

ARCHIVES HÉRALDIQUES  
SUISSES

ARCHIVIO ARALDICO  
SVIZZERO

SCHWEIZER ARCHIV  
FÜR HERALDIK



ARCHIVUM  
HERALDICUM

2012-II

ARCHIVES HÉRALDIQUES  
SUISES

SCHWEIZER ARCHIV  
FÜR HERALDIK

ARCHIVIO ARALDICO  
SVIZZERO

ARCHIVUM HERALDICUM  
A° CXXXVI – 2012 – II

Inhaltsverzeichnis – Sommaire – Sommario

Hinweise – Avis	114
Horst Boxler, Dane Munro <i>Album Amicorum Das Freundschaftsbuch des Freiherrn Johann Jakob zu Königsegg (Fortsetzung)</i>	115
Rolf Kälin <i>Das Wappen als Zeichen von Ansehen und Würde – Die Wappenbriefe Albrechts von Bonstetten</i>	136
Gianfranco Rocculi <i>Rilevanza Storica delle Raffigurazioni Araldiche nel Castello di Cassano d'Adda</i>	149
Lukas Schenker OSB <i>Der Wappenzyklus der Familie Reich von Reichenstein in der Siebenschmerzen- bzw. Reichensteinischen Kapelle zu Mariastein</i>	167
Buchbesprechungen – Comptes rendus	174
Miszellen – Miscelles	175

Herausgegeben von der  
Publié par la  
Edito dalla



SCHWEIZERISCHE HERALDISCHE GESELLSCHAFT  
SOCIÉTÉ SUISSE D'HERALDIQUE  
SOCIETÀ SVIZZERA DI ARALDICA

Publiziert mit Unterstützung der  
Publié avec le soutien de l'  
Pubblicato sotto gli auspici dell'

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze morali e sociali  
Accademia svizra da ciencias morales e sociais  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Copyright by:

Schweizerische Heraldische Gesellschaft - Société Suisse d'Héraldique - Società Svizzera di Araldica - [www.schweiz-heraldik.ch](http://www.schweiz-heraldik.ch)  
Druckerei Lüdin AG, Liestal / ISSN 1423-0534

ARCHIVES HÉRALDIQUES SUISSES  
SCHWEIZER ARCHIV FÜR HERALDIK  
ARCHIVIO ARALDICO SVIZZERO

ARCHIVUM HERALDICUM

Separata aus Heft 2012-II

# Rilevanza Storica delle Raffigurazioni Araldiche nel Castello di Cassano d'Adda

GIANFRANCO ROCCULI

## Introduzione

Da qualche tempo il centro storico di Cassano d'Adda ha trovato nuova vita. Il restauro del Castello<sup>1</sup> (fig. 1) e dell'antistante piazza, infatti, conclude una serie di recuperi nel borgo storico che si è riappropriato di scorci e spazi di grande prestigio e suggestione. Il Castello, tanto imponente da riqualificare l'intera piazza, nel corso della sua millenaria storia fatta di rimaneggiamenti, manomissioni e abbandoni, è stato nel tempo oggetto di un'infinita serie d'interventi che hanno trasformato il nucleo originario. Se, visto dall'esterno, appare oggi in tutta la sua austerità, già nell'androne e sotto i portici del cortile lastricato tradisce segni di una committenza colta e raffinata. Solo in parte preservato nel tempo, ma per lo più ridotto a frammenti a causa di numerosi sfregi e manomissioni perpetuati nei secoli, un sontuoso apparato ornamentale si esprime in cicli pittorici religiosi<sup>2</sup>, cortesi e araldici, spesso stratificati, che rivestono ed invadono senza soluzione di continuità sia le arcate del



Fig. 1 Il castello di Cassano d'Adda e il canale Muzza in corrispondenza della confluenza nell'Adda visti da Nord-Est.

<sup>1</sup> Per le notizie storiche e architettoniche vedi: L. BIGNAMI, *Castelli lombardi*, Milano 1932, pp. 23–28; R. GIOLLI, *Bartolomeo Gadio e l'architettura militare sforzesca. La rocca di Cassano D'Adda*, Milano 1935; G.C. BASCAPE', C. PEROGALLI, *Castelli della pianura lombarda*, Milano 1960, p. 154; C. PEROGALLI, *Castelli della Lombardia*, Milano 1969, p. 32; Id., *L'architettura viscontea*, in M. BELLONCI, G.A. DELL'AQUA, C. PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 250–260; C. VALLI, *Il castello di Cassano*, Pizzighettone 1980; F. CONTI, H. HYBSCH, A. VINCENTI, *I castelli della Lombardia*, Milano 1981, pp. 47–48; C. VALLI, *Un borgo e la sua gente. Storia di Cassano*, Pizzighettone 2002–2003; G.B. SANNAZZARO, *Il castello di Cassano d'Adda: un dialogo fra passato e futuro*, in «Castellum», 50 (2008), pp. 23–32; G.B. SANNAZZARO, *Per il Castello di Cassano d'Adda: studi e restauri*, in G. COLMUTO ZANELLA, L. RONCAI, G. SCARAMELLINI, *Fortificazioni nel bacino dell'Adda*, in «Atti del Convegno Varenna», Villa Monastero 15 ottobre 2005, Milano 2010, pp. 199–208; V.G. LABONI, *Il castello di Cassano d'Adda: gli affreschi risvelati*, ibid., pp. 209–212.

<sup>2</sup> Cfr. R. AULETTA, *Affreschi trecenteschi nella Cappella Viscontea del Castello di Cassano d'Adda*, in «Bollettino d'arte», VI, 119, gennaio-marzo 2002, pp. 57–72; C. TRAVI, *Per Stefano Fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del trecento*, in «Arte Cristiana», XCI, 816, maggio-giugno 2003, pp. 157–172; Id., *Pittura del Trecento in Brianza: novità e riscoperte (Parte I)*, in «Arte Cristiana», XCIV, 833, marzo-aprile 2006, pp. 105–116.

porticato stesso e dell'aerea loggia soprastante, sia la cappella, ma soprattutto i saloni di rappresentanza, facendo intravedere una visione onirica di un Medioevo divenuto realtà. Tali decorazioni assolvevano, infatti, alla funzione di unificare e razionalizzare superfici anonime, prive cioè di dignità architettonica, apportando un gioco cromatico e scenico atto a nobilitare l'architettura esistente. La preponderanza del tema araldico, il più immediatamente percepibile, è la causa della sottovalutazione di tali affreschi dovuta alla consuetudine degli storici dell'arte di volere considerare le iconografie araldiche quali elementi prevalentemente ornamentali, trascurando il loro insito messaggio che non solo riguarda la storia familiare e sociale dei proprietari succedutisi nel tempo, ma coinvolge aspetti politici, giuridici, economici, spirituali e artistici che, trascurati, finiscono per essere misconosciuti. Le decorazioni araldiche in storica successione testimoniano come il castello costituisse parte integrante del patrimonio acquisito prima dai Visconti, poi dai loro successori, gli Sforza e infine dalle famiglie alternatesi nel possesso del feudo imperiale del Marchesato di Cassano<sup>3</sup>: un esempio di consapevole uso dell'arte a fini squisitamente propagandistici. Per facilitarne la comprensione, le descrizioni degli stemmi utilizzati per affermazione dinastica, verranno elencati

<sup>3</sup> E. CASANOVA, *Dizionario feudale*, Milano 1930, p. 28, *ad vocem*.



Fig. 2 Decorazione a crocette in uno dei saloni al piano terra.

con particolare attenzione all'approfondimento dei temi di difficile interpretazione, seguendo un criterio cronologico temporale, non la sequenza della loro disposizione spaziale nel castello, che è solitamente seguita nelle illustrazioni ai visitatori.

### Saloni al piano terra (lato Est, prospiciente al fiume)

Il particolare interesse attribuito a tali decorazioni, risiede nel fatto che datano la trasformazione del castello da semplice struttura difensiva in dimora, che seppur modesta e scarsamente utilizzata, sarebbe stata adatta ad ospitare una magnifica corte. E' la pittura alle pareti che raggiunge le alte volte a vela a trasmettere in realtà l'impressione di trovarsi in ambienti di rappresentanza. Nelle stanze, un sontuoso apparato ornamentale a motivi geometrici e illusionistici contiene crocette (fig. 2), scaglioni scalinati, dentati con apici a gigli fioriti (fig. 3), quadrilobi, tondi, rosoni e losanghe (fig. 4) nonché finte tarsie marmoree con venature variopinte (fig. 5). Impiegati nella pittura toscana con funzione di cornice o di riempitivo, i motivi fondamentali di questi moduli assurgono qui al ruolo di protagonisti, ricoprendo per intero le pareti e sostituendosi alla tradizionale pittura figurativa. Basse zoccolature fitomorfe si alternano ad altre geometriche spesso sovrastate da velari dipinti, che fingono stoffe appese, sorta



Fig. 3 Particolare di decorazione con dentati ad apici terminanti con gigli fioriti in uno dei saloni al piano terra.

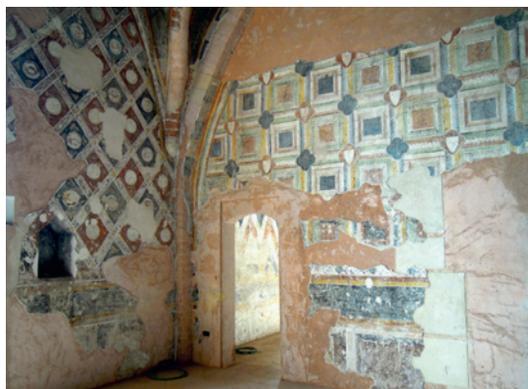


Fig. 4 Decorazioni geometriche con finte tarsie marmoree, quadrilobi, rosoni e losanghe in uno dei saloni al piano terra.

di paramenti murali costituiti da una preziosa pelliccia di «vaio»<sup>4</sup> (fig. 6) bordata di stoffa multicolore, nella cui zona superiore, precisamente dove il drappo appare fissato a una stanga, s'intravede il colore rubino del rovescio della stoffa. Profonde pieghe in corrispondenza del fissaggio aumentano la suggestione rafforzando l'illusione che si tratti di vera stoffa cui un mirabile artificio pittorico, voluto inganno, è capace di dare vera vita a una finta realtà. A soggetti araldici rappresentati con stemmi è riservato un posto privilegiato nelle volte a costoloni delle vele, uniti in serraglia, centro di grandi cerchi formati da tarsie geometriche multicolori che

<sup>4</sup> «Vaio» è un termine della lingua italiana usato anche in araldica indicante la pelliccia dello scoiattolo petit-gris di provenienza dell'Europa orientale caratterizzato dal ventre bianco e dal dorso grigio-azzurro. Si tratta, quindi, di decorazioni gotiche di tipologia cortese segno di grande prestigio sociale che rivenute in diversi castelli, specialmente in alta Italia, s'imponivano come parametro fisso quali simbolo di lusso (cfr. G. ALBINI, F. CAVALIERI, *Il castello di Pandino. Una residenza signorile nella campagna lombarda*, Cremona 1986, p. 193, che nell'Appendice I: «Repertorio delle decorazioni», riporta un velario dipinto coevo; R. BAZZONI, *Il castello di Sabbionara d'Avio*, Milano 1996, pp. 30-33 e 41; A. BECHTOLD et al., *Castel Roncolo. Il maniero illustrato*, Bolzano 2000, pp. 75-95 (Sala del Torneo e delle Coppie), 99-101 (Casa d'Estate).



