palazzo vecchio a Firenze. Cfr. Maria Monica Donato, “Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi”, in *Memoria dell’Antico nell’arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, pp. 97-152; Roberto Guerrini, “Dai cicli di Uomini Famosi alla biografia dipinta. Traduzioni latine delle Vite di Plutarco ed iconografia degli eroi nella pittura murale del Rinascimento”, *Fontes*, 1-2 (1998), pp. 137-158; Id., “Dulci pro libertate. Taddeo di Bartolo: il ciclo di eroi antichi nel Palazzo Pubblico di Siena (1413-14). Tradizione classica di iconografia pubblica”, *Rivista storica italiana*, CXII, II (2000), pp. 510-568.

9. Polinice (?) appare abbinato alla Fede, Antoninus Rex alla Speranza (fig. 12), Titus Imperator alla Carità (fig. 14), Re Davide alla Giustizia, Giosué Principe alla Temperanza, Meliadus alla Fortezza (fig. 17) e Constantinus Imperator alla Prudenza (fig. 19).

specifiche tradizioni letterarie o storiografiche, si potrà notare che Meliadus, personaggio regale tratto dalla letteratura arturiana, alle cui vicende hanno dedicato la loro attenzione diversi colleghi presenti a questo convegno,¹⁰ viene abbinato alla Fortezza: se ne celebra dunque senz'altro una virtù che lo caratterizza come uomo d'armi. Sull'immagine di Meliadus torneremo più avanti.

Una serie ancora più cospicua, di ben 24 personaggi, e ben compatta, si trovava poi nella campata D, con personaggi tratti dal romanzo cavalleresco dedicato a Falconetto, distribuiti in modo che 12 eroi del fronte saraceno si trovassero nella fila superiore e 12 eroi dell'opposto fronte cristiano nella fila inferiore.

Pertanto, se sopra si schieravano Alcherio, Alcrione, Falconetto, Pantasta Licorno, il savio Amostante, il Re di Barbaria, il Re Girone, il Gran Soldano, il Re Lanfrino, il Re Maladoto, Brun(es)to e il Re di Persia, rivolti a coppie uno verso l'altro, identificati da un cartiglio e quasi sempre anche da uno stemma araldico, nella fila inferiore si susseguivano nell'ordine: Danese, Gualthe(ri), Astolfo, (Ala)rdo, l'Arcivescovo Tripino (Turpino), Carlo Magno, Olivere, Rolando, un personaggio perduto, probabilmente identificabile con Rinaldo grazie ai frammenti della sua insegna araldica che porta il leone sbarrato,¹¹ Gano, il probabile (Bel)ige(rius) e Ottone. Gli eroi dello schieramento cristiano non hanno il nome su un cartiglio, ma tengono in mano lo stemma con la propria insegna araldica e il nome appare scritto a due colori nello spazio che si crea fra il profilo dell'eroe e il suo stemma. Essi appaiono organizzati in coppie, salvo Carlo Magno, al centro, che offre di sé una visione frontale, oltre ad esibire due diversi stemmi.¹²

Si osserverà anche che in questa parte del soffitto non è rispettata l'alternanza degli sfondi rossi e azzurri che prevale nelle altre campate; gli eroi saraceni appaiono su uno sfondo chiaro e quelli cristiani alternano lo stesso sfondo chiaro a uno sfondo rosso.

Sul lato opposto della stessa campata D si potevano trovare soggetti venatori e tavolette con gli stemmi delle due famiglie unite in matrimonio e celebrate all'interno del soffitto: Ghiringhelli con uno stemma dove domina il colore azzurro e Muggiasca con uno stemma dove domina il colore rosso.

Esaminando il soffitto nella sua interezza si può constatare una regolare ed equilibrata distribuzione degli stemmi delle due famiglie, il cui matrimonio veniva ricordato in questo salone.¹³

10. Cfr. in questo stesso volume soprattutto i contributi di Barbara Wahlen e Ilaria Molteni, ma anche di Lino Leonardi, Nicola Morato e Claudio Lagomarsini.

