

Rivista di cultura
Maggio 2016

Archivio Storico Ticinese 159

Vera Segre

Carnevale, giochi e trasgressione nei soffitti dipinti tardo-medievali, da Bellinzona a Carcassonne

I soffitti lignei del tardo Medioevo delle dimore private di un certo rango erano spesso decorati con tavolette dipinte. A Bellinzona, nel palazzo quattrocentesco già dei Ghiringhelli, poi albergo della Cervia, era rimasto fino al 1970, pur molto mal tenuto, uno degli esempi più originali e interessanti di questo genere di pittura. Tuttavia, il palazzo è stato demolito e del maestoso soffitto si conservano solo le carte un tempo incollate alle tavolette.

Lo studio comparativo di queste pitture le mette in relazione con soffitti anche molto lontani, rivelando una circolazione di modelli e temi artistici che dalla Francia meridionale ai confini con la Spagna, attraverso la Provenza e il Piemonte porta fino a Bellinzona, con pochi agganci con la tradizione lombarda superstite. Il filone delle immagini qui trattate è infatti legato alla tematica carnevalesca e mediante scene di carattere buffonesco sfocia spesso in un ambito di comicità trasgressiva.

Il ciclo di 12 scene del *mondo alla rovescia* quale si poteva leggere tutto in fila sul soffitto di Bellinzona era il più ampio che si conosca nei soffitti del 1400, prima che il tema venisse ripreso nelle stampe popolari, dal 1550 in avanti.

Vera Segre,
docente e ricercatrice,
Morbio Inferiore,
vsegre18@gmail.com

Nei secoli del basso medioevo si diffonde in Europa l'uso di decorare i soffitti lignei con dipinti che possono avere carattere araldico, decorativo o anche narrativo. In particolare nell'area a sud delle Alpi, in un ambito geografico molto vasto, comprendente il Friuli, il Veneto, l'Emilia, la Lombardia, il Piemonte, la Liguria e poi più a est la Provenza, la Linguadoca e il Rossiglione, si riscontra una tipologia di soffitto a travatura perpendicolare tipicamente completata da tavolette dipinte disposte in obliquo: un patrimonio artistico per sua natura fragile, facilmente disperdibile, in quanto disseminato all'interno di dimore private, conservatosi perlopiù fortunosamente, spesso nascosto sotto coperture più recenti, man mano costruite in consonanza all'evolversi del gusto.

In ambito lombardo si contano ancora decine di soffitti di questa tipologia, risalenti soprattutto al XV secolo, con alcune zone che si segnalano per la particolare concentrazione di questo tipo di manufatto, come l'area di Cremona¹, Crema² e Brescia³. È invece molto esiguo il numero di soffitti dipinti di quest'epoca conservatisi a Milano e nelle province di Como e Varese, probabilmente anche a causa di una diversa evoluzione e conservazione del patrimonio architettonico privato⁴. Il Canton Ticino conserva un soffitto a Massagno, alcuni soffitti all'interno della cosiddetta Casa del Negromante e nel Castello a Locarno, nonché i dipinti che un tempo ornavano il soffitto del salone di palazzo Ghiringhelli a Bellinzona, demolito nel 1970⁵.

I soffitti lombardi appaiono principalmente incentrati sulla celebrazione delle famiglie dei committenti e del loro prestigio socio-economico. Pertanto, accanto ai motivi di pura decorazione che vi si riscontrano, prevalgono immagini araldiche o sequenze di ritratti di profilo di personaggi

¹ W. Terni de Gregory, *Pittura artigianale lombarda del Rinascimento*, Milano 1981 (1a ed. 1958), *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento*, a cura di M. Marubbi, Cremona-Cinisello Balsamo 2004, 131-160 e 196-202.

² L. Ceserani Ermentini, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Bergamo 1999.

³ P. Bonfadini, *Colori di legno. Soffitti con tavolette dipinte a Brescia e nel territorio (secoli XV-XVI)*, Brescia 2005.

⁴ M. Marubbi, *Appunti sulla fortuna delle tavolette da soffitto in Lombardia*, in *Tabulae pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli luglio-settembre 2013), a cura di M. d'Arcano Grattoni, Milano 2013, 108-113.

⁵ R. Cardani Vergani, *Soffitti dipinti del Quattrocento. Una scelta dal Cantone Ticino*, in *Soffitti lignei. Convegno Internazionale di Studi*, Pavia 29-30 marzo 2001, a cura di L. Giordano, Pisa 2005, 151-154.

direttamente appartenenti alla famiglia, alternati a rappresentanti del potere con i quali si intendevano sottolineare importanti legami, o ancora personalità tratte dalla storia, dalla letteratura o dalla mitologia evocate come nobili esempi. Secondariamente si riscontra anche lo sviluppo del tema faunistico, che spesso associa animali riconducibili all'ambito della caccia ad animali fantastici ed ibridi di ogni natura.

Molto più variato si presenta il panorama dei soffitti dipinti conservatisi nella Francia meridionale. Una prima sintesi offerta dal volume di Christian de Merindol metteva già in evidenza l'ampiezza e l'interesse del fenomeno⁶. Una recente pubblicazione a cura dell'*Association internationale pour la Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux* (RCPPM) aggiorna sulle continue scoperte e ritrovamenti di soffitti finora sconosciuti avvenute negli ultimi anni, in particolare nella regione della Linguadoca, una terra molto attiva nei commerci e nella produzione di panni pregiati nel tardo Medioevo, assiduamente frequentata fra gli altri da mercanti e banchieri italiani⁷, resisi tramite di legami anche culturali a vasto raggio.

Le immagini del soffitto commissionato a Bellinzona da famiglie di importanti mercanti lombardi⁸, i Ghiringhelli e i Muggiasca, sottratte al contesto originario, sopravvivono, accuratamente restaurate, esposte per metà nelle sale di Castelgrande e per il resto nei depositi dell'Ufficio dei Beni Culturali. Esse offrono una varietà tematica straordinaria, che per alcuni aspetti trova corrispondenze con soffitti geograficamente lontani, francesi – sia avignonesi, sia della Linguadoca – ma anche con alcuni particolari soffitti di area piemontese e in un caso soltanto in Lombardia, nella cittadina di Viadana.

In questo ambito si individua un filone iconografico particolare, che vede la diffusione di immagini legate alla tematica carnevalesca e del mondo alla rovescia, in parte ancora difficili da decifrare, rintracciabili lungo tutto l'arco mediterraneo e subalpino: il mondo medievale testimonia così attraverso i soffitti una visione di sé ironica, divertita e complessa. I soffitti possono essere senz'altro visti come "spazio marginale", meno appariscente e meno visibile rispetto alle decorazioni parietali. Per questo sono stati paragonati ai margini dei manoscritti, dove notoriamente era più frequente una certa licenza espressiva⁹. Probabilmente anche per questo motivo sono stati a lungo trascurati dagli studi storico-artistici.

⁶ Ch. de Merindol, *La maison des chevaliers de Pont-Saint-Esprit*, t. 2, *Les décors peints. Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Age en France*, Pont-Saint-Esprit 2001.

⁷ *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, Montpellier 2014.

⁸ V. Segre, *Il soffitto della Cervia. Ricerche riguardo alla committenza*, AST 156 (2014), 22-33.

⁹ P.-O. Dittmar, J.-C. Schmitt, *Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, a cura di M. Bourin, Ph. Bernardi, Perpignan 2009, 67-114.

1. *Giullare*, Castello di Pomas (Aude)
2. *Giullare con meretrice*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio



1.



2.

Tematiche carnevalesche e “trasgressive” nei soffitti francesi

L'aspetto più sorprendente dei soffitti della Francia meridionale è la presenza piuttosto abbondante di scene di carattere buffonesco, a volte apertamente impudiche, che non hanno certamente un significato edificante, bensì possono essere lette come “antimodelli”, oppure all'interno di un contesto carnevalesco di inversione dei comportamenti e dei ruoli normalmente accettati. Alcune di queste scene sono uniche, altre ritornano a più riprese; diverse fra loro si ritrovano anche negli esempi piemontesi e lombardi, che appaiono comunque più isolati.



3.



4.

Nonostante i temi si intersechino e si sovrappongano, per comodità di sintesi, proverò a dividere le immagini in categorie tematiche, laddove appare ancora possibile proporre un'interpretazione plausibile.

Il contesto della festa

Il riferimento a un contesto di festa è reso esplicito nei soffitti francesi dalla presenza di numerosi giullari, il più delle volte abbigliati di rosso, con un cappuccio a punta, a volte dotato di un sonaglio e spesso foggato in modo da imitare lunghe orecchie. In mano i giullari portano il loro tipico scettro – la *marotte* – con al vertice una piccola maschera, che riproduce il loro stesso volto oppure un animale (ill. 1-4).

