

Il soffitto della Cervia di Bellinzona : interpretazione iconografica

Autor(en): **Segre, Vera**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history**

Band (Jahr): **73 (2016)**

Heft 1-2

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-632573>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Il soffitto della Cervia di Bellinzona: interpretazione iconografica

di VERA SEGRE

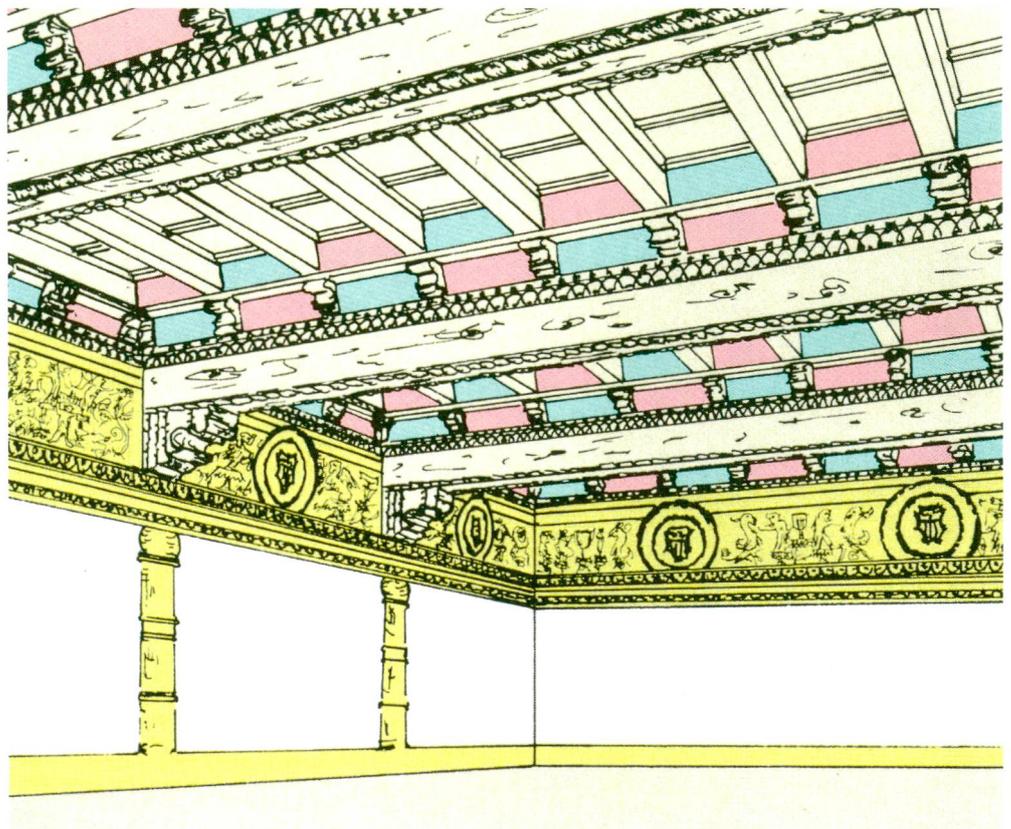
Esisteva un tempo, incuneato nel nucleo di Bellinzona, un palazzo risalente al XV secolo, dapprima dimora privata e in seguito passato a funzione di albergo, noto quindi con le diverse denominazioni di «Palazzo Ghiringhelli» e «Albergo della Cervia» (fig 1).¹

Fra il 1969 e il 1970 l'intera area, ritenuta fatiscente, venne demolita per far spazio a parcheggi e grandi magazzini. L'ufficio preposto alla conservazione dei Beni Culturali riuscì a recuperare dal palazzo alcune colonne e capitelli, nonché le tavolette lignee che decoravano il maestoso soffitto di un salone situato al primo piano. La decorazione araldica del soffitto, con gli stemmi affiancati delle famiglie Ghiringhelli e Muggiasca rende probabile la sua realizzazione in occasione della celebrazione di un matrimonio fra le due famiglie, entrambe provenienti dalla Lombardia, praticanti la mercatura e assai bene integrate nel tessuto economico

e politico di Bellinzona.² Il soffitto ligneo dipinto, eseguito nel decennio 1470–1480 e ora parzialmente esposto in apposite teche climatizzate all'interno del Museo di Castelgrande,³ era un manufatto, nel suo genere, di straordinario valore artistico e interesse iconografico.

Il campo dei soffitti lignei dipinti quattrocenteschi è da pochi anni divenuto oggetto di studio da parte degli storici dell'arte; negli ultimi decenni si sono registrate numerose fortunate scoperte di nuovi esempi, spesso nascosti sotto coperture più recenti o scialbature, tuttavia una gran parte dei soffitti a travatura perpendicolare ornati da tavolette dipinte⁴, realizzati in un'epoca in cui si assiste alla rapida transizione fra il gusto medievale e il gusto rinascimentale, non sono sopravvissuti fino a noi. Pertanto il contesto in questo campo appare molto lacunoso e rende più rare e preziose le occasioni di trovare dei confronti.

Fig.1 Salone di casa Ghiringhelli. Ricostruzione grafica (G. Balestra, V. Pini, F. Roth).



Fra le decine di soffitti muniti di tavolette dipinte finora noti in Lombardia, ma anche in altre regioni che adottarono lo stesso sistema di copertura basato su un'intelaiatura di travi e cantinelle, quali la Linguadoca, la Provenza, il Piemonte, il Friuli, il soffitto di Bellinzona si impone per la qualità e la magnificenza della sua decorazione.

Il manufatto in questione è stato oggetto di studi anche notevoli e approfonditi su singoli aspetti della sua decorazione⁵, in questa sede tuttavia intendo proporre una lettura sistematica considerandolo come un insieme, come portatore di messaggi fra loro coerenti e concorrenti a fornire un'immagine, quale i committenti desideravano lasciare di sé stessi e della propria cultura, con particolare attenzione a quella che era la sua struttura e ai richiami interni che presentava.

Al momento dello smontaggio, fortunatamente, ogni tavoletta è stata numerata. In seguito le tavolette sono state divise ed esposte solo parzialmente,⁶ ma grazie alla numerazione è ancora possibile, almeno virtualmente, ricostruire la posizione e i rapporti spaziali che le 280 tavolette presentavano fra loro nel 1970. Ciò non garantisce che esse si trovassero tutte già in origine in quella posizione, ma dalla ricostruzione visiva che ne abbiamo fatto come premessa a tutte le ulteriori ricerche emerge un quadro abbastanza coerente, che si può presumere alterato solo in proporzioni minori.⁷

Struttura del soffitto

Il salone del primo piano della casa Ghiringhelli, situata in contrada Nosetto, nel cuore dell'antica Bellinzona aveva forma trapezoidale e misurava all'incirca m 12 × 6. Il soffitto suddivise lo spazio in cinque campate mediante quattro imponenti travi, sulle quali poggiavano 11 travi di

minori proporzioni, dette cantinelle. Fra le travi e le cantinelle erano sistemate, leggermente in obliquo, due file sovrapposte di 12 tavolette dipinte per ogni trave, mentre sui lati brevi di ogni campata c'erano rispettivamente quattro tavolette su fila singola (fig. 2).

La disposizione su doppia fila delle tavolette, che le rende particolarmente numerose anche in relazione all'area del salone che le ospitava, è di per sé piuttosto rara. In ambito lombardo, ma anche piemontese o friulano non si ritrova. In Ticino invece aveva probabilmente una certa diffusione, in quanto fra i pochi esempi di soffitti a tavolette dipinte quattrocenteschi conservatisi, si riscontra anche a casa Foletti a Massagno.⁸ In ambito francese, più precisamente in Linguadoca, si possono citare due casi, entrambi assai precoci, in cui si è conservata la sovrapposizione di due file di tavolette: il soffitto trecentesco del palazzo arcivescovile di Narbonne e l'antica sala di giustizia di Béziers, datata fra 1349 e 1371. Un caso invece che risale a inizio Cinquecento è segnalato a Orvieto, in un palazzo appartenuto alla famiglia Cartari.⁹

L'analisi iconografica del complesso, dunque, tiene conto delle corrispondenze e delle relazioni gerarchiche che si creavano fra le tavolette della fila superiore e inferiore, fra tavolette affrontate fra loro e infine, fra quelle che si trovavano al centro delle serie e quelle situate più perifericamente.¹⁰

Le modifiche principali subite dall'ambiente del salone, nei secoli successivi alla sua costruzione, riguardano la suddivisione in vani più piccoli, che separavano l'ultima campata (nel nostro schema denominata A) dalle prime quattro e la suddividono in due piccoli locali dotati di una finestra ciascuno. In uno di essi si trovava il camino.

La prima campata, alla quale originariamente si accedeva mediante una scala esterna, venne invece modificata per l'inserimento di una scala che portava al piano

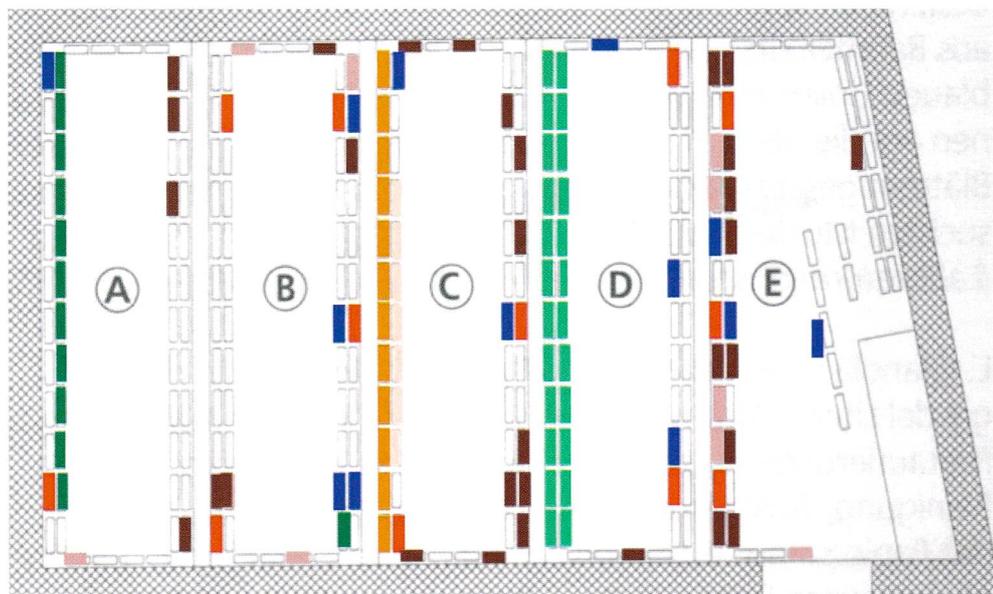


Fig. 2 Schema della disposizione delle tavolette dipinte al momento dello smontaggio. Con vari colori sono evidenziate le serie di immagini che presentano maggiore coerenza: in rosso gli stemmi della famiglia Muggiasca; in blu gli stemmi Ghiringhelli; in marrone le tavolette decorate con ghirlande e in rosa altri tipi di decorazione; in verde scuro nella campata A la serie del mondo alla rovescia; in arancione nella campata C i regnanti e in rosa pallido le Virtù; in verde nella campata D i cavalieri della saga del Falconetto.

superiore e che comportò la perdita di alcune tavolette. In generale questa campata di accesso, denominata E, è quella che ha subito maggiori danni, in quanto anche le tavolette superstiti si presentano in uno stato di conservazione decisamente peggiore rispetto alle altre parti del soffitto.

