

Il mondo all'incontrario: topi che assediano gatti. La fortuna di un tema iconografico fra *divertissement* e lotta politica (Medioevo-Età moderna)

Andrea Gamberini

RIASSUNTO · La rappresentazione del *mundus inversus* – in letteratura, in figura, nei rituali – è comune a diverse civiltà, presso le quali raramente costituiva un semplice *divertissement*. Il saggio si sofferma sull'Europa del tardo medioevo e dell'Antico regime e prende in esame la vicenda di un tema iconografico in particolare, quello dei topi che assediano il castello dei gatti. L'obiettivo è duplice: da un lato esplorarne il potenziale comunicativo e performativo, anche in relazione ai contesti di produzione e di fruizione; dall'altro coglierne in prospettiva diacronica i mutamenti d'uso. Da questo punto di vista l'evoluzione nelle modalità di impiego di tale immagine si è rivelata una vera e propria cartina di tornasole dei processi di irrigidimento sociale e istituzionale che accompagnano il passaggio tra il medioevo e l'età moderna. Se ancora fino ai primi del Cinquecento il castello dei gatti assediato dai topi era un'allegoria politica cui potevano ricorrere i sudditi per contestare le autorità, dopo quella data essa assunse invece una funzione più conservatrice, ben sottolineata da cartigli e testi che denunciano l'assurdità del mondo all'incontrario o che annunciano la vittoria dei gatti e il conseguente ristabilimento dell'ordine naturale.

PAROLE CHIAVE · allegoria politica, *mundus inversus*, gatti, topi.

ABSTRACT · *The World Upside Down: Mice Besieging Cats. An Iconographic Theme between Divertissement and Political Conflict (Middle Ages-Modern Age)* · The representation of the *mundus inversus* – in literature, in figures, in rituals – is common to various civilisations, rarely constituting a mere *divertissement*. The essay focuses on Europe in the late Middle Ages and the Old Regime and examines the development of one iconographic theme in particular, that of mice besieging a cat castle. The objective is twofold: on the one hand, to explore its communicative and performative potential, with regard to the contexts of production and fruition; on the other hand, to grasp in a diachronic perspective the changes in its use. From this point of view, the evolution in the strategic use of this image has proved to be a veritable litmus test of the processes of social and institutional stiffening accompanying the transition between the Middle Ages and the Modern Age. If up until the early 16th century the cat castle besieged by rats was a political allegory that the subjects could use to challenge the authority, after that time it took on a more conservative function, well emphasised by cartouches

andrea.gamberini@unimi.it, Università degli Studi di Milano, Italia.

[HTTPS://DOI.ORG/10.19272/202212401002](https://doi.org/10.19272/202212401002) · «VISUAL HISTORY», VIII, 2022

[HTTP://VISUALHISTORY.LIBRAWEB.NET](http://visualhistory.libraweb.net)

SUBMITTED : 16.9.2022 · REVIEWED : 1.12.2022 · ACCEPTED : 15.12.2022



and texts denouncing the absurdity of the world upside down, or announcing the victory of the cats and the consequent restoration of the natural order.

KEYWORDS · Political Allegory, *mundus inversus*, Cats, Mice.

LA QUESTIONE

IL tema del mondo all'incontrario, col ribaltamento dei ruoli sociali e l'inversione di quelli naturali (o naturalizzati) – il servo che bastona il padrone, il contadino che traina l'aratro, la lepre che inseguisce il cane, ecc. – è comune a molte culture del passato, per le quali non costituiva, perlomeno non sempre, un semplice *divertissement*. Solo per rimanere all'Europa dell'Antico Regime, la rappresentazione in figura, in letteratura, ma anche nei rituali (come quelli carnevaleschi) del *mundus inversus* poteva essere una forma accettata di protesta, come ha suggerito tra i primi Bachtin, o comunque un modo per sublimare quella tensione tra norma e comportamento, tra ordine e rivolta, tra disciplina e gioco che non aveva molte occasioni di sfogo nella prassi, in genere assai sorvegliata.¹

Ma questa, a ben vedere, non era che una delle valenze possibili. Un'altra era quella performativa, che si verificava quando gli attori sociali si servivano delle rappresentazioni del *monde à rebours* per agire politicamente: ora magari con l'intento di delegittimare le gerarchie correnti e proporre così di nuove, ora invece per mostrare – in una prospettiva strettamente conservatrice – gli esiti assurdi prodotti dall'inversione dell'ordine costituito.² Anche questa funzione, come vedremo, è ampiamente attestata. Quella che invece non mancava proprio mai era la vena comica, vera e propria chiave del successo di quelle inversioni: al punto che intorno al ribaltamento dell'ordine consueto prese forma

¹ MICHAÏL MICHAÏLOVIČ BACHTIN, *Rabelais e la cultura popolare del Medioevo e del Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1978. Del carnevale come «valvola di sicurezza, di un mezzo per le classi subordinate di liberare i propri risentimenti e trovare una compensazione alle proprie frustrazioni» riferisce PETER BURKE, *La cultura popolare nell'Europa moderna*, Milano, Mondadori, 1980, pp. 174 ss., in particolare 196. Sul carnevale tra tardo medioevo e prima età moderna si veda anche GIOVANNI CIAPPELLI, *Carnevale e Quaresima. Comportamenti sociali e cultura a Firenze nel Rinascimento*, Roma, Bulzoni, 1997, con ampio riferimento alla letteratura storica, sociologica e antropologica precedente. Anche VERA SEGRE, *Carnevale, giochi e trasgressione nei soffitti dipinti tardo-medievali, da Bellinzona a Carcassonne*, «Archivio Storico Ticinese», CLIX, 2016, pp. 4-35. Sul tema del *mundus inversus*: GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 1963; FRÉDÉRIC TRISTAN, MAURICE LEVER, *Le Monde à l'envers*, Paris, Hachette, 1980.

² GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, cit., pp. 257-258; ROGER CHARTIER, *The World Turned Upside-Down*, in IDEM, *Cultural History between Practices and Representations*, Cambridge, Polity Press, 1993, p. 122; JACQUES REVEL, *L'Orient d'une culture*, in *Qu'est-ce que la culture française*, a cura di Jean-Paul Aron, Paris, Denoël-Gonthier, 1975, pp. 41-54, in particolare 53. Spunti anche in *L'Image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVIII^e*, a cura di Jean Lafond, Augustin Redondo, Paris, Vrin, 1977 e VINCENT ROBERT-NICOUD, *The World Upside Down in 16th-Century French Literature and Visual Culture*, Leiden-Boston, Brill, 2018.



anche un genere di intrattenimento autonomo e popolare, basato sulla circolazione di fogli a stampa e diffusissimo a partire dal Cinquecento.¹

Nelle pagine che seguono mi propongo di approfondire un motivo specifico entro il più vasto tema del mondo alla rovescia, quale quello dell'assedio dei topi al castello dei gatti, che tanta fortuna ha avuto attraverso i secoli e in cui convergono due *tópoi* letterari e iconografici antichissimi: quello dell'animale antropomorfo e quello della battaglia tra animali.² Indagare in quali momenti tale tema venne evocato, da quali attori e con quali finalità è lo scopo del presente lavoro.