I giullari, in francese *fous*, alla lettera *folli*, erano i protagonisti delle feste pubbliche e private, a seconda del loro livello culturale potevano essere musicisti, poeti, o semplici saltimbanchi. La figura del giullare si ricollega al carnevale come momento di sospensione delle regole, del loro gioioso e temporaneo ribaltamento nel nome della licenziosità, dell'eccesso, del travestimento¹⁰. Può sorprendere la celebrazione di questa festività con tutti i suoi aspetti di trasgressione, ben evidenti nelle immagini dei soffitti della Linguadoca, nelle sedi in cui si trovano: dimore private, come il soffitto della casa del mercante Pierre de Belissen di Carcassonne (1470 ca.)¹¹, o del ricchissimo mercante Jehan Dymes a Narbonne (1499)¹², il castello di Pomas (fine 1400)¹³ ma anche il palazzo vescovile di Capestang (1450 ca.)¹⁴ o l'ex-presbiterio di Lagrasse (1491-94)¹⁵, o addirittura l'abbazia di St. Hilaire (1500 ca.)¹⁶. I *fous*, o *folli* erano anche i protagonisti in Francia di una festa tradizionale che implicava una serie di mascheramenti e rituali incentrati sull'inversione dei ruoli¹⁷. In un primo tempo questa festa era direttamente promossa dal clero, ma poiché portava a eccessi ed era ormai

¹⁰ V. Stoichita, A.M. Coderch, *L'ultimo carnevale. Goya, De Sade e il mondo alla rovescia*, Milano 2002, 19.

¹¹ *Images oubliées*, cit., 62-63.

¹² *Ibidem*, 86.

¹³ *Ibidem*, 94-95.

¹⁴ *Ibidem*, 56-61.

¹⁵ *Ibidem*, 70-71.

¹⁶ *Ibidem*, 106-107.

¹⁷ J. Heers, *Le feste dei folli*, Napoli 1990; M. Harris, *Sacred Folly. A New History of the Feast of Fools*, Ithaca 2011.



5.



6.

3. - 5. *Giullari e danze*, Capestang (Hérault), palazzo vescovile

6. *Uomo che danza con drappi*, Carcassonne (Aude), casa Belissen

divenuta poco controllabile nei suoi sviluppi, venne condannata a più riprese, in particolare dal Concilio di Basilea nel 1431. Tuttavia non sparì nel nulla, anzi se ne conservano concrete tracce storiche fino al XVII secolo, soprattutto nel nord della Francia, ma anche ad Arles, a Nîmes e in altri centri della Francia meridionale¹⁸.

Il coinvolgimento del clero in queste feste chiassose, costellate di maschere, costumi, travestimenti, carri allegorici, distribuzioni di denaro e dolci, giochi, farse, danze e sfilate può forse aiutare a capire un manufatto eccezionale come il soffitto della sala del palazzo vescovile di Capestang fatta riattare dal vescovo di Narbona Jean de Harcourt, che possedeva ben diciotto castelli nella zona. Il soffitto, ancora in situ, si articola intorno a cinque travi, fra cui quella centrale reca l'araldica della famiglia del vescovo, mentre sulle altre compaiono numerose immagini riconducibili alle feste carnevalesche e più in particolare alle feste dei folli, tipicamente francesi. Il vescovo committente veniva dalla Normandia, dove queste feste erano molto frequenti, e prima di essere nominato a Narbona, era stato diacono a Laon e poi vescovo di Amiens e di Tournai. In tutte e tre queste città si celebravano le feste dei folli, principalmente nei giorni compresi fra Natale e l'Epifania, in particolare S. Stefano (26 dicembre), S. Giovanni Evangelista (il 27) e il 28, giorno degli Innocenti. Si potrà osservare che proprio nel soffitto di Capestang appare puntualmente un'immagine di S. Giovanni Evangelista benedicente, santo eponimo del committente, la cui festa ricorre in una data tutt'altro che casuale, caratterizzato dall'iconografia del calice avvelenato, da cui fuoriesce il serpente (simbolo del male).

Le figure dei giullari sono particolarmente numerose a Capestang. I giullari avevano accesso alle corti dei re, dei principi e dei notabili, ma si esibivano anche per strada e nelle fiere dei villaggi¹⁹. Sono i protagonisti delle feste, del ballo e della musica e nelle corti più prestigiose essi erano

¹⁸ N. Zemon Davis, *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*, Torino 1980, 130-155.

¹⁹ L'opera di riferimento sul ruolo del giullare nel Medioevo rimane E. Faral, *Les jongleurs en France au Moyen Age*, Paris 1910

(ristampato a Ginevra 1987); si veda anche M.L. Meneghetti, *Giullari e trovatori nelle corti medievali*, in *Passare il tempo. La letteratura del gioco e dell'intrattenimento dal XII al XVI secolo*, Atti del convegno di Pienza 1991, Roma 1993, vol. I, 67-89.



7.



8.

mantenuti in gran numero²⁰. Il tipo di intrattenimento che i giullari potevano offrire era differenziato, come si apprende in un tentativo di classificazione offerto dal poeta provenzale Guiraut Riquier, attivo alla corte spagnola di Alfonso X di Castiglia. In un dialogo poetico scritto negli anni 1274-75 egli chiede al sovrano che vengano fatte le debite distinzioni, in modo da non ritrovarsi associato a personaggi di bassa levatura sociale e morale. Il sovrano quindi risponde identificando quattro diverse categorie di intrattenitori, tutti chiamati “giullari”: la classe più bassa si componeva di giocolieri, che spesso si esibivano con scimmie, cani e capre, mimi, suonatori, imitatori di uccelli e cantori da taverna, meglio identificabili come “buffoni”, nella seconda classe trovavano posto musicisti esperti in grado di proporre in ambienti elevati canoni e testi narrativi altrui, nella terza coloro che creavano le opere eseguite dai giullari, cioè i trovatori, mentre la quarta classe era destinata ai trovatori più eccellenti, degni del titolo di “dottori in poesia”²¹. La menzione di queste particolari abilità, coltivate dai giullari, consente di dare una lettura più chiara, ad esempio, di un’intera campata del soffitto dipinto del salone nella residenza vescovile di Capestang, dove una serie di dieci tavolette con coppie che danzano, è introdotta a chiusa da due giullari, uno dei quali imita visibilmente, con i suoi gesti e con il suo costume, un uccello (ill. 3-5). Si tratta quindi inequivocabilmente di una danza carnevalesca, nonostante l’aspetto nobile delle coppie danzanti conferisca a questo ballo un sapore cortese.

La danza come elemento fondamentale della festa appare esplicitamente evocata anche in diverse tavolette del citato soffitto di Carcassonne (ill. 6 e 9). I musicisti sono un naturale complemento delle scene di danza e se ne trovano numerose immagini sia a Capestang (ill. 7 e 8), sia in dimore private a Pézenas (1470 ca.)²², a Carcassonne e nel castello di Tarascona, appartenuto a Renato d’Angiò (1450 ca.). Anche il soffitto quattrocentesco del castello piemontese di Lagnasco ha interessanti scene di danza e musicisti che evocano l’atmosfera dell’allegria festa popolare (ill. 11).

7. - 8. *Musicisti*,
Capestang (Hérault), palazzo
vescovile

9. *Uomo che danza agitando le maniche dell’abito*,
Carcassonne (Aude), casa
Belissen

10. *Giullare saltimbanco*,
Capestang (Hérault), palazzo
vescovile

11. *Danza e musica*,
Castello di Lagnasco (Piemonte)

12. - 13. *Suonatori di tromba e bombardina*,
Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. B7 e B39

²⁰ E. Faral, *Les jongleurs en France*, cit., 93-99, 103.

²¹ *Ibidem*, 70-73; il poema è ripreso

e commentato anche da M.L. Meneghetti, *Giullari e trovatori*, cit., 73-76.

²² *Images oubliées*, cit. 98.



9.



10.



11.



12.



13.



14.



15.

A Bellinzona la celebrazione della festa nel soffitto era annunciata da numerose tavolette dedicate al tema musicale, con trombettieri e suonatori di bombardina (ill. 12 e 13), di violino, di liuto, che accompagnano le immagini dei personaggi più importanti, ma anche con graziosi putti che suonano gli strumenti più diversi. Sia a Capestang che a Carcassonne e a Pomas compaiono anche numerosi giullari acrobati e mascherati, con travestimenti che imitano animali, spesso uccelli. (ill. 14 e 15)

14. *Giullare con maschera antropomorfa di fronte e zoomorfa sul retro*, Castello di Pomas (Aude)

15. *Uomo travestito da uccello*, Carcassonne (Aude), casa Belissen

I giochi legati alla festa

Durante le feste del Carnevale prendevano largo spazio giostre e combattimenti più o meno burleschi, dove i protagonisti si travestivano e anche i cavalli venivano bardati in modo da simulare straordinarie bestie²³. Le armi usate erano per lo più bastoni, corte spade o anche sassi, mentre per proteggersi i giostratori carnevaleschi usavano a mo' di scudo fondi di paniero o piccoli scudi, da cui il nome di «mazza e scudo» o «gioco dei cestarelli» con cui si ritrovano nelle fonti italiane questi giochi diffusi in tutt'Europa, dal XII secolo fino al 1500 inoltrato²⁴. I duelli con gli scudi si trovano con frequenza nei soffitti francesi, ad esempio a Capestang (ill. 16 e 17), ma anche a Carcassonne, a Ille sur-Têt (Maison Gispert), nonché nel castello piemontese di Lagnasco (ill. 18) e a Viadana (Palazzo Avigni, 1450 ca.); a Bellinzona troviamo invece combattimenti carnevaleschi sottoforma di «leontocentauri» che colpiscono «draghi», in tutto simili a quelli che venivano realizzati con drappi che coprivano due uomini per le mascherate riprodotte nelle prime illustrazioni quattrocentesche dei canti carnascialeschi fiorentini²⁵. È da notare che per quanto riguarda questo tema tavolette identiche a quelle bellinzonesi si trovavano ad Avignone, nella casa del Re Renato d'Angiò situata in rue Grivolat²⁶.