11. Rinaldo era noto come "il sire dal leone sbarrato" (gentile indicazione di Andrea Canova).

12. Per maggiori approfondimenti su questi personaggi si rimanda al contributo di Andrea Canova in questo stesso volume.

13. Per l'identificazione degli stemmi si veda: Alfredo Lienhard Riva, *Armoriale ticinese*, Losanna 1945 (ristampa anastatica Milano 2011). Gli studi finora condotti da Verio Pini e Giuseppe Chiesi, *Bellinzona nella storia e nell'arte*, non hanno permesso finora di identificare chi fossero i contraenti di tale matrimonio nonché committenti del soffitto. L'ipotesi ivi presentata come più probabile sembrerebbe essere quella di Giovanni Ghiringhelli, la cui fiorente attività mercantile è documentata per più di un trentennio (1458-1495), mentre non ne sono state formulate per il nome

Non altrettanto si può dire per quanto riguarda le tavolette di carattere ornamentale, che propongono nella stragrande maggioranza dei casi il tema della ghirlanda. Infatti si nota come tali tavolette tendano a concentrarsi in maniera irregolare nella campata C e nella campata E, sicuramente manomessa a causa dell'inserimento della scala. Non è possibile stabilire dove fossero collocate in origine le tavolette ornamentali, ma il loro numero (40) suggerisce che potessero essere previste per decorare i lati corti delle cinque campate.

Un altro aspetto non completamente convincente dell'ordine in cui furono ritrovate le tavolette riguarda più da vicino la tematica cavalleresca cui è dedicato questo convegno, in quanto è possibile rintracciare la presenza di otto dei Nove Prodi canonizzati da Jacques de Longuyon nel 1312. La loro presenza non può credersi casuale, ma essi appaiono sparsi su ben quattro campate. Li troviamo tutti puntualmente, salvo Artù, ma occorrerà tener conto che una ventina di tavole sono andate perdute e altre, in particolare ritratti, concentrati soprattutto nella campata E, sono del tutto illeggibili. Carlomagno, come abbiamo già rilevato, appare nella serie tratta dal *Falconetto* (D38); Goffredo di Buglione (B40) appare nella campata B, accanto ad altri "padri fondatori", accostati a coppie raffigurate in un'unica tavoletta, quali Romolo con Remo (B36) e Costantino con Pipino (B35). Alessandro (C2), Cesare (C1) e Giosuè (C7) compaiono nella serie dei sovrani della campata C, mentre Ettore (E13) compare insieme a Giuda Maccabeo (E52) nella campata E, dove si trovano vari altri profeti. Davide si presenta due volte: come re nella campata C (C6) e come profeta nella campata E (E19). Il posizionamento dei Nove Prodi all'interno del soffitto, per quanto sparso, dà comunque loro grande evidenza, in quanto è possibile notare come essi si andassero a collocare principalmente al centro di ogni campata, sul lato della trave che li rendeva visibili entrando nel salone e percorrendolo verso il fondo, dove si trovava il camino. Solo la campata E, che d'altronde era sicuramente la parte più manomessa del locale, sfuggiva a questa logica nel momento in cui il soffitto venne smontato.

Come già sottolineato da altri studiosi, in particolare francesi, dedicatisi specificamente allo studio della decorazione dei soffitti lignei medievali e del primo Rinascimento,¹⁴ un soffitto è uno spazio gerarchizzato, con punti di riferimento multipli, fra i quali emergono l'ingresso e l'asse di attraversamento principale, ma spesso si intersecano e completano fra loro più assi di lettura.¹⁵

Pertanto a Bellinzona i Nove Prodi appaiono inseriti in un contesto di *exempla* più vasto, che nella campata E giungeva a includere, oltre a diversi profeti, an-

della moglie, che doveva appartenere alla famiglia Muggiasca. In una prossima fase della mia ricerca, mi riservo di compiere dei tentativi per colmare questa lacuna.

14. La Francia meridionale è attualmente fra le regioni d'Europa più ricche di questo genere di manufatti, se non la più ricca. Pertanto gli studiosi francesi hanno dato vita a una *Associazione internazionale per lo studio delle carpenterie e dei soffitti dipinti medievali*, con sede a Capestang, che si è dotata di un sito internet: <http://rcppm.org./blog/>, dove è possibile reperire una serie di riferimenti e materiali pertinenti a questo argomento.

15. Cfr. Merindol, "Les plafonds peints: état de la question et problématique", in *Plafonds peints médiévaux* [n. 7], pp. 31-50: p. 44.

che alcuni personaggi afferenti al mondo omerico. Purtroppo, almeno una decina di tavolette che si trovavano in quest'area sono troppo rovinata e non consentono l'identificazione del soggetto; quindi non disponiamo dell'intera serie proposta originariamente da questo soffitto. Si trovano poi in uno stato di conservazione altrettanto precario, o nel quale perlomeno la leggibilità delle iscrizioni non è assicurata, numerose coppie raffigurate su tavolette che ornavano le campate A e B. Alcune di queste coppie sembrano rimandare in maniera abbastanza diretta alla ritrattistica sforzesca, in particolare ai ritratti attribuiti al Bembo di Francesco e Bianca Maria, custoditi alla Pinacoteca di Brera (A9) (fig. 21, 22 e 23),¹⁶ nonché ai ritratti di Galeazzo Maria e Bona di Savoia nella collezione del Castello Sforzesco (B8).¹⁷ Più dubbia la proposta che qui avanzo di identificare Ludovico il Moro (B10), il quale sembrerebbe qui ritratto insieme alla madre Bianca Maria, cui corrisponde meglio il profilo femminile raffigurato, molto diverso da quello di Beatrice d'Este, sposata da Ludovico nel 1491. Il doppio ritratto quindi potrebbe rispecchiare il suo ruolo ancora defilato all'interno della corte milanese negli anni 1470/80, decennio cui sembra risalire il soffitto di Bellinzona.¹⁸ L'analisi dendrocronologica del legno con il quale venne costruito il soffitto della Cervia indica infatti una data per il taglio intorno al 1472, con un'approssimazione di un lustro prima o dopo.¹⁹