IL SUCCESSO DEL TEMA IN ETÀ MEDIEVALE

Il tema ha una lunghissima storia alle spalle: già in un papiro risalente al 1350-1040 a.C. e oggi al Museo Egizio di Torino è raffigurato il re dei topi che, assiso su un carro trainato da cagne, muove all'assalto del maniero dei gatti.³

Alcuni studi hanno messo in relazione questa immagine con altre coeve, in cui pure compaiono ratti e felini e con le quali formerebbe un unico racconto. Secondo tale ipotesi, la rivolta dei topi altro non sarebbe se non la reazione ad uno stato di costante asservimento, testimoniato da diversi papiri e ostraka, in cui i roditori sono sempre raffigurati in atto di obbedienza ai gatti.⁴

Per ritrovare anche in Europa questa iconografia del mondo all'incontrario è necessario attendere il medioevo, quando il gatto domestico si diffuse sul continente, togliendo alla donnola quel ruolo di antagonista dei ratti tradizionalmente riconosciute dal mondo greco-romano.⁵ Se in Fedro (IV

¹ PETER BURKE, *op. cit.*, p. 177; ROGER CHARTIER, *op. cit.*, pp. 116 ss. Con specifico riferimento all'Inghilterra: SHEILA O'CONNELL, *The Popular Print in England, 1550-1850*, London, British Museum Press, 1999, pp. 122 ss.; MALCOLM JONES, *The Print in Early Modern England. An Historical Oversight*, New Haven-London, Yale University Press, 2010, pp. 286 ss. Per la Francia spunti in *The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France*, Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, 1994.

² La bibliografia è vastissima. Rimando almeno a: *Animali tra zoologia, mito e letteratura nella cultura classica e orientale*, cura di Ettore Cingano, Antonella Gheretti, Lucio Milano, Padova, S.A.R.G.O.N., 2005; MASSIMO ZAGGIA, *Per una storia del genere zoepico fra Quattro e Cinquecento: testi e linee di sviluppo*, in *L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, a cura di Gabriele Bucchi, Pisa, ETS, 2013, pp. 27-53 (con ampia bibliografia). Sulla guerra tra animali anche *infra*.

³ KARL RICHARD LEPSIUS, *Auswahl der wichtigsten Urkunden des aegyptischen Altertums*, Leipzig, Wigand, 1842, tav. XXIII; JOSEPH OMLIN, *Der Papyrus 5501 und seine satirisch-erotischen Zeichnungen und Inschriften*, Torino, Edizione d'Arte Fratelli Pozzo, 1973.

⁴ WILT IDEMA, *Mouse vs. Cat in Chinese Literature: Tales and Commentary*, Seattle, University of Washington Press, 2019, p. 212, nota 2.

⁵ Questo naturalmente non significa che nel mondo romano mancassero rappresentazioni di mondi alla rovescia, molto diffuse soprattutto negli ambiti della commedia (secondo un immaginario già proprio del mondo greco), della satira e della letteratura utopistica, così come in particolari manifestazioni religiose, prime fra tutte quelle dei *Saturnalia*. Su questi temi la bibliografia è sterminata. Bastino qui: MATTEO PELLEGRINO, *Antiche immagini di 'mondi alla rovescia'*, «Griseldaonline», 7, 2007,



6, 1-2) l'immagine della battaglia tra le donnole e i ratti è, infatti, presentata come assai comune nelle osterie di Roma, nell'Europa del basso medioevo la sostituzione del mustelide con il felino è già compiuta, come mostra ad esempio la nona novella dell'ottava giornata del *Decameron*, in cui il protagonista Bruno, per compiacere maestro Simone, gli orna la casa con alcuni affreschi, tra i quali quello della *battaglia de' topi e delle gatte* (VIII 9).¹

Come poi si svolgesse questa *battaglia* è questione che la fonte non esplicita. Si può solo osservare che la medesima indeterminatezza si ritrova anche in altre testimonianze: come in quella del mercante fiorentino Benedetto Dei, che in una lettera del 1468 racconta di avere acquistato a Lione un grande foglio istoriato con «la battaglia dei topi e delle gatte, cosa assai piacevole alla vista». ² O come nel testamento di Fernando Colombo, il figlio del più celebre Cristoforo, dove sono ricordate due stampe indicate, rispettivamente, come *Muchos ratones que pelean contra muchos gatones* e *Batalla de gatos y ratones*.³

In effetti c'erano diversi modi per raffigurare lo scontro fra i due gruppi di animali. In un capitello della cattedrale di Tarragona, ad esempio, è scolpito un gatto che si finge morto per attirare i topi e poi assalirli.⁴ L'iconografia più frequentemente rappresentata nel medioevo era però un'altra, quella dell'assedio, che veniva in genere declinata in modo da restituire il mondo all'incontrario. Con l'eccezione degli affreschi nella cappella di San Giovanni a Prügg in Stiria (sec. XII), dove l'ordine naturale è rispettato e sono quindi i felini ad assaltare il castello dei ratti,⁵ le testimonianze sopravvissute insistono infatti sull'inversione dei ruoli, con i topi intenti a dare l'assalto al maniero dei gatti. Dagli affreschi nella dimora del balivo di Augusta (1295) a quelli del castello Moos-Schulthaus a Eppan in Alto Adige (1400), da quelli nel castello Vaillac in Occitania (fine '400) ai rilievi lignei di Talaverna de la

pp. 1-6; CHIARA CARSONO, *Gli 'altri mondi' nella satira di Luciano*, in *Utopia e utopie nel pensiero storico antico*, a cura di Chiara Carsano, Maria Teresa Schettino, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2008, pp. 177-184; GIAN ANDREA CADUFF, *Saturnalien, Eselsfest und Karneval: Rituale zum Jahreswechsel und ihr dialektisches Verhältnis zum Alltag*, «Der Altsprachliche Unterricht», LIII, 5, 2010, pp. 53-61.

¹ Lo ricordano CHIARA FRUGONI, *Una lontana città. Sentimenti e immagini nel medioevo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 100-102, e MARIO CHIESA, *Un anonimo raffinato per un letteratissimo poemetto popolareggiante*, in *Il Parnaso e la zucca. Testi e studi folenghiani*, a cura di Mario Chiesa, Simona Gatti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1995, pp. 103-105.

² MARIA PISANI, *Un avventuriero del Quattrocento: la vita e le opere di Benedetto Dei*, Genova, Petrella, 1923, p. 20 nota 2.

³ SHEILA O'CONNELL, *The Popular Print*, cit., pp. 124, 233 nota 143.

⁴ Lo ricorda, tra gli altri, MALCOLM JONES, *The Cat in the Badge. The Iconography of Late Medieval Bicaudal and Other Felines*, in *Beyond Pilgrim Souvenirs and Secular Badges: Essays in Honour of Brian Spencer*, a cura di Sarah Blick, Oxford, Oxbow Books, 2007, pp. 35-54.

⁵ INGOMAR WEILER, *Der Katzen-Mäuse-Krieg in der Johanneskapelle auf der Pürgg*, «Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark», LXI, 1970, pp. 71-83; OTTO DEMUS, *Romanesque Mural Painting*, London, Thames and Hudson, 1970, pp. 629-630.