²³ J. Heers, *Le feste dei folli*, cit. 176-177.

²⁴ G. Ciappelli, *Carnevale e quaresima*.

Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento, Roma 1997, 123-125; S. Kinsler, *Presentation and Representation: Carnival at Nuremberg, 1450-1550*, «Representations», 13 (1986), 1-41, 10-11.

²⁵ *Trionfi e canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di R. Brusciagli, Roma 1986.

²⁶ L. Bruguier-Roure, *Les plafonds peints du XVe siècle dans la vallée du Rhône*, in *Congrès Archéologique de France* 52 (1885-86), estratto 1887, 309-358, 344-348.



16.



17.



18.



19.



20.

16. - 17. *Duello con piccoli scudi*, Capestang (Hérault), palazzo vescovile

18. *Duello con piccoli scudi fra ibridi*, Castello di Lagnasco (Piemonte)

19. *Gioco a due*, Narbonne (Aude), Casa di Jehan Dymes

20. *Gioco erotico*, Pézenas (Hérault), hôtel de Graves

Oltre ai combattimenti compaiono nei soffitti francesi anche altri giochi, dove spesso si affrontano due personaggi, il più delle volte nudi. Se ne vedono a Lagrasse, a Narbonne (ill. 19), all'abbazia di St. Hilaire. Quando si tratta di un uomo e di una donna, il gioco può assumere una connotazione marcatamente erotica, come ad esempio si vede a Pézenas (ill. 20). Molto frequente il gioco detto anche "quintana", conosciuto invece in ambito germanofono come *Füsseln*, dove puntando con i piedi un uomo cerca di rovesciare all'indietro una donna in modo da metterne in vista le parti intime²⁷. Un altro gioco tipicamente carnevalesco raffigurato nel salone degli Scudi del Castello di Lagnasco è la cavalcata al contrario²⁸ (ill. 51).

²⁷ Lo si trova ad esempio raffigurato anche negli affreschi del castello di Runkelstein e in un arazzo tedesco custodito al Germanisches Nationalmuseum di Norimberga. Cfr. *Castelroncolo. Il maniero illustrato*, a cura di A.

Bechtold, Bolzano 2000, 59-60.

²⁸ Tali cavalcate ad esempio sono documentate per il 1400 ad Amiens in Harris, cit., 250.



21.



22.



23.



24.

21. e 23. *Soufflecul*,
Capestang (Hérault), palazzo
vescovile

22. *Soufflecul*, Lagrasse
(Aude), ex-presbiterio

24. *Uccello che estrae
verme dall'ano*, Capestang
(Hérault), palazzo vescovile

Raffigurazioni e gesti osceni

Ai giochi si aggiungono a volte gesti osceni, che facevano pienamente parte dello spirito licenzioso e beffardo del Carnevale. Ad esempio il *soufflecul*, o *buffatière*, come rito apotropaico, ma anche scurrile, ancora oggi praticato nella regione della Linguadoca, raffigurato ben due volte in maniera impudica nella sala di Capestang, un'altra volta a Lagrasse (ill. 21-23), e alluso più discretamente in una tavoletta al pianterreno del palazzo di Carcassonne²⁹.

Nel castello di Lagnasco sono raffigurate altre scene che a una sensibilità moderna appaiono particolarmente sconcertanti, come l'uomo che introduce un girarrosto nel fondoschiena di un compare intento a macinare in un mortaio. Tuttavia potrebbero anche essere raffigurazioni letterali di proverbi e modi di dire oggi non più universalmente noti. Nello stesso soffitto ad esempio è raffigurato con sorprendente realismo l'ammonimento evangelico "vedere la pagliuzza nell'occhio del prossimo e non la trave nel proprio" (ill. 62).

Il soffitto di Carcassonne offre almeno un esempio di una tavoletta corredata di *legenda*, che permette di decifrare un'immagine apertamente scurrile, altrimenti incomprensibile: un uomo sta urinando su un'aiuola fiorita e in alto a destra sulla tavoletta si vedono dei raggi. La scritta in caratteri gotici, per quanto non perfettamente leggibile recita: «Pisse[r c]ontre sole[il]», un richiamo a un modo di dire popolare, ancora presente in Rabelais, che significa «fare sforzi inutili»³⁰. Un'immagine scurrile ricorrente in questi soffitti e che potrebbe far riferimento a un proverbio che non mi

²⁹ <http://espritoufflacus.cultureforum.net/t201-origine-de-la-danse-du-soufflet-ou-buffatiere>; [http://www.ladepêche.fr/article/2013/09/29/1719549-la-buffatiere-tra-](http://www.ladepêche.fr/article/2013/09/29/1719549-la-buffatiere-tra)

[dition-paienne-et-ancestrale.html](http://condition-paienne-et-ancestrale.html); D. Fabre, *Le Carnaval ou la fête à l'envers*, Paris 2000.

³⁰ J. Morawski, *Proverbes français antérieurs au XVe siècle*, Paris 1925, proverbio 453.

25. *Immagine fallica*, Carcassonne (Aude), casa Belissen

26. *Lancio di falli con la balestra*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio

27. *Uomo che cavalca una gatta bianca*, Carcassonne (Aude), casa Belissen

28. *Giullare che morde l'orecchio di una gatta bianca*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio



25.



26.



27.



28.

è noto, mostra un uccello che estrae un verme dall'ano di un personaggio a metà denudato (si trova a Narbonne, a Capestang, ma anche a Viadana, in una tavoletta proveniente da palazzo Gardani, quattrocentesco) (ill. 24).

Sono anche abbastanza numerose le immagini falliche: alcune tavolette sono interamente occupate dalla raffigurazione di grossi falli, come a Carcassonne e a Narbonne (ill. 25). Negli stessi soffitti si trovano immagini che associano grossi falli con un gatto o meglio una gatta (*chatte* in francese è una designazione del sesso femminile)³¹: a Narbonne è raffigurata una gatta accovacciata su un pene eretto, mentre a Carcassonne la gatta sembra portarsi il fallo alla bocca. Inoltre, nello stesso soffitto del primo piano, un uomo cavalca nudo una gatta (ill. 27). In una sala del piano superiore di Lagrasse un giovane incitato da un giullare lancia un fallo al posto della freccia con la sua balestra e ne tiene altri nella sporta (ill. 26). A quest'immagine, di per sé già molto eloquente, potrebbe essere affiancata la seguente composizione giullaresca, dalla *Fatrasie d'Arras* del XIII secolo:

Se ne fussent deus maques
Qui d'une arbaleste à tour
Orent deus nonnains foutues”³²

Nello stesso soffitto forse nasconde un'allusione sessuale anche il giullare intento a mordere vigorosamente l'orecchio di una gatta che tiene fra le braccia (immagine che compare pure nel soffitto di Beaucaire)³³ (ill. 28). Occorrerà almeno ricordare in questa sede l'interpretazione di Bachtin

³¹ Ph. Brenot, *Les mots du sexe*, Paris 2002.

³² L.C. Porter, *La Fatrasie et le Fatras. Essai sur la poesie irrationnelle en France au Moyen Age*, Genève 1960, 123.

³³ Ch. De Merindol, *Les plafonds peints: état de la question et problématique*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, a cura di M. Bourin, Ph. Bernardi, Perpignan 2009, 34-48.



29.



30.

del realismo grottesco, come dimensione della cultura comica popolare e carnevalesca, nella quale l'aspetto corporeo assume un valore universale, positivo e festoso, ma in assenza di un corretto approccio storico-culturale viene percepito come osceno per un pregiudizio di carattere moralistico³⁴.

Il contesto erotico-sessuale

La festa di Carnevale è nota per aver da sempre propiziato il corteggiamento e un allentamento della rigidità dei costumi. Le norme della vita sociale vengono sospese e lasciano il posto a una sensualità licenziosa. Pertanto in questi soffitti, che sviluppano molto ampiamente il tema della festa sotto tanti e molteplici aspetti, sono numerose le scene di coppie all'interno delle quali si scambiano doni quali fiori, cuori, oppure a Capestang quel che sembrerebbe una tipica ciambella di Carnevale più che un anello nuziale, come già interpretato da altri³⁵ (ill. 29). L'offerta della ciambella, carica di allusioni erotiche, era tipica del Carnevale in numerose culture, come si evince ad esempio dalla famosa *Canzona dei Confortini* (dolcetti a forma di ciambella), scritta per Carnevale da Lorenzo de' Medici³⁶, nonché dalle usanze testimoniate per il Carnevale di Norimberga³⁷.