Tornando ai Nove Prodi, si constata come essi siano vagamente caratterizzati nella loro provenienza mediante il copricapo, così come accade per altri personaggi; tali copricapi, alquanto esotici, non paiono avere fondamento storico, e mi propongo di procedere nelle prossime fasi della mia ricerca ad approfondire anche questo tipo di analisi nel campo della storia del costume ai fini di una migliore lettura iconografica.²⁰

16. Le due tele, dipinte a tempera, misurano rispettivamente 49 x 31 cm e riprendono la stessa iconografia ducale che si riscontra negli affreschi dello stesso Bonifacio Bembo per l'altare dei santi Grisante e Daria, ora staccati e collocati nella Cappella Cavalcabò in Sant'Agostino a Cremona. Cfr. Marco Tanzi, *Arcigoticissimo Bembo. Bonifacio in Sant'Agostino e in Duomo a Cremona*, Milano 2011.

17. Cfr. *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di Laura Basso e Mauro Natale, Milano 2005. I due ritratti, di anonimo artista lombardo, sono stati anche attribuiti a Zanetto Bugatto, attivo come ritrattista alla corte sforzesca e formatosi alla bottega di Roger van der Weyden. Cfr. Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London 1995, pp. 248-249.

18. Dopo l'assassinio di Galeazzo Maria nel 1476, iniziò il periodo della reggenza di Bona di Savoia, fino al 1480, quando Ludovico assunse tale ruolo in prima persona.

19. Alain e Christian Orcel, Pierangelo Donati, "Ricerca dendrocronologica per l'area ticinese", *Bollettino della Società ticinese di Scienze Naturali*, LXXXI (1983), p. 61.

20. Per quanto riguarda i copricapi di Davide profeta, Giosué e Giuda Maccabeo, ad esempio, mi sembra che possano essere avvicinati ai copricapi di alcuni profeti della serie di incisioni fiorentine di Baccio Baldini, datate dallo Hind al 1470-1475, da Oberhuber e Levenson al lustro successivo. Cfr. Arthur M. Hind, *Early Italian Engraving*, vol. I, London 1938; Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber *et al.*, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington 1973.

Ci sono poi alcune figure o coppie di figure che indossano elmi molto particolari e mi hanno fatto pensare come possibile fonte o parallelo ad alcune antiche incisioni di origine toscana o ai più antichi nielli bolognesi.²¹

Comunque sembra non finiscano qui le tangenze con il campo delle incisioni, che probabilmente l'autore del soffitto, un'impresa di ampio respiro dove lo vediamo lavorare su carta tracciando contorni neri ben marcati, conosceva bene e forse praticava.

Ad esempio si notano forti affinità, che sembrerebbero andare oltre la pura iconografia, fra la serie delle *Virtù* del soffitto bellinzonese e le *Virtù* che compaiono nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* della prima serie, detta serie E, risalenti al 1460-65²² (figg. 15 e 20).

Le incisioni destinate alle carte da gioco appaiono in generale avvicinati alle carte dipinte del soffitto, nella semplificazione dell'immagine dovuta alla tecnica esecutiva; sembrano inoltre riferirsi a uno stesso repertorio cui attingono gli autori del soffitto bellinzonese: in particolare è notevole l'affinità dei motivi del vaso bisellato o della ghirlanda come compaiono sul soffitto e nei *Tarocchi Sola-Busca*.²³ I rapporti con le carte da gioco incise saranno un ulteriore campo che dovrò approfondire nel corso della mia ricerca.