Occorrerà precisare che riferendoci alla situazione anteriore allo smontaggio continuiamo qui a parlare di «tavolette», ma che in realtà a Bellinzona la tecnica usata fu un'altra e proprio il restauratore incaricato di smontare il soffitto si accorse ben presto che sul legno delle tavolette erano stati incollati fogli di carta dipinti a tempera. Pertanto, nel 1970, si dovette procedere a staccare la carta dal legno e le carte dipinte, accuratamente ripulite e restaurate, vennero incollate su supporti in carta giapponese priva di acidità.¹¹ La tecnica della pittura su carta incollata alle tavolette da soffitto è ancora una volta una rarità e se ne conservano ben pochi esempi paralleli. È noto tuttavia che a Milano precisamente questa tecnica fosse stata utilizzata in alcuni edifici di grande prestigio nella seconda metà del Quattrocento, fra cui il Banco Mediceo, palazzo Borromeo e il Castello Sforzesco.¹² Fra i rarissimi esempi ancora in situ abbiamo reperito Casa Romei a Ferrara, dove peraltro il motivo decorativo di carattere geometrico si ripete identico in tutte le tavolette del soffitto dello studio del colto committente quattrocentesco Giovanni Romei, trattandosi di silografie su carta a fondo verde¹³; l'esempio romano gentilmente segnalatoci dal restauratore del soffitto di Bellinzona Luigi Gianola è assai illustre, trattandosi del soffitto dei Semidei, al piano nobile del palazzo dei Penitenzieri in Via della Conciliazione, decorato a lacunari ottagonali con 63 dipinti su carta del Pinturicchio giovane (1490). I soggetti, per lo più ibridi e creature mitologiche su uno sfondo a finto mosaico sono molto eccentrici, con strette affinità con la miniatura più raffinata dell'epoca.

La campata E: motivi ornamentali e modelli antichi

Al momento in cui venne smontato il soffitto, quindi, l'assetto della campata E appariva senz'altro modificato rispetto alla situazione originale. Vi si constatava la presenza in gran numero di tavolette di carattere decorativo, analoghe ad altre, meno numerose, situate nelle campate seguenti. Queste tavolette, di fattura non completamente omogenea per qualità, presentano un carattere piuttosto raffinato, nel variare il tema della ghirlanda legata con nastri rossi svolazzanti e fermagli metallici, dorati alle estremità; le ghirlande cadono variamente verso il centro o si dispongono in diagonale; sono composte di rami di alloro con bacche scure, arricchiti di frutti, a volte interpretabili come melograni, a volte meno univocamente leggibili. Verio Pini ha sagacemente proposto, a partire dal loro numero complessivo – 40 – e dallo scarso legame che si instaura con le tavolette adiacenti, che esse andassero

in origine a riempire i lati brevi di ciascuna campata e tale proposta mi sembra tuttora molto valida. Al momento dello smontaggio, invece, la loro collocazione risultava poco congruente, troppo concentrate in alcuni punti, assenti in altri. Proprio la campata E ne risultava ricca, anche se la loro sequenza appariva alquanto incoerente.

La tipologia degli ornati che appaiono nelle tavolette decorative merita qualche riflessione, soprattutto nell'orientamento verso temi di carattere già rinascimentale, come il festone dall'accentuato naturalismo, molto diffuso a partire dall'ambiente padovano, squarconesco, ma anche ferrarese, per trovarsi ben presto applicato nella decorazione di esterni, sia scultorea che ad affresco, ad esempio sulla facciata di palazzo Balduini a Trento, o nel cortile del Castello del Buonconsiglio, dove questi ornati sembra fossero eseguiti da artisti veronesi, ma anche in ambiti lombardi più vicini, come la decorazione del palazzo quattrocentesco della Piccionaia a Lugano.

Il tema del vaso bisellato appartiene anch'esso al repertorio rinascimentale, diffuso in particolare sulle carte da gioco e sulle miniature di origine ferrarese.¹⁴ Altrettanto connotato in senso rinascimentale il motivo del putto che



Fig. 3 Bellinzona, Depositi Ufficio Beni Culturali, E2, stemma Muggiasca.



Fig. 4 Bellinzona, Depositi Ufficio Beni Culturali, E38, stemma Ghiringhelli.



Fig. 5 Bellinzona, Castelgrande, *Paris Troianus*, E54.



Fig. 6 Bellinzona, Castelgrande, *Falchonet e Pantastalicorno*, D3 e D4.

emerge dai girali di acanto, che compare due volte nel soffitto bellinzonese.

Al centro della prima trave che introduceva al salone si trovavano affiancati i simboli araldici delle due famiglie committenti – Ghiringhelli e Muggiasca (figg. 3–4) e il monogramma di Cristo, scritto in rosso in mezzo a una corona d'alloro poggiata contro un festone, dunque in grande evidenza.¹⁵ Gli stemmi dei committenti si ritrovavano anche dipinti sulle penultime tavolette, sia da destra che da sinistra della trave. La presenza al centro della trave e/o alle estremità di essa degli stemmi dei committenti caratterizzava anche le altre campate, quindi si potrebbe ipotizzare che fosse una disposizione del soffitto originale. Inoltre, in questa prima campata si trovavano una serie di ritratti relativi a celebri personaggi dell'antichità, sia biblici sia appartenenti alla cultura greco-romana. Questi ritratti presentano la testa e le spalle dei personaggi, di profilo o di tre quarti, su un lato dell'immagine, mentre il resto dello spazio è occupato da uno sfondo che nella disposizione originale alternava regolarmente il rosso e l'azzurro, su cui si staglia un rotolo di carta o pergamena con una scritta identificativa. Grazie a tali iscrizioni è possibile identificare in questa campata: Achille, Ettore, Paride (fig. 5) e Pompeo Magno, ma anche Abramo Patriarca, Giuda Maccabeo, Ezechiele e Davide qualificati come profeti e una «Savia Sibilla». La serie di questi illustri personaggi sicuramente non è completa, in quanto in questa campata sono andate perse almeno 11 tavolette e altre sei sono interpretabili come ritratti, ma quasi completamente illeggibili.¹⁶ Nel resto del soffitto, conformemente a una convenzione che trova larga applicazione in ambito lombardo, ma anche piemontese e nella Francia meridionale, si alternavano tavolette a sfondo rosso e azzurro. Quasi invariabilmente i personaggi si guardavano a due a due, dunque la metà delle immagini guarda a destra e la metà a sinistra. Volendo quantificare le perdite avvenute all'interno della campata E, si constata che sono rimaste 11 tavolette a sfondo rosso e solo 5 a sfondo azzurro; fra queste solo 3 rosse e una azzurra guardano a sinistra, mentre tutte le altre guardano a destra. La serie dei profeti era sicuramente più cospicua e uno di loro, Gionata (?), si trova spostato nella campata C¹⁷, dove invece viene sviluppato il tema musicale. Anni fa, Verio Pini leggeva ancora, senza precisare esattamente dove, probabilmente su alcune tavolette molto rovinate della campata E, i nomi dei profeti Daniele e Samuele,

nonché di Isacco.¹⁸ Il tema iconografico dei profeti e delle sibille ha avuto un'ampia diffusione al di fuori del contesto ecclesiastico sicuramente anche grazie alle serie di stampe prodotte in ambito fiorentino da Baccio Baldini nell'ottavo decennio del Quattrocento; è possibile che il nostro autore se ne sia ispirato per lo meno per la foggia di alcuni copricapo. Faceva bella mostra di sé sul soffitto, quindi, all'ingresso, un *pantheon* di personaggi dell'antichità, cui le casate dei committenti intendevano evidentemente ispirarsi, sotto l'egida protettrice di Gesù Cristo. Inoltre, in questa campata E, fra le tavolette spostate dalla posizione originale a causa dell'inserimento della scala nel locale, si trovava un motto di origine petrarchesca, pronunciato da una figura angelica (E53): «[M]ORTAL [COSA] AM [AR] / [CH]ON TANT[A]FEDE»¹⁹. Dal punto di vista tematico la tavoletta, qui isolata, sembrerebbe avere legami con altre, raccolte più organicamente nella campata A.

La campata D: il Falconetto e gli animali legati alla caccia

Il marcato interesse letterario del soffitto si accentuava notevolmente nella campata successiva, la campata D. Qui infatti compariva una proposta di immagini di grande originalità: un'intera serie di 24 personaggi tratti da un romanzo cavalleresco evidentemente in voga negli ultimi decenni del Quattrocento, anche se successivamente caduto in oblio²⁰, tanto che la serie si pone come un *unicum* iconografico. Si tratta infatti dei protagonisti della leggenda del valoroso principe islamico Falconetto, delle sue imprese, e sventure poi vendicate nella continuazione dell'epopea, nota come *Vendetta di Falconetto*. La prima edizione nota del *Falconetto* ci riporta a Milano e al 1483²¹, ma la materia doveva già circolare in precedenza, come testimoniano le immagini di Bellinzona, nonché l'onomastica locale, come osservava già Verio Pini, all'interno della quale spicca già nel 1468 la presenza come allievo della scuola pubblica di Bellinzona di un certo «Pentastalicorno» de Orello, figlio del notaio locarnese Antonellus de Orelli, che risiedeva però per frequentare la scuola presso il notaio bellinzonese Johannes de Cuxa.²² Sia detto per inciso che il notaio Johannes de Cuxa è colui che roga tutti i documenti più importanti della famiglia Ghiringhelli, proprio anche all'interno della dimora dei Ghiringhelli in contrada Nosetto, dove si trovava il soffitto in questione.²³

Il nome «Pentasicorno», di per sé rarissimo, deriva proprio dal ciclo cavalleresco falconettiano. Si delinea quindi un intero ambiente entro il quale questa letteratura aveva trovato una calda accoglienza (fig. 6).

Per quanto riguarda l'iconografia dei protagonisti effigiati, si riscontra in questa serie, fortunatamente molto meglio conservata rispetto alle tavolette della campata E, un'impostazione sistematicamente diversa per i 12 eroi del fronte cristiano, disposti sulla fila inferiore, rispetto ai 12 cavalieri del fronte musulmano posizionati sulla fila superiore. Al centro dello schieramento cristiano si trova Carlo Magno (D38), l'unico personaggio di tutto il soffitto a essere raffigurato frontalmente, affiancato da due stemmi: l'aquila imperiale bicipite e lo stemma della famiglia Ghiringhelli. La corona aurea, molto rovinata, risalta sullo sfondo dorato anche grazie ai resti di una profilatura rossa, mentre il petto appare coperto da una corazza metallica. Il nome CHA[R]LO / MA[GNO] è tracciato direttamente sullo sfondo con lettere di colore bianco ombreggiate di nero, che creano l'illusione dell'incisione nella pietra. Il volto dell'imperatore ha i lineamenti fini e l'espressione nobile e mesta che si ritrova tipicamente



attribuita anche ad altri personaggi del soffitto: una tipologia molto raffinata che ritorna più volte. Ad esempio, nella stessa fila di tavolette, ha un volto simile, visto di tre quarti, DANEXE (D33) (fig. 7) e nella fila superiore mostra un'analogia tipologica facciale, seppure vista di profilo, EL GRAN SOLDANO [D8] (fig. 8). I condottieri cristiani, identificati quindi da un'incisione lapidaria su sfondi che alternano regolarmente il colore rosso al colore dorato, si affrontano a coppie, salvo il già citato Carlo Magno, cui si rivolge unilateralmente L'ARCIVESCOV[O] TRIPINO e reggono con una mano, nella maggior parte dei casi avvolta in un guanto, gli scudi araldici di loro pertinenza, che appaiono tutti caratterizzati dalla forma «a bucranio», diffusa nei secoli XV–XVI.²⁴ I colori e i motivi raffigurati corrispondono a quelli tradizionalmente tramandati.²⁵ Ad eccezione di ROLANDO (D40), raffigurato di tre quarti come bel giovane pensoso, con un diadema sulla fronte, e Carlo Magno coronato, tutti indossano un'armatura e un elmo diversi, con dettagli riconducibili alla moda del tempo, soprattutto all'ambito degli elmi da parata. La maggior parte di questi elmi sono celate, con guarniture dorate, lunga gronda posteriore, alcuni con visiera rialzata e altri con un nastro di stoffa avvolto intorno a mo' di ornamento; alcuni sono invece

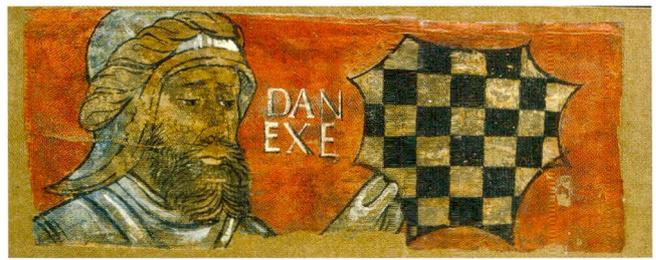


Fig. 7 Bellinzona, Castelgrande, *Danexe*, D33.



Fig. 8 Bellinzona, Castelgrande, *El Gran Soldano*, D8.



Fig. 9 Bellinzona, Castelgrande, ghepardo insegue due cervi, D24 e D25.



Fig. 10 Bellinzona, Castelgrande, cicogne, D56.