Un corteggiamento più diretto e meno discreto rispetto a queste offerte appare in un'immagine di Capestang (ill. 30), dove il giovane stringe a sé la donna con forza, mentre nel soffitto dell'Hotel de Brignac a Montagnac (1450 ca.) vengono presentate come negative, in contrasto con la via del matrimonio, varie forme di corteggiamento: in un caso l'uomo afferra brutalmente la donna, in altri tre rispettivamente un anziano, un frate e un giullare pagano la donna, mentre in un ultimo caso si nota una eccessiva differenza di età nella coppia.

Molto impudico è l'approccio raffigurato in due tavolette del pianterreno a Carcassonne: nell'una l'uomo tiene in una mano una brocca

29. *Offerta della ciambella*, Capestang (Hérault), palazzo vescovile

30. *Corteggiamento diretto*, Capestang (Hérault), palazzo vescovile

³⁴ M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino 1979, 23-24.

³⁵ P.O. Dittmar, J.-C. Schmitt, *Le plafond peint*, cit., 75; *Images oubliées*, cit., 59.

³⁶ *Trionfi e canti*, cit., 3-5.

³⁷ H. Moser, *Städtische Fastnacht des Mittelalters*, in *Masken zwischen Spiel und Ernst*, a cura di H. Bausinger, Tübingen 1967, 136-202.



31.



32.

Ill. 31-32 – *Coppia impudica*, Carcassonne (Aude), casa Belissen

di vino e nell'altra il calice da cui sta bevendo rivolto verso la donna, che lo attende sull'altra tavoletta con la gonna completamente alzata, raccomandandogli di non bere troppo; infatti l'immagine è corredata da un testo mutilo che recita: «ne boit point tout que tu ne ausa trouv...» (ill.31 e 32). Anche nel soffitto di Bellinzona, nell'ambito di una serie di immagini dedicate al *mondo alla rovescia* è raffigurato un corteggiamento molto spinto da parte della donna, che rincorre l'uomo indossando soltanto un perizoma (ill. 33). Giochi erotici femminili ancor più disinibiti si trovano sul soffitto del castello di Lagnasco: in una tavoletta le donne si dedicano a un abbondante raccolto dall'albero dei falli, mentre in un'altra pescano falli in un laghetto, dando aspetto concreto e visivo a una metafora sviluppata in un altro canto carnevalesco fiorentino intitolato appunto *Le pescatrici* (ill. 42 e 43).

Il tema della prostituzione in collegamento con figure di giullari viene invece sviluppato al piano superiore del ex-presbiterio di Lagrasse, un piccolo edificio molto vicino alla chiesa della cittadina, oggi adibito a museo, ma del quale non si conosce esattamente la funzione nel XV secolo, quando venne realizzata questa serie di immagini, che potrebbero addirittura far pensare fosse adibito a bordello. La prostituta è raffigurata vestita di rosso e con i capelli lunghi e sciolti. Una volta si toglie la biancheria intima, aiutata da una donna che tiene in mano una moneta, una volta contratta con un frate, altre volte con diversi uomini, in una scena si depila il pube mentre una donna le fa luce con una candela, poi tiene un mostro dalla testa di giullare al guinzaglio, si accompagna con giullari, e si abbraccia nuda con un frate in una sauna mentre un altro frate provvede a versare l'acqua nella tinozza (ill. 34-40).

Le ricerche storiche specifiche sulla prostituzione in Linguadoca³⁸ documentano per i secoli XIV e XV la presenza di numerosi bordelli sia pubblici sia privati nella zona intorno a Lagrasse, spesso associati a *étuves*, sorta di piccoli impianti termali o saune. Contrariamente a quanto si potrebbe pensare, erano spesso localizzati al centro delle cittadine, e anche

³⁸ L. Otis, *Prostitution in Medieval Society. The History of an Urban Institution in*

Languedoc, Chicago 1985.



33. Scena di «corteggiamento», Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A37

33.

in prossimità di chiese e monasteri. Inoltre a livello più ampio, sono documentati anche bordelli tenuti da monaci e nei quali la clientela poteva essere sia laica sia ecclesiastica³⁹. Una scena erotica molto esplicita all'interno di una *étuve* è raffigurata anche nel soffitto dei primi anni del 1500 nell'abbazia di St. Hilaire (ill. 44). Fra le tavolette dei tre soffitti di Lagrasse, che condividono con quello di Bellinzona e con quello di Capestang alcune scene del mondo alla rovescia, nonché lo spirito carnevalesco generale, colpisce per l'adozione di una scala proporzionale maggiore delle altre l'immagine di una pagnotta e una caraffa di vino. Per l'interpretazione di questa tavoletta, accostata alle scene di prostituzione, mi pare interessante pensare alla metafora diffusa nel linguaggio della poesia licenziosa toscana, che prende avvio proprio dai canti carnascialeschi, dove l'insegna del pane con il vino posta esternamente a una locanda, segnalava proprio un bordello⁴⁰ (ill. 41).

Inversione di ruoli, mondo alla rovescia

Una delle caratteristiche principali del Carnevale è la sovversione, l'inversione di tutte le regole e le abitudini quotidiane. Il totale rovesciamento implicato dal Carnevale viene illustrato in maniera molto concreta e letterale in alcuni soffitti francesi, mediante una figura piegata in avanti e che guarda al mondo da sotto le proprie parti intime: impudicamente nude a Carcassonne, vestite all'abbazia di St. Hilaire (ill. 45). A Bellinzona, a Pont-Saint-Esprit e a Capestang sono raffigurate alcune teste che guardano verso l'alto in ardito scorcio prospettico: forse anch'esse un'espressione dello stesso concetto.

Nei soffitti che stiamo prendendo in esame il riferimento al *mondo alla rovescia* è piuttosto frequente. Alcune scene tematizzano un tipo particolare di caccia, dove si inverte il ruolo della preda – una lepre o un cervo – che rincorre i cani. Se ne vedono a Narbonne, ma anche a palazzo Avigni a Viadana (ill. 50) e a Bellinzona. A Lagnasco una papera si avventa su

³⁹ J. Rossiaud, *Amori venali. La prostituzione nell'Europa medievale*, Bari 2010.

⁴⁰ J. Toscan, *Le carnaval du langage*.

Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XVe-XVIIe siècles), 4 voll., Lille 1981.

34. - 40. *Immagini con prostitute*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio

41. *Pane e vino*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio

42. *Pesca di falli*, castello di Lagnasco (Piemonte)

43. *L'albero dei falli*, castello di Lagnasco (Piemonte)



34.



35.



36.



37.



38.



39.



40.



41.



42.



43.



44.



45.



46.



47.

44. *Etuve*, abbazia di St. Hilaire (Aude)

45. *Il mondo a testa in giù*, abbazia di St. Hilaire (Aude)

46. *Asino che frusta un uomo*, Lagrasse (Aude), ex-presbiterio

47. *Lepre che arrostitisce un cane*, Narbonne (Aude), Casa di Jehan Dymes

un'aquila. Un'altra immagine di inversione di rapporti nel mondo animale che fa parte del repertorio adottato nei soffitti quattrocenteschi è il gallo che ha la meglio sulla volpe, come si vede ancora a Viadana, ma anche a Capestang, ciò che non impedisce in altre tavolette di mostrare la volpe che ha invece catturato il gallo o la gallina, come ad esempio a Bellinzona, a Lagrasse e a Carcassonne.

La volpe è protagonista di alcune immagini ispirate al repertorio favolistico, che offre comunque spunti comici. Molto amata la favola della volpe e della cicogna, raffigurata, oltretutto in tavolette erratiche ora esposte al museo di Crema, a palazzo Avigni a Viadana (ill. 48 e 49), ma anche a Lagnasco, a Narbonne e a Carcassonne (ill. 52). Un altro spunto favolistico dai risvolti comico-satirici è l'immagine del lupo travestito da frate che accarezza le caprette e che si vede a Carcassonne, mentre a Narbonne è raffigurata una lepre che gira un cane sullo spiedo (ill. 47).

Oltre alle inversioni dei ruoli naturali fra gli animali troviamo uomini sottomessi da animali: ad esempio a Carcassonne un cinghiale squarta un uomo sdraiato e in un'altra immagine lo ha appeso per i piedi per scuoiarlo. Altri uomini appaiono soggiogati da animali: letteralmente legati al giogo, come si vede sia al pianterreno dell'ex-presbiterio di Lagrasse (ill. 46), sia ancora a Carcassonne, sia a palazzo Avigni, sia a Bellinzona. Questo tipo di immagini corrisponde alla prassi di organizzare corse con persone legate a carri o a gioghi, che si trova descritta fra i giochi carnevaleschi del 1400, testimoniata in particolare in Germania⁴¹. Il tema entrerà inoltre più tardi a far parte di un ciclo di immagini dedicate al mondo alla rovescia, che trova una certa canonizzazione a partire dalla seconda metà del Cinquecento, per quanto si è conservato, in stampe di grande formato dove le varie

⁴¹ H. Moser, *Städtische Fastnacht*, cit.