Per tornare invece al mondo cavalleresco, più pertinente al tema del convegno, ha destato in me un certo stupore la presenza della figura del re Meliadus all'interno della serie di re e imperatori della campata C, di cui abbiamo già parlato. Infatti l'immagine di Meliadus, purtroppo assai deturpata, si colloca fra personaggi in gran parte storici, assai più universalmente noti, quali Cesare, Alessandro, Ottaviano, provenienti dall'antichità, oppure dalla *Bibbia*, come Davide. Il padre di Tristano sembra che godesse allora di larga fama, in seguito oscurata da re Artù, Lancillotto e i più celebri cavalieri della Tavola Rotonda. Il romanzo francese di *Meliadus* ebbe grande diffusione come testimonia il successo della compilazione di Rustichello da Pisa, sul quale si sono appuntate numerose recenti ricerche filologiche, finalizzate alla ricostruzione di un testo giunto a noi in forma assai irregolare e frammentaria.²⁴ Per quanto riguarda l'il-

21. Particolari affinità si riscontrano con alcuni nielli bolognesi, quali si vedono riprodotti nel volume a cura di Gisèle Lambert, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento-Cinquecento. Inventaire de la collection du Département des Estampes et de la Photographie*, Paris 1999, pp. 24-25; altri elmi vicini a quelli di Bellinzona si vedono poi anche in bulini quattrocenteschi fiorentini prodotti nella cerchia di Baccio Baldini, come quello riprodotto nello stesso volume della Lambert, p. 92.

22. *Ibidem*, pp. 146-160. Le affinità riguardano in maniera particolarmente significativa le virtù della Fede e della Carità, che presentano in entrambe le serie un'iconografia piuttosto rara.

23. Cfr. il recente catalogo *Il segreto dei segreti. I tarocchi Sola Busca e la cultura ermetico-alchemica tra Marche e Veneto alla fine del Quattrocento*, a cura di Laura Paola Gnaccolini, Milano 2012.

24. Citiamo qui come riferimenti bibliografici: Roger Lathuillère, *Guiron le Courtois: Etude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève 1966; *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, ed. critica, trad. e commento a cura di Fabrizio Cigni, Pisa 1994; «*Guiron le Courtois*». *Une anthologie*, sous la direction de Richard Trachsler, éditions et traductions par Sophie Albert,

Illustrazione bellinzonese, lo stato di conservazione miserabile della tavoletta C8 non mi consente di fare molte considerazioni o ipotesi: rimane appena leggibile la corona a punte metalliche, che nello stesso soffitto viene raffigurata anche sul capo dell'imperatore Antonino, nonché di Re Maladoto, Re Girone e Re Lanfrinus nel ciclo tratto dal *Falconetto* (figg. 24 e 25), quindi non pare un attributo specifico.²⁵ All'interno del celeberrimo *Guiron le Courtois* appartenuto a Bernabò Visconti, ms. n.a.f. 5243 della Bibliothèque Nationale di Parigi, sono assai numerose le illustrazioni che vedono Meliadus elegantissimo protagonista: se ne contano 24;²⁶ esse certificano, insieme alla rara immagine del soffitto di Bellinzona, la continuità della grande fama e del prestigio del personaggio in ambito lombardo fra Tre e Quattrocento.

Mathilde Plaut et Frederique Plumet, Alessandria 2004; Fabrizio Cigni, "Per la storia del *Guiron le Courtois* in Italia", *Critica del testo*, VII/1 (2004), pp. 295-316; Id., "Mappa redazionale del *Guiron le Courtois* diffuso in Italia", in *Modi e forme della fruizione della materia arturiana nell'Italia dei sec. XIII-XV*. Incontro di studio n. 41, Istituto lombardo-Accademia di scienze e lettere, Milano, 4-5 febbraio 2005, Milano 2006, pp. 85-117; Juliette Pourquery de Boisserin, "Identification de Méliadus dans les miniatures du manuscrit BnF fr. 350 de *Guiron le Courtois*", in *Façonner son personnage au Moyen Age*, actes du 31^e colloque CUER-MA, études réunies par Chantal Connochie-Bourgne, Aix en Provence 2007, pp. 297-308; Barbara Wahlen, *L'écriture à rebours. Le Roman de Meliadus du XIII^e au XVIII^e siècle*, Genève 2010; Nicola Morato, *Il ciclo di Guiron le Courtois. Strutture e testi nella tradizione manoscritta*, Firenze 2010; Sophie Albert, «*Ensemble ou par pieces*». *Guiron le Courtois, XIII^e-XV^e siècles: la cohérence en question*, Paris 2010.

25. Questo tipo di corona, detto in araldica e numismatica "corona all'antica" o "corona radiata", è comune sulle monete e medaglie di origine imperiale romana. Cfr. Roberto Diegi, "Corona laureata e corona radiata", *Panorama numismatico*, 280 (2013), pp. 7-11.

26. Cfr. *Manuscrits enluminés d'origine italienne*, vol. 3, *XIV^e siècle. I. Lombardie-Ligurie*, François Avril, Marie-Thérèse Gousset eds., avec la collaboration de Jean-Pierre Aniel, Paris 2005, pp. 60-65.