Fig. 5 Decorazioni geometriche con finte tarsie marmoree a venature variopinte in uno dei saloni al piano terra.

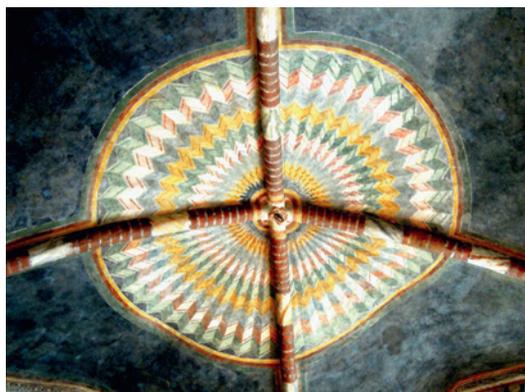


Fig. 7 Serraglia al centro di grandi cerchi geometriche formati da tarsie multicolori che si dispiegano a ventaglio.



Fig. 6 Velario dipinto a imitazione di paramento murale costituito da preziosa pelliccia di «vaio».



Fig. 8 Vele dipinte a imitazione del cielo, con fondi stellati in azzurrite in uno dei saloni al piano terra.

si dispiegano a ventaglio (fig. 7). Le restanti parti delle vele, tutt'intorno appaiono dipinte a imitazione del cielo, sia con fondi stellati in azzurrite (fig. 8), sia con fondi chiari ove stelle con raggi di colore rosso terminanti con gigli e petali azzurri alternati sono distribuite simmetricamente (fig. 9). In alcuni stemmi, di forma a goccia, posti in cornici mistilinee «a compasso gotico», è visibile un evanescente alone del riconoscibile biscione visconteo (fig. 10). Altri, triangolari allungati (fig. 11), situati agli incroci inferiori del piede da cui iniziano le vele, appaiono perfettamente leggibili e, eseguiti in tempi successivi, si sovrappongono talvolta alle stelle stesse. Tra gli stemmi araldici situati in queste stanze, dedicati genericamente alla famiglia<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Per le notizie bibliografiche sullo stemma dei Visconti, vedasi l'antica e sempre utile bibliografia di: E. GALLI, *Sulle origini araldiche della biscia viscontea*, in «Archivio Storico Lombardo», XLVI (1919), III, pp. 366–368, 374, 378, 391, che riassume anche le teorie di studiosi che lo precedettero; A. VISCONTI, *La biscia viscontea*, Milano 1929, pp. 365–368; *Ibid.*, *Storia di Milano*, Milano 1937, p. 234; G.C. BASCAPE, *I sigilli dei duchi di Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», VIII (1942), pp. 5–20; G. CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg

Visconti, ne figura in particolare uno appartenuto all'arcivescovo Giovanni (1290–1354)<sup>6</sup>.

1986, pp. 100–122; G. BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, Milano 1989, pp. 54–63; *Stemmario Trivulziano*, C. MASPOLI (a cura di), Milano 2000, pp. 27–29; e il recente S. BANDERA et al., *L'araldica della regione Lombardia*, Milano 2007.

<sup>6</sup> L'araldica ecclesiastica non è regolata solo da norme blasoniche, ma è influenzata anche da elementi dottrinali, liturgici e canonici per definire il rango del loro possessore, non solo la sua condizione ecclesiastica, l'attenzione si concentra quindi unicamente sugli ornamenti esterni che accompagnano o circondano lo scudo. Elmi e corone, non si confacevano in realtà a ecclesiastici che utilizzarono, per ornare i loro scudi, copricapi liturgici, divenuti nei secoli XII e XIII «figure» araldiche, assumendo cioè forme e colori prescritti dalle regole generali del blasone. Poiché in quel periodo l'uso dell'araldica si estendeva anche a funzioni non militari, l'assunzione di scudi da parte di persone o enti legati alla Chiesa non apparve in contrasto con le prescrizioni che vietavano agli ecclesiastici il mestiere delle armi. I vescovi che erano contemporaneamente signori feudali, facevano uso, spesso impropriamente, di contrassegni indistinguibili da quelli di altri feudatari. Succedeva che molti prelati, specialmente tedeschi, preferissero adornare i loro scudi con un elmo, piuttosto che con gli ornamenti propri della gerarchia ecclesiastica. Consuetudine assai rara in Italia (cfr. D.L. GALBREATH, J. JEQUIER, *Manuel du blason*, Lausanne 1977, p. 190; B.B. HEIM, *L'araldica nella chiesa cattolica. Origini, usi, legislazione*, Roma 2000, pp. 23–34).



Fig. 9 Vele dipinte a imitazione del cielo, ove su fondi chiari sono distribuite simmetricamente stelle dai raggi di colore rosso terminanti con glii alternati ad altri di colore azzurro con petali, in uno dei saloni al piano terra.



Fig. 10 Stemma a forma triangolare a goccia, in cornice mistilinea «a compasso gotico». All'interno è riconoscibile un evanescente alone del biscione visconteo.

Vi appare la biscia ancora priva di corona<sup>7</sup>, con un interessante ed inedito capo<sup>8</sup> contenente gli ornamenti esterni propri della dignità gerarchica vescovile<sup>9</sup>. Nell'ultima stanza del lato Nord al

<sup>7</sup> Secondo la testimonianza di Galvano Fiamma, nel 1336 al di sopra della testa del biscione, fu apposta una corona, a seguito del raro privilegio concesso a Bruzio Visconti da Alberto e Ottone, duchi d'Austria (cfr. GALVANEI de la FLAMMA *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Iobanne Vicecomitibus, ab Anno MCCCXXVIII usque ad Annum MCCCXLII*, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani MDCCXXVIII, XII, pp. 1015–16). Non sempre in realtà l'uso della corona fu applicato durante il periodo immediatamente successivo alla concessione. I cambiamenti avvenuti erano spesso dovuti a errate copie degli stemmi, in quanto chi li produceva, disegnatore, pittore o scultore, nei secoli, non sempre era profondo conoscitore dell'araldica ed i manufatti prodotti potevano, conseguentemente, risultare arbitrari, alterati o anche totalmente errati.

<sup>8</sup> Cfr. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris 1979, p. 49; B.B. HEIM, *Coutumes et droit héraldique de l'Eglise*, Paris 1949, pp. 29–31.

<sup>9</sup> Cfr. G.C. BASCAPE', *I sigilli dei duchi di Milano*, in



Fig. 11 Ai lati di un costolone due stemmi triangolari allungati raffiguranti il biscione visconteo con capo di rosso.

piano terreno, si trovano lacerti di decorazioni a motivi geometrici con riquadri a finte tarsie marmoree incorniciate, contenenti losanghe al centro delle quali spiccano cornici mistilinee «a compasso gotico» contenenti ognuna uno scudo. Alla destra di un rustico camino, al centro del pieno sopra la colonnetta di una finestra gotica a bifora murata (fig. 12) decorata con lacunari bianchi e neri, si nota uno stemma triangolare allungato analogo a quello già descritto dell'arcivescovo Giovanni.

*Arma: D'argento, al biscione d'azzurro ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso (Visconti) (fig. 13).*

*Arma: D'argento, al biscione d'azzurro ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso; col capo di rosso alla mitra d'argento, addestrato dal pastorale*

«Archivio Storico Lombardo», n. s., VIII (1943), pp. 3–18, in particolare alla p. 8, fig. 3; G.C. BASCAPE', *Sigillografia. Il sigillo nella diplomazia, nel diritto, nella storia, nell'arte*, Milano 1978, II, p. 75, dove nel sigillo di Giovanni Visconti, con identica raffigurazione, il perigrafo spiega tali simboli: «† S. JOHANNIS EPISCOPI NOVARIAE, MEDIOLANI, PLACENTIE, LAUDE ETC. VICARII PRO. D. PAPA ET SANCTA ROMANA ECCLESIA », e cioè le «chiavi» come insegna del vicariato papale; G.C. BASCAPE', M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medioevale e moderna*, Roma 1983, p. 406, al paragrafo «Il capo episcopale», in cui il Bascape' segnala, inoltre, altri esempi di capi vescovili tratti da sigilli prelatizi araldici. In questi sigilli, ci si riferisce, tra l'altro, a due Visconti, un primo, il nostro personaggio, caratterizzato dalla nota simbologia e un secondo, Giovanni III († 1453) arcivescovo di Milano, rappresentato da un sigillo con un capo differente: «mitra fra una crocetta e il pastorale».



Fig. 12 Nell'ultima stanza del lato Nord al piano terreno, si trovano lacerti di decorazioni a motivi geometrici con riquadri a finte tarsie marmoree incorniciate, contenenti losanghe al centro delle quali spiccano cornici mistilinee «a compasso gotico» contenenti ognuna uno scudo. Alla destra di un rustico camino, al centro del pieno sopra la colonnetta di una finestra gotica a bifora murata, decorata con lacunari bianchi e neri si nota uno stemma triangolare allungato (vedi fig. 14).



Fig. 14 Nell'arma di Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano, oltre al biscione ancora privo della corona, si nota il capo denominante la sua qualità di arcivescovo (vedi fig. 12).

*e sinistrato dalle chiavi basilicali decussate*<sup>10</sup>, il tutto dello stesso (Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano – fig. 14).

<sup>10</sup> Cfr. HEIM, *L'araldica nella chiesa cattolica*, alla voci: «Le Chiavi» a pp. 54–55, «La mitra» a pp. 59–64, «Il pastorale» a pp. 64–68 e «La croce» a pp. 73–75.