48. - 49. *La favola della volpe e della cicogna*, Viadana (Cremona), palazzo Avigni

50. *Lepre che rincorre un cane*, Viadana (Cremona), palazzo Avigni

51. *Cavalcata al rovescio*, castello di Lagnasco (Piemonte)

52. *Volpe o lupo travestito da frate*, Carcassonne (Aude), casa Belissen



48.



49.



50.



51.



52.

scenette sono raccolte in fogli unici, che conobbero vasta diffusione popolare fino al XIX secolo, con una costanza figurativa piuttosto sorprendente, ma un numero pressoché infinito di varianti e versioni in tutte le lingue e culture d'Europa⁴².

Le tavolette dipinte sui soffitti qui citate sono quindi le testimonianze più precoci dello sviluppo di un tema e di un ciclo iconografico di amplissima diffusione. Mentre però le immagini a stampa più tardive sono sempre corredate di didascalie descrittive ed esplicative, le immagini dei soffitti sono spesso enigmatiche e difficili da interpretare, anche per la perdita di gran parte del patrimonio di proverbi, detti, canzoni, abitudini cui le im-

⁴² D. Kunzle, *World upside down: the iconography of a European broadsheet type*, in *The reversible world: symbolic inversion in art and society*, a cura di B.B. Babcock, London

1978, 3-96; M. Lever, *La représentation du mythe, essai d'iconologie*, in F. Tristan, *Le monde à l'envers*, Paris 1980.



53.

magini potrebbero riferirsi, soprattutto in rapporto al carnevale e ad altre feste popolari, per le quali scarseggiano testimonianze storiche specificamente riferibili ai contesti in cui furono eseguiti i suddetti soffitti.

La serie di Bellinzona

Nei soffitti francesi al mondo alla rovescia si mescolano su ogni trave scene di caccia, ibridi, i tipici combattimenti con sciabole, giullari, caricature, saltimbanchi, uomini mascherati da animali, allusioni a temi della letteratura eroicomica, come il confronto fra il cavaliere e la lumaca, presente a Capestang, a Carcassonne, e anche a Lagnasco⁴³.

All'interno del soffitto ligneo dipinto con ben 280 tavolette di soggetti diversi, già nel salone di palazzo Ghiringhelli, poi albergo della Cervia, a Bellinzona, spiccava invece per originalità, compattezza ed estensione, un ciclo di 12 immagini riferibili alla tematica del "mondo alla rovescia". Qui non solo i ruoli naturali, ma anche le categorie sociali si invertono: l'animale comanda sull'uomo, la preda rincorre il cacciatore, ma anche i ruoli sessuali si scambiano e il ricco si fa servitore del povero.

Le dodici tavolette, esemplari per ciascuna di queste diverse inversioni, erano situate in sequenza continua sul lato più visibile della trave che delimitava l'ultima campata del salone (campata A), dove c'era anche un camino. Al di sopra di questa serie si trovavano ritratti di personaggi di nobili origini, fra cui i duchi di Milano Francesco Sforza con la moglie Bianca Maria Visconti: una sorta di galleria di modelli, cui le raffigurazioni del mondo alla rovescia potevano contrapporsi, come in controcanto, quali antimodelli. Facevano parte della serie anche due scene più rare dedicate alla satira della predica religiosa.

⁴³ L.M. C. Randall, *The snail in Gothic marginal Warfare*, «Speculum» 37 (1962), 358-367; C. Cardelle de Hartmann, «De Lombardo et lumaca» et la plurivocité du

procédé parodique, in *Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, a cura di J. Bartuschat, C. Cardelle de Hartmann, Firenze 2013, 19-40.

Ill. 53 – *Predica nel mondo alla rovescia*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A34

Prendiamo in esame le immagini del ciclo bellinzonese nel dettaglio⁴⁴:

A34 sembra esprimere una situazione comica o ironica riguardo al tema della predica religiosa: sulla destra appare un monaco intento a parlare da un semplice pulpito ligneo a un pubblico composto da due donne e due uomini nobilmente vestiti. Le due donne sono sedute su una prima panca, ma rivolte nella direzione opposta al predicatore. Esse hanno la testa avvolta in un panno, talché non possono né vedere né sentire, e una delle due gira la testa, ma non il corpo verso il frate. Gli uomini, che indossano un berretto sul capo, seduti su una seconda panca, appaiono anch'essi girati di schiena rispetto al frate, e solo uno dei due gira la testa, come per concedere una vaga attenzione. La scena si svolge all'aperto sul consueto sfondo collinare che caratterizza tutte le tavolette di Bellinzona; negli abiti delle due coppie si alternano i colori: bianco, rosso e blu (ill. 53).

Nella raccolta di canti carnascialeschi fiorentini edita da Riccardo Brusca, fra i canti attribuiti a Lorenzo il Magnifico si può leggere la *Canzona de' visi addrieto*, nella quale si evoca il costume a quanto pare allora diffuso di portare il viso all'indietro per guardarsi dai traditori ed evitare i colpi alle spalle. L'ultimo paragrafo della canzone specifica che anche le donne ormai avrebbero acquisito questa abitudine. Nel corteo di carnevale connesso a questo canto si sarebbero viste maschere retroverse, sì che l'impressione fosse di persone che camminassero all'indietro «come gamberi». In questo canto è possibile forse leggere una traccia per spiegare l'enigmatica immagine rimasta a Bellinzona⁴⁵. I canti fiorentini sopravvissuti grazie a un'edizione cinquecentesca del Lasca⁴⁶, che ne ha salvato la memoria per i posteri, rappresentano spesso un'elaborazione colta di canti popolari che avevano avuto larga diffusione ben prima della loro sistemazione letteraria.

A35 manifesta una chiara inversione di ruoli fra uomo e animale: un asino, ritto sulle zampe posteriori, ha preso il controllo della situazione e riduce a obbedienza, colpendolo con un lungo bastone, un uomo che porta via un sacco, presumibilmente di farina dal mulino, la cui ruota è visibile alle spalle dell'asino. Una scena simile si trova anche nel soffitto quattrocentesco a pianterreno di palazzo Avigni a Viadana⁴⁷ (ill. 56), non lontano da Cremona, ma anche nel soffitto al primo piano della casa appartenuta al mercante Pierre de Belissen di Carcassonne (datato dagli esami dendrocronologici a poco dopo il 1450)⁴⁸ e in due diverse versioni a Lagrasse, piccolo centro della Linguadoca, al pianterreno della cosiddetta «maison du presbytère»⁴⁹, risalente agli ultimi decenni del XV secolo. Precisamente questo soggetto compare anche nelle stampe popolari più tarde, che rac-

⁴⁴ A questo ciclo ha dedicato un primo studio anche V. Pini, *Mundus inversus. Il mondo alla rovescia quale tema iconografico in una dimora quattrocentesca*, «I nostri monumenti storici», 38 (1987), 255-265.

⁴⁵ *Trionfi e canti*, cit., vol. I, 23-24.

⁴⁶ Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, *Raccolta de' Canti Carnascialeschi e Trionfi*, Firenze 1559.

⁴⁷ R. Aglio, *I soffitti di Viadana: storie di animali e di iconografie lontane*, «Vitelliana. Bollettino della Società Storica Viadanese» VIII (2013), 11-42.

⁴⁸ *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, a cura di M. Bourin, Montpellier 2011, 60-61.

⁴⁹ *Ibidem*, 68-69.



54.

54. *Asino che bacchetta un uomo*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav.A35

55. *Cavallo imbizzarrito e spaventato*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav.A36



55.

colgono varie vignette intorno a questo tema in un unico foglio. L'inversione di ruoli fra l'uomo e gli animali a lui più sottomessi nella vita quotidiana è infatti una delle tematiche essenziali del "mondo alla rovescia"; tuttavia è anche importante ricordare come la pratica di attaccare due persone al giogo, a un aratro o a un erpice e farle correre così attraverso la città fosse diffusa durante il Carnevale di alcune città, testimoniata e ben documentata, ad esempio, per l'area tedesca⁵⁰. Pertanto l'immagine di Bellinzona potrebbe rappresentare un riferimento diretto a un momento e a un'usanza del Carnevale, oltre ché una generica immagine di "mondo alla rovescia" (ill. 54).

A36 mostra un'ulteriore variante della ribellione degli animali: un cavallo imbizzarrito ha buttato a terra il suo cavaliere, spaventato a quanto pare da un grosso cane sulla destra della scena. La stessa, identica iconografia si trova ancora una volta a Viadana nel soffitto del pianterreno di palazzo Avigni, distribuita però su due tavolette contigue, dove il grosso cane sta su una tavoletta e il cavallo imbizzarrito su quella accanto, mentre manca il cavaliere disarcionato (ill. 55, 57 e 58).