Fig. 11 Bellinzona, Castelgrande, giovane coppia, D16.

borgognotte. Molto particolare l'elmo di GAINO, con ali dorate sporgenti, che richiama i più vistosi elmi da parata dell'epoca.²⁶

I condottieri musulmani, invece, allineati al di sopra, appaiono raffigurati di profilo, rivolti a coppie uno verso l'altro; su uno sfondo invariabilmente chiaro, si stagliano di fronte a ciascuno lo scudo con le rispettive insegne araldiche e un rotolo sul quale è vergato il nome del personaggio a inchiostro nero, con una o due lettere marcate in rosso. Numerosi di questi condottieri sono re e indossano quindi corone, quasi tutte del genere anticheggiante delle «radiate»,²⁷ ad eccezione del Re di Persia; altri indossano turbanti, due sfoggiano preziosi diademi e solo tre fra loro indossano un elmo. Gli scudi dei compagni e alleati di Falconetto hanno forme più variate rispetto ai condottieri cristiani: infatti, oltre allo scudo a bucranio troviamo scudi di tipo gotico e del tipo più arcaico «a mandorla».

gono un grosso animale selvatico – forse un orso - che ha attaccato un uomo (D22) sdraiato a terra esanime. Nella tavoletta successiva (D21) due caproni si scontrano, mentre la D20, occupata dalla figura dell'idra dalle molteplici teste (denominata nell'iscrizione ancora leggibile «SIDRA») si può leggere solo in coppia con la D19, dove un cacciatore, evidentemente Ercole, è intento a scoccare una freccia nella sua direzione. Anche le due ultime tavolette della fila vanno lette insieme: sulla D18 compare un grosso gatto grigio acquattato e pronto a balzare in avanti, mentre nella D17 tre ratti si muovono nello spazio apparentemente ignari dell'agguato che li attende.

La fila inferiore dispiega con altrettanto forte naturalismo una serie notevolissima di volatili, per lo più classificabili fra le prede venatorie. Da destra si trovano infatti: due cicogne incastrate fra loro con i loro lunghi becchi, in una elegante composizione (D56) (Fig. 10), che sem-



Fig. 12 Bellinzona, Castelgrande, *Re Davide, Giosuè, Giustizia e Temperanza*, C6, C7, C39, C38 nella loro collocazione reciproca originaria.

Girando le spalle alla trave occupata dai gloriosi condottieri cristiani e musulmani si trovava una raccolta di immagini dedicate al tema degli animali, ritratti in scene di inseguimento o di attacco, e di caccia. La fila superiore mostrava coerentemente solo animali terrestri, mentre la fila inferiore mostrava solo volatili, tutti scelti fra le specie possibili prede di caccia. La fila superiore può senz'altro essere letta da destra verso sinistra, giacché incomincia con un giovane munito di lancia, disteso in una dinamica posizione di affondo, intento a suonare il corno da caccia (D28). Nelle due tavolette successive (D27, D26) i cani si slanciano verso le loro prede, preceduti da un ghepardo addomesticato per la caccia (D25) (fig. 9), come si usava nelle corti più ricche, come anche quella di Milano.²⁸ Le due prede che scappano sono dei cervi (D24), ma davanti a loro la corsa dei cani ricomincia (D23) e due cani assal-

bra però anche voler alludere a un episodio divertente; seguono gli stemmi Muggiasca e Ghiringhelli inseriti entro fiori d'acanto molto classicheggianti. La prossima tavoletta (D53) propone l'immagine di un rapace dalle ali spiegate, ma con le zampe a terra, seguito da due grossi palmipedi dal piumaggio bianco, il becco ricurvo: forse due pellicani. Meno chiaramente identificabili, anche per lo stato di conservazione scadente, la coppia di volatili della tavoletta seguente (D52), dal corpo esile e allungato, il piumaggio bianco sul ventre e marroncino sulle ali e sulla coda. Seguono uno stemma Ghiringhelli e un'ulteriore immagine di una cicogna, questa volta con un'espressione più cattiva, intenta a divorare un serpentello.²⁹ Le tre tavolette seguenti presentano in sequenza una famiglia di quaglie, una coppia di starne e un pavone: quindi quasi una rassegna tassonomica dei più comuni fasianidi.

Chiude la fila di immagini uno stemma dei Muggiasca. È notevole in queste serie a soggetto zoologico l'intenzione e l'abilità dell'autore nel variare le posizioni di ciascun esemplare, specialmente laddove in un'unica tavoletta ne compaiono più di due, come i topi o le quaglie.

I lati brevi della campata, che con ogni probabilità hanno subito modifiche rispetto all'assetto originale, presentavano al momento dello smontaggio una giovane coppia di particolare bellezza ed eleganza (D16) (fig. 11), dove la ragazza porta i capelli sciolti, scalati e mossi, guarda verso lo spettatore rivolgendogli i suoi lineamenti delicati, mentre davanti a lei si staglia il profilo di un uomo dai capelli ricci, che porta un vistoso cappello scuro dalla tesa a punta e due nastri che svolazzano sulla nuca. Seguono un leone (D15) dalle fauci spalancate, così come la leonessa dalle mammelle gonfie di latte (D13), da lui separata da uno stemma Ghiringhelli (D14). Un tempo collocata sulla parete opposta una cagna dalle mammelle altrettanto gonfie di latte (D32) affronta aggressivamente un drago (D31) dall'aria minacciosa; segue una poco significativa ghirlanda e chiude la breve sequenza un leone in posizione di attacco, con le fauci aperte e la lingua rossa in evidenza.³⁰

La campata C: i regnanti, le Virtù e la musica

Anche la campata seguente, detta C, presentava entrando un lato molto omogeneo dal punto di vista iconografico, mentre il lato visibile voltandosi indietro era di tono più leggero e i due lati brevi non presentavano più un discorso leggibile in sequenza.

Il lato esposto a chi entrava sfoggiava infatti una serie di regnanti (re, imperatori e principi) nella fila superiore, abbinati nella fila inferiore con la serie completa delle sette Virtù, affiancate da motti di carattere moraleggiante.

La serie dei regnanti, letta da sinistra verso destra (da C1 a C12) allineava: Cesare, Alessandro, Polinice, Antonino, Tito, Davide, Giosué (fig. 12), Meliadus, Costantino, Vespasiano, Ottaviano e Traiano.³¹ La sequenza in quanto tale non è riconducibile a una fonte letteraria precisa, ma l'intento è di istituire una serie di modelli universalmente validi, provenienti nella fattispecie sia dal mondo greco e romano, sia dall'ambito biblico, sia dalla letteratura cavalleresca, secondo uno sviluppo tematico che ebbe grande successo, specialmente nella pittura monumentale ad affresco, noto come serie di *Uomini illustri*. Come diceva bene Maria Monica Donato, si manifesta un'accezione cavalleresca del culto figurativo degli eroi³² e piuttosto che trascrivere modelli consolidati, quali la serie di Svetonio o anche quelle petrarchesche, si elaborano nuove compagini. La celebrazione di personalità illustri pertinenti all'ambito classico-umanistico si innesta con continuità sul canone dei Nove Prodi elaborato nel 1312 da Jacques de Longuyon nell'ambito della letteratura giullaresca francese³³, un tema letterario e figurativo rapidamente diffusosi in tutta Europa, che mantenne un successo durevole fino al principio del Seicento. La lista canonica dei Nove Prodi è costituita da tre triadi di eroi, afferenti secondo una tipica scansione storica medievale, rispettivamente al mondo pagano o *ante legem* (Ettore, Alessandro Magno, Cesare), all'Antico Testamento o *sub lege* (Giosué, Davide, Giuda Maccabeo) e alla Cristianità o *sub gratia* (Re Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione). Ciascuno di questi eroi si era distinto per le sue azioni gloriose e per aver combattuto per la propria patria, incarnando le virtù del perfetto cavaliere. Con riferimento al soffitto di Bellinzona, è possibile constatare come tutti questi eroi vi fossero raffigurati, ad eccezione soltanto di Re Artù (forse perso nella dozzina di tavolette mancanti). Proprio nella campata C, nella serie di personaggi regali appena ricordata, si trovano Cesare e Alessandro, in evidenza in quanto



Fig. 13 Bellinzona, Castelgrande, giovane vinto dai lacci di Amore, con citazione dal Petrarca, C34.

primi della serie; al centro si trovano Davide e Giosuè, così come al centro della campata D, nella trave visibile entrando abbiamo trovato Carlo Magno e nella stessa posizione centrale nella campata B si trovava Goffredo da Buglione. Nella campata E, che ha sofferto i maggiori danni e modifiche avevamo trovato Giuda Maccabeo ed Ettore. Si verifica qui un interessantissimo intreccio di temi e percorsi, perfettamente corrispondente a quanto segnalato dagli studi realizzati in Francia, dove si conserva un numero consistente di soffitti coevi e realizzati con tecnica analoga a quella applicata a Bellinzona, in quanto i Nove Prodi potevano essere riuniti e ritrovati con una sorta di percorso a croce attraverso la sala.

Ritornando alla serie dei regnanti della campata C, si noterà la perfetta alternanza degli sfondi rossi e azzurri; esattamente la metà dei personaggi compare di profilo, mentre l'altra metà mostra il volto di tre quarti. Trattandosi di immagini abbastanza ben conservate, è possibile apprezzare la capacità dell'autore di produrre notevoli variazioni nella resa fisionomica ed espressiva dei personaggi, pur nell'adozione di alcuni schemi di base che si ripetono. Essenziale nella resa pittorica è l'uso di pennellate di diverso spessore e colore per i contorni dei tratti del volto e per il trattamento delle capigliature. La serie qui istituita non trova specifico riscontro in altre sequenze a me note, per quanto manifesti significative tangenze³⁴; rimane particolarmente originale l'inserimento fra gli altri eroi della figura di Meliadus, il padre di Tristano, la cui epopea godeva di solida fama presso la corte milanese fin dai tempi di Bernabò Visconti.³⁵

Passando alla fila di immagini inferiore, essa è introdotta e conclusa dagli stemmi delle famiglie dei committenti, nonché da tre tavolette che recano motti di vario contenuto su cartigli recati da altrettanti anonimi personaggi. Il primo è nudo, visibile fin sotto le ascelle, si colloca di sbieco nell'immagine, in modo che si possa vedere che ha le braccia legate dietro la schiena (C34) (fig. 13). Ha un corpo esile, una leggera peluria sul petto, capelli corti e ricci; è giovane e delicato, abbassa lo sguardo malinconicamente, secondo una modalità espressiva adottata abbastanza frequentemente dall'autore principale del soffitto di Bellinzona. La frase del cartiglio «Così vada poi che li è mio destino» è di derivazione petrarchesca, una seconda citazione dal Canzoniere, (CCCXXXI, 24), che sembrerebbe esprimere un momento di sconforto e fatalismo da parte del poeta, vinto dai lacci d'amore. L'immagine stessa si riconnette molto direttamente ad alcuni nielli quattrocenteschi dedicati al tema del *Trionfo dell'amore*, nei quali si vedono più figure di giovani simili a questo, legati per la braccia al carro del trionfo.³⁶ Non è completamente chiaro il legame fra questa immagine e le altre circostanti, mentre sembrerebbe sussistere un legame logico con l'altra frase petrarchesca che abbiamo già trovato nella campata E. È possibile ricondurre una serie di immagini del soffitto bellinzonese al tema dell'amore, coniugale e non, per lo più dislocate nelle campate A e B,

cui probabilmente in origine apparteneva la tavoletta C34.

Si sussegue invece con notevole coerenza nella campata C la serie dedicata alle allegorie delle Virtù. Esse appaiono raffigurate fin sotto la vita e indossano abiti assai riccamente ricamati. Sono identificate dalle rispettive iscrizioni, ancora tutte abbastanza leggibili, nonché dai loro tipici attributi. Il tema delle Virtù ricorre anche in altre serie di tavolette da soffitto quattrocentesche, alcune (Fede, Carità e Speranza) si trovavano ad esempio insieme ad altre allegorie in palazzo Cottis a Cremona, risalgono alla seconda metà del secolo, paiono realizzate secondo modelli bembeschi o comunque tardogotici e siedono a figura intera nella verzura³⁷; da palazzo Cavalcabò a Viadana, un borgo in provincia di Mantova, che conserva ancora alcuni soffitti dalle notevoli affinità tematiche con quello di Bellinzona³⁸, proviene una tavoletta con la Giustizia a figura intera e ancora una Giustizia isolata di provenienza cremonese si è conservata nella casa del Podestà di Lonato³⁹; un ciclo delle Virtù era dipinto sul soffitto quattrocentesco di palazzo De Nordis Fontana a Cividale del Friuli⁴⁰, ma purtroppo è stato ridipinto e rimangono a malapena leggibili soltanto cinque Virtù sulle sette canoniche.