Reina e del Great Malvern in Worcestershire (c. 1480), è tutto un fiorire di attestazioni, cui potrebbero poi aggiungersi quelle in alcuni codici miniati, a partire dal salterio Rutland in Inghilterra (1260).¹

Ricostruire genealogie e apparentamenti tra queste immagini è impossibile, così come poco tracciabile rimane l'interferenza con le sfere dell'oralità e della cultura scritta (nel cui ambito andrà almeno ricordata la *Catomiomachia* del poeta bizantino Teodoro Prodromo, poema ispirato alla pseudo-omerica *Batracomiomachia* e centrato sulla vittoriosa ribellione dei sorci su una gatta).²

E tuttavia, come ha osservato Chiara Frugoni, alcune assonanze accomunano questa eterogenea produzione.³ Il gatto protetto da uno scudo raffigurato a Prügg è presente anche in alcune xilografie posteriori, mentre il funerale del gatto di Tarragona è già narrato nella *Catomiomachia* ed è stato poi ripreso in un anonimo poemetto popolareggiante, ma raffinato (anche se non opera del Folengo, come voleva un'antica tradizione), dal titolo *La gran battaglia de li gatti e de li sorzi* e databile fra fine '400 e inizi del '500.⁴ Secondo Mario Chiesa, che di quest'opera ha offerto l'edizione e il commento, è difficile istituire un preciso rapporto con la *Catomiomachia*.⁵ Rimane, tuttavia, netta l'impressione di una circolarità di motivi e suggestioni, in un sistema di prestiti in cui, per riprendere una celebre espressione di Alessandro D'Ancona, «è rimasto sempre aperto il conto del dare e dell'avere». Da questo punto di vista davvero rivelatrici appaiono le xilografie che illustrano *La gran battaglia de li gatti e de li sorzi* (la prima edizione è del 1521). Benché il testo descriva lo scontro come una battaglia campale, nell'immagine di accompagnamento esso prende invece le forme dell'assedio: evidente, insomma, è il condizionamento di un motivo figurativo tradizionale ben presente all'illustratore, ma assente nel poemetto.⁷

¹ Sulle pitture nella casa del balivo di Augusta: HEINZ FISCHER, *Als die Bajuwaren kamen... Die alamannische und baierische Besiedlung Süddeutschlands*, Landsberg a. Lech, Landsberger Verlagsanstalt, 1974, pp. 282-290. Circa Vaillac: SYLVIE DECOTTIGNIES, *Statistique de la peinture monumentale en Midi-Pyrénées*, «In Situ», VI, 2005, <http://journals.openedition.org/insitu/9030>, consultato il 26 agosto 2022. Per tutti gli altri casi, comprese alcune miniature: MALCOLM JONES, *The Secret Middle Ages*, Stroud, Sutton Publishing, 2002, pp. 148, 331. Un'altra miniatura, contenuta in un libro d'ore inglese del 1320-1330, è segnalata in <https://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2013/01/lolcats-of-the-middle-ages.html>, consultato il 26 agosto 2022.

² LUIGI FERRERI, *La tradizione manoscritta della Catomiomachia di Teodoro Prodromo. Testo, traduzione e apparato delle varianti in appendice*, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2021.

³ CHIARA FRUGONI, *Una lontana città*, cit., pp. 103-105. Sulle interferenze fra oralità e cultura scritta (a stampa o manoscritta) si veda poi BRIAN RICHARDSON, *Manuscript Culture in Renaissance Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

⁴ CHIARA FRUGONI, *Una lontana città*, cit., pp. 102, 103-105; MARIO CHIESA, *Un anonimo raffinato*, cit., *passim*. ⁵ Ivi, p. 110.

⁶ Citazione ripresa da GIUSEPPE COCCHIARA, *Il mondo alla rovescia*, cit., p. 16. Sull'intreccio tra letteratura leggende e testimonianze iconografiche si veda il caso, davvero interessante, della Baviera: RENATE BLICKLE, «Gegengeschichte». *Erprobt an den Menschen und Mäusen der Aschauer Bannrichtersage: 1668/1964*, «Zeitschrift für bayerische Landesgeschichte», LXXIII, 3, 2011, pp. 865-839.

⁷ Lo nota MARIO CHIESA, *Un anonimo raffinato*, cit., p. 105. Nella temperie culturale dei decenni a cavaliere fra Quattro e Cinquecento, assai propizia al genere eroicomico, si segnala anche la *Aeluromyomachia*, poema giovanile dell'umanista Andrea



Complice proprio la stampa, il tema iconografico dell'assedio andò incontro a un grandissimo successo anche nell'Europa della prima età moderna. Una xilografia di area tedesca, databile agli anni a cavaliere tra xv e xvi secolo e oggi conservata ai Museen der Stadt di Gotha, è probabilmente la più antica fra le stampe che mostrano il castello dei gatti assediato dai topi (FIG. 1),¹ ma sempre al Cinquecento risale un'incisione olandese, poi ripubblicata nel Settecento (FIG. 2).² Per la Francia la testimonianza più datata è del 1610 e la figurazione del tema presenta qui (FIG. 3) molte analogie sia con le due stampe appena citate, sia con la pittura di castel Moos-Schulthaus, a testimoniare l'esistenza di un'iconografia ormai consolidata e che, con varianti più o meno significative, si sarebbe mantenuta fino all'Ottocento.³ Gli elementi costitutivi sono facilmente riconoscibili: il re dei gatti affacciato sul suo castello, quello dei topi accampato in un padiglione poco lontano, l'assalto dei ratti condotto da terra e dal mare, l'impiccagione dei prigionieri, le bandiere identitarie (quella con i pesci per i gatti, quelle col formaggio o col prosciutto per i topi), ecc. L'unico adeguamento che si osserva in prospettiva diacronica è rappresentato dalle artiglierie e dalle armi da fuoco, ancora assenti nelle raffigurazioni medievali e nell'incisione di Gotha, ma presenti in tutte quelle successive. Davvero molto rari i casi in cui a fianco dei topi compaiono altri animali: si può giusto ricordare la cinquecentesca xilografia intitolata *L'asedio crudel fatto da sorzi col[egati coi] cani contra i gatti*, di cui rimane un esemplare al British Museum.⁴

AGIRE POLITICAMENTE: ALCUNI ESEMPI FRA MEDIOEVO ED ETÀ MODERNA

In assenza di specifici indizi è impossibile rispondere univocamente agli interrogativi sul significato di un tema, quale dello scontro tra topi e gatti, che attraversa la cultura orale così come quella scritta, le raffigurazioni pittoriche così come quelle a stampa. Da un lato, infatti, come ha notato Ottavia Niccoli, «il cambiamento di medium può corrispondere sia ad un cambiamento di pubblico che ad

Dazzi e dedicata alla guerra fra gratti e topi: dopo essere stati sconfitti due volte in battaglia, i gatti vincono infine lo scontro decisivo. WILT IDEMA, *op. cit.*, p. 178. L'opera è ricordata anche da MASSIMO ZAGGIA, *op. cit.*, p. 50.