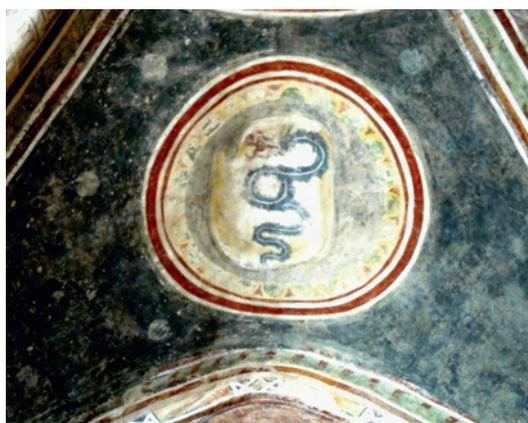


Fig. 13 Nell'arma dei Visconti il biscione appare ancora privo della corona.



Fig. 15 Cortile interno, ampliamento del corpo rettangolare originale prospiciente il fiume.

## Cortile

Durante la seconda metà del Duecento, l'arcivescovo Ottone Visconti (1207–1295), dopo essersi impossessato del castello allo scopo di secolarizzarlo nella propria famiglia, realizzò un ampliamento della rocca, edificando, in direzione della campagna, altri tre lati, in realtà fuori squadra rispetto all'ala esistente prospiciente il fiume, dando origine ad un ampio cortile interno dalla planimetria trapezoidale racchiuso agli angoli da torri difensive. Alle pareti dei portici che si sviluppano lungo i quattro lati del cortile si rinvennero affreschi, che saranno analizzati qui per settori, si tratti di modesti lacerti di decorazione o di integri corpi pittorici, come nel portico Est (fig. 15).

### a) Portici (lato Est)

Sotto i portici del cortile del corpo prospiciente il fiume, e precisamente nei fondi delle sei campate a crociera a disegno gotico, spiccano

decorazioni a motivi geometrici, con specchiature di finti marmi alternate a stemmi isolati. Altri stemmi nelle vele delle volte appaiono circoscritti da rosoni dentellati. L'impostazione generale rimanderebbe a motivi trecenteschi rinvenuti in altre dimore lombarde<sup>11</sup> di epoca viscontea, con diverse ispirazioni geometriche ed illusionistiche. Possibili prototipi risalirebbero alle decorazioni allora esistenti nel castello visconteo di Porta Giovia, o Zobia di Milano, che già erano servite da modello alle decorazioni delle altre dimore lombarde di minor pregio. Tra le rappresentazioni araldiche, volute come le precedenti dall'arcivescovo Giovanni Visconti, si nota uno scudo triangolare con un singolare inedito capo vescovile, a cui risulta ora parzialmente sovrapposta una tarsia in finto marmo scuro con venature bianche, ed un'ulteriore pittura in giallo ocra. Stemma integrato ai tempi da emblemi alludenti agli altri membri della famiglia, Matteo (1319–1355) di cui attualmente non risulta traccia araldica, Bernabò (1323–1385) e Galeazzo II (c. 1320–1378), tre fratelli che, dopo un primo momento di comune governo, con la funzione di consiglieri e di braccio armato della politica dello zio arcivescovo Giovanni, alla di lui morte si divisero equamente il suo immenso patrimonio privato<sup>12</sup> e la stessa città di Milano, evitando lo scatenamento della crisi politica ed istituzionale agognata dai molti loro avversari. Fu a seguito della successiva spartizione avvenuta alla morte di Matteo, che le decorazioni araldiche attraverso sovrapposizioni o ridipinture, si uniformarono

<sup>11</sup> Decorazioni denominate anticamente come «a compasso», cfr. M.L. GENCARO, *Affreschi in Palazzo Borromeo*, in «Illustrazione Italiana», 19 gennaio 1947, p. 46; M. SALMI, *La pittura e le miniature gotiche*, in «Storia di Milano», VI, *Il Ducato Visconteo e la Repubblica Ambrosiana* (1392–1450), Milano 1955, pp. 765–855; ALBINI, CAVALIERI, *Il castello di Pandino*, pp. 188–199; G. MULAZZANI, *La decorazione affrescata*, in C. PELLETTA, G. CARUSELLI (a cura di), in «La biscia e l'aquila. Il castello di Vigevano: una lettura storico-artistica», Vigevano 1988, pp. 101–104; H. AUTENRIETH, *Pittura architettonica e decorativa*, in «La pittura in Lombardia. Il Trecento», Milano 1993, pp. 362–392; M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *La decorazione del castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in «Storia di Pavia», III/3, Milano 1996, pp. 549–578; M. COMINCINI, A. KLUZER, *Castelli dal Ticino a Milano*, Abbiategrasso 1998, pp. 68–69; A. AMBROSIONI, S. BANDERA, G.B. SANNAZZARO, *Per il Quattrocento ad Abbiategrasso: la corte dipinta nel castello visconteo e la chiesa di Santa Maria Annunziata, fra storiografia ottocentesca, studi, ritrovamenti, restauri*, in «I beni culturali», XIII, 2, 2005, pp. 20–29; S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*, Milano 2008, pp. 126–128.

<sup>12</sup> F. COGNASSO, *Ricerche per la storia dello stato visconteo*, in «Bollettino della Società pavese di storia patria», 26 (1926), pp. 1–64.

ai simboli dell'alleanza matrimoniale<sup>13</sup> già consacrata nel 1350 tra Bernabò Visconti e Regina della Scala (1333–1384). La decorazione degli stemmi scaligeri creati in onore della consorte, vennero sovrapposti all'unica rappresentazione rinvenuta dell'emblema del «leone galeato»<sup>14</sup> la cui attribuzione a Galeazzo è supportata dalle lettere iniziali «G» e «Z» in esso contenute. Tuttora visibili, costituiscono una chiara allusione. Le iniziali, espressione artistica riprodotta in varie forme, sono sigle spesso enigmatiche<sup>15</sup>, per la frequenza di omonimie. Qui compaiono in caratteri gotici, posizionati tradizionalmente negli angoli più in vista dell'iconografia, con fedeltà stilistica alle raffigurazioni originali conosciute del periodo<sup>16</sup>. La scala, inoltre, già sovrapposta agli emblemi di Galeazzo, viene a sua volta ricoperta da una croce bianca, tipica conseguenza dalla «*damnatio memoriae*»<sup>17</sup> cui

<sup>13</sup> Tale abbinamento di stemmi riferito alla committenza di Bernabò e della moglie Regina è riscontrato anche in altri luoghi. Si può citare il Castello di Pandino (ALBINI, CAVALIERI, *Il castello di Pandino*, pp. 193–195) e Cusago con la fascia decorativa fitomorfa che inquadra alcuni dipinti nella chiesa di S. Maria Rossa (o di Monzoro).

<sup>14</sup> Il «leone galeato», cioè munito di elmo, accovacciato su di un rogo, quasi sempre tiene con una zampa l'impresa dei «tizzoni con le secchie». Emblema fatto risalire a Galeazzo II Visconti che, rientrato dal suo decennale esilio in Francia, l'avrebbe utilizzato con allusione alla sua condizione di profugo, sfruttando la metafora dell'irruenza repressa dal fato, pronta a risorgere più ardita (cfr. CABBIN, *Le rotelle*, p. 441 ad vocem, figg. 57, 236, 237 e 255). Fu poi trasmesso ai suoi successori e ripreso dagli Sforza, tra cui Galeazzo Maria che lo predilesse, sia per la volontà di sottolineare la continuità tra le due dinastie sia per l'assonanza che ne richiamava il suo nome.

<sup>15</sup> Si è rinvenuta avulsa dal contesto, nella crociera a sinistra dove è raffigurato l'emblema del «leone galeato», un'altra sigla: «D», barrata da una voluta indicante il segno di abbreviazione, cioè attraversante la lettera, a significare «*Dominus*», usata sia da Barnabò che da Galeazzo e posta generalmente ai lati dell'emblema del leone. Inizialmente adoperato da entrambi è abbinato per l'uno alla sigla «B» (*Bernabovis*) e per l'altro alla «G» (*Galeaz*), ad individuare a quale fratello si poteva riferire (cfr. BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, pp. 54–55 e 62; G.A. VERGANI et al., *Larca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2001, p. 52, fig. 13, p. 144, fig. 32).

<sup>16</sup> Cfr. M. BELLONCI, G.A. DELL'AQUA, C. PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 161–162, in cui appaiono riprodotti frammenti delle decorazioni del Castello di Pavia affrescate con imprese e stemmi viscontei, riportanti le iniziali «G» e «Z» (*Galeaz*), dove la configurazione delle lettere sono identiche a quelle prese in esame. Tipologia simile s'incontra in BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, p. 60, fig. s.n., in cui è riprodotto un foglio di un codice in pergamena, della seconda metà del XIV secolo, in cui appaiono identiche iniziali (*Stratagemata*), Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 7242).