Il ciclo di Bellinzona è invece completo e il suo stato di conservazione è sufficientemente buono da permettere qualche paragone stilistico. Infatti è possibile accostare queste leggiadre ed eleganti figure alle Virtù che si trovano nei cosiddetti *Tarocchi del Mantegna* della prima serie, detta «serie E», risalenti agli anni 1460–1465. Oltre ad adottare la stessa iconografia che caratterizza le singole Virtù, e che presenta alcune particolarità, come nel caso della Carità, intenta a rovesciare a terra un sacchetto di denaro, oppure il tipo particolare di specchio e di doppio volto della Prudenza, la serie presenta una simile variazione negli atteggiamenti delle allegorie e una forte somiglianza nella tipologia dei volti, oltretutto nella foggia degli abiti. Tuttavia l'autore dei dipinti di Bellinzona si mostra originale nello scoprire il petto nudo di alcune Virtù e nel porre sul loro capo una corona. La tecnica pittorica adottata nelle tavolette di Bellinzona, che sottolinea fortemente i contorni delle immagini, si presta già da sé a esser paragonata alla tecnica che si osserva in queste incisioni al bulino, eseguite probabilmente in ambiente ferrarese, ma in questo caso l'affinità di spinge oltre il mero dato tecnico.⁴¹

A conclusione del ciclo delle allegorie femminili delle Virtù seguono due tavolette con motti dedicati al tema della virtù in rapporto al denaro. Il primo (tav. C42) recita: LA VIRTU' FA DI FIORINI AQUISIRE / LI FIORINI NO PO[SO]NO LA VIRTU' D[ARE]; il secondo (tav. C43): CHI CREDE IN LI FIORINI TROVAR RIPOSSO / CIERCA L AMA[R] E FVZE LA DOLZ[EZA] (fig. 14). Per il secondo motto ho trovato la fonte in un sonetto di un rimatore e mercante senese vissuto fra il 1260 e il 1338, Bindo Bonichi. Bonichi fece parte a più riprese dei Nove governatori della sua città, per farsi poi frate negli ultimi

dieci anni della sua vita. Scrisse rime moraleggianti, di sapore borghese, delle quali rimangono 20 canzoni e una trentina di sonetti. Proprio dall'ultima terzina di un suo sonetto è tratta la citazione di Bellinzona:

«La turba stolta la virtù disprezza,
E credon nei fiorini aver riposo:
Cercan l'amaro, e fuggon la dolcezza».⁴²

Bonichi si fa portavoce nelle sue rime di un moralismo di buon senso e qui si scaglia contro la prepotenza dei valori materialistici connaturati all'ascesa della nuova classe mercantile.

La proposta morale che emerge dall'intera decorazione della trave centrale del soffitto di Bellinzona è quindi molto forte, incentrata sul tema della virtù nei suoi rapporti con il potere e con il denaro. Una tematica di grande attualità e soggetta a forti rivolgimenti nel XV secolo, quando il dinamismo economico, che d'altronde caratterizzava fortemente le due famiglie committenti del soffitto, rischiava di travolgere la visione etica tradizionale. Invece qui si affermano prepotentemente i valori delle virtù cristiane, sentiti evidentemente ancora come basilari e imprescindibili per il «retto vivere». Secondo l'attenta analisi del rapporto con il denaro tipico del Medioevo e ancora dominante fino al XV secolo operata da Jacques Le Goff⁴³, i valori-cardine che regolano i legami sociali sono la Carità e la Giustizia e significativamente queste due allegorie si trovavano proprio al centro del soffitto di Bellinzona.

Il lato meno visibile della campata C, invece, era caratterizzato dalla presenza di numerose tavolette dedicate al tema della musica, che apparivano al momento dello smontaggio alternate ad alcune a soggetto animale ed altre con festoni decorativi.

Il tema musicale viene qui sviluppato mediante figure di angioletti che suonano svariati strumenti tipici dell'epoca. Troviamo lunghe trombe (C30, ma anche B16 e C49), una cornamusa (C18), un'arpa (C20), un organo opportunamente azionato da un apposito mantice (C25) (fig. 15), due versioni diverse di salterii, uno più compatto (C45) e uno più lungo, suonato con plettri arcuati (C47) (fig. 16), un mandolino e una fidula (C52), un tamburo e un triangolo (C53), un tamburello a sonagli (C54) e una coppia di strumenti a percussione detti timballi (C56). La varietà di questi strumenti musicali, resi mediante contorni a pennello rapidi, ma precisi, nonché la qualità delle figurine dei putti inducono a cercare adeguati confronti nell'ambito della miniatura. Non mi pare fuori luogo, pur tenendo conto delle debite differenze dovute alla diversa tecnica e diversa destinazione delle immagini, un paragone con le miniature del frontespizio di un trattato musicale quattrocentesco di Ugolino da Orvieto, *Declaratio Musicae Disciplinae*, decorato a Ferrara da Giorgio d'Alemagna intorno al 1460.⁴⁴ Anche nei raffinati margini di questa pagina vengono raffigurati putti alati intenti a suonare una varietà di strumenti, che in parte coincidono

con quelli raffigurati a Bellinzona. Lo stesso repertorio di putti musicanti e strumenti musicali verrà ripreso e continuato anche dal figlio di Giorgio d'Alemagna, Martino da Modena, attivo a Modena negli anni 1470. Entrambi i miniatori attingono a un vasto repertorio anche per quanto riguarda gli animali raffigurati nei margini delle numerose imprese di miniatura che li vedono coinvolti. Nel citato frontespizio di Giorgio d'Alemagna colpisce anche l'adozione dello schema che si ripete, sullo sfondo delle immagini, di due collinette che si ergono regolarmente quasi simmetriche - proprio come si vede nelle tavolette di Bellinzona. Lo sfondo a due collinette non trova molti riscontri in altri soffitti quattrocenteschi superstiti,⁴⁵ nei quali prevale di gran lunga la presenza di due cespugli a fungere da quinta spaziale alle immagini. È anche interessante notare che nella biografia del miniatore Giorgio d'Alemagna siano rimaste notizie relative a lavori artigianali da lui eseguiti su pergamena che veniva poi incollata su legno.⁴⁶ La traccia documentaria non è trascurabile, in quanto sono ormai molto rare le testimonianze della tecnica utilizzata per le tavolette di Bellinzona, dipinte



Fig. 14 Bellinzona, Castelgrande, motto sul tema della Virtù tratto da una poesia di Bindo Bonichi, C43.

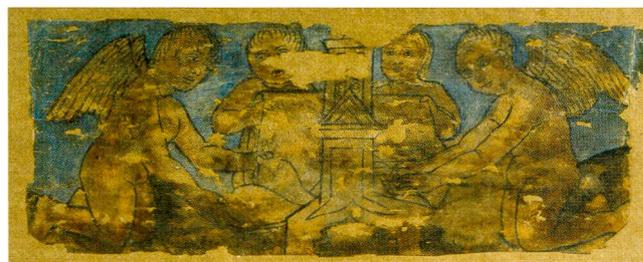


Fig. 15 Bellinzona, Castelgrande, angioletti che suonano un organo a mantice, C25.



Fig. 16 Bellinzona, Castelgrande, angioletto che suona un salterio, C47.

a tempera su carta incollata sul supporto ligneo. Inoltre, questa tecnica permette di ipotizzare il coinvolgimento di un artista residente anche lontano da Bellinzona, come ad esempio qualcuno della cerchia ferrarese di miniatori e artigiani forgiatisi intorno all'esperienza della Bibbia di Borso d'Este e alla prima produzione di stampe quali i cosiddetti *Tarocchi del Mantegna*.

Gli animali raffigurati nella campata C sono in parte afferenti al mondo della caccia, come qualche coniglietto (C20 e C50), due giovani orsi (C24), un rapace con delle campanelle attaccate alle zampe (C48), uno strano quadrupede con un oggetto legato alla vita (C14), mentre altri animali fanno riferimento al mondo del mito e della fantasia, quali l'unicorno con la fanciulla (C22) e un drago sputafuoco (C16). Queste raffigurazioni appaiono intervallate a quelle degli angioletti musicanti e tutte potrebbero trovare esempio e spunto nel repertorio usato per la decorazione dei margini di manoscritti di grande lusso e pregio, in particolare la Bibbia di Borso d'Este.

La campata B: coppie celebri, padri fondatori e animali vari

Le raffigurazioni di animali erano ancora molto numerose sui lati lunghi meno visibili, entrando nel salone bellinzonese, delle campate A e B. Vi si alternano animali pertinenti al tema della caccia, con animali di varia natura e altri mostruosi. Nella campata B si possono vedere: il dromedario (B14), che appare isolato e con un'espressione marcatamente aggressiva; alcuni animali impegnati a correre o anche a rincorrersi, come due specie di levrieri (B45) e due molossi (B52), oppure un cane che rincorre una volpe (B50), un grosso felino lanciato in corsa (B21) e un cinghiale che scappa nell'altra direzione (B22). Un cervo bruca tranquillo l'erba (B24), mentre un altro cinghiale, più massiccio del primo, corre verso di lui (B25),



Fig. 17 Bellinzona, Castelgrande, *Cassio e Giunia*, B3 con *Costantino e Pipino*, B35, nella loro collocazione reciproca originaria.

un leone sbrana una coscia di carne (B26) e un lupo aggredisce un uomo caduto a terra (B28). Alla tavoletta B20 si vede l'immagine di un elefante con in groppa una sorta di castello legato mediante un nastro alla sua pancia. La sua sagoma grigio chiara, piuttosto allungata, si staglia sullo sfondo rosso, preceduto da un ambiente di colline verdastre animate da ciuffi d'erba neri; rivolto verso destra, ha le orecchie simili agli elefanti indiani, ma la proboscide vistosamente allargata sul fondo e le zampe e la coda piuttosto simili a un canide. Figure di elefanti con una sorta di castello sulla groppa erano molto frequenti nei bestiari medievali e facevano riferimento all'uso antico degli elefanti come animali da guerra. Tuttavia potrà avere un certo interesse ricordare che l'elefante con il castello era anche un tema tipico dei carri carnascialeschi, così come i draghi, i liocorni e mostri di vario tipo.⁴⁷ Alcune scene



Fig. 18 Bellinzona, Castelgrande, *Romolo e Remo*, B36.

implicano l'abbinamento di due tavolette che si trovavano ancora vicine al momento dello smontaggio, come il leontocentauro⁴⁸ intento a scoccare una freccia contro un drago dall'aspetto pericoloso (B53 e B54), cui fanno da *pendant* un leontocentauro ancora più selvaggio, in quanto a torso nudo e di aspetto decisamente feroce, che sta per sferrare un colpo di bastone a un grosso animale, purtroppo assai rovinato (B48, B49) e non più integralmente decifrabile; da alcuni dettagli del dorso e del ventre potrebbe essersi trattato di un altro drago. Laddove in queste scene gli animali sono in coppia, si può notare un'accentuazione della loro espressività, oltretutto dei tratti anatomici, attraverso un uso sapiente dei contorni neri eseguiti a pennello con grande fluidità. Una tavoletta, che si trovava in fondo alla campata (B56) mi sembra chiaramente spostata rispetto alla sua collocazione originaria. Infatti la tematica, pur raffigurando animali che si rincorrono, sembra molto più pertinente alla campata successiva, dove si trova una sequenza di immagini dedicate al «Mondo alla rovescia». Sulla tavoletta classificata come B56 si vede infatti una grossa lepre che insegue due cani: un'inversione di ruoli che fra l'altro si può ritrovare anche in altri soffitti che sviluppano il tema del «mondo alla rovescia», come quello di palazzo Avigna a Viadana.⁴⁹

Sul lato breve della campata B si trovavano altre tavolette di soggetto animale (un mostro ibrido alla B31, due conigli che fanno capriole alla B32 e un cavallo dal pelo lungo, forse un unicorno – la testa non si è conservata – lanciato in corsa nella B29), mentre il lato lungo più visibile recava i temi più impegnativi delle coppie celebri e dei padri fondatori. Molte scritte in questo settore del soffitto purtroppo non sono più leggibili. Tuttavia è possibile riconoscere fra i padri fondatori, collocati nella fila in basso: Costantino e Pipino («Pupinus») alla B35 (fig. 17), Romolo e Remo alla B36 (fig. 18), Goffredo di Buglione alla B40, forse Menelao («Men...») con un altro personaggio (Agamennone?) alla B44, Teseo e probabilmente Piritoo alla B9. I personaggi delle tavolette B44 e B12 indossano vistosi elmi chiamati borgognotte, con visiera zoomorfa, come andavano di moda nella seconda metà del Quattrocento. Appaiono poi alcune coppie uomo-donna identificabili come segue: Cassio e probabilmente Giunia (B3), Bruto con Porcia Cha[tonis] (B8),⁵⁰ Galeazzo Maria Sforza con Bona di Savoia (B10), mentre non ci sono elementi per identificare le giovani coppie che appaiono alla B11, alla B33 e alla B41. In quest'ultima tavoletta spicca una differenza notevole nell'altezza della fanciulla che sovrasta il giovane davanti a lei, il quale indossa, quasi per compensare, un cappello molto alto; fra i due compare una eloquente scritta su un nastro bianco: PER AMORE. Al centro della campata che vede tutte queste coppie, quattro musicisti intonano le trombe e alcune figure singole compaiono in posizioni compresse verso l'alto o verso il basso, immagini queste ultime interpretabili come esercizi di virtuosismo da parte dei pittori che eseguirono questo ciclo.