¹ *Der Deutsche Holzschnitt der Reformationszeit in dem Besitz des Schlossmuseums - Museen der Stadt Gotha*, Tokyo, National Museum of Western Art, 1995, p. 139, n. 40; *Flugblätter der Reformation und des Bauernkrieges*, a cura di Herman Meuche, catalogo di Ingeburg Neumeister, Leipzig, Insel, 1976, p. 98; BERND SCHÄFER, ULRIKE EYDINGER, MATTHIAS REKOW, *Fliegende Blätter. Die Sammlung der Einblattholzschnitte des 15. und 16. Jahrhunderts der Stiftung Schloss Friedenstein*, II, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Arnoldsche Art Publishers, 2016, p. 422. La collocazione della stampa è la seguente: Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein, Kupferstichsammlung, Inventar-Nr. 40,41/856.

² EMILE HENRI VAN EURCK, GERRIT JAKOB BOEKENOOGEN, *L'imagerie populaire des Pays-Bas, Belgique-Hollande*, Paris, Editions Duchartre & Van Buggenhoudt, 1930, p. 29.

³ Si tratta de *La grande et merveilleuse Bataille, d'entre les Chats, & les Rats: Qui est la figure d'entre les gros larrons, & les petits*, su cui *infra*.

⁴ Londra, British Museum: Inv. 1947, 0319.54.



un cambiamento di funzione e, soprattutto, di pratiche d'uso». ¹ Dall'altro, anche solo per limitarsi alle rappresentazioni in figura, la fonte presenta un'ambiguità intrinseca: l'iconografia dell'assedio, infatti, ha il finale aperto, non fornendo alcun indizio sull'esito della battaglia. La scena, in altre parole, non lascia intendere se il *mundus inversus* – esemplificato dall'assalto dei topi – possa davvero dar luogo a un ribaltamento permanente, col governo dei ratti sui felini. Ma non solo. Variabile – e non sempre prevedibile – era poi anche la recezione del tema: come ha osservato Peter Burke, la rappresentazione del mondo all'incontrario poteva assumere significati diversi «per persone diverse» (per condizione sociale, sesso, religione, cultura, ecc.) e perfino «per una stessa persona» (a seconda del contesto, del momento, ecc.). ²

Di fronte a questa potenziale polisemia delle figure, c'erano tuttavia delle situazioni in cui ogni incertezza interpretativa si dissolveva e il messaggio traspariva in maniera chiara. L'analisi di alcuni casi permetterà di comprendere non solo come ciò potesse avvenire, ma anche quali fossero gli ideatori e i fruitori di questo straordinario medium visuale.

Una delle vicende più precoci e meglio attestate riguarda i già citati dipinti tardomedievali di Augusta. Contesa nel corso del Duecento dal vescovo locale e dai Wittelsbach, la città bavarese ambiva in realtà alla diretta dipendenza dall'Impero. Il riconoscimento di *Freie Reichstadt* giunse soltanto nel 1276 e la comunità volle celebrarlo con un ciclo di affreschi che in forme allegoriche raccontassero l'epopea della sua libertà. Le pitture furono realizzate intorno al 1295 nel palazzo del balivo e il linguaggio prescelto fu quello della fiaba, accessibile anche agli analfabeti. Il compito attualizzare le quattro favole dipinte (la guerra dei topi, la volpe e la cicogna, il corvo e la cicogna con l'anello, il cane con la campanella), così da farne l'allegoria di altrettanti episodi della storia cittadina, ricadde su altri elementi figurativi (emblemi araldici, personaggi del tempo), anch'essi di immediata identificazione. Il risultato fu di grande effetto e chi ammirava l'assedio dei topi al castello dei gatti non aveva alcuna difficoltà nel riconoscerne una vicenda chiave del recente passato: la cacciata da Augusta del duca Ludovico l'Austero (1270). ³

Altre volte a dissipare l'ambiguità del tema iconografico, specie nelle stampe, erano le didascalie di accompagnamento, che dovevano guidare la visione dell'immagine. Naturalmente questa forma di comunicazione presupponeva un pubblico almeno parzialmente alfabetizzato, ma come hanno messo in luce tante ricerche, coloro che erano in grado di leggere potevano poi spiegare il significato di quei fogli anche a chi non accedeva alla cultura scritta. ⁴

¹ OTTAVIA NICCOLI, *Manoscritti, oralità, stampe popolari: viaggi dei testi profetici nell'Italia del Rinascimento*, «Italian Studies», LXVI, II, 2011, pp. 177-192, in particolare p. 178.

² PETER BURKE, *op. cit.*, p. 184.

³ HEINZ FISCHER, *op. cit.*, pp. 282 ss. Le pitture, riscoperte nel secondo dopoguerra, sono purtroppo andate perdute.

⁴ Da ultimo GIORGIO CARVALE, *Libri pericolosi. Censura e cultura italiana in età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 2021, pp. 188 ss.



Gli esempi più interessanti vengono dalla Francia e sembrano fare la loro comparsa in concomitanza con momenti particolari della storia del regno. Al 1610 – l'anno dell'uccisione del re Enrico IV di Borbone da parte di un estremista cattolico – risale una bellissima stampa a colori intitolata *La grande et merveilleuse Bataille, d'entre les Chats, & les Rats: Qui est la figure d'entre les gros larrons, & les petits* (FIG. 3).¹ Lo scontro è qui presentato in termini pessimistici, tra grandi e piccoli ladri (come recita il titolo), ma il messaggio è tutt'altro che equidistante. L'ampio cartiglio posto al di sotto dell'immagine si conclude infatti con l'annuncio della ritirata dei topi e la conseguente vittoria dei gatti, che torneranno a cacciare i sorci, perché questa è la volontà di Dio (sic).² La riaffermazione dell'ordine naturale disvela insomma chiaramente una prospettiva conservatrice. Da notare, poi, che il nome del principe dei ratti, Raminagrobis, già attribuito da Rabelais a un personaggio minore del suo capolavoro (*Pantagruel* III, 21), è un «mot de gaudisserie» per irridere l'ambizioso capo dei sorci: il termine deriva infatti dalla corruzione di *domine* e *nobis/vobis*, quest'ultimo a sua volta storpiato in *grobis*, ovvero uno che si dà più importanza di quanta ne abbia.³ Per il topo, insomma, oltre al danno, anche la beffa...

Al 1610 viene datata dagli inventari della Bibliothèque Nationale de France anche un'altra stampa (FIG. 4), in realtà priva di riferimenti cronologici, ma in qualche modo apparentata alla precedente, come mostra il testo, esplicito nell'affermare la vittoria dei gatti:⁴

Le fort de chats assiégué par Mer, et par Terre, par les Rats et les Souris, ou il est Mort du temps jadis plus de dix huit cent mil Rats et Souris, dont les Chats ont remportée une grande Victoire sur eux, leur aiant fait lever le Siege, et les aiant contraint de ne plus paroître.