<sup>17</sup> Per la locuzione in lingua latina «*damnatio memoriae*» s'intende un tipo di condanna, nata con l'antica Roma ma in uso fino ai nostri giorni, consistente nella sistematica eliminazione di memorie e ricordi destinati ai posteri, attraverso

erano spesso oggetto all'epoca le rappresentazioni di sovranità. Il trascorrere del tempo ha sbiadito molte sovrapposizioni realizzate a secco suintonaci già dipinti, tanto che diverse croci, risalenti all'ultima sovrapposizione, oggi totalmente trasparenti, lasciano intravedere con chiarezza sia il sottostante stemma scaligero che l'originale emblema. Pertanto per datare la composizione dello stemma crociato, peraltro molto comune, è indispensabile individuarne con esattezza l'appartenenza. In ben tre occasioni nel corso dei secoli XIV e XV a Milano i Signori divenuti poi Duchi, si erano imparentati con la dinastia dei Savoia, che nel proprio stemma araldico si fregiava di una croce bianca in campo rosso. L'ipotesi di un'allusione al primo matrimonio, quello tra Bianca di Savoia (1336–1387) e Galeazzo II Visconti avvenuto nel 1350 trova un unico improbabile collegamento con la fase iniziale dell'affresco, quando il territorio della Ghiera d'Adda non era stato ancora assegnato al fratello Bernabò. Questi, infatti, nella spartizione avrebbe in proseguo di tempo ricevuto i territori cassanesi poiché limitrofi alle terre di proprietà dei famigliari della consorte scaligera. Lontani erano ancora quindi il proditorio colpo di stato, l'agguato tesogli (1385) e la sua morte avvenuta, forse per avvelenamento, nel vicino castello di Trezzo d'Adda, a sette mesi dalla sua cattura, ad opera del nipote e genero<sup>18</sup> Gian Galeazzo (1351–1402), che ne estromise la discendenza diretta, acquisendo l'intero potere e aprendosi la via per diventare il primo duca di Milano. Tra l'affresco e il terzo matrimonio menzionato, quello avvenuto nel 1468 tra Bona di Savoia e Galeazzo Maria Sforza non sussiste al pari alcuna connessione. L'eccessiva impulsività del duca, i modi superbi, il suo carattere autoritario e dissoluto, avevano dato adito a ostilità da parte di nobili milanesi suoi amici che ordirono una congiura sfociata nel suo assassinio nel 1476 sulla soglia della Chiesa di Santo Stefano proprio nel giorno dedicato al Santo. Un lasso di tempo che lo vedeva impegnato nell'abbellimento della sua Milano ma che era troppo breve per permettere la realizzazione di interventi pittorici di vasta portata. Per esclusione la sovrapposizione può essere riferita, quindi, esclusivamente al matrimonio officiato nel 1428 tra la giovane Maria di Savoia (1411–1469) e Filippo Maria Visconti (1392–1447) che, ultimo duca della

la cancellazione del nome nelle iscrizioni commemorative, l'abbattimento di statue e monumenti onorari, lo sfregio dei ritratti e la distruzione dei simboli del potere (stemmi).

<sup>18</sup> Aveva sposato, in seconde nozze, la di lui figlia Caterina (1362–1404).



Fig. 16 Sotto la ridipintura si intravede una seconda arma di Giovanni Visconti, con altra versione del capo vescovile.

dinastia dalla personalità paranoica e superstiziosa nonché spregiudicata e cinica, si sarebbe rivelato il vero continuatore, anche se con politica discontinua, sia delle mire espansionistiche sia del prestigio di cui godeva il padre. Motivi strettamente politici avevano causato l'unione mal sopportata dallo stesso Duca che, con tale alleanza matrimoniale aveva mirato a spezzare l'isolamento politico e militare di cui si sentiva vittima. L'ipotesi dapprima solo plausibile, che lo stemma della moglie del nuovo signore abbia sostituito quello della consorte del primo, trova riscontro, al di là di ogni dubbio, nell'esame di un interessante particolare che, rinvenuto durante i recenti lavori di restauro<sup>19</sup> nel castello di Pandino, presenta come soggetto gli stessi personaggi e le medesime sovrapposizioni pittoriche rinvenute negli stemmi, alla luce della consuetudine comune che affidava all'araldica il compito di immortalare gli eventi. In numerosi codici miniati commissionati dal duca appare l'abbinamento degli stemmi dei Visconti e dei Savoia, in cui simboli araldici e imprese cavalleresche non svolgono la funzione di meri abbellimenti decorativi, ma assumono lo scopo preciso di sbalordire, sottolineando graficamente potere e autorità del committente, con chiare allusioni all'importanza del suo ruolo istituzionale.

*Arma: D'argento, al biscione d'azzurro ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso; col capo di rosso alla mitra d'argento, bordata, con due nastri (o infule) scendenti verso il basso dalla parte posteriore, addestrata da una croce astile e sinistrata dal pastorale, il tutto d'oro. Scudo a goccia (Giovanni Visconti, arcivescovo di Milano – fig. 16).*

<sup>19</sup> ALBINI, CAVALIERI, *Il castello di Pandino*, p. 148.



Fig. 17 Arma di Bernabò Visconti.



Fig. 19 Arma di Maria di Savoia.



Fig. 18 Arma di Regina della Scala.



Fig. 20 Nell'emblema del *leone galeato*, riportante le sigle «G» e «Z» a indicare Galeazzo II Visconti, si nota la sovrapposizione dell'arma di Regina della Scala, raffigurata da una scala.

Arma: *D'argento, al biscione d'azzurro ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso. Scudo a tacca* (Bernabò Visconti, in seguito adottato, senza modifiche, da Filippo Maria Visconti. – fig. 17).

Arma: *Di rosso, alla scala d'argento. Scudo a tacca* (Regina della Scala - fig. 18).

Arma: *Di rosso, alla croce d'argento. Scudo a tacca* (Maria di Savoia – fig. 19).

Primo emblema: *un leone d'oro munito di elmo torneario, con cimiero a forma di cappello, lambrecchini bandati d'argento e di nero, (con il motto non visibile «HIC HOF» [«io spero»] sul nero), accovacciato su di un rogo e tenente un tizzone da cui pendono due secchielli, sinistrato da un altro bastone noderoso (tizzone) d'azzurro, inclinato a banda, con l'estremità inferiore ardente di rosso* (visibile solo in parte, cioè quella priva del secchiello), ai lati le sigle «G» e «Z» (Galeazzo II Visconti – fig. 20).

Posto nell'ultima campata in corrispondenza della parete Sud con fondo bianco, sovrapposto a decorazioni geometriche preesistenti, in un riquadro parzialmente abraso e delimitato da

una cornice a motivi geometrici, è dipinto un altro emblema che merita attenzione. Si tratta dell'*aquila straziante la cerva*<sup>20</sup>. Una grande aquila al naturale, la cui testa è stata abrasa dai segni del tempo, appare col volo abbassato mentre afferra con gli artigli l'inerte preda. Tra le immagini più raffigurate in araldica, l'aquila, grande e maestoso rapace, che il mito, vuole custode dei fulmini di Giove cui è consacrato, è caratterizzata da un complesso simbolismo. Le implicazioni e i significati trascendenti ravvisati dagli araldisti richiamano concetti di *forza, potenza, strategia, nobiltà di natali*, nonché *monarchia*. Significati che, assunti fin dal Medioevo, hanno strettamente connesso l'aquila alle vicende storiche della dignità imperiale o del potere Sovrano. Molto è stato scritto intorno alle origini e all'uso di tale figura, in realtà non sempre avvalendosi di fonti e reperti iconografici attendibili. L'aquila sveva (*d'oro, all'aquila spiegata di nero, membrata, rostrata e coronata d'oro*)<sup>21</sup> fu introdotta in

<sup>20</sup> Id., pp. 152, 193 e 195, dove l'emblema dell'*aquila straziante la cerva*, appare raffigurato in tre esemplari simili nel salone prospiciente il portico orientale nel castello di Pandino.

<sup>21</sup> Cfr. G. di CROLLALANZA, *Enciclopedia Araldico-*

Italia nel XII secolo dall'imperatore Federico I Hohenstaufen (1121/1125–1190), il Barbarossa<sup>22</sup> che, attingendo sia alla tradizione carolingia sia a quella romana, l'adottò nel personale sistema di simboli destinati a qualificare il suo concetto di «monarchia sacra». Assunta da allora quale arma imperiale romano-germanica, appare frequentemente in Italia, a denotare l'appartenenza alla parte ghibellina<sup>23</sup>. Ovviamente sarebbe sorto un problema quando l'impero non più nelle mani di una dinastia ghibellina, sarebbe caduto in quelle di un casato guelfo, come ai primi decenni del Duecento con Ottone IV di Braunschweig (c.1182–1218), che apparteneva alla famiglia Welfen della Baviera, esponente del partito guelfo. Quale imperatore, non poteva rinunciare all'aquila ormai assimilata come espressione dell'impero stesso, d'altronde come guelfo, non poteva certo accettare l'aquila ghibellina. Fu così che pensò a un simbolo araldico nuovo: l'aquila dorata colta nell'atto di artigliare il drago<sup>24</sup>, simbolo questo del male e dell'eresia per antonomasia, chiudendo così il cerchio poiché i ghibellini dalla propaganda guelfa-papale erano assimilati agli eretici. Vicenda araldica particolare e interessante di un tema iconografico remoto ispirato a un contesto di vittoria sulle forze inferiori, con una sorta di valenza di «*pugna spiritualis*» espressa dall'aquila adombrante l'anima del fedele in lotta contro la tentazione ed il peccato. Quando nel 1214, sconfitto da Filippo II Augusto, re di Francia, nello scontro decisivo del primo conflitto internazionale in Europa, la battaglia di Bouvines<sup>25</sup>, Ottone IV abdicò, l'aquila nera degli Svevi tornò a dispiegarsi sul trono imperiale del suo successore Federico II (1194–1250), inizialmente supportato dal Papa. Ecco che in tale contesto viene recuperata l'immagine dell'aquila, che tiene fra i rostri una preda a simboleggiare la vittoria su forze inferiori, ma al drago già utilizzato, viene sostituita una lepre. La «*leporaria*», l'aquila afferrata una lepre già menzionata da Plinio il



Fig. 21 Arma della Parte Guelfa.

Vecchio<sup>26</sup>, divenne così il simbolo prediletto da Federico II. In proseguo di tempo, la lepre viene sostituita dalla cerva, altro animale mite e pauroso per antonomasia. Alcuni decenni dopo, e precisamente nel 1266, i Guelfi fiorentini, ricevettero da Papa Clemente IV<sup>27</sup>, l'insegna che un tempo era stata di Ottone<sup>28</sup>. Fu infatti dalla Parte Guelfa acquisita con bicromia tipica fiorentina, cioè un'aquila rossa in campo bianco, in atto di artigliare e sottomettere, tenuto ben stretto dai rostri, un drago verde, colore dotato anche di un significato negativo, tra i molteplici, che lo accosterebbe all'eresia e finanche al demone. Al di sopra della testa del rapace fu posto un piccolo giglio rosso, inconfondibile emblema della città<sup>29</sup> (Fig. 21). La ricorrente simbologia

*Cavalleresca. Prontuario Nobiliare*, Pisa 1879, p. 149, (rist. anast. Bologna 1999).

<sup>22</sup> Cfr. D.L. GALBREATH, *Manuel du blason*, a cura di L. JEQUIER, Lausanne 1977, p. 243, dove si asserisce che l'aquila fu assunta in occasione del matrimonio di Beatrice di Borgogna con, appunto, Federico Barbarossa.

<sup>23</sup> Cfr. F. CARDINI, *L'aquila imperiale*, in «Federico II: immagine e potere», a cura di M.S. CALO' MARIANI, R. CASSANO, Venezia 1995, pp. 54–55; M. PASTOUREAU, *Traité d'Héraldique*, Paris 2003, p. 148, n. 79.