Fig. 19 Bellinzona, Castelgrande, *Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti*, A9.

La campata A: nobili ritratti e mondo alla rovescia

La campata A si distingue per particolare originalità e ricchezza iconografica. D'altronde in questa zona del salone si trovava il camino e precedenti studi specificamente dedicati alla decorazione dei soffitti hanno già osservato come proprio intorno al camino si sviluppasse spesso parti importanti del discorso pittorico.⁵¹

Il lato lungo meno visibile è ancora una volta decorato con soggetti animali tratti dal repertorio legato alla caccia, alternati a ibridi fantastici, fra i quali spiccano il licantropo (A24) e altre combinazioni assai rare come un drago sputafuoco, con il collo e il ventre squamati ma le zampe di cervide (A20); una chimera con la parte posteriore del corpo leonina, quella anteriore dalle ali di pipistrello, le zampe munite di artigli e il petto che parrebbe squamato, mentre la testa è umana (A49); un mostro ibrido dalle zampe anteriori, le ali e il petto d'aquila, la testa equina, la metà posteriore del corpo leonina e una grande coda che termina con almeno tre teste di drago (A51); una sorta di grifone che si divide nettamente in due: la parte anteriore è un'aquila nera con le zampe stese in avanti, il grande becco adunco aperto e le ali spiegate, mentre il resto del corpo è quello di un leone dal pelo fulvo e la coda protesa all'indietro (A52). Anche sui lati brevi, le cui tavolette peraltro sono solo parzialmente conservate, rimanevano immagini tratte soprattutto dal repertorio animale, che includevano un cigno (A29), due molossi in corsa (A30), due anatre (A31), due cervidi (A15).

In questa campata si trovavano invece, collocati in evidenza, subito visibili giungendo in questa zona del salone, i ritratti di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti,



Fig. 20 Bellinzona, Castelgrande, *Spero in Dio*, A3.

i capostipiti della dinastia milanese, con cui sia la famiglia Muggiasca sia la famiglia Ghiringhelli avevano avuto personalmente a che fare (A9) (fig. 19).⁵² L'iconografia dei due duchi appare aggiornata sui ritratti a profilo di ambito bembesco oggi alla Pinacoteca di Brera, replicati anche ad affresco nella chiesa di S. Agostino a Cremona e precocemente diffusi mediante stampe.⁵³ La tavoletta affianco (A10) mostra un musicista intento a suonare con l'archetto una piccola viella, per dare enfasi e degna accoglienza alla coppia ducale, mentre dall'altro lato la tavoletta A8 manca. L'intera linea superiore era occupata da ritratti dal nobile aspetto, introdotti dalla coppia dei celebri padri di Achille e Alessandro Magno affrontati nella tavoletta A1.⁵⁴ Tuttavia, a eccezione del caso fortunato della prima tavoletta, per gli altri ritratti non rimane alcuna traccia di iscrizione che possa suggerire un'identificazione precisa o sicura dei soggetti, che compaiono perlopiù in coppia, assortiti come segue: allo stemma della famiglia Muggiasca (A2) fa seguito un personaggio ritratto frontalmente, con i capelli lunghi e sciolti e le mani giunte in preghiera (A3) (fig. 20). Dietro il suo capo si svolge un sottile cartiglio con la scritta «SPERO IN DIO», una citazione del responsorio del rito delle esequie tratto dai Salmi, secondo il rito romano. L'immagine, quindi, parrebbe alludere alla morte: la figura, difficilmente leggibile, appare eseguita a monocromo e parrebbe interpretabile come un personaggio femminile. Non è comunque del tutto chiara la relazione che intercorre con la prossima immagine (A4), dove appare un giovane dalle spalle nude e lo sguardo abbassato, simile a quello legato per le braccia, che già abbiamo trovato nella tavoletta C34, rassegnato al proprio destino di innamorato, mentre qui non si vede più se abbia le braccia legate, ma si trova affrontato a un personaggio più anziano, che indossa un abito (saio?) marrone e un cappuccio nero e che con il capo reclinato e gli occhi tristi cerca di incrociare il suo sguardo con quello del giovane. Forse le due tavolette, A3 e A4 alludono alla necessità di affidarsi a Dio o a una situazione di lutto, aggiungendo un ulteriore tassello allo spirito moraleggiante che aleggia nel soffitto; segue alla tavoletta A5 un delicato musicista che pizzica le corde di una sorta di liuto, con espressione dolce e ispirata. Fanno seguito, alle tavolette A6 e A7 due coppie che parrebbero ritratti di coniugi; entrambe le coppie si guardano negli occhi; i primi appaiono più in là negli anni: una coppia di media età, in cui la donna, dal capo coperto con una stoffa fissata ai capelli sopra le orecchie, sta offrendo un frutto al marito, vestito di nero e con i capelli grigi. Nella tavoletta successiva, la coppia appare decisamente più giovane: la donna ha il capo scoperto, con una treccia che ne fa il giro, l'uomo ha una folta capigliatura castana; fra loro si svolge un cartiglio dal messaggio esplicito: «IN TI SPERO». Potrebbe senz'altro trattarsi di una parabola temporale, leggibile da destra verso sinistra: la coppia giovane, unita dalla speranza nelle proprie forze, cui segue la coppia matura che offre e coglie i frutti del proprio ope-

rato (fase dove dovrebbe prevalere la carità), e l'anziano che rimane desolato e triste solo con il figlio, con l'esortazione a sperare in Dio, giunto al fine della vita (fase dove dovrebbe prevalere la fede). Un'altra possibile interpretazione di questa serie di immagini ci riporta all'ambito delle Virtù, laddove alle diverse fasi della vita coniugale si fanno corrispondere le tre Virtù teologali – Speranza, Carità e Fede – come principi ispiratori.

Dopo una tavoletta mancante si inserisce il prestigioso ritratto ducale, seguito dalla figura di un musicista intento a suonare la viella (A10) e da una coppia maschile di personaggi dall'aspetto nobile e autorevole, di cui purtroppo non si conserva il nome. Chiudeva queste serie di immagini lo stemma Ghiringhelli, posto come al solito in posizione approssimativamente simmetrica rispetto a quello dei Muggiasca, in apertura della fila.

Di tutt'altro tenore la decorazione della fila inferiore di immagini, ben visibili a chi faceva il proprio ingresso nella parte più intima del salone. Si vedeva infatti dispiegata in questa campata una serie straordinaria di immagini dedicate al tema del «mondo alla rovescia».

La tematica è affrontata anche in altri soffitti, ma finora non ho reperito una serie altrettanto cospicua di episodi. Alcune di queste scenette, in parte assai gustose, si ritrovano invece raccolte in stampe di grande formato di tipo «popolare» sopravvissute in esemplari più tardi, soprattutto toscani, ma in seguito anche in versioni francesi e tedesche.⁵⁵

Concretamente la serie di Bellinzona si compone dei seguenti episodi di inversione dei ruoli rispetto alla norma, alle leggi umane o alle leggi della natura:

- A34 (fig. 21) 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 soltanto la testa 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.

- 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 a pianterreno di palazzo Avigni a Viadana⁵⁶, nel soffitto al primo piano della casa appartenuta al mercante Pierre de Belissen di Carcassonne (datato



Fig. 21 Bellinzona, Castelgrande, predica nell'ambito del *mondo alla rovescia*, A34.

dagli esami dendrocronologici a poco dopo il 1450)⁵⁷ e in due diverse versioni a Lagrasse, entrambe al pianterreno della cosiddetta «*maison du presbytère*»⁵⁸, risalente agli ultimi decenni del XV secolo, ma anche nelle stampe popolari più tarde, che raccolgono varie vignette intorno a questo tema in un unico foglio.

- 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, distribuita però su due tavolette contigue, ancora a Viadana nel soffitto del pianterreno di palazzo Avigni, dove il grosso cane sta su una tavoletta e il cavallo imbizzarrito su quella accanto, mentre manca il cavaliere disarcionato.

- A37 mostra un'inversione dei ruoli di tipo sessuale: una donna dai capelli lunghi e fluenti, il corpo abbondante, insegue vestita soltanto con succinte mutande un uomo che scappa, anch'egli in mutande. Questa scena non ha riscontro in altri soffitti;⁵⁹ 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, mentre l'ispirazione iconogra-

fica 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 (fig. 22) 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. Ancora una volta questa scena trova un parallelo, come abbiamo già osservato, al pianterreno del *presbytère* di Lagrasse, ma anche nelle stampe popolari cinquecentesche.

- A39 è 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 elegan-



Fig. 22 Bellinzona, Castelgrande, scena dal *mondo alla rovescia*, A38.



Fig. 23 Bellinzona, Castelgrande, giovani intenti a segare la trave del soffitto su cui poggiano, A41 e A42 nella loro collocazione reciproca originaria.

temente 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 donna,⁶⁰ si porta la mano destra 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. Nelle stampe il ricco deve zappare la terra, abbassandosi, mentre il povero indica perentoriamente il da farsi. Qui non si vede il tipo di azione, ma è chiaro che il personaggio più autorevole si inchina davanti a quello più semplice.

- A40 è una scena molto vivace riconducibile all'ambito tematico del *Roman de Renard* e delle sue versioni più tarde, come il *Renart bestourné* di Rutebeuf (1260–1270) 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'ipocrisia.⁶¹ 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 suo saio la volpe ha già catturato un'oca e si può prevedere che le altre non faranno una fine migliore. Pur nel successo e nella diffusione internazionale molto ampia del *Roman de Renard* con la sua iconografia, questa immagine è rarissima o addirittura assente in ambito italiano.⁶² 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 chiese.⁶³ Nell'ambito delle tavolette da soffitto esisteva un parallelo molto preciso nella dimora avignonese di Renato d'Angiò, risalente agli anni 1476–1480: una tavoletta riprodotta con un disegno a contorni in una pubblicazione di fine Ottocento⁶⁴, ma in seguito insieme ad altre trafugata, quindi oggi non più reperibile.⁶⁵ 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 un apparentamento con soffitti di area francese, mentre almeno dal punto di vista iconografico appare più difficile trovare paralleli in area lombarda.

- A41–A42 (fig. 23) sono due tavolette speculari, interpretabili come un'unica scenetta assai gustosa, nella quale due giovani sono intenti a segare virtualmente la trave che un tempo li separava. 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 francesi.⁶⁶ Parallelamente è opportuno qui richiamare che l'intera

tematica del *mondo alla rovescia* rimanda all'iconografia dei carri di Carnevale, dove spesso erano illustrati i mestieri artigiani più comuni, ma interpretati in senso umoristico, considerando anche tutti i doppi sensi che nello spirito carnascialesco scaturiscono persino dai nomi degli attrezzi più comuni. A questo proposito è illuminante leggere gli studi più accreditati sul carnevale fiorentino, che ha lasciato maggiori tracce letterarie, in particolare le canzoni per mascherate, le quali avevano soggetti assai variati, ma spesso si imperniavano sulla descrizione meticolosa, impregnata di metafore il più delle volte erotiche, dei mestieri artigiani.⁶⁷ I due giovani raffigurati a Bellinzona appaiono vestiti abbastanza elegantemente, posizionati simmetricamente, ma ben distinti, sia nella posizione, sia nell'espressione del volto; come sempre in questo soffitto, e d'altro canto secondo un sistema molto diffuso nell'Italia settentrionale, 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.