Secondo il racconto, dunque, i topi non solo lasciarono sul campo un enorme numero di caduti, ma vennero sbaragliati dalla controffensiva dei gatti, che impedirono loro persino di fuggire. Si noti che il nome Raminagrobis è qui assegnato non più al principe dei topi (che non viene né nominato, né rappresentato), ma a quello dei gatti, secondo un uso attestato qualche decennio dopo anche nelle favole di La Fontaine («Raminagrobis est prince des chats», *Fables* VII, 16 e XII, 5).⁵

¹ Stampato da Léonard Odet di Lione nel 1610. Parigi, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, Collection Hennin, n. 1632.

² JOHN ASTINGTON, *Stage and Picture in the English Renaissance. The Mirror Up to Nature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2017, p. 120.

³ VEIKKO VÄÄNÄNEN, *Grobis, gros bis et raminagrobis: «mots de gaudisserie»*, «Revue de linguistique romane», xxxiv, 1970, pp. 167-178.

⁴ L'inventario della Collection Hennin alla Bibliothèque Nationale riporta la data 1610. *Inventaire de la Collection d'estampes relatives a l'histoire de France léguée en en 1863 a la Bibliothèque Nationale par Michel Hennin*, I, Paris, Henri Menu libraire éditeur, 1877, p. 205. In realtà, sulla stampa – la numero 1634 della Collezione – non è indicata alcuna datazione.

⁵ VEIKKO VÄÄNÄNEN, *Grobis, gros bis et raminagrobis*, cit., p. 174.



Sempre di ambito francese, ma dal tenore assai diverso, sono invece le incisioni prodotte all'indomani dell'assedio di Arras (1640), quando le truppe del re cristianissimo circondano ed espugnarono la cittadina dell'Artois, togliendola agli spagnoli. L'episodio ebbe una indubbia valenza sul piano militare, permettendo alle forze transalpine di dilagare nelle Fiandre e per questo fu ampiamente celebrato. Fra le numerose stampe commemorative meritano particolare attenzione quelle che recuperano in chiave propagandistica l'antico tema dell'assalto dei topi al castello dei gatti. Ancora una volta tocca alle didascalie chiarire il senso delle immagini: agli spagnoli, che da assediati avrebbero sfidato il nemico dicendo *Quand les François prendront Arras, les souris mangeront les chats*, risposero ora i francesi dando ai torchi illustrazioni che mostravano l'inverarsi di quella profezia, secondo un'iconografia che identificava le truppe di Luigi XIII con i ratti e quelle iberiche con i gatti (FIG. 5)¹

Alla conquista della cittadina dell'Artois può probabilmente essere ricondotto anche un dipinto oggi in una collezione privata italiana e finora mai accostato a quella vicenda (FIG. 6).² La tela ripropone l'ormai consueto tema dell'assedio dei topi al castello dei gatti, ma attraverso alcuni artifici sembra calarlo nel contesto della guerra franco-iberica. A rendere possibile l'identificazione dei protagonisti (e, di riflesso, dell'episodio dell'assedio di Arras) non sono cartigli o iscrizioni – del tutto assenti – bensì le scelte cromatiche. Agli occhi di uno spettatore coevo non sarebbero infatti passati inosservati né il rosso della bandiera dei gatti (e della fascia portata in vita da alcuni di loro, a cominciare dal re), caratteristico delle forze spagnole, né il bianco associato ai ratti (e al loro sovrano), colore distintivo dei francesi fin dai tempi di Enrico IV di Borbone.³

Certo, il quadro non rinuncia alla comicità propria del tema iconografico prescelto: nella bandiera rossa dei gatti campeggia dunque un pesce (come già ne *La grande et merveilleuse Bataille, d'entre les Chats, & les Rats*), mentre in quella con una / due bande orizzontali – che potrebbe essere quella storica di Arras⁴ – sono degli insaccati, forse salami, identici a quello che si osserva in basso, appeso nel padiglione del macellaio dei topi. E tuttavia, al netto di questi aspetti, ulteriori elementi suggeriscono una lettura storicizzata dell'immagine. La sortita dei gatti, che cercano di uscire in forze dal castello,

¹ HÉLÈNE DUCCINI, *Faire voir, faire croire. L'opinion publique sous Louis XIII*, Seyssel, Champ Vallon, 2003, pp. 487-491.

² La tela misura 59 x 82,5 cm e cronologicamente può essere collocata in un anno non troppo lontano dall'evento descritto.

³ Su entrambi i colori e le loro valenze politiche cfr. DENISE TURREL, *Le blanc de France. La construction des signes identitaires pendant les guerres de Religion (1562-1629)*, Genève, Droz, 2005.

⁴ Secondo l'armoriale di Hozier (1696), lo stemma di Arras era la bandiera su fondo celeste attraversata longitudinalmente da una banda d'argento, cui si aggiungeva il pastorale e la mitra. Tra le bandiere del dipinto spiccano quelle che hanno una, talora due bande orizzontali. Il colore di fondo appare oggi scurito, così come quello del cielo e quello del mare, ma è assai probabile che in origine fosse celeste. CHARLES D'HOZIER, *Armorial General*, vol. 26, parte IV, f. 349: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k110595z/f351.image>, consultato il 29 agosto 2022.



sembra un'eco di quanto effettivamente tentato dagli spagnoli il giorno prima della resa.¹ Ma un'allusione a fatti realmente accaduti è anche la battaglia navale in alto a destra, dove i vessilli arancioni sul veliero dei topi costituiscono un riferimento all'aiuto che via mare (e via terra) il principe d'Orange e le Province Unite fornirono ai francesi contro Fiandre spagnole.² Per dar conto di questa vicenda l'iconografia tradizionale è stata piegata alle nuove esigenze narrative: chi ha immaginato la scena ha, infatti, mantenuto la presenza del vascello dei topi (attestato già negli affreschi medievali e nelle stampe più antiche, dove sbarca truppe o cannoneggia il castello), cambiandogli tuttavia la funzione: esso non partecipa più alle operazioni di assedio, ma ingaggia una battaglia col veliero dei gatti. La stessa prua delle imbarcazioni, orientata in direzione opposta a quella del castello, sembra voler significare un episodio in qualche modo parallelo alla presa di Arras, ma non direttamente legato ad essa (non è infatti attestata la presenza di contingenti olandesi).

Non è noto, invece, se sia realmente accaduto un altro episodio narrato nel dipinto, quello del travestimento della cavalleria e della fanteria dei topi, che per avvicinarsi il più possibile al castello sventolano le bandiere dei gatti, vestendone in qualche caso anche i colori. A rivelare questo escamotage sono due figure, quella del comandante della cavalleria dei topi e quella del cavaliere alla sua sinistra: entrambe, infatti, lasciano trasparire sotto la fascia rossa una seconda fascia, questa volta di colore bianco, palesando così loro vera identità politica.