<sup>24</sup> Cfr. G. DUBY, *La domenica di Bouvines. 27 luglio 1214*, Torino 1977, p. 48.

<sup>25</sup> Cfr. Id., *La domenica di Bouvines*.

<sup>26</sup> Secondo il grande naturalista, esistevano sei specie d'aquila, e la descrizione inizia con la «*melanaetos*» («aquila nera»), che è forse identificabile con quella «*lagophònos*», ovvero «aquila delle lepri» di aristotelica memoria. Plinio, inoltre, raccoglie altre leggende che verranno recuperate, trasferite, ampliate, interpretate e commentate, ed attraverso la intermediazione della Bibbia e dei bestiari medioevali, inclusi nella simbologia cristiana.

<sup>27</sup> G. VILLANI, *Cronica*, Firenze 1845, libro VIII, cap. II: «... per suo amore la parte guelfa di Firenze portasse sempre la sua arme propria in bandiera e in suggello, la quale era, e è, il campo bianco con una aguglia vermiglia in su uno serpente verde, la quale portarono e tennero poi, e fanno insino a' nostri presenti tempi; bene v'hanno poi aggiunto i Guelfi uno giglietto vermiglio sopra il capo dell'aquila. ... »

<sup>28</sup> Cfr. R. WITTKOWER, *Allegoria e migrazione dei simboli*, Torino 1987, pp.13–83; V. FAVINI, A. SAVORELLI, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica (secoli XIII–XVII)*, Firenze 2006, pp. 63–64.

<sup>29</sup> L. ARTUSI, *Firenze Araldica. Il linguaggio dei simboli convenzionali che blasonarono gli stemmi civici*, Firenze 2006, pp. 59–62.



Fig. 22 Emblema dell'aquila straziante la cerva.

dell'aquila «*afferrante*» federiciana è di nuovo così capovolta, riproponendo la versione ottoniana. Con l'aquila, quindi, ci si confronta con un archetipo universale che, attraversando i secoli, ci permette di risalire a datazioni precise, in particolare collegandosi, nel contesto preso in esame, all'altro reperto araldico espresso nel marmo: il giglio.

Secondo emblema: *campo bianco, una grande aquila, al volo abbassato, straziante una cerva, il tutto al naturale* (Gian Galeazzo o Filippo Maria Visconti – fig. 22).

#### b) Parete frontale nel cortile

Posto nella parete di fondo, frontale all'ingresso nel cortile, entro una piccola nicchia ricavata nello spessore del paramento murario, sotto un'altra più ampia in cui appare dipinta una rappresentazione votiva dedicata alla Madonna (fig. 23), figura uno scudo a goccia in marmo di Carrara, recante nel rosso del campo un candido giglio. Tra le versioni grafiche del giglio, in realtà molteplici con andamento stilistico ciclico e progressivo nelle diverse epoche raffigurate dall'iconografia storica, questa dai tratti inconfondibili rappresenta il «giglio bottonato» che per secoli è stato il simbolo della grandezza politica e della potenza economica di Firenze<sup>30</sup>. L'insegna così strutturata, venne adottata soltanto a partire dal 1251<sup>31</sup> quando i Ghibellini, cacciati ed esuli, si raccolsero sotto l'antica insegna ufficiale dalla città (fig. 24) e i Guelfi

<sup>30</sup> Id., pp. 49–52.

<sup>31</sup> VILLANI, *Cronica*, libro VII, cap. LXIII: «... il detto mese di luglio MCCLI. E cacciati i caporali de' Ghibellini di Firenze, il popolo e gli Guelfi che dimorarono a la signoria di Firenze si mutarono l'arme del Comune di Firenze; e dove anticamente si portava il campo rosso e 'l giglio bianco, si feciono per contradio il campo bianco e 'l giglio rosso, è Ghibellini si tennero la prima insegna: ...»



Fig. 23 Nella parete frontale dell'ingresso del castello le due nicchie sovrapposte, nella superiore s'intravede una raffigurazione della Madonna, nell'inferiore è inserito il reperto araldico.

per distinguersi da loro ed esprimere in maniera evidente e decisiva l'avvenuto cambio del potere politico, invertirono i colori dell'arme, adottando da quel momento in poi il giglio rosso in campo bianco<sup>32</sup> (fig. 25). Esempio tecnico-araldico che prova come l'organizzazione cromatica del colore medioevale, tramite il gioco simbolico messo in atto, attingendo all'universo iconografico ricco di messaggi politici difficilmente documentabili per altra via<sup>33</sup>, porti al riconoscimento di uno dei possibili significati latenti. Lettura che, nella società feudale, trascendendo valenze squisitamente estetiche dettate da fantasie più o meno fervide, affondava le sue sapienti radici nella conoscenza di gerarchie ben codificate e di dinamici rapporti storici e sociali, esaltando allo stesso tempo, la nobiltà di eterni valori etici di parte. Nessun documento è stato rinvenuto per tramandarci da chi o quando sia stato apposto, la tipologia costruttiva inoltre e la forma dello

<sup>32</sup> Id., libro VII, cap. XXIII, menziona tale arma, che era stata assunta come simbolo dei Guelfi, già nella battaglia svoltasi per la supremazia della città di Firenze nel 1248: «... e di quella venne a messer Rustico Marignolli, ch'aveva la 'nsegna de' Guelfi, cioè il campo bianco e 'l giglio vermiglio, uno quadrello nel viso, ond'egli morio; ...»

<sup>33</sup> Cfr. M. CIGNONI, *Fazioni politiche e colori araldici*, in "Nuovi annali della Scuola speciale per archivisti e bibliotecari", Roma 1990, IV, pp. 23–40; FAVINI, SAVORELLI, *Segni di Toscana*, pp. 20–21.



Fig. 24 Arma originale di Firenze, acquisita poi dai *Ghibellini*.

scudo<sup>34</sup> appaiono comuni in quel periodo di transizione, per cui rimane comunque un certo margine di incertezza nell'attribuzione. È probabile che lo stemma sia stato posto sotto l'edicola della Beata Vergine quale consueto omaggio araldico a perenne ricordo devozionale da due esponenti della dinastia, accomunati da medesime mire espansionistiche, cioè da Gian Galeazzo Visconti e da suo figlio Filippo Maria (1392–1447). Una prima ipotesi, vede per protagonista, il primo duca di Milano, Gian Galeazzo e fa riferimento alle sue conquiste nell'Italia centrale. Essendo, inoltre, Vicario Imperiale, era naturale che ponesse quali simboli di pretesione, oltre all'emblema dell'*aquila straziante la cerva*, di cui sopra, lo stemma, per confermare il suo appoggio ai fuoriusciti delle famiglie magnatizie e ghibelline fiorentine. In realtà la sua politica territoriale, in quel preciso momento storico, rappresentava il massimo dell'espansione viscontea, e non ci sarebbe stato motivo per evidenziare un appoggio che già si esprimeva nei fatti. La seconda ipotesi, più articolata, non in contrasto con la prima ma se mai a completamento, vede quale protagonista Filippo Maria, ultimo duca di Milano della

<sup>34</sup> L'iconografia delle prime raffigurazioni araldiche dell'epoca classica, utilizzava prevalentemente lo scudo «triangolare» o «ovale terminante in basso a punta», come una goccia rovesciata, detto anche a «mandorla» (cf. O. NEUBECKER, *Araldica, origini, simboli e significato*, Milano 1980, pp. 76–77, dove in una tavola riassuntiva sono rappresentate «Le forme dello scudo e la loro trasformazione nel tempo»).

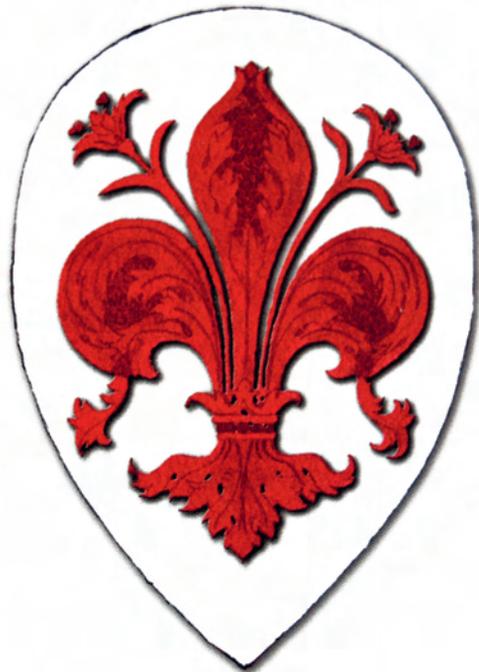


Fig. 25 Arma (nuova) di Firenze, derivata dall'originale dei *Guelfi*.

dinastia viscontea. Dalla personalità paranoica, superstizioso ma anche spregiudicato e cinico, è il vero erede del prestigio di cui godeva il padre e il continuatore, seppur con alterne vicende, delle sue politiche espansionistiche. È probabile, quindi, che lo stemma si possa ricollegare alla rovinosa sconfitta subita il 29 giugno 1440 nella storica battaglia di Anghiari<sup>35</sup> dalle truppe milanesi, numericamente superiori di numero e comandate da Niccolò Piccinino inferta da una coalizione guidata dalla Repubblica di Firenze, con truppe del Papa e di Venezia. Una disfatta, molto traumatica per il controllo di Filippo Maria sulla Toscana, tanto da condizionare in un lasso di tempo vicino all'evento l'apposizione dei due simboli totemici ghibellini, a controbilanciare e mitigare l'umiliazione subita<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Lo scontro descritto variamente da storici e cronisti è entrato nella leggenda grazie alla ironica descrizione fattane dal Machiavelli: «E fu la vittoria molto più utile per la Toscana, che dannosa per il duca; perché se i Fiorentini perdevano la giornata, la Toscana era sua; e perdendo quello, non perdé altro che l'armi ed i cavalli del suo esercito; quali con non molti denari si poterono recuperare. Ed in tanta rotta e in sì lunga zuffa che durò dalle venti alle ventiquattro ore, non vi morì che un uomo, il quale non di ferite ne d'altro virtuoso colpo, ma caduto da cavallo e calpestato spirò» (G.B. NICCOLINI, N. MACHIAVELLI (a cura di), *Le Istorie Fiorentine*, Torino 1867, p. 221).

<sup>36</sup> Per l'approfondimento dell'argomento vedasi: G. ROCCOLI, Il «giglio» Ghibellino, in «Nobiltà», XVIII (2011), 102–103, pp. 275–282.