- A44 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 di sfondo 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 sulla terra o in cielo, mentre gli uccelli nuotano nell'acqua.⁶⁸

Un'ulteriore scena sicuramente riferibile al *mondo alla rovescia* si trovava al momento dello smontaggio 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. 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 di Capestang in Linguadoca, insieme a molti altri temi carnascialeschi, burleschi e nettamente provocatori.⁶⁹

La sequenza del *mondo alla rovescia* all'interno del soffitto di Bellinzona si imponeva per la sua completezza ed estensione compatta su un'intera fila di tavolette situate nella prestigiosa campata in fondo al salone, accanto al camino, collocata comunque in basso rispetto ai ritratti nobiliari e composti situati nella fila giusto sopra. Una disposizione che si può leggere come fortemente gerarchizzata: una sorta di sequenza di antimodelli, ispirati all'inversione dei rapporti che si verifica nel tempo del carnevale, rispetto ai modelli positivi proposti nella fila superiore. La presenza di questa serie di immagini potrebbe essere anche un'interessante testimonianza di come la tradizione del Carnevale sia stata importante in quest'area. Ancora oggi Bellinzona spicca nel Canton Ticino per i festeggiamenti del carnevale. Le testimonianze documentarie medievali invece scarseggiano: essenzialmente si registra che la data del «carlevare» o «carnisprivii» era usata già nel XIII secolo e poi in seguito come scadenza per i contratti agricoli e che il nome proprio Carlevarius appare attestato molto precocemente nel Sopraceneri (1213, Ponto Valentino; 1260, Dalpe)⁷⁰ e più tardi a Bellinzona, proprio in relazione con la famiglia Muggiasca, committente del soffitto insieme ai Ghiringhelli. Infatti nel 1508 Luigi Muggiasca autorizza un certo Pietro Formentini di Bellinzona, detto Carnevale, a esigere per cinque anni i suoi crediti per lana e drappi verso clienti degli stati tedeschi.⁷¹ Qualche disordine in occasione del carnevale è segnalato ad esempio nel mese di marzo del 1465, quando il commissario di Bellinzona riferisce in una lettera al duca di Milano che alcuni giovani biaschesi e leventinesi avevano provocato disordini e scompiglio in occasione dei festeggiamenti carnevaleschi, arrivando persino a ferire il console e rettore di Biasca che tentava di placare la rissa.⁷² Più numerose le segnalazioni negative registrate durante le visite pastorali a fine Cinquecento: con particolare severità si denunciano quegli ecclesiastici che non rispettano le prescrizioni delle autorità religiose e che, di conseguenza, non si curano di dare il buon esempio, come il parroco di Locarno, che «è ancora intervenuto a balli pubblici et il carnevale passato cercava panni per mascararsi», il canonico di Bellinzona, che «si ne sta con buon compagni a mangiar all'hosteria e altrove massime di carnevale et con secolari imbrociandosi ancora per il che puoi incorre a dire ingiurie a tutti» (1591), o il sacerdote coinvolto in un fattaccio scoppiato sulla pubblica piazza di Pedrinate mentre si ballava, la domenica di carnevale (1559).⁷³

All'interno di un soffitto decorato con un programma così vasto e impegnativo, sostanzialmente di tono moraleggiante, la rievocazione del *mondo alla rovescia*, così come di ogni mostruosità o intemperanza, non può che avere ancora una volta valenza di richiamo morale, nonostante il tono burlesco e scherzoso che introduce nel discorso.⁷⁴

Conclusione

In conclusione, la travagliata vicenda del soffitto bellinzonese non ne impedisce per fortuna una lettura d'insieme, resa possibile da una numerazione precisa delle singole immagini effettuata al momento dello smontaggio. È ancora possibile quindi apprezzarne la ricchezza delle tematiche e dei loro intrecci, in una disposizione ordinata e gerarchica, pensata sì per mettere in risalto le casate dei Ghiringhelli e Muggiasca, che con questo soffitto dovettero celebrare una ricca unione matrimoniale⁷⁵, ma anche per veicolare tutta una serie di altri messaggi. In questo si rileva una forte differenza rispetto alla maggioranza dei soffitti dipinti realizzati in Lombardia nella seconda metà del Quattrocento, nei quali l'aspetto celebrativo risulta estremamente dominante. La relazione con i duchi di Milano è messa in evidenza, ma affiancata da una serie di altri modelli, che aprono verso una vastità inaspettata di riferimenti culturali: dalle coppie di «padri fondatori» che attingono alla storia antica, greca e romana, ma anche a quella medievale, alla serie delle allegorie delle virtù, cui fanno da complemento frasi tratte dal *Canzoniere* di Petrarca, ma anche dai *Sonetti* moraleggianti del senese Bindo Bonichi; dai modelli di re e principi tratti dalla Bibbia, dalla storia antica e dall'epica cavalleresca agli antimodelli del *mondo alla rovescia*, descritto con umorismo e vivacità; dal vasto repertorio degli animali coinvolti nella caccia ai mostri e ibridi più fantasiosi, in parte riconducibili alla mitologia antica, in parte al repertorio favolistico, fino alla serie straordinaria degli eroi del poema epico di *Falconetto*, testimonianza di una passione per la letteratura e viva attenzione a testi allora recenti, che si vanno ad aggiungere ai più comuni riferimenti alla serie dei *nove prodi*, di *profeti e sibille*, per i quali era senz'altro più facile trovare modelli da seguire.

La bottega che eseguì il lavoro non sembra avere avuto sede localmente, e la scelta di eseguire i dipinti su carta può aver facilitato l'esecuzione in un centro anche abbastanza lontano. Si sono più volte costatati legami con stampe e miniature prodotte in ambiente ferrarese e allo stato attuale della ricerca non escludiamo che gli artisti che ci hanno lasciato questa mirabile prova della versatilità del loro talento potessero provenire da quella zona.

AUTRICE

Vera Segre, Docteur ès Lettres, Storica dell'arte, Liceo di Lugano 1, viale Carlo Cattaneo 4, CH-6900 Lugano

- ¹ FRANCESCO CHIESA, *La casa borghese nella Svizzera. Il Sopracceneri*, Locarno 1984–85 (I edizione Zürich 1934–36), pp.XV–XVII; VIRGILIO GILARDONI, *Inventario delle cose d'arte e di antichità. II. Distretto di Bellinzona*, Bellinzona 1955, pp.50–51.
- ² Cfr. Giuseppe Chiesi, *Bellinzona ducale*, Bellinzona 1988; Vera Segre, *Il soffitto della Cervia. Ricerche storiche sulla committenza*, in: Archivio Storico Ticinese 156, pp.22–33.
- ³ Poco meno della metà delle tavolette è invece attualmente conservata nei depositi dell'Ufficio dei Beni Culturali, sempre a Bellinzona.
- ⁴ Una parte della letteratura specifica sull'argomento definisce questa tipologia di soffitto « soffitto alla francese », ma da parte della stessa *Association Internationale pour l'étude des charpentes et plafonds peints* si preferisce oggi evitare questa denominazione, in quanto questa tipologia ha una diffusione più larga e non è particolare del territorio francese.
- ⁵ 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, a cura di A. Stäubli, Bellinzona, Casagrande editore, 1989, pp.216–224; VERIO PINI, *Tra mercatura e predicazione: ardimenti umanistici e nostalgie cortesie nella produzione artistica del Quattrocento*, in: GIUSEPPE CHIESI / VERIO PINI, *Bellinzona nella storia e nell'arte*, Bellinzona 1991, pp.95–136; 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; VERA SEGRE, *Illustrazioni cavalleresche fra manoscritti e carte dipinte nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, in: Narrazioni e strategie dell'illustrazione. Codici e romanzi cavallereschi nell'Italia del Nord (secc. XIV–XVI), a cura di Annalisa Izzo e Ilaria Molteni, Roma 2014, pp.35–43.
- ⁶ L'esposizione permanente a Castelgrande entro teche orizzontali permette una comoda visione di una buona metà delle tavolette (144), mentre l'altra metà si trova conservata nei depositi dell'Ufficio dei Beni Culturali, sempre a Bellinzona, ma invisibile al pubblico. La scelta ha seguito criteri estetici, privilegiando le tavolette di maggior pregio artistico o in miglior stato di conservazione, a discapito di una comprensione dell'originaria distribuzione delle stesse sul soffitto e della lettura di alcuni temi iconografici estesi su due o più tavolette originariamente accostate e ora separate.
- ⁷ Non altrettanto fortunati altri casi di smontaggio di simili soffitti, quale ad esempio il pregevolissimo soffitto di casa Aratori a Caravaggio, ora esposto al Museo Ala Ponzone di Cremona o il grande soffitto denominato A di palazzo Boiani a Cividale del Friuli, menzionato nel catalogo *Tabulae pictae. Pettenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli luglio-settembre 2013), a cura di Maurizio d'Arcano Grattoni, Milano 2013.
- ⁸ I soffitti quattrocenteschi noti in area ticinese sono menzionati nell'articolo di Rossana Cardani, e oltre a casa Foletti si trovano nella casa del Negromante a Locarno e in alcune sale del Castello della stessa cittadina.
- ⁹ ALBERTO SATOLLI, *Soffitti lignei a Orvieto tra Rinascimento e Manierismo*, in: *Soffitti lignei* 2005, pp.99–100; Idem, *C'era una volta...Soffitti orvietani del Cinquecento*, Bolsena-Acquapendente 1992, pp.14–16.
- ¹⁰ La disposizione gerarchica delle immagini all'interno di questo tipo di soffitti è sottolineata nell'articolo di CHRISTIAN DE MERINDOL, *Les plafonds peints: état de la question et problématique*, in: *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*. Atti del convegno di Capestang, Narbonne, Lagrasse 2008, a cura di Monique Bourin, Philippe Bernardi, Perpignan 2009, pp.31–50.
- ¹¹ In un primo momento si era ipotizzato di rimontare altrove il soffitto, che presentava anche altri aspetti notevolissimi di decorazione, a partire dalle travi lavorate a torciglione, i coprigiunti dipinti con diversi motivi colorati, ma in seguito quest'opzione venne abbandonata. Al momento attuale le travi pare siano parzialmente conservate nelle cantine della Scuola di Commercio di Bellinzona; una di esse è murata nelle cantine dell'attuale Ufficio Beni Culturali, mentre non si sa che fine abbiano fatto le 266 tavolette di legno e i coprigiunti. Sono andate completamente perdute anche le pitture che si trovavano sui muri sotto il soffitto, che tuttavia pare risalissero a un momento successivo. Di esse rimangono pochissime testimonianze fotografiche presso l'Ufficio dei Beni Culturali.
- ¹² Cfr. 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; *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo a cura di C. Alberici, 39–40, nn. 27–31 riporta l'illustrazione dei frammenti di alcune di queste carte provenienti dal Castello Sforzesco, dove si tratta di silografie inchiostrate a più colori.
- ¹³ Cfr. CETY MUSCOLINO, *Casa Romei, una dimora rinascimentale a Ferrara*, Bologna 1989, 35. Nella ben più fastosa sala delle Sibille (1440 ca.), invece, sono presenti tavolette da soffitto dipinte su legno, ed esse reiterano alternandoli sempre gli stessi due soggetti: *Amore bendato* e *la Vergine con il liocorno*. Cfr. *Le Sibille di Casa Romei. Storia e restauro*, a cura di Carla Di Francesco, Ravenna 1998, 25–27.
- ¹⁴ Cfr. la Bibbia di Borso d'Este, c. 6r e *passim*, interamente riprodotta online nel sito <http://bibliotecaestense.beniculturali.it/info/img/mss/i-mo-beu-v.g.13.pdf>, e il catalogo della mostra tenutasi nel 2012 alla Pinacoteca di Brera *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, pp.28–30.
- ¹⁵ Un secondo monogramma di Cristo si trovava anche su una tavoletta posta sul lato minore a sinistra entrando nella camera C (C29).
- ¹⁶ Mancano le tavolette E15–16 e E21–29; sono ritratti illeggibili: E14, E18, E32, E45, E46, E48.
- ¹⁷ Si tratta della tavoletta C17, molto rovinata e poco leggibile, per la quale Pini propone la lettura: «[I]ona[t]as propheta»; tuttavia Gionata non è considerato profeta da nessun testo, pertanto potrebbe trattarsi di una corruzione del nome «Ionas».
- ¹⁸ VERIO PINI, *Il soffitto quattrocentesco*, cit., 220.
- ¹⁹ La citazione petrarchesca (Canzoniere CCXIV) è stata già segnalata da Pini, cit., 1989, p.220.
- ²⁰ Cfr. ANDREA CANOVA, *Problemi e proposte per l'edizione critica del Falconetto*, in: *Aevum*, 1998, 647–669, 658, nota 29 menziona numerose edizioni della più normalizzata versione in ottave nel corso del Cinquecento, ma più tardi se ne spense l'eco.
- ²¹ Si veda l'edizione moderna con ampia introduzione: *Falconetto (1483). Testo critico e commento*, a cura di Andrea