Le immagini prodotte per celebrare la vittoria di Arras – quelle del dipinto appena analizzato, ma anche quelle delle stampe – condividono poi un'ulteriore particolarità: l'impiego del tema iconografico dell'assedio per alludere non ai rapporti fra governati e governanti, bensì a quelli fra stati sovrani. Si tratta di una novità interessante, anche perché i vincitori – che sono principi e re – accettano senza alcun disagio l'associazione con un animale assai poco nobile come il topo. In assoluto non era la prima volta che ciò accadeva. Qualcosa di simile si osserva, infatti, già nel titolo (ma non nell'immagine sottostante) di una stampa celebrativa della vittoria di Carlo Gustavo di Svezia contro le forze imperiali del maresciallo Tilly a Breitenfeld nel 1631. Giocando sull'espressione idiomatica 'dare da bere al gatto', che all'epoca significava 'eliminare il gatto', il testo si apre con le parole «Salus jhr Tyllischen! Die Maus bringt euch ein Katzentrunck» («Salute a voi seguaci di Tilly! Il topo vi porta una bevanda per gatti»), con sottintesa l'identificazione del re Carlo Gustavo col topo stesso.³

¹ EDUARDO DE MESA, *The Irish in the Spanish Armies in the Seventeenth Century*, Woodbridge, The Boydell Press, 2014, p. 87.

² Sui rinforzi inviati dalle Province Unite ai francesi: DAVID PARROTT, *Richelieu's Army: War, Government and Society in France, 1624-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004 pp. 209-211; OLAF VAN NIMWEGEN, *The Dutch Army and the Military Revolutions, 1588-1688*, Woodbridge, The Boydell Press, 2010, pp. 263-264.

³ *Deutsche Illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts*, II, a cura di Wolfgang Harms, Michael Schilling, München, Kraus International Publications, 1980, pp. 421. La riproduzione della xilografia è a p. 422. Da notare che l'immagine sottostante verte



Gli esempi visti finora riguardano casi in cui a conferire senso alle stampe era o il testo di accompagnamento o qualche dettaglio dell'immagine, come il colore degli abiti o delle bandiere. Esisteva però anche una terza possibilità: quella in cui fosse la temperie del momento a connotare in senso politico un'iconografia altrimenti solo spiritosa. È in genere ciò che avveniva quando i contemporanei guardavano con l'occhio suggestionato dall'attualità ad immagini in sé prive di allusioni esplicite. Per lo storico sono queste le situazioni più difficili da ricostruire, perché richiedono la sopravvivenza di riscontri esterni alla fonte visuale, che solo in pochi casi si sono conservati.

Un buon esempio riguarda una vicenda occorsa alla fine del Settecento nella Repubblica Batava, lo stato sorto sulle ceneri della Repubblica delle Province Unite all'indomani della Rivoluzione francese. Qui nel 1797 le autorità convocarono alcuni editori, rei di avere dato nuovamente alle stampe una xilografia cinquecentesca raffigurante l'assedio dei topi al castello dei gatti (FIG. 2). Di fronte all'accusa di avere voluto colpire con una vignetta satirica i Patrioti (la fazione politica a quel tempo al potere e fiera avversaria dello *statolder* Guglielmo V di Orange Nassau), a nulla valsero le spiegazioni degli editori e tutte le copie della stampa incriminata vennero confiscate. Nessuna iscrizione, in realtà, legava l'iconografia alle vicende del tempo, ma agli occhi delle autorità (e forse non solo ai loro) il nesso risultava evidente e pericoloso.¹

È probabile che con un'analogha consapevolezza i contemporanei guardassero anche alla più antica fra le stampe fin qui considerate, quella conservata a Gotha e datata agli anni a cavaliere tra Quattro e Cinquecento (FIG. 1). Pur in mancanza di riferimenti contestualizzanti, un cartiglio connota in modo inequivocabilmente politico l'immagine: «disi figur get alle di an dy iren obristen under sta[n]» («questa immagine si riferisce a tutti coloro che sono soggetti ai loro superiori»).² Considerata la datazione della stampa, essa è stata messa in relazione ai fermenti di rivolta che proprio in quegli anni percorrevano il mondo tedesco e che nel 1525 sfociarono nella cosiddetta rivolta dell'uomo comune.³ Del resto, non era certo la prima volta che in quelle regioni l'immagine dei topi all'assalto del forte

su un banchetto: l'allusione rimane confinata al solo titolo, a differenza di quanto avviene nelle stampe celebrative della vittoria di Arras.

¹ La vicenda giudiziaria e il sequestro sono ricordati nel manoscritto in cui è conservata una di queste stampe, ripubblicata da Johannes Kannevet II diversi anni prima del sequestro. La stampa e il manoscritto sono oggi al Rijksmuseum di Amsterdam, sul cui sito è ricostruita la vicenda. Cfr. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.484839>. Sito consultato il 9 agosto 2022. Sull'incisore Kannevet cfr. MAURITS DE MEYER, *De volks- en kinderprent in de Nederlanden van de 15^e tot de 20^e eeuw*, Antwerpen-Amsterdam, Utgeverij N. V. Standaard-Boekhandel, 1962, pp. 179 ss.

² MALCOLM JONES, *The Cats Castle Besieged and Stormed by the Rats*, in *BPI 1700 British Printed Images to 1700*, Print of the Month, August 2007, <https://bpi1700.org.uk/research/printOfTheMonth/august2007.html>. Sito consultato il 13 agosto 2022.

³ *Der Deutsche Holzschnitt*, cit., p. 139, n. 40; *Flugblätter der Reformation*, cit., p. 98.



dei gatti veniva usata come allegoria della ribellione dei governati contro i governanti: così ad Augusta nel 1295, come si è visto, e così ancora a Norimberga nel 1450, dove il poeta Hans Rosenplüt proprio con quell'immagine celebrò in versi la vittoria della città sul margravio Albrecht Achilles di Brandeburgo.¹

Testimonianze di questo genere non sono note per la Russia, dove nel corso del Settecento divenne popolarissimo il *lubok* (la stampa) del funerale del gatto celebrato dai topi, satira feroce delle esequie di Pietro il Grande (m. 1721) compianto dai sudditi.²

La rivolta dei ratti al dominio dei felini era un motivo molto popolare non solo sul continente, ma anche in Inghilterra, dove più di una testimonianza attesta la diffusione, almeno dal Trecento, della favola del parlamento dei topi: i quali si riuniscono in assise per opporsi alle angherie di un gatto, decidono di mettergli una campanella al collo, così da avvertirne per tempo i movimenti, ma poi non hanno il coraggio di passare all'azione... Chiarissima la morale: piuttosto che incorrere nella reazione dei governanti, i topi preferiscono subire.³

La più antica stampa del *Cats castle besieged by rats* fu invece pubblicata da Peter Stent prima del 1665, in sospetta concomitanza con l'interregno e il protettorato di Oliver Cromwell, e ripubblicata qualche anno dopo da John Overton (FIG. 7).⁴

Dalla metà del Settecento il successo di quell'immagine sull'isola si fece strepitoso e le stampe si moltiplicarono: accanto a quella ricordata nel catalogo di Marshall and Dicey's sotto l'anno 1764, si possono menzionare quelle di John Marshall e di Bowles & Carver, entrambe del 1790. E poi, ancora, quelle di G. (?) Ashe, di G. Sheppard (FIG. 8), seguite fra il 1840 e il 1850 dalla pubblicazione di un

¹ RENATE BLICKLE, "Gegengeschichte", cit., p. 791.

² NICHOLAS RIASANOVSKY, *The Image of Peter the Great in Russian History and Thought*, Oxford, Oxford University Press, 1985, pp. 80-81.