Fig. 26 Arma dei *Ghibellini* contenuta nella nicchia inferiore.

Arma: *Di rosso, al giglio fiorentino d'argento* (*Giglio Ghibellino*, attribuito a Gian Galeazzo o a Filippo Maria Visconti – fig. 26).

### Stanze al piano nobile

Salendo al primo piano, situati nel corpo Est, cioè prospiciente al fiume, all'incrocio con il lato Nord, tra altri locali di rappresentanza, si trovano quelli dell'appartamento ritenuto comunemente personale del Signore, nei quali sono stati conservati resti della decorazione pittorica con frammenti interessanti e particolari di splendide decorazioni che, in parte conservate, leggibilissime nella sua struttura, ci forniscono informazioni preziose sulla composizione decorativa dei vari ambienti. Sale coperte da soffitti lignei piani, al di sotto dei quali nella Sala da letto si rinvengono tracce di fregi monocromi, a girali floreali e motivi naturalistici, sovrastanti decorazioni floreali, nastri svolazzanti, dipinti con naturale leggerezza, frammisti a decorazioni sette-ottocentesche. Nella «guardacamera», stanza adiacente alla camera da letto, sopra la cappa di un camino, appare un lacerto di pittura, un grande stemma, parzialmente cancellato dalla caduta dell'intonaco, ai lati del quale si intravedono le sigle «FR» e «II» attribuite al duca Francesco II Sforza (1495–1535)<sup>37</sup> di Milano, ultimo pallido bagliore della dinastia e, ne indicano, quindi, la committenza ed il possesso. Tale scudo raffigura un inquartato, in cui appaiono l'aquila nera imperiale e il biscione

<sup>37</sup> G.F. BENZONI, *Francesco II Sforza*, DBI, s.v., L, 1998; R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, corredato da una vasta bibliografia.



Fig. 27 Il *Ducale* di Francesco II Sforza.

visconteo dello stemma sforzesco. Visibili sono la parte superiore costituita dai primi due quarti e parzialmente la parte inferiore con i restanti quarti, sormontati dalla corona ducale infilata da due rami fronzuti di palma fruttifera e d'olivo<sup>38</sup>, a rappresentare, quindi, lo stemma ufficiale del ducato, il cosiddetto *Ducale*<sup>39</sup>, di seguito blasonato nella sua versione virtuale. La composizione appare ulteriormente arricchita e ingentilita da tracce di decorazioni con fiori e frutta<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Impresa chiamata «*li piumai*», emblema generalmente riferito alla concessione del titolo di Duca a Gian Galeazzo Visconti, secondo il Beltrami (cfr. L. BELTRAMI, *Divixia Vicecomitorum*, Milano 1910, p. 57). Fu adoperata in seguito dai suoi successori quale simbolo onorifico di sovranità. Dal Decembrio fu attribuita invece ad una concessione di Alfonso I d'Aragona, re di Napoli, in segno di riconoscimento nei riguardi di Filippo Maria Visconti (cfr. P.C. DECEMBRIO, *Vita Philippi Mariae tertij Ligurum ducis*, in: *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1723–51, XX, cap. XXX). Tesi supportata, anche da un manoscritto del Castello (cfr. F. CASTELLO, *Compendium vitae Principum et Ducum Mediolani*, 1512 Biblioteca Ambrosiana, Milano, codice 295A: «*dono recepit coronam cum palma et oliva decoratam cum privilegio quod tam ipse quam futuri Mediolani duces possent has palman et olivam in summitate coronae ducalis portare*», che porterebbe ad escludere l'assegnazione dell'impresa a Gian Galeazzo Visconti, difesa strenuamente dal Beltrami (vedi anche: CABBIN, *Le rotelle milanesi*, pp. 258–259, 448 e 450, tavv. II, IV, XX e XXX, figg. E, 55, 78, 114, 115, 132–134 e 252; G. MALDIFASSI, R. RIVOLTA, A. DELLA GRISA, *Symbolario. La piazza ducale di Vigevano e le imprese araldiche lombarde*, Vigevano 1992, pp. 114–115; a cura di L. FIRPO, *Francesco Filelfo educatore e il Codice Sforzesco della biblioteca Reale di Torino*, Torino 1996, p. 54; BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, pp. 64, 69, 73, 77 e 84; MASPOLI, *Stemmario Trivulziano*, pp. 33–34). Opere in cui si attesta, tra l'altro, anche la libertà assunta dagli artisti nel riprodurre i due fronzuti rami, alternandone talvolta la disposizione iconografica, sia invertendo la disposizione dei rami, cioè iniziando con il ramo d'olivo e proseguendo con la palma fruttifera, sia riproducendo solamente i due rami decussati a formare un'impresa a se stante.

<sup>39</sup> BANDERA, *L'araldica della regione Lombardia*, pp. 106–112.

<sup>40</sup> Per l'approfondimento dell'argomento vedasi: G. ROCCHI, *Il Ducale di Francesco II Sforza*, in «*Nobiltà*», XVII (2010), 95, pp. 163–172.



Fig. 28 Il *Ducale*, attribuito a Galeazzo Maria Sforza.

Arma: *Inquartato: nel 1° e nel 4°, d'oro, all'aquila col volo abbassato di nero, coronata del campo, linguata di rosso*<sup>41</sup> (*Impero*); *nel 2° e nel 3°, d'argento, al biscione d'azzurro coronato d'oro, ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso* (*Visconti*). Corona ducale infilata da due rami fronzuti di palma fruttifera e d'olivo. Ai lati le sigle «FR» e «II» (*Francesco II Sforza - fig. 27*).

### Raffigurazioni sparse

Altre raffigurazioni araldiche sono costituite da frammenti di stemmi con cui si ricordano, in modo più o meno sistematico, le persone più in vista della famiglia di appartenenza dei vari proprietari del Castello.

#### a) Androne

L'accesso al castello avviene tramite un grandioso portone che immette nell'ampio cortile lastricato attraverso un androne, dipinto nella parte alta delle pareti con decorazioni araldiche appartenenti a epoche diverse, una sorta di presentazione che i signori del maniero volevano offrire ai loro ospiti. Chi entra dal portone si trova alle spalle in alto, sopra l'arco nel pieno della muratura un semi abraso, grandioso «Ducale» ai lati del quale si intravede l'emblema dei «tizzoni ardenti». Visibili, in realtà, a causa della parziale caduta dell'intonaco, appaiono unicamente i due quarti superiore recanti l'aquila e il biscione, sormontati dalla tipica corona ducale infilata da due rami fronzuti di palma fruttifera ed olivo, il caratteristico emb-

<sup>41</sup> Differenze cromatiche d'oro, di nero o di rosso riguardanti lingua, artigli dell'aquila e corona che normalmente la timbra, si blasonano rispetto al corpo subendo variazioni dovute all'arbitrio degli esecutori che non possedevano le necessarie cognizioni araldiche o che traevano ispirazione da documentazioni non corrette, con la conseguenza che i loro manufatti potevano risultare arbitrari, alterati o talvolta totalmente errati.

lema denominato «piumaio»<sup>42</sup>. Ai lati dello stemma ci sono «tizzoni ardenti con secchi»<sup>43</sup>, due alla destra e due alla sinistra. La loro posizione delle zone alte della struttura iconografica dello stemma rende ragionevole ipotizzare una versione originale con tre per lato, riscontrabile già in numerosi esemplari rinvenuti in pergamene e codici miniati. L'essere portati da numerosi membri della dinastia visconteo-sforzesca, in svariate forme composte, rende estremamente ardua l'identificazione certa di un probabile committente dell'arma. In realtà i caratteri stilistici pienamente quattrocenteschi e il fatto che la tipica composizione dei tizzoni tre per lato fosse stata canonizzata con un decreto proprio da Galeazzo Maria Sforza, portano a supporre che si trattasse di uno dei tipici interventi pittorici che faceva eseguire nei luoghi dove anche per poco tempo<sup>44</sup> risiedeva.

Arma: *Inquartato: nel 1°(e nel 4°), d'oro, all'aquila col volo abbassato di nero, coronata del campo, linguata di rosso*<sup>45</sup> (*Impero*); *nel 2° (e nel 3°), d'argento, al biscione d'azzurro coronato d'oro, ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso* (*Visconti*). Corona ducale infilata da due rami fronzuti di palma fruttifera e d'olivo. Ai lati quattro tizzoni ardenti inclinati a banda, due per parte, (con l'estremità inferiore ardente di rosso), da cui pendono due secchielli (*Galeazzo Maria Sforza - fig. 28*).

Sulla parete sinistra, sempre nell'androne, oltre a frammenti di un grande stemma, si rinvengono pochi lacerti relativamente leggibili di due raffigurazioni. L'una è una decorazione architettonica e l'altra una «giustizia» (*fig. 29*), espressa, come di consueto, da una figura femminile, di cui rimane parte della veste e il braccio sinistro reggente con la mano una bilancia. Informazioni in realtà insufficienti a focalizzarne sia il committente che l'occasione

<sup>42</sup> Vedi *supra* nota 38.

<sup>43</sup> Impresa originariamente di Galeazzo II, accompagnata dal motto: HUMENTIA SICIS («l'umido con il secco»), che voleva significare l'ardore moderato dalla temperanza, si trova spesso, anche, unita a quella del «leone galeato». In seguito, questa impresa fu assunta da numerosi membri della casa visconteo-sforzesca, tra cui Gian Galeazzo Visconti, Filippo Maria Visconti, Francesco Sforza, Galeazzo Maria Sforza, Lodovico il Moro e fintanto l'ultimo della dinastia Francesco II Sforza (*CAMBIN, Le rotelle*, p. 441 ad vocem, fig. 65, 145, 210, 221–223, 236–237 e 255).

<sup>44</sup> La sua permanenza nel castello è accertata da un Privilegio contenente la dicitura «dato in castro nostro Cassani» (*in ASMi, Archivio Taverna, cartella 90, 1475 agosto 16*).

<sup>45</sup> Vedi *supra* nota 41.