- Canova, Mantova 2001.
- ²² Cfr. GIUSEPPE CHIESI, *Donatum et Catonem legere. La scuola comunale a Bellinzona nel Quattrocento*, in: *Quellen und Forschungen aus Italienischen Archiven und Bibliotheken*, 69 (1989), pp. 125–150, 146; VERIO PINI, *Il soffitto quattrocentesco*, cit., 222.
- ²³ Cfr. Ad esempio Bellinzona Archivio di Stato, Fondo Pergamene, Famiglia Ghiringhelli, nn. 23/24.
- ²⁴ GIACOMO CARLO BASCAPÉ, *Sigillografia*, Milano 1969.
- ²⁵ Ad esempio la tav. D41, fortemente danneggiata, non reca più alcuna scritta, ma dall'insegna araldica con il leone sbarrato è possibile dedurre che si trattasse di Rinaldo, noto come « il sire dal leone sbarrato » (gentile segnalazione di Andrea Canova).
- ²⁶ ALDO MARIA AROLDI, *Armi e armature italiane fino al XVIII secolo*, Milano 1961.
- ²⁷ Cfr. ROBERTO DIEGI, *Corona laureata e corona radiata – Una questione spesso controversa*, in: *Panorama numismatico*, 280 (2013), pp. 7–11.
- ²⁸ Il recente catalogo della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano 2015, p. 28, ricorda come ai tempi di Filippo Maria Visconti sorgesse presso il castello di Porta Giovia una « Casa dei leopardi » espressamente destinata ad alloggiare questi esotici animali. Simili ghepard dal collare rosso compaiono nella Bibbia di Borso d'Este (ese. C. 50 v), nonché assai frequentemente nei disegni di Giovannino de' Grassi, attivo presso la corte milanese alla fine del Trecento. Cfr. ANTONIO CADEI, *Giovannino de Grassi nel Taccuino di Bergamo*, in: *Critica d'arte*, 109 (1970), pp. 17–36; MARCO ROSSI, *Giovannino de Grassi*, Milano 1995, pp. 45–62; VERA SEGRE, *Lo studio dal vero del mondo animale nella bottega trecentesca di Giovannino de Grassi, con particolare riferimento al ms. 459 della Biblioteca Casanatense di Roma*, in: *Micrologus*, Rivista della Società Internazionale per lo Studio del Medio Evo latino, VIII, Firenze 2000, pp. 477–487.
- ²⁹ Si tratta di un'immagine abbastanza comune nell'ambito della miniatura. Ad esempio la si trova anche nel ms. *De arte venandi cum avibus*, alle cc. 7r e 11v.
- ³⁰ Leoni molto simili nella stilizzazione dei contorni e dei dettagli, tanto da far pensare all'adozione di un modello comune, si vedono nelle tavolette del soffitto quattrocentesco di palazzo Verdelli a Crema, pubblicate nel volume di LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Bergamo 1999, p. 132.
- ³¹ I dodici personaggi sono denominati e disposti come segue: Cexar Imperator (C1) abbinato con Alesander Rex (C2), Polinex (?) Rex (C3), che guarda verso sinistra senza essere corrisposto, Antoninus Rex (C4) abbinato con Titus Imperator (C5), Rex David (C6) da solo, con lo sguardo abbassato e pensoso, Ioxue Princeps (C7) abbinato con Meliadus Rex (C8), Constantinus Imperator (C9) abbinato con Vespixianus Imperator (C10), Otavianus Imperator (C11) abbinato con Traianus Imperator (C12).
- ³² Cfr. MARIA MONICA DONATO, *Gli eroi romani tra storia ed exemplum. I primi cicli umanistici di Uomini Famosi*, in: SALVATORE SETTIS (a cura di), *Memoria dell'Antico nell'arte italiana*, II, *I generi e i temi ritrovati*, Torino 1985, pp. 97–152, pp. 102–3.
- ³³ Cfr. HORST SCHROEDER, *Der Topos der Nine Worthies in Literatur und bildender Kunst*, Göttingen, 1971.
- ³⁴ Parziali coincidenze si notano ad esempio con il ciclo di *Uomini Famosi* conservato nel corridoio di Palazzo Trinci a Foligno (1410–20), che aggiunge Romolo e Scipione a un ciclo dei Nove Prodi, o con il ciclo dell'Anticappella nel Palazzo Pubblico di Siena eseguito da Taddeo di Bartolo nel 1414, così come con quanto si sa del ciclo napoletano di
- ³⁵ Giotto nella Cappella Palatina di Castel Nuovo. Mi riferisco ovviamente al ms. n.a.f. 5243 della Bibliothèque Nationale di Parigi, per il quale cfr. François Avril, MARIE-THÉRÈSE GOUSSET, *Manuscripts enluminés d'origine italienne, Bibliothèque nationale, Département des manuscrits, Centre de recherche sur les manuscrits enluminés*, vol. 3.1, 1: XIV^e siècle: Lombardie-Liguria, Paris 2005, pp. 60–65. Per la fortuna della figura di Meliadus, in particolare in ambito italiano, cfr.: ROGER LATHUILLÈRE, *Guiron le Courtois: Etude de la tradition manuscrite et analyse critique*, Genève 1966; « *Guiron le Courtois* ». *Une anthologie*. Edizione, traduzione, presentazione di Sophie Albert, Mathilde Plaut e Frédérique Plumet, a cura di Richard Trachsler, Alessandria 2004; 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*, a cura di Chantal Connochie-Bourgne, Aix en Provence CUER-MA (Senefiance, 53), 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 pièces. Guiron le Courtois (XIII^e–XV^e siècles). La cohérence en question*, Paris 2010, nonché gli atti del convegno dell'Università di Losanna (22–23 febbraio 2013), *Narration et stratégies de l'illustration*, in corso di stampa.
- ³⁶ Cfr. ANDRÉ BLUM, *Les nielles du Quattrocento*, Paris 1950, p. 20, n. 72, e p. 25, n. 110, entrambi attribuiti a Peregrino da Cesena.
- ³⁷ LIDIA CESERANI ERMENTINI, *Tavolette rinascimentali. Un fenomeno di costume a Crema*, Bergamo 1999, pp. 144–5 propone identificazioni forse non pienamente affidabili di queste allegorie; la figura inginocchiata in preghiera potrebbe infatti essere la Speranza, poiché compare con Fede e Carità, mentre l'autrice propone di interpretarla come Pietà.
- ³⁸ Cfr. ROBERTA AGLIO, *I soffitti di Viadana: storie di animali e di iconografie lontane*, in: Vitelliana. Bollettino della Società Storica Viadanese, VIII (2013), pp. 11–42.
- ³⁹ Cfr. ROBERTA AGLIO, *le tavolette policrome nella Casa del Podestà a Lonato*, in: *I Quaderni della Fondazione Ugo da Como*, V, 11 (2005), pp. 19–30.
- ⁴⁰ Le tavolette, risalenti alla II metà del 1400, seppure ridipinte, permettono di riconoscere ancora le figure di Prudenza, Fortezza, Giustizia, Temperanza e Fede. Cfr. FRANCESCO FRATTA, *Soffitti lignei dipinti a Cividale del Friuli*, in: *Tabulae pictae. Pectenelle e cantinelle a Cividale fra Medioevo e Rinascimento*, catalogo della mostra (Cividale del Friuli luglio-settembre 2013), a cura di Maurizio d'Arcano Grattoni, Milano 2013, p. 140.
- ⁴¹ Per i *Tarocchi del Mantegna* cfr. MARZIA FAIETTI, in: *Le Muse e il Principe*, a cura di Alessandra Mottola Molfino e Mauro Natale, Modena 1991, pp. 431–37.
- ⁴² Da: *Rime di Bindo Bonichi edite e inedite*, a cura di P. Bilancioni, Bologna 1867, p. 179, Sonetto XV, vv. 12–14.
- ⁴³ JACQUES LE GOFF, *Lo sterco del diavolo*, Roma 2010, p. 185.
- ⁴⁴ Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Rossiano 455, c. 1r; cfr. *La miniatura a Ferrara dal tempo di Cosmé Tura all'eredità di Ercole de' Roberti*, a cura di Giordana Mariani Canova, Modena 1998, pp. 141–145.
- ⁴⁵ In tutte le nostre esplorazioni finora realizzate abbiamo ritrovato lo sfondo a coppia di collinette solo in alcune tavolette di Palazzo Avigni a Viadana (cfr. Roberta Aglio, *I soffitti di Viadana*, cit. nota 27), con le quali sussistono anche importanti affinità iconografiche e nel soffitto di Palazzo Guidoboni a Tortona (cfr. Lorenzo Lavriani, *Le tavolette da soffitto nell'Alessandrino*, Alessandria 2008, pp. 8–9).