A37 mostra una inversione dei ruoli di tipo sessuale: una donna dai capelli lunghi e fluenti, il corpo abbondante, insegue vestita soltanto con un succinto perizoma un uomo che scappa, anch'egli in mutande. Questa scena non ha riscontro in altri soffitti; nel già citato soffitto della casa del

⁵⁰ H. Moser, *Städtische Fastnacht*, cit., 135-202, spec. 184-190.

56. *Asino che frusta e mette a quattro zampe un uomo*, Viadana (Cremona), palazzo Avigni

57. - 58. *Cavallo imbizzarrito e spaventato da un orso*, Viadana (Cremona), palazzo Avigni



56.



57.



58.

mercante Pierre Belissen a Carcassonne ricordiamo una scena in cui una donna impudica sollevandosi la veste richiama l'attenzione di un corteggiatore intento a bere vino sulla tavoletta accanto, forse un'iconografia più direttamente legata al tema della prostituzione, presente anche nei soffitti del primo piano della *maison du presbytère* di Lagrasse, ma estraneo al soffitto di Bellinzona. Nelle stampe popolari l'inversione di ruoli nel corteggiamento è manifestata attraverso una vignetta con le donne che fanno la serenata agli uomini, dunque in modo meno diretto che a Bellinzona. Inoltre nelle stampe più tarde l'inversione dei ruoli dei sessi è esplicitata in altri modi, come l'uomo che si occupa della cucina e dell'educazione dei figli, mentre la donna va a caccia o alla guerra. L'ispirazione iconografica della scena bellinzonese, ben diversa e assai originale nella sua comicità, potrebbe esser stata mutuata dalla scena biblica di Giuseppe che sfugge alle profferte della moglie di Putifarre.

A38 è una seconda scenetta dedicata all'inversione di ruoli fra uomo e animale: l'asino qui ha legato al giogo un uomo che quindi tira il carretto diretto dall'animale, sollevatosi sulle zampe posteriori (ill. 59). Ancora una volta questa scena trova un parallelo, come abbiamo già osservato, al pianterreno del *presbytère* di Lagrasse, ma anche nelle stampe popolari cinquecentesche. Il soffitto della casa di Pierre de Belissen a Carcassonne conserva come detto scene ben più crudeli di inversione dei ruoli, che mostrano maiali o cinghiali intenti a squartare e macellare uomini: un tipo di immagini che nelle stampe compare solo nella seconda metà del 1700⁵¹.

A39 mostra una scena conservata solo parzialmente e in quanto tale più difficile e incerta da interpretare rispetto alle altre. Si vede sulla sinistra un uomo vestito elegantemente che si china in avanti, mentre sulla destra una figura leggibile solo in parte, che sembrerebbe più esile e abbigliata in maniera più semplice, senza berretto, forse una donna⁵², si porta la mano destra

⁵¹ In particolare nel 1765 in una stampa del francese Monhard, poi ripresa nel 1815 ancora in Francia da Hurez e in una stampa

toscana del 1825.

⁵² È di questo avviso V. Pini, *Mundus inversus*, cit., 257, nota 2.



59. *Uomo messo al giogo da un asino*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A38

60. *Il povero che comanda il ricco*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A39



sul capo, dove sembrerebbe tenere in mano qualcosa, forse un bastone, mentre indica in avanti con la mano sinistra, come a far eseguire qualcosa all'altro personaggio. A differenza di una precedente interpretazione in chiave d'inversione dei ruoli all'interno della coppia coniugale, propendo per un'inversione di ruoli sociali, che trova qualche riscontro anche nelle stampe popolari, laddove il ricco si umilia davanti al povero. Questa immagine infatti fa la sua comparsa fin dalle prime stampe italiane dedicate al mondo alla rovescia, cioè la stampa di Nicolò Nelli (1552-79) e la stampa anonima fiorentina del 1560. Nelle stampe il ricco deve zappare la terra, abbassandosi, mentre il povero indica perentoriamente il da farsi. Nell'immagine di Bellinzona non si riesce più a decifrare quale sia il tipo di azione, ma è chiaro che il personaggio più autorevole, munito di cappello, si inchina davanti a quello più semplice (ill. 60).

A40 offre una scena molto vivace riconducibile all'ambito tematico del *Roman de Renard* e delle sue versioni più tarde, come il *Renart bestourné* di Rutebeuf (1260-70) o l'anonimo *Renart le contrefait* (1319-1342), nelle quali si accentua l'aspetto della satira ai danni degli ambienti religiosi, atta a smascherarne la falsità e l'ipocrisia⁵³. Nell'immagine il frate è una volpe travestita, che intrattiene dal suo pulpito un pubblico ingenuo composto da oche, le quali tengono nel becco vistosi rosari rossi. Nel cappuccio del

⁵³ Rutebeuf, *Cœuvres complètes*, a cura di M. Zink, Paris 2011; A. Barre, *Le renard de Rutebeuf*, «Cahiers de recherches médiévales et

humanistes» 14 (2007), 253-266; *Le Roman de Renart le contrefait*, a cura di G. Raynaud et H. Lemaître, Paris 1914.

61. *Predica della volpe alle oche*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A40

62. *Vedere la pagliuzza nell'occhio del prossimo e non la trave nel proprio*, Castello di Lagnasco (Piemonte)

63. *Predica della volpe alle oche*, Castello di Lagnasco (Piemonte)



61.



62.



63.

suo saio la volpe ha già catturato un'oca e si può prevedere che le altre non faranno una fine migliore (ill. 61). Pur nel successo e nella diffusione internazionale molto ampia del *Roman de Renard* con la sua iconografia, questa immagine è rarissima in ambito italiano⁵⁴. Una scena di contenuto simile, cioè una volpe travestita da frate che predica di fronte a un pubblico composto da tre oche e tre galline, mentre tiene catturate nel cappuccio già due oche, si trova nella decorazione quattrocentesca del soffitto della Sala degli Scudi nel castello di Lagnasco, vicino a Saluzzo: un soffitto che riporta un numero molto elevato di scene del *mondo alla rovescia* e carnevalesche⁵⁵ (ill. 63). La scena della predica della volpe, è invece frequente in Inghilterra, Francia, Germania, ma anche in Spagna, in Belgio e in Svizzera, in particolare scolpita sugli stalli delle chiese⁵⁶.

Proprio dalla Svizzera tedesca proviene un arazzo, di piccola dimensione, dove le quattro oche del pubblico tengono nel becco un rosario esattamente come nel dipinto contemporaneo di Bellinzona. L'arazzo risale agli anni 1450-75 ed è conservato a Glasgow (Burrel Collection)⁵⁷. Ri-

⁵⁴ A. Lomazzi, *Rainaldo e Lesengrino*, Firenze 1972, 66.

⁵⁵ Ringrazio vivamente Pierre-Olivier Dittmar per la segnalazione di questo soffitto, pochissimo studiato e conosciuto.

⁵⁶ J.F. Flinn, *L'iconographie du Roman de Renart*, in *Aspects of the Medieval Animal Epic*, a cura di E. Rombauts, A. Welkenhuysen, Leuven-Den Haag 1975, 257-264; R. van Daele, *Que le Pays de Reynaert?*, «Tiecelijn» 11 (1998), 59-75; K. Varty, *Reynard, Renart, Reinaert and*

Other Foxes in Medieval England. The Iconographic Evidence. A Study of the Illustrating of Fox Lore and Reynard the Fox Stories in England during the Middle Ages, Amsterdam 1999; E.C. Block, K. Varty, *Choir-Stall Carvings of Reynard and Other Foxes*, in *Reynard the Fox: Social Engagement and Cultural Metamorphoses in the Beast Epic from the Middle Ages to the Present*, a cura di K. Varty, New York 2000, 125-162.

⁵⁷ K. Varty, *Reynart*, cit., ill. 26.



64.

porta una scritta in antico tedesco: «Listdickheit.han.ich.wol.do.mit.fuill.min.[Ma]gen», traducibile come «Ho abbastanza furbizia per riempire il mio stomaco». Identico è anche il pulpito in legno nelle due immagini. Nell'ambito delle tavolette da soffitto la scena si trova in versione un po' semplificata nel soffitto di Narbonne, mentre esisteva un parallelo molto preciso all'immagine di Bellinzona nella dimora avignonese di Roi René, risalente agli anni 1476-80: una tavoletta riprodotta con un disegno a contorni in una pubblicazione di fine Ottocento⁵⁸, ma in seguito trafugata insieme ad altre, quindi oggi non più reperibile⁵⁹. Dallo stesso soffitto risulta sparita anche un'altra tavoletta decorata con la figura di un centauro che scoccava una freccia contro un drago, molto simile alle coppie di tavolette bellinzonesi numerate B48/49 e B53/54. Si manifesta quindi in questa campata del soffitto di Bellinzona un apparentamento molto marcato con soffitti di area francese, mentre almeno dal punto di vista iconografico appare più difficile trovare paralleli per queste immagini in area lombarda. In ambito francese è anche testimoniata una trasposizione teatrale della predica della volpe alle galline e alle oche, come *tableau vivant*, montata su un carro per la festa di Pentecoste organizzata da Filippo il Bello nel 1313⁶⁰.