Fig. 29 Abrasa dal tempo, una raffigurazione della *Giustizia*. Si nota parte del braccio sinistro che con la mano tiene la bilancia.

che diede adito alla sua esecuzione. Ragionevole ipotesi assunta dall'esame dei caratteri stilistici permette di attribuire al dipinto raffigurante la giustizia una datazione di almeno un centinaio d'anni più recente di quella del vicino Ducale. Risalirebbe, infatti, al Sette-Ottocento, al periodo, cioè in cui il castello ospitava Pretura e carcere. Analogie iconografiche permettono altresì di azzardare un raffronto stilistico esaminando la tipica rappresentazione cinquecentesca tradizionale degli elementi araldici esterni al grande stemma di cui sono chiaramente visibili sia una corona costituita da un cerchio d'oro gemmato, infilata da un elmo di nero, bordato d'oro, con visiera a graticola, sia il cercine con lambrecchini di nero e oro, avente per cimiero un'aquila nascente col volo abbassato di nero, coronata d'oro e linguata di rosso. Di un trofeo accollato di bandiere a coda di rondine poste in decusse rimangono le prime due nella parte sinistra. Raffrontando tali elementi e gli stemmi delle famiglie che ebbero possesso del feudo, si rileva un'unica analogia possibile con la famiglia ora estinta da tempo, dei Castaldo (o Castaldi)<sup>46</sup>,

<sup>46</sup> Per le notizie bibliografiche sulla famiglia Castaldo, vedasi gli studi di: G.B. di CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle Famiglie Nobili e Notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa 1886, I, p. 253; G. REINA, *Emblemi*

che in realtà dispiegava tale cimiero e trofeo di bandiere. Difficile reperire notizie. Non appare citata infatti da studiosi della nobiltà lombarda quali il Litta e il Tettoni-Saladini, ne tantomeno nel recente «*Libro della Nobiltà Lombarda*», mentre il Sitoni di Scozia nel suo *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, Milano 1706 (con note su 445 famiglie nobili), ne fornisce, privo di stemma, un breve albero genealogico alla c. 136, laddove Crollalanza, nel suo *Dizionario Storico Blasonico*, accanto alla descrizione dello stemma, pone il simbolo (?), a significare «arma sconosciuta». Tra i vari stemmi dell'epoca presi in esame, l'unico a portare la raffigurazione dell'arma della famiglia è il Cremosano<sup>47</sup>, che attribuisce lo stemma una prima volta ai *Castaldi* e, alla pagina seguente, ai *Castoldi*. L'arma così si blasona: *Troncato, nel 1°, d'azzurro, al leone nascente d'oro; nel 2°, bandato d'oro e d'azzurro, alla fascia in divisa cucita di rosso attraversante sulla partizione*. Unico personaggio degno di nota della famiglia è Giovan Battista Castaldo (1493-c.1563), divenuto famoso per aver avuto l'altissimo onore di far parte dei combattenti che, nella battaglia di Pavia (1525), catturarono il re di Francia Francesco I. Per i meriti acquisiti nei lunghi anni passati al servizio di Carlo V – che seguì dall'Italia fino in Ungheria – ottenne i feudi e i titoli di conte di Piadena (Cremona) e di marchese di Cassano (d'Adda). Così, nel palazzo Sormani Andreani Verri, ora Biblioteca Comunale di Milano, sopra a una grande lapide, che ricorda le gesta gloriose del Castaldo, postavi da Cesare Monti Melzi in onore dell'originario proprietario dell'edificio, spicca uno stemma in marmo con trofeo di bandiere, unica iconografia araldica a lui riferita. Un fastoso emblematico scudo composito, di forma ovale a cartocci, recante un inquartato con scudetto sul tutto, partito per alleanza matrimoniale, che contiene in sé contemporaneamente la totalità di concessioni, imprese ed aumenti d'arma attribuitigli dalla tradizione o

dimenticati: il grande scudo araldico di Palazzo Sormani a Milano, in «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 18–19 (2001/2002), pp. 85–103; G. ROCCULI, *I Medici di Marignano. Origine e variazione nell'evoluzione dello stemma*, in «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 25 (2007), pp. 99–132, n. 52.

<sup>47</sup> *Galleria d'imprese, arme ed insegne de varii Regni, Ducati, Provincie Città, e Terre dello Stato di Milano et anco di diverse famiglie d'Italia con l'ordine delle corone, cimieri, et altri ornamenti spettanti ad esse et il significato de' colori, et altre particolarità, che a dette arme s'appartengono di Marco Cremosano Reg. Coad. Del Not. Camerale nel Magistrato Ordinario MDCLXXIII*, a cura di A. BORELLA degli ALBERTI, Milano 1997 (rist. anast.).



Fig. 30 Nell'arma di Gian Battista Castaldo, primo marchese di Cassano, si nota un trofeo di bandiere accollato allo scudo (Palazzo Sormani, Milano).

da lui aggiunti o sostituiti, dopo la battaglia combattuta a Pavia, riassumendo in uno stesso stemma vari momenti distinti della propria storia. Appare timbrato da una corona sormontata da un elmo a graticci, cercine e lambrecchini, avente a cimiero un'aquila nascente col volo abbassato e accollato da un trofeo di bandiere a coda di rondine, su cui spiccano corone, mezzelune (crescenti), bandati caricati di croci di S. Andrea, spade decussate e unicorni (fig. 30)<sup>48</sup>. A determinare l'attribuzione al Castaldo sono pertanto sia gli ornamenti esterni allo scudo, che il trofeo di bandiere. Si può, quindi, ipotizzare che fosse proprio Giovan Battista a sottolineare l'acquisizione del feudo, innalzato a marchesato, ad apporre lo stemma nell'androne d'ingresso

<sup>48</sup> Allo scopo di identificare i colori non evidenziati dal materiale lapideo, si prende in considerazione sia un'altra raffigurazione rinvenuta in uno stemmario seicentesco conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli, riportante oltre le famiglie del Regno ascritte ai cinque seggi nobiliari in cui era divisa la capitale, anche le «*Famiglie Nobili che sono in diverse Città del Regno*», alla c. 80 recto, appare la voce *Castaldi* (cfr. V. AMOROSI, A. CASALE, F. MARCIANO, *Famiglie nobili del Regno di Napoli in uno stemmario seicentesco inedito*, in «*Atti della Società Italiana di Studi Araldici*», 23–24 (2006), pp. 307–336), che un manoscritto della seconda metà dell'Ottocento, inerente le famiglie di Nocera dei Pagani, conservato nell'archivio di una famiglia salernitana (provenienza «della Calce»), alla voce «*Castaldo, arma del Marchese di Cassano*» presenta uno stemma dall'iconografia emblematica e composita simile a quella presente nel palazzo.



Fig. 31 L'arma dei D'Adda in petto all'aquila bicipite dell'Impero.

al castello, con lo scopo preciso di celebrare il cambio di proprietà mediante il linguaggio araldico secondo una consuetudine assai diffusa ai tempi. Nel castello non si rilevano altri reperti araldici dei Castaldo, forse cancellati o asportati se in pietra, o forse mai realizzati, poiché la famiglia si estinse solo trent'anni dopo essere stata elevata al rango feudale.

Un cimiero con aquila nascente di nero, coronata d'oro, appare anche nell'arma<sup>49</sup> di un'altra famiglia, i D'Adda (o Dadda)<sup>50</sup>, una cui diramazione, quella dei marchesi di Pandino, ebbe il possesso del castello in due periodi distinti. Un primo, più breve, quando nel 1538 il feudo di Cassano, che sarebbe stato alienato dopo pochi anni (1543) a Giovan Battista Castaldo, fu concesso a Pagano d'Adda. Un secondo, con inizio dal 1781, quando il feudo, riottenuto dal marchese Giambattista

<sup>49</sup> Arma: *Fasciato ondato d'argento e di nero; col capo cucito d'oro, all'aquila di nero coronata d'oro*. Scudo sannitico, timbrato da una corona antica di marchese, infilata da un elmo d'argento, bordato d'oro con visiera a graticola dello stesso, cercine di nero e d'oro, lambrecchini d'oro, d'argento e di nero. Cimiero: un'aquila nascente, col volo abbassato di nero, coronata d'oro (in ASMi, Codice Araldico, p. 12).

<sup>50</sup> Per le notizie bibliografiche sulla famiglia d'Adda, vedasi gli studi di: F. CALVI, *Storia e genealogia della famiglia d'Adda*, in «*Famiglie notabili milanesi. Cenni storici e genealogici*», Milano 1875–85 (rist. anast., Bologna s.d.); CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico*, I, p. 8; e il recente *Il libro della nobiltà Lombarda*, Milano 1985, I, pp. 118–119.

d'Adda, tramite un'acquisizione dal duca Pio Bonelli, fu conservato dalla famiglia fino alla soppressione della feudalità stessa. Ma negli ornamenti esterni degli stemmi pervenutici, se talvolta appare un'aquila bicipite, recante in petto la loro arma<sup>51</sup> (fig. 31), non risultano trofei di bandiere.

Arma (virtuale): ... (Inquartato: nel 1°, d'azzurro, a tre gigli d'oro, sormontati in capo da una corona gigliata dello stesso; nel 2°, contro inquartato: a) e d) di rosso, alla catena d'oro passata in triplice orlo, in croce ed in decusse [Navarra], b) e c) d'azzurro, a tre gigli d'oro, alla cotissa di argento e di rosso attraversante sul tutto [Angoulême, n.d.a. Evreux<sup>52</sup>]; nel 3°, d'azzurro, allo scettro gigliato d'oro in palo, sormontato da una corona dello stesso; nel 4°, di rosso, alla spada d'argento, guarnita d'oro, la punta in alto, posta in sbarra, accompagnata in punta da una manopola di ferro al naturale, orlata d'oro, posta in banda. Sul tutto partito: nel 1°, troncato: a) d'azzurro, al leone d'oro, nascente dalla troncatura; b) d'azzurro, a tre bande d'oro, alla fascia in divisa cucita di rosso attraversante sulla partizione [Castaldo]; nel 2°, partito di nero e d'argento, al castello d'oro di due torri merlate alla ghibellina, murato di nero, aperto e finestrato nelle torri di quattro del campo, attraversante sulla partizione; al capo dell'Impero [Stampa di Soncino].) Corona, costituita da un cerchio d'oro gemmato, infilata da un elmo di nero, bordato d'oro, con visiera a graticola dello stesso, cercine e lambrecchini di nero e oro. Cimiero un'aquila nascente col volo abbassato di nero, coronata d'oro, linguata di rosso. Trofeo di bandiere poste in decusse, accollate allo scudo, nella parte sinistra: la prima, bandato d'oro e di nero, alla croce di S. Andrea d'argento, attraversante sul tutto; la seconda, bandato d'argento e di rosso, alla croce di S. Andrea d'argento, attraversante sul tutto (Giovann Battista Castaldo – fig. 32).