- ⁴⁶ Cfr. le notizie pubblicate da MIRNA BONAZZA, *Giorgio d'Almagna, un miniatore degli Estensi*, in: *Alumina*. Pagine miniate, 4 (2004), pp.14–19: «Negli anni Cinquanta Giorgio ebbe un'attività artistica molto intensa e si dedicò alla decorazione di varie opere e di diversa natura: miniature di codici ma anche pitture e artigianato artistico. La realizzazione di un Reliquiario in legno dorato e pergamena con l'immagine della Crocifissione, attualmente conservato alla National Gallery of Ireland di Dublino, è databile attorno al 1450. Nel 1452 maestro Giorgio dipinse, su commissione del duca, dieci piccole cassette con scene tratte dalla Passione di Cristo, precedentemente dorate da Cosmè Tura e decorate a rilievo con pasta odorosa di muschio dal bretone Giovanni Carlo da Monlione, esperto nell'eseguire rilievi in pastiglia, affinché contenessero rosari (patrinostri) sempre confezionati con pasta profumata di muschio, pettini per signora (scriminali) e stuzzicadenti per l'igiene orale (ungie da denti); altrettanti quadretti e cassette, a cui venne applicata sempre la stessa tecnica, dipinti in diversi modi. È del 15 dicembre 1452 la richiesta di pagamento per un'ancona in gesso, a rilievo, rappresentante Cristo in trono, circondato da angeli, e gli Apostoli commissionatagli da Borso. Nel 1454 disegnò tre emblemi ducali, col paraduro, per Amadio da Milano, orefice, il quale realizzò una catena in oro massiccio per Borso».
- ⁴⁷ Cfr. JACQUES HEER, *Fêtes, Jeux et joutes dans les sociétés d'Occident à la fin du Moyen Age*, Paris 1971, p. 138.
- ⁴⁸ Si tratta di un raro ibrido che innesta un busto umano maschile in un corpo leonino con tanto di criniera, proteso in avanti verso destra. Il busto maschile in questo caso è vestito di una maglia aderente con le maniche lunghe, ha una capigliatura alla paggio e tiene teso un arco prendendo la mira. La freccia non è più visibile.
- ⁴⁹ Cfr. *infra*.
- ⁵⁰ VALERIO MASSIMO, *Factorum et dictorum memorabilium Libri Novem*, 3.2.15, è la fonte della storia della mirabile fedeltà di Porzia, citata anche da Petrarca nel *Trionfo d'Amore* III, 31.
- ⁵¹ CHRISTIAN DE MERINDOL, *Les plafonds peints : état de la question et problématique*, in *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, Actes du colloque de Capestang, Narbonne, Lagrasse 2008, a cura di Monique Bourin, Philippe Bernardi, Perpignan 2009, pp. 31–50.
- ⁵² A Nicolò Muggiasca, probabile padre della sposa committente del soffitto di Bellinzona (cfr. VERA SEGRE, *Il soffitto della Cervia. Ricerche storiche sulla committenza*, in: *Archivio Storico Ticinese*, 156 [2014]) e ai suoi discendenti il Duca di Milano Francesco Sforza concedeva la cittadinanza milanese nel 1452 e l'anno dopo confermava privilegi a lui elargiti già da Filippo Maria Visconti (BRUNO CAZZI, *Una famiglia di grandi mercanti e imprenditori del Quattrocento: I Muggiasca di Como*, Como 1955, p. 13); il fratello Bartolomeo Muggiasca rappresenta personalmente il Comune di Bellinzona presso il duca di Milano nel 1457, nel 1459, nel 1461, 1462, 1465 e 1472 (GIUSEPPE CHIESI, *Bellinzona ducale*, Bellinzona 1988, p. 134); riceve il permesso dal duca di impiantare una pescheria nella Moesa nel 1461 e per decreto ducale nel 1464 ottiene numerosi privilegi per intraprendere lo sfruttamento dei giacimenti di ferro della valle Morobbia, impresa che dal 1471 verrà portata avanti dal fratello Nicolò (cfr. G. POMETTA, *Le ferriere di Val Morobbia e i Muggiasca*, «Briciole di Storia Bellinzonese», serie II (1929), 1, 16–45; G. CHIESI, *Attività minerarie e siderurgiche del passato in Ticino: la valle Morobbia e il Malcantone*, «Minaria helvetica: bollettino della Società svizzera di storia delle miniere», 19b (1999), 5–11). Andrea Ghiringhelli, probabile committente del soffitto di Bellinzona svolge incarichi pub-
- blici per conto del comune di Bellinzona presso la corte di Milano negli anni 1485, 1487, 1492 e 1499.
- ⁵³ Ad esempio il ritratto di Bianca Maria Visconti del Bembo appare riprodotto in xilografia nell'opera di Giacomo Filippo Foresti (1434–1520), *De claris mulieribus*, Ferrara 1497, f. 153v.
- ⁵⁴ A Peleo si affianca qui, secondo quanto ancora si può leggere sulla tavoletta stessa, TABOR. Tabor, o Nectanebos, risulta essere il padre di Alessandro Magno secondo una particolare tradizione risalente all'autore greco del III sec. d. C. noto come Pseudo-Callistene e seguita dal Boccaccio, *Amorosa visione*, VIII, 82: una versione senz'altro più rara rispetto alla paternità di Filippo il Macedone comunemente riconosciuta ad Alessandro.
- ⁵⁵ DAVID KUNZLE, *World upside down: the iconography of a European broadsheet type*, in *The reversible world: symbolic inversion in art and society*, a cura di Barbara Babcock, London 1978, pp. 3–96.
- ⁵⁶ Cfr.: Roberta Aglio, *I soffitti di Viadana*, cit. nota 27.
- ⁵⁷ Cfr. *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, a cura di Monique Bourin, Montpellier 2011, pp. 60–61.
- ⁵⁸ Cfr. *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, a cura di Monique Bourin, Montpellier 2011, pp. 68–69.
- ⁵⁹ Nel già citato soffitto della casa di Pierre Belissen a Carcassonne c'è almeno una scena in cui una donna impudica richiama l'attenzione di corteggiatori sollevandosi la veste, ma parrebbe un'iconografia più direttamente legata al tema della prostituzione, presente anche nel soffitto di Lagrasse, ma estraneo al soffitto di Bellinzona.
- ⁶⁰ È di questo avviso nella sua interpretazione Verio Pini, *Mundus inversus*, cit. nota 2, p. 257.
- ⁶¹ *Rutebeuf, Œuvres complètes*, a cura di Michel Zink, Paris 2010; AURÉLIE BARRE, *Le renard de Rutebeuf*, in: *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 14 (2007), pp. 253–266; *Le Roman de Renart le contrefait*, a cura di Gaston Raynaud et Henri Lemaître, Paris 1914.
- ⁶² Cfr. ANNA LOMAZZI, *Rainaldo e Lesegrino*, Firenze 1972, p. 66.
- ⁶³ Cfr. 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, pp. 257–264; RIK VAN DAELE, *Que le Pays de Reynaert?*, Tielcelijn, 11 (1998), pp. 59–75; KENNETH 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; ELAINE C. BLOCK / KENNETH 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 Kenneth Varty, New York 2000, pp. 125–162.
- ⁶⁴ LOUIS BRUGUIER-ROURE, *Les plafonds peints du XV^e siècle dans la vallée du Rhône*, in *Congrès Archéologique de France* 52 (1885–86), estratto 1887, pp. 309–358, pp. 344–348.
- ⁶⁵ Notizia in CHRISTIAN DE MERINDOL, *La maison des Chevaliers de Pont-Saint-Esprit. Les décors peints, Corpus des décors monumentaux peints et armoriés du Moyen Age en France*, Pont-Saint-Esprit 2001, vol. 2, pp. 181–182.
- ⁶⁶ Cfr. ad esempio ancora una volta il soffitto di Carcassonne (Hotel Belissen) (cit. nota 41), ma anche della sala capitolare dell'abbazia di St. Hilaire (Aude) (De Merindol, *Ibidem*, p. 384), dove compare proprio come a Bellinzona un falegname intento a segare virtualmente il trave del soffitto.
- ⁶⁷ Cfr. JEAN TOSCAN, *Le carnaval du langage. Le lexique erotique des poètes de l'équivoque de Burchiello à Marino (XV^e–*

XVII^e siècles), 4 voll., Lille 1981; RICCARDO BRUSCAGLI, *Trionfi e canti carnascialeschi del Rinascimento*, Roma 1986; PAOLA 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 e F. Doglio, Roma 1990, pp. 321–366.

⁶⁸ 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. FRÉDÉRIC MAGUET, *Le monde à l'envers*, Paris 1990 e i suoi testi nel sito internet: http://www.histoire-image.org/site/etude_comp/etude_comp_detail.php?i=533.

⁶⁹ Sul soffitto di Capestang cfr.: PIERRE-OLIVIER DITTMAR / JEAN-CLAUDE SCHMITT, *Le plafond peint est-il un espace marginal? L'exemple de Capestang*, in: *Plafonds peints médiévaux en Languedoc*, cit. nota 38, pp. 67–98; MONIQUE BOURIN, in: *Images oubliées du Moyen Age. Les plafonds peints du Languedoc-Roussillon*, a cura di Monique Bourin, Montpellier 2011, pp. 54–58.

⁷⁰ *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, vol. IV, ad vocem.

⁷¹ CAIZZI, cit., p. 17.

⁷² *Ticino ducale*, a cura di L. Moroni Stampa e G. Chiesi, Bellinzona 1995, vol. I, tomo III, pp. 401–402.

⁷³ *Vocabolario dei dialetti della Svizzera italiana*, vol. IV, ad vocem.

⁷⁴ Nell'ampia bibliografia sul *mondo alla rovescia* segnaliamo in particolare: PAUL WESCHER, *Die verkehrte Welt im Bild. Ihre Geschichte und Bedeutung*, in *Gesammelte Aufsätze zur Kunst*, Köln-Wien 1979, pp. 3–33; F. TRISTAN / M. LEVER, *Le monde à l'envers*, Paris 1980; G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino 1981 (I ed. 1963).

⁷⁵ Cfr. VERA SEGRE, *Il soffitto della Cervia. Ricerche storiche sulla committenza*, in: *Archivio Storico Ticinese*, 156 (2014), pp. 22–33.

CREDITI DELLE ILLUSTRAZIONI

Figg. 1, 3–23: Ufficio Beni Culturali, Bellinzona.

Fig. 2: Vera Segre.

RIASSUNTO

L'articolo propone i risultati di una ricerca condotta, grazie a una borsa di studio concessa dal canton Ticino per ricercatori avanzati, su quanto rimane di un maestoso soffitto ligneo originariamente decorato con 280 tavolette dipinte, disposte in doppia fila all'interno di un sistema di travi perpendicolari, tipico dell'arco subalpino e della Francia meridionale. Il soffitto di Bellinzona, risalente al decennio 1470–80, si trovava in una sala all'interno di un palazzo privato nel nucleo del borgo. Il palazzo, divenuto poi Albergo della Cervia, è stato demolito nel 1970 per far spazio a un posteggio. Le tavolette, dipinte a tempera su carta incollata su legno, sono state recuperate e per buona metà si trovano esposte a Castelgrande, mentre il resto è conservato nei depositi. In questa sede si propone una ricostruzione virtuale del soffitto al momento dello smontaggio, dalla quale emerge un'iconografia molto ricca e articolata in serie omogenee, attraverso la quale si manifesta una vastità inaspettata di riferimenti culturali e letterari.

ZUSAMMENFASSUNG

Im vorliegenden Beitrag wird über die Ergebnisse eines Forschungsprojektes für fortgeschrittene Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler berichtet, das dank eines Stipendiums des Kantons Tessin realisiert werden konnte. Das Forschungsthema widmete sich den von einer erhabenen Holzdecke übrig gebliebenen 280 bemalten Täfelchen, die in der für das südalpine Gebiet und für Südfrankreich charakteristischen Art zweireihig und in einem System von rechtwinklig angebrachten Balken angeordnet waren. Die Decke aus Bellinzona aus der Zeit zwischen 1470 und 1480 befand sich im Saal eines Privathauses, das im Ortszentrum stand. Das Gebäude wurde später als Gasthaus Cervia genutzt und musste 1970 abgebrochen werden, um einem Parkplatz zu weichen. Die verzierten Täfelchen (Tempera auf Papier, geklebt auf Holz) konnten aus dem Gebäude gerettet werden. Gut die Hälfte dieser Objekte ist im Museo Castelgrande ausgestellt, der Rest wird im Depot aufbewahrt. Im vorliegenden Beitrag wird eine mögliche Rekonstruktion der Decke zum Zeitpunkt ihres Abbaus vorgestellt; eine mehrschichtige Ikonografie in gleichartiger Anordnung wird hierbei sichtbar, die überraschend umfangreiche literarische und kulturelle Bezüge erkennen lässt.

RÉSUMÉ

La contribution présente les résultats d'un projet de recherche qui a pu être réalisé grâce à une bourse pour chercheurs avancés accordée par le canton du Tessin. Le projet portait sur l'étude des vestiges d'un imposant plafond en bois composé à l'origine de 280 tablettes peintes disposées en doubles rangées à l'intérieur d'un système de poutres perpendiculaires, caractéristique du versant sud des Alpes et du Midi de la France. Le plafond provenant de Bellinzone, daté d'une époque comprise entre 1470 et 1480, se trouvait dans une salle d'une maison particulière située dans le centre du bourg. L'édifice, reconverti par la suite en auberge della Cervia, a été démoli en 1970 pour faire place à un parking. Les tablettes, décorées à la tempera sur papier collé sur du bois, ont pu être sauvées. Une bonne moitié est exposée au musée de Castelgrande, tandis que le reste est conservé dans des dépôts. L'article propose une reconstitution possible du plafond au moment de son démantèlement ; celle-ci met en évidence une iconographie complexe et articulée selon un agencement homogène, qui révèle des références littéraires et culturelles étonnamment riches.

SUMMARY

The present article reports on the results of a research project, made possible by a grant from Canton Ticino. The subject of the research is a set of 280 small painted panels that were once part of a wooden ceiling. These were laid out in two rows within a rectangular system of beams, an arrangement characteristic of the area south of the Alps and in southern France. The ceiling, created between 1470 and 1480, originally graced a room in a private home in the centre of Bellinzona. The building, subsequently repurposed as a restaurant, was torn down in 1970 to make room for a parking lot. The decorated panels (tempera on paper, glued to wood) were rescued from the building. About half of the objects are on view at the Museo Castelgrande and the remainder are in storage. An attempt has been made to reconstruct the ceiling as it looked prior to dismantling of the building. An extremely rich and complex iconography is revealed, which shows astonishingly extensive and rich literary and cultural references.