³ Thomas Brinton, vescovo di Rochester, utilizzò la favola nel suo Sermone 69, che fu probabilmente predicato durante una convocazione del cosiddetto Good Parliament nel 1376. Nell'omelia accusa coloro che amministrano il governo «in modo feroce e scandaloso» e osserva sconsolato che, nonostante le proteste generali, «non osiamo dire la verità assoluta sul rimedio appropriato». Il suo invito implicito, dunque, era quello ad agire diversamente dai topi della fiaba. Quest'ultima ritorna anche in un'opera di poco posteriore, *Piers Plowman* di William Langland, ma qui il tono è più conservatore: ormai caduto il Good Parliament, l'autore attraverso la favola si esprime per il mantenimento dello status quo. Cfr. GEORGE TUMA, *The Wicked Age Middle English Complaint Literature in Translation. The Parliament of the Rats and Mice*: www.sfsu.edu/~medieval/complaintlit/parliament.html. Sito consultato il 13 agosto 2022. Da notare che in una stampa primo-cinquecentesca conservata a Norimberga viene illustrato quello che appare come il seguito di questa favola, ovvero l'assedio dei gatti al castello dei topi. Lo stesso tema è anche in una stampa tratta da un volume stampato a Strasburgo nel 1530. Cfr. *infra*, nel testo.

⁴ MALCOM JONES, *The Print in Early Modern England*, cit., pp. 289-290. Un esemplare si conserva al British Museum. Inv. N.: 1953,0411.70.



breve racconto intitolato proprio *Cats castle besieged and taken by rats* e illustrato con una decina di immagini.¹

PRESENZE E ASSENZE

La grande fortuna che queste raffigurazioni ebbero in Inghilterra ancora nel pieno Ottocento, dove non sembrano avere suscitato alcuna reazione da parte delle autorità, contrasta radicalmente con quanto ormai da tempo avveniva sul continente, in ben altro clima politico. Se la vicenda della Repubblica di Batavia mostra tutta la preoccupazione del potere pubblico per un tema iconografico dalle potenzialità eversive, il caso francese rivela che spazi per simili illustrazioni si aprirono, perlomeno nel Regno, solo quando queste erano in linea con l'ordine politico: ne sono testimonianza le due stampe del 1610, entrambe di taglio assai conservatore (nelle didascalie viene annunciata la vittoria dei gatti), ma anche le stampe commemorative dell'assedio di Arras.

Nella Penisola iberica l'età moderna portò invece alla scomparsa non solo delle immagini dei topi che assediano i gatti (che pure qualche attestazione avevano avuto ancora ai primi del Cinquecento), ma addirittura di tutte quelle evocative del *mundus inversus*, di cui qualche traccia rimane solo in letteratura.²

Rispetto a questo quadro non sembrano fare eccezione i contesti italiano e tedesco, dove il soggetto dei topi all'assalto dei gatti cessa di fatto di essere raffigurato dopo il primo Cinquecento, lasciando il posto a illustrazioni più rassicuranti, che mantengono sì il tema dell'assedio, ma al prezzo della rinuncia all'inversione dei ruoli. Il corretto rapporto naturale tra felini e roditori è ripristinato dall'incisore Giuseppe Maria Mitelli, autore nel 1690 del gioco della pontica (ratto del Ponto), una sorta di gioco dell'oca la cui base è una stampa raffigurante gatti che assediano il maniero dei topi.³ Ma già nel 1650 una stampa di Pietro Paolo Ponza proponeva l'assedio dei cani al castello dei gatti.⁴

Qualcosa di simile si osserva anche nel mondo tedesco. Risale al 1531 l'illustrazione di un libro stampato a Strasburgo in cui i ratti sono assediati dai felini: purtroppo, la perdita del testo di accompagnamento impedisce la contestualizzazione dell'episodio.⁵ Datata al 1660 è invece una calcografia, oggi a Norimberga, raffigurante gatti che attaccano il castello dei topi con l'aiuto di pipistrelli: una

¹ MALCOLM JONES, *The Cats Castle Besieged and Stormed by the Rats*, cit.

² HELEN GRANT, *Images et Gravures du Monde à l'envers dans leurs Relations avec la pensée et la littérature Espagnoles*, in *L'image du monde inversé et ses représentations*, cit., pp. 17-33.

³ Sul quale si veda *Costume e società nei giochi a stampa di Giuseppe Maria Mitelli*, Perugia, Electa-Editori Umbri Associati, 1988.

⁴ Un esemplare si conserva al British Museum. N. Inv.: 1880,0710.588.

⁵ INGOMAR WEILER, *Der Katzen-Mäuse Krieg*, cit., pp. 78-79.



didascalia spiega che si tratta della reazione all'azione troppo audace dei ratti, responsabili di aver tentato di mettere un collare al gatto.¹

Se in tutti questi casi la neutralizzazione della possibile carica eversiva dell'immagine riposa sulla scelta di un'iconografia che mantiene i rapporti naturali (nell'ultimo esempio con tanto di esplicazione didascalica), in una stampa pubblicata a Norimberga intorno al 1652 ritorna il principio dell'inversione, ma in forme rassicuranti, che non alimentano dubbi sul reale significato della raffigurazione: l'univocità dell'interpretazione poggia infatti sull'inaccettabilità dell'immagine per lo spettatore – si vedono svariati animali assediare il castello dei cacciatori (uomini) – secondo un artificio retorico-visuale poi ripreso, come vedremo, nel secondo Ottocento.²

Alla luce di queste vicende è difficile non vedere come l'età moderna abbia segnato una svolta nella fortuna del tema iconografico dell'assedio, almeno rispetto a come esso era stato declinato in età tardo medievale.³ Se ancora fino al primissimo Cinquecento i governati avevano potuto mettere in scena elementi di critica attraverso l'immagine dei gatti assaliti dai topi, in epoca successiva quella stessa iconografia assunse invece una funzione più conservatrice, ben sottolineata da cartigli e testi che denunciavano l'assurdità del mondo all'incontrario o che annunciavano la vittoria dei gatti e il conseguente ristabilimento dell'ordine naturale. Un'evoluzione, questa, in cui è possibile scorgere il riflesso dei processi di irrigidimento sociale e di consolidamento istituzionale che accompagnarono il passaggio tra il medioevo e l'età moderna, quando presero corpo nuove forme di statualità e i rapporti fra i ceti si fecero sempre più ingessati.⁴

La grande svolta culturale rappresentata dall'Illuminismo, capace di trasformare «gli sparsi e di fatto inoffensivi riferimenti ai diritti soggettivi nello stato di natura, già indagati dai giureconsulti della scuola del diritto naturale [...], in un potente linguaggio per destabilizzare l'Antico regime», contribuì ad affossare definitivamente la carica rivoluzionaria dell'iconografia dei topi che assaltano i gatti.⁵ Il riconoscimento dello stato di natura quale fondamento dei diritti individuali e della loro

¹ Ivi, pp. 80-81; THEODOR HAMPE, *Beiträge zur Geschichte des Buch- und Kunsthandels in Nürnberg*, II, *Paulus Fürst und sein Kunstverlag*, «Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum», 1914-1915, pp. 3-127: 115.