A41-A42 sono due tavolette speculari, unite in quanto leggibili insieme come unica scenetta assai gustosa, nella quale due giovani sono intenti a segare virtualmente la trave che li separava (ill. 64 e 65). La scena assume carattere umoristico all'interno di questa sequenza dedicata al *mondo alla rovescia*, ma si inserisce anche nel filone di quelle scenette illustranti i mestieri, che si ritrovano in numerosi esempi, in particolare in soffitti francesi⁶¹. Parallelamente è opportuno richiamare che nell'allestimento

⁵⁸ L. Bruguier-Roure, *Les plafonds peints du XVe siècle dans la vallée du Rhône*, in *Congrès Archéologique de France* 52 (1885-86), estratto 1887, 309-358, 344-348.

⁵⁹ Notizia in Ch. de Merindol, *La maison des Chevaliers*, cit., t. 2, 181-182.

⁶⁰ Descrizione nella cronaca in versi di Geoffroy de Paris (Parigi, Bibliothèque nationale, ms. fr. 146, datato 1317).

⁶¹ Si veda ad esempio, ancora una volta, il soffitto di Carcassonne (Hotel Belissen), ma anche quello della sala capitolare dell'abbazia di



65.

64. - 65. Fanciulli che segano il trave su cui poggiano, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A41-A42

dei carri di Carnevale erano spesso rappresentati i mestieri artigiani più comuni, ma interpretati in chiave umoristica, considerando anche tutti i doppi sensi che nello spirito carnascialesco scaturiscono persino dai nomi degli attrezzi più semplici. A questo proposito è illuminante leggere gli studi più accreditati sul carnevale fiorentino e sulle sue abbondanti tracce letterarie, in particolare le canzoni per mascherate, le quali avevano soggetti assai variati, ma spesso ruotavano intorno alla descrizione meticolosa, impregnata di metafore, il più delle volte erotiche, dei mestieri artigiani⁶². I due giovani raffigurati a Bellinzona, però, appaiono vestiti abbastanza elegantemente, simmetricamente posizionati, ma ben distinti, sia nella posizione, sia nell'espressione del volto, quindi non hanno l'aspetto di umili carpentieri e la loro funzione sembrerebbe proprio legata all'aspetto burlesco della loro azione; come sempre in questo soffitto, secondo un sistema molto diffuso nell'Italia settentrionale, ma anche nella Francia Meridionale fino alla Linguadoca e in Catalogna, le tavolette accostate alternano uno sfondo rosso a uno azzurro. L'unità della scena è sottolineata dalle collinette che la chiudono a destra e a sinistra comprendendole in un unico spazio.

A43 mette in scena un giovane uomo che procede in piedi tenuto al guinzaglio o sospinto con una sottile bacchetta da un quadrupede ritto sulle zampe posteriori, non esattamente identificabile perché mutilo del capo. Dalla coda piuttosto lunga e dalla conformazione delle zampe potrebbe essere un asino, ma dalle tracce di tratteggio sul pelame potrebbe essere un caprone, come quello che assiste alla scena occupando tutta la metà destra della tavoletta. Il giovane uomo parrebbe vestito come un giullare, a riconferma della pertinenza dell'immagine con il repertorio

St. Hilaire (Aude) (Ch. De Merindol, *La maison des Chevaliers*, cit., t. 2, 384), dove compare proprio come a Bellinzona un personaggio intento a segare virtualmente il trave del soffitto.

⁶² J. Toscan, *Le carnaval du langage*, cit.; R. Brusagli, *Trionfi e canti carnascialeschi*

del Rinascimento, Roma 1986; P. Ventrone, *Note sul carnevale fiorentino di età laurenziana*, in *Il carnevale: dalla tradizione arcaica alla traduzione colta del Rinascimento*, Atti del convegno di studi (Roma 1989), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma 1990, 321-366.



66.

carnevalesco (ill. 66). Immagini analoghe compaiono fin dalle prime versioni a stampa di area italiana dedicate al tema del *mondo alla rovescia*; tuttavia questa scena non si trova negli altri soffitti italiani, mentre ricompare nel già citato soffitto di Carcassonne (tavoletta C9) e nell'antico presbiterio di Lagrasse, dove l'asino impugna una frusta (ill. 46).

66. *Uomo tenuto al guinzaglio da un asino*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A43

A 44 è ben conservata nella sua parte centrale, dove è raffigurato un grosso pesce riferibile alla specie del *luccio*. Se esso, come si può presumere dai frammenti ancora visibili, si trovava raffigurato su uno sfondo di colline, sarebbe riconducibile ai temi rappresentati nei fogli a stampa dedicati al *mondo alla rovescia* conservatisi in versioni cinquecentesche e posteriori, nei quali compare puntualmente l'inversione di ambiente vitale, tale per cui i pesci si trovano per terra o in cielo, mentre gli uccelli si trovano in acqua⁶³ (ill. 67). Nel soffitto di Lagnasco (Piemonte) si trova una tavoletta su sfondo rosso, in cui i pesci vengono pescati per terra.

Un'ulteriore scena sicuramente riferibile al *mondo alla rovescia* si trovava al momento dello smontaggio del soffitto in apertura della campata B, porta quindi la numerazione B56: contro uno sfondo collinare e un cielo azzurro fortemente imbruniti, una grossa lepre dalle lunghe orecchie e la coda corta rincorre due piccoli levrieri affiancati, fra i quali quello in posizione più arretrata rivolge il capo indietro, mentre quello in primo piano guarda in avanti. I ruoli degli animali durante la caccia si sono chiaramente invertiti e con ogni probabilità questa tavoletta si trovava in apertura della serie appena descritta della campata A, al posto dell'attuale A33, che mostra i giochi di tre leprotti sulla soglia di una tana. La caccia all'inverso si trova anche ripetuta in vari esempi nel soffitto del pianterreno di Palazzo Avigni a Viadana, nonché nel soffitto del salone della residenza vescovile

⁶³ Si veda ad esempio la stampa realizzata in ambito veneziano da Nicolò Nelli nel 1552, ripresa ancora nel 1821 a Metz e in altri innumerevoli casi. Cfr. F. Maguet, *Le monde à*

l'envers, Paris 1990 e i suoi testi nel sito http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=533.



67.

67. *Pesce che vive sulla terra e non in acqua*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. A44

di Capestang in Linguadoca, insieme a molti altri temi carnascialeschi, burleschi e nettamente provocatori⁶⁴.

Maschere animali e ibridi

Le maschere animali erano fra le più diffuse nei carnevali tardomedievali: attraverso la maschera si interrompe il tempo normale e si dà avvio al tempo fittizio in cui può avvenire l'inversione, il capovolgimento delle regole. In questa parentesi provvisoria si rovesciano i comportamenti e i valori sanciti: sulla cultura prevalgono la natura e le sue forze incontrollabili. Numerose tavolette dei soffitti francesi che qui stiamo considerando mostrano persone che indossano maschere o travestimenti animali.

Molte figure appaiono come strani ibridi, in parte umani, oppure anche ibridazioni di varie specie animali. Per quanto riguarda gli ibridi del soffitto di Capestang, è stato osservato che il loro repertorio non deriva da bestiari, enciclopedie o altri testi medievali e vorrei suggerire che potrebbe trattarsi della raffigurazione di travestimenti carnevaleschi, volutamente caricaturali. Anche per gli animali mostruosi che compaiono nel soffitto di Bellinzona, o almeno per alcuni di essi, potrebbe essere valido questo spunto interpretativo: si veda ad esempio quanto assomigliano i draghi che compaiono in diverse tavolette di Bellinzona (B54 e D31) (ill. 68) alla figura del «Biurro» (mostro caricaturale, del tutto simile a un drago ottenuto bardando e nascondendo sotto ampi drappi diversi uomini), che sfilava al carnevale di Firenze e si può vedere riprodotto in una stampa risalente al 1485 ca. (ill. 69).

I centauri che combattono contro questi “draghi” (B54 e B49) potrebbero anch'essi raffigurare travestimenti carnevaleschi, così come l'elefante con il castello sul dorso (B20), che compare puntualmente anche a

⁶⁴ Sul soffitto di Capestang si vedano cit., nota 38, 67-98; M. Bourin, in *Images P.-O. Dittmar, J.-Cl. Schmitt, Le plafond peint, oubliées*, cit., 54-58.



68.

Narbonne, a Carcassonne e a Lagnasco. Infatti, secondo le fonti tardomedievali, oltre a draghi, unicorni e mostri di ogni genere, nei carri di carnevale erano spesso presenti elefanti in cartapesta caricati con un piccolo castello sul dorso⁶⁵ (ill. 70). Gli ibridi di ogni tipo, fortemente improbabili, spesso metà umani, a volte fallici, rappresentano già di per sé una *trasgressione* all'ordine divino per la mentalità medievale⁶⁶. In quanto tali sono simboli del male, della tentazione onnipresente, e popolano spesso anche l'iconografia degli spazi sacri, in funzione di monito.