² WOLFGANG BRÜCKNER, *Populäre Druckgraphik Europas. Deutschland: vom 15. bis z. 20. Jahrhundert*, München, Callwey, 1975, n. 86. Un esemplare è oggi al British Museum: inv. 1880.0710.516.

³ Per qualche risvolto più prettamente sociale della sfortuna del rovesciamento dei ruoli nella prima età moderna si veda anche MASSIMO DELLA MISERICORDIA, «*Ne partecipavano indifferente poveri et ricchi*». *Clientelismo, coesione comunitaria e selezione dei bisogni: indigenza e ospedali nell'alta Lombardia fra basso medioevo e prima età moderna*, «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», n.s., v, 2021, <https://riviste.unimi.it/index.php/SSMD/article/view/15955/14693>, consultato il 2 settembre 2022.

⁴ Una recente messa a punto storiografica è nel volume *Lo stato del Rinascimento in Italia*, a cura di Andrea Gamberini, Isabella Lazzarini, Roma, Viella, 2014. Vd. anche *Lo stato moderno in Europa*, a cura di Maurizio Fioravanti, Roma-Bari, Laterza, 2002.

⁵ VINCENZO FERRONE, *Storia dei diritti dell'uomo. L'Illuminismo e la costruzione del linguaggio politico dei moderni*, Roma-Bari, Laterza, 2014, p. 8.



inalienabilità era infatti del tutto incompatibile con la retorica del *mundus inversus*. Non è un caso se la Rivoluzione francese vi abbia preferito immagini più in linea con le dinamiche naturali. Per i giacobini, a cominciare da Robespierre, la fine dell'Antico Regime non costituiva affatto il *monde renversé*, bensì il ripristino di un ordine originario troppo a lungo corrotto dal vizio.¹ Donde, allora, forme di comunicazione politica ben attente a non associare l'immagine del mondo nuovo a quelle del mondo all'incontrario.² Gatti e topi popolano dunque anche le stampe dell'età della Rivoluzione, ma nel pieno rispetto delle relazioni che si osservano in natura, sulle quali anzi si fa adesso leva per far passare il messaggio rivoluzionario: valgono ad esempio le vignette nelle quali gli agenti del fisco regio sono rappresentati come ratti che predano le case degli uomini, difese solo dai gatti.³

Il colpo finale al tema dei topi contro i gatti arrivò qualche anno dopo, con la Restaurazione: a fronte dell'occhiuta vigilanza delle autorità, editori ed incisori si mostrarono assai poco disposti al rischio, preferendo una condotta prudente, destinata a durare a lungo.⁴ Ancora alla metà dell'Ottocento, quando le stampe del *mundus inversus* cominciarono nuovamente a circolare sul continente, i soli temi pubblicati furono quelli inequivoci, in cui l'assurdità dell'inversione era talmente evidente da risultare per chiunque meritevole di riprovazione: il padrone che serve il famiglio, il soldato che comanda il generale, l'animale che fa lavorare l'uomo, ecc.⁵

L'epoca dell'assedio dei topi al castello dei gatti era insomma definitivamente tramontata, almeno in larga parte d'Europa. A lungo 'contesa' fra governati e governanti, questa immagine venne del tutto abbandonata, anche al livello folklorico, diventando quello che ci appare oggi: un relitto di archeologia visuale, da riscoprire per fare luce sui mondi che l'hanno prodotta, impiegata e infine gettata.

¹ Basti il riferimento a JACQUES GUILHAUMOU, *Robespierre et la formation de l'esprit politique au cours des années 1780. Pour une ontologie historique du discours robespierriste*, «Mots. Les langages du politique», LXXXIX, 2009, <http://journals.openedition.org/mots/18903>, consultato il 22 agosto 2022.

² Cfr. CLAIRE TRÉVIEN, *Satira, Print and Theatricality in the French Revolution*, Oxford, Oxford University Press, 2016, su cui le condivisibili osservazioni di ANNIE DUPRAT, *Révolution dans l'estampe*, «Nouvelles de l'estampe», CCLVIII, 2017, <<http://journals.openedition.org/estampe/419>>, consultato il 24 agosto 2022.

³ ANNIE DUPRAT, *Pour un dictionnaire des figures animalières de la gravure contestataire*, in *Gravure et communication interculturelle en Europe aux 18^e et 19^e siècles*, a cura di Philippe Kaenel, Rolf Reichardt, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2007, pp. 397-414.

⁴ Lo notava ROGER CHARTIER, *The World Turned Upside-Down*, cit., pp. 121-122. Sul controllo sulle immagini in questa stagione politica si veda la recente sintesi di ENRICO FRANCA, *Oggetti sediziosi. Censura e cultura materiale nell'Italia della Restaurazione*, «Mélanges de l'École française de Rome-Italie et Méditerranée modernes et contemporaines», CXXX, 1, 2018, pp. 31-41.

⁵ ROGER CHARTIER, *The World Turned Upside-Down*, cit., pp. 122-123.

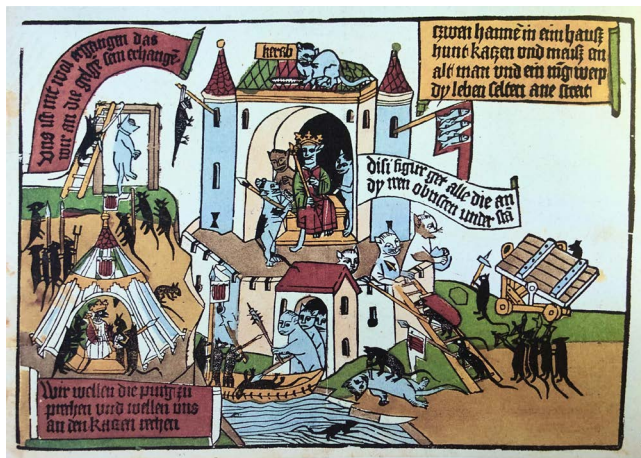


FIG. 1. *L'assedio dei topi al castello dei gatti*, xv/xvi sec., xilografia. Gotha, Schlossmuseum Schloss Friedenstein.

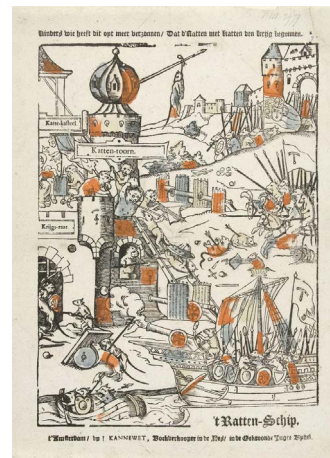


FIG. 2. *Strijd tussen de ratten en de katten*, fine sec. xviii, xilografia, editore Johannes Kannewet. Amsterdam, Rijksmuseum.



FIG. 3. *La grande et merveilleuse Bataille d'entre les chats et les rats, qui est la figure d'entre les gros larrons et les petits*, 1610, xilografia, stampatore Léonard Odet, Lion. Parigi, Bibliothèque Nationale.



FIG. 4. *Le Fort des Chats assiéger par Mer, et par Terre, par les Rats et les Souris*, 1610/11, xilografia. Parigi, Bibliothèque Nationale.