In considerazione della forte metaforizzazione del linguaggio burlesco legato ai canti di carnevale e ai generi letterari connessi alla festa e al teatro comico popolare, come la *sottie* francese, propendo a pensare che la maggior parte degli animali, fantastici o reali, raffigurati in questi soffitti dove è molto presente la tematica carnevalesca possa far riferimento a travestimenti o ad allusioni metaforiche giocose; ad esempio la grande preponderanza di figure di uccelli si presta a metafore e a doppi sensi di vario tipo, rintracciabili nei proverbi popolari e nei canti di carnevale.

Spunti per ulteriori ricerche e riflessioni

In questa esplorazione di un repertorio iconografico che si è aperto da poco agli studi e che mette in luce aspetti meno universalmente noti dell'arte tardomedievale rimane sicuramente ancora molto da fare per riuscire a dipanare la trama delle allusioni sottese a queste figure. La ricchezza delle metafore, dei proverbi, dei doppi sensi che sostanziavano la letteratura carnevalesca, meriterebbe un'attenta analisi, di grande aiuto per poter reinterpretare alcune immagini dei soffitti quattrocenteschi oggi per noi enigmatiche. Una ricognizione più approfondita delle fonti letterarie francesi e italiane, fra loro profondamente legate, potrebbe gettare nuova luce su un contesto culturale di rara complessità.

⁶⁵ J. Heers, *Le feste dei folli*, cit., 190; S.L. Sumberg, *The Nuremberg Schembart Carnival*, New York 1941, 54 ss.

⁶⁶ G. Bartholeyns, P.-O. Dittmar, V. Jolivet, *Image et transgression au Moyen Age*, Paris 2008, 21-45.

68. *Drago*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. B54.

69. *Biurro*, illustrazione dalla I edizione a stampa della *Canzone del Biurro*, Firenze 1485 ca.



69.

Ad esempio il tema della caccia, che occupa uno spazio notevole sia nel soffitto di Bellinzona, sia in altri soffitti che mostrano connessioni con le tematiche carnevalesche, come Capestang e palazzo Avigni a Viadana, sembra avesse a sua volta legami molto stretti con i procedimenti metaforici tipici dei canti carnascialeschi, dove si arriva ad applicare un uso sistematico dell'equivoco⁶⁷. L'inseguimento della caccia – come già in Ovidio – diventa metafora dell'inseguimento amoroso, all'origine di un genere poetico specifico diffuso nel Trecento e nel Quattrocento, chiamato precisamente *Caccia*, tutto basato sul doppio senso ludico, studiato filologicamente fra i primi da Giosuè Carducci⁶⁸.

Il tema della caccia, estremamente ricco di sfumature e varianti, sarà uno dei più ricorrenti nei canti carnascialeschi e nei capitoli del Berni. Altrettanto si può dire per il tema dell'uccello fallico, molto sfruttato anche da Lorenzo il Magnifico. Per quanto le *Cacce* medievali siano sopravvissute poco numerose, testimoniano dell'uso del doppio livello di linguaggio nella poesia popolare. Si tratta ancora di giochi verbali semplici: una sorta di materiale di base cui attingeranno i poeti medicei per sviluppare giochi molto più complessi. Il riferimento, anche per Burchiello, è all'ambito dei poeti comico-realistici, ben lontani dallo stile rarefatto e dallo spiritualismo del Dolce Stilnovo, della *Commedia* e del *Canzoniere*. I temi di questa poesia burlesca derivano dai goliardi, o clerici vaganti; la tecnica di sistematica destrutturazione del linguaggio aulico viene mutuata dai giullari francesi, che danno vita a un genere di poesia parodistica, detta *fatrasie* e *fatras*⁶⁹.

I nomi di animali sono molto presenti sia nella letteratura dei giullari francesi sia in Burchiello e nella letteratura comica italiana. Inoltre, entrambi i generi sviluppano molto l'osceno, sia come satira dell'amor cortese, sia come satira ai danni del clero⁷⁰.

⁶⁷ J. Toscan, *Le carnaval du langage*, cit., vol. I, 60.

⁶⁸ *Cacce in rima dei secoli XIV e XV*, raccolte da G. Carducci, Bologna 1896.

⁶⁹ J. Toscan, *Le carnaval du langage*,

cit., vol. I, 61; P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Paris 1975.

⁷⁰ J. Toscan, *Le carnaval du langage*, cit., vol. I, 73.



70.

Un altro tema riscontrabile sotto varie forme in alcuni dei soffitti francesi qui studiati è la *morte*. Essa compare in una tavoletta apparentemente isolata nel soffitto del primo piano dell'ex-presbiterio di Lagrasse che raffigura un teschio e delle ossa umane; il tema del giudizio, della punizione divina nonché l'incombere dei pericoli dell'inferno ricorrono nel soffitto del palazzo vescovile di Capestang con due immagini che mostrano anime divorate dal Leviatano: solo una si salva grazie all'intervento di un angelo, mentre ben due grosse bocche dell'Inferno inghiottono una donna nuda (una peccatrice?) (ill. 71). A questo proposito non andrebbe scordato che nella celebrazione delle feste dei folli e del carnevale la morte è fortemente presente: festività in origine indette proprio dai vescovi, se da un lato permettevano lo scatenarsi di eccessi conviviali e di una sensualità allegra e beffarda, poi si concludevano con la morte del carnevale stesso, bruciato o sepolto per permettere il ritorno all'ordine. Il mito cosmologico della morte e della rinascita è uno degli aspetti più profondi in cui si radicano le origini di queste celebrazioni legate ai riti della fertilità che si rinnova alla fine dell'inverno⁷¹. Non sono emerse finora tracce documentarie relative al carnevale in Linguadoca, ma per il carnevale di Norimberga, ad esempio, precise testimonianze manoscritte tramandano la presenza di un carro nel 1475 con una gigantesca figura dell'Inferno che inghiottiva tutto quello che gli capitava⁷²; la scenografia era arricchita da un'infinità di personaggi e di demoni che si contorcevano: diavoli, mostri malefici e ibridi infernali⁷³. Il tema della morte, probabilmente assai diffuso, appariva anche nei carnevali fiorentini, per i quali è testimoniato con dovizia di dettagli da Giorgio Vasari il famosissimo carro del *Trionfo della morte* allestito da Piero di Cosimo per il carnevale del 1511. Immenso, tirato da bufali neri, coperto da drappi neri ornati da ossa e croci bianche, con bare che si aprivano e scheletri che si alzavano⁷⁴.

⁷¹ P. Camporesi, *Carnevale, cuccagna e giochi di villa (analisi e documenti)*, «Studi e problemi di critica testuale», X (1975), 57-97.

⁷² S. Kinser, *Presentation and Represen-*

tation, cit., 5.

⁷³ J. Heers, *Le feste dei folli*, cit., 186.

⁷⁴ *Ibidem*, 204.

70. *Elefante*, Bellinzona, Museo di Castelgrande, tav. B20

71. *Donna inghiottita da mostri infernali*, Capestang (Hérault), palazzo vescovile



71.

Alle soglie del Rinascimento si assiste a una progressiva aulicizzazione delle forme e dei temi del carnevale. Ai carri più sgangherati, di tradizione contadina si sostituiscono carri allegorici sempre più elaborati. A Roma già dal 1450 si ispiravano all'antichità; anche nelle altre corti italiane si registrano solenni trionfi all'antica: a Milano nel 1453 per l'ingresso di Francesco Sforza. Lorenzo il Magnifico per l'allestimento di carri di trionfo a soggetto profano (è noto quello dei Sette pianeti del 1489/90) si ispira ai gusti di papa Innocenzo VIII, verso il quale stava attuando una politica di riavvicinamento⁷⁵. Egli stesso autore, poeta, raffinato artista, ma anche grande uomo politico capace di imporre la propria autorità, sfrutta tutte le feste e in particolare il carnevale a vantaggio della propria gloria, trasformando un evento popolare in uno spettacolo grandioso. I temi dei carri trionfali nel carnevale mediceo variano, ma si mantengono in un registro serio e magniloquente, spesso didattico; prevalgono i riferimenti all'antichità. Troviamo carri dedicati alle *Virtù*, un carro che celebra il *Trionfo contro l'avarizia e la lusinga del guadagno*, i carri degli *Imperatori* (*Giulio Cesare, Augusto, Traiano*), e delle *Età dell'uomo*. Sorprende constatare che siano proprio questi i temi che dominavano al centro del soffitto di Bellinzona⁷⁶ e verrebbe da chiedersi se quel soffitto, in quanto parte permanente di un allestimento pensato per le occasioni festive, non fosse leggibile nel suo insieme come l'articolata rievocazione di una grande festa, strutturata con il suo linguaggio e il suo sistema simbolico fra i due estremi del popolare e dell'aristocratico⁷⁷.

⁷⁵ G. Ciappelli, *Carnevale e Quaresima*, cit., 200-205.

⁷⁶ V. Segre, *Il soffitto della Cervia di Bellinzona: interpretazione iconografica*, «Zeitschrift für Archeologie und Kunstge-

schichte», in corso di stampa.

⁷⁷ F. Angelini, *La festa*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1986, vol. VI, 86-93.