#### b) Ingresso ai saloni (dal Portico)

Nel fondo della quarta campata nel portico orientale, al di sopra dell'ingresso principale, che attraverso un disimpegno con volta a botte,

<sup>51</sup> Arma: *Fasciato ondato d'argento e di nero; col capo cucito d'oro, all'aquila di nero coronata d'oro.* Scudo sannitico, timbrato da corona principesca, accollato in petto all'aquila bicipite al naturale, col volo spiegato, linguata di rosso, coronata all'imperiale con infule, tenente nell'artiglio destro la spada e nella sinistra lo scettro (CALVI, *Storia e genealogia della famiglia d'Adda*).

<sup>52</sup> Cfr. NEUBECKER, *Araldica*, pp. 98–103, dove, tavole riassuntive rappresentano la dinastia Capetingia attraverso tutte le forme di sviluppo del suo stemma.



Fig. 32 Si intravedono parte degli ornamenti esterni dell'arma attribuita a Gian Battista Castaldo con le bandiere che ne hanno permesso l'identificazione.

conduce ai saloni del piano terreno, figura uno scudo sagomato timbrato da una corona a fioroni, recante un inquartato con scudetto centrale. Alla destra araldica, alla sinistra cioè di guarda, nel primo quarto si notano i resti di un bandato, nel quarto quello di un fusato. I restanti quarti appaiono privi di decorazione mentre nello scudetto centrale si intravede un'animale, probabilmente un bue. I colori comunque risultano opacizzati da varie mani di scialbo (mani di calce), stese nei secoli. Alla luce di tali elementi che, seppure scarsi, consentono tuttavia di azzardare una vera e propria attribuzione, risulterebbe plausibile l'ipotesi dell'attribuzione della committenza ai Bonelli<sup>53</sup>, subentrati nel possesso del marchesato con Girolamo, all'estinzione della famiglia Castaldi<sup>54</sup>, nel 1572. Ipotesi suffragata da pochi ma importanti elementi identificabili quali: il bue sul tutto (d'argento, al bue di rosso), interpretato come emblema personale della famiglia, il bandato (d'oro a tre bande di rosso) che si ricollega ai Ghislieri, attraverso Fra Michele Bonelli, creato «*Cardinal Nepote*» nel 1566 da Pio V, suo zio materno, infine il fusato (d'argento e di rosso) che si richiama ai Grimaldi, famiglia genovese, di cui Marzia (†1657), figlia del Doge Antonio, sposò agli inizi del Seicento don Antonio Pio (†1630)<sup>55</sup>, secondo marchese. Uno stemma di alle-

<sup>53</sup> Per le notizie bibliografiche sulla famiglia Bonelli, vedasi gli studi del: CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico*, I, p. 150; e i recenti: *Libro d'Oro della Nobiltà Italiana*, Roma 1969–72, p. 219; Il libro della nobiltà Lombarda, I, pp. 225–226.

<sup>54</sup> Fu Livia, sposa di Gian Giacomo II Medici di Marignano, nipote ed erede del dovizioso primo marchese di Cassano d'Adda, il capitano Giovan Battista Castaldo, a vendere nel 1572 il feudo ai Bonelli.

<sup>55</sup> Per l'identificazione del personaggio ci si è avvalsi dello scritto di A. GAMALERI CALLERI GAMONDO, *I Bonelli*



Fig. 33 Arma del *cardinal* nepote Michele Bonelli, Gran Priore di Roma del S.M.O.M. (in arch. priv. Gamaleri Calleri Gamondi).

anza matrimoniale, atipico nella composizione, ma congruo con la concezione araldica propria della famiglia che, da come si evince da altre iconografie note, usava prediligere l'inquartato quale elemento di base. Fin dai tempi cui risaliva lo stemma del *Cardinal Nepote* (fig. 33), veniva posto nel punto d'onore l'arma corrispondente allo stemma della famiglia Papale, i Ghislieri, appartenente quindi allo zio materno, mentre nel secondo e nel terzo campeggiava l'arma originaria dei Bonelli, nel restante quarto, l'ultimo, in sostituzione dell'arma speculare Ghislieri, fu posta quella appartenente alla consorte Grimaldi. La penuria di elementi araldici collegati ai Bonelli nonostante il loro possesso del castello fosse durato ben due secoli, pone insoliti interrogativi sull'evidente incompletezza di un programma decorativo, forse previsto per costituire supporto visivo alla propria identità.

Arma: *Inquartato: nel 1°*, d'oro, a tre bande di rosso (Ghislieri); *nel 2° e 3°* ... (d'oro, a due bande ondate d'azzurro; [alias: *Troncato: nel 1°*, d'argento, al bue di rosso; *nel 2°*, d'oro, a tre bande ondate d'azzurro]) (Bonelli); *nel 4° fusato d'argento e di rosso* (Grimaldi); *sul tutto: d'argento, al bue di rosso* (Bonelli). Scudo sagomato, con apici gliati, timbrato da corona di nobiltà generosa insignita del patriziato, simile a quella principesca tollerata<sup>56</sup>, un cerchio d'oro, rabescato e gemmato,

*d'Aragona. Storia genealogica di una illustre casata*, in «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 27 (2009), pp. 1–33, specificatamente alla p. 22.

<sup>56</sup> Per inveterata consuetudine, si è portati a valutare l'origine e il valore delle dignità onorifiche esterne secondo i canoni della scala araldica moderna che si basa sulla nota concatenazione d'investitura, dal Re fino all'ultimo valvassino,

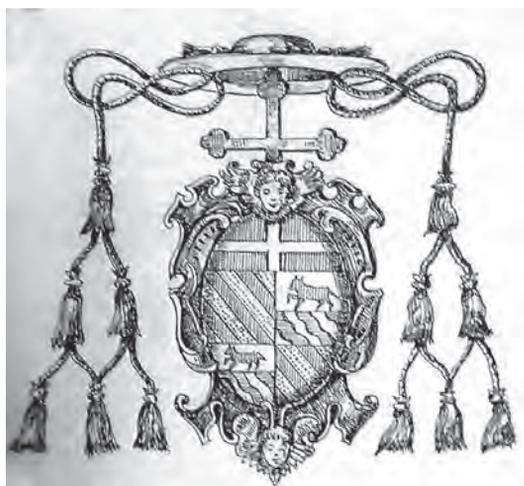


Fig. 34 Arma di alleanza matrimoniale tra il marchese di Cassano Antonio Pio Bonelli e Marzia Grimaldi.

sostenete otto fioroni (cinque visibili), caricati ciascuno di una perla nel cuore, alternati da otto perle (quattro visibili)<sup>57</sup>, (Antonio Pio Bonelli – fig. 34).

mentre, in realtà, l'interazione tra i rapporti feudali risultava assai più complicata. Tali diversi valori istituzionali venivano riconosciuti attraverso altrettanti contrassegni utilizzando un codice onorifico o gerarchico ed una serie di identificativi che si potrebbero oggi definire pleonastici, se non fosse per la certezza che in araldica tali ornamenti erano determinanti nel riconoscimento di gradi di nobiltà, di dignità, di uffici ricoperti ed erano, altresì, applicati nel pieno rispetto di norme ben precise e severe. La differenziazione delle corone di grado è, comunque, fenomeno complesso, con lungo decorso iniziato tra la fine del secolo XVI e la prima metà del secolo XVII. L'uso di corone non corrispondenti al grado del relativo titolare (PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, p. 211) perdurerà, comunque, nel Settecento sopravvivendo poi fino al XIX secolo. Tale premessa, per quanto di contenuto ben noto, risulta tuttavia necessaria per introdurre adeguatamente l'aspetto araldico ed iconografico inerente alla corona delineata nell'affresco, che risulta pertanto non pertinente al possessore dello stemma.

<sup>57</sup> Cfr. *Teatro Genealogico delle Famiglie Nobili Milanese*, a cura di C. CREMONINI, mss. 11500 e 11501 della Biblioteca Nacional di Madrid, Mantova 2003. Opera anonima in due volumi manoscritti che, compilata probabilmente intorno al 1740, contiene sia alberi genealogici che stemmi acquerellati, relativi a oltre 300 famiglie nobili lombarde. Quanto all'anonimato dell'autore si possono azzardare due ipotesi. L'una che non si tratti di un solo autore ma di diversi operanti insieme. L'altra ipotesi, più probabile, è che l'anonimato sia dettato dal tenore delle notizie ivi contenute, relative alle modalità con cui certe famiglie avevano realizzato eclatanti scalate alla nobiltà. Verità spesso scomode, per lo più fondate, dove si azzardavano asserzioni riguardanti fintanto compravendite di titoli e di feudi, dipingendo un panorama generale che risulta contrastante con l'immaginario agiografico delle famiglie descritte. Tutte, contrassegnate, indipendentemente dalla titolatura posseduta, da tale speciale corona. Corona di nobiltà generosa insignita del patriziato milanese, di cui si fregiavano i Bonelli che, peraltro, non figurano nell'elenco delle famiglie ivi elencate.

Avvolto dalle nebbie di fonti scarsamente loquaci e perciò ricostruibile solo attraverso l'esame comparativo delle varie iconografie degli affreschi ancora visibili, il programma figurativo, attuato per decorare il castello ad eccezione della Cappella, presenta i temi poveri propri della cultura cortese, che allora costituivano il tipico repertorio d'immagini comunemente utilizzate per conferire lustro e solennità a un ambiente. Se si confrontano leggende, miti e aneddotica storica con quanto l'araldica è in grado di documentare, viene alla luce il nucleo centrale dell'identità familiare dei Visconti, corredata dalla più affascinante rappresentazione del loro passato. In tale senso, la scoperta acquista notevole riferimento per chiunque sia attratto dal mondo medioevale con la sua cultura cavalleresca e la sua aura spirituale ed emblematica, per noi oggi tanto più interessanti, quanto ormai lontane.

## Résumé

### La signification historique du décor héraldique du château de Cassano d'Adda

Le centre historique de Cassano d'Adda a trouvé une vie nouvelle avec la restauration du château et de sa place. Il s'est ainsi réapproprié un espace et des prestigieux et très suggestifs. Le château, longtemps soumis à des remaniements, des falsifications et un abandon qui en avaient modifié la substance d'origine, se révèle aujourd'hui, extérieurement, dans tout son austère dépouillement, alors que le porche, les portiques, la loge ouverte au-dessus et les grandes salles présentent leur décor de cycles de peints, d'ordre respectivement religieux, courtois et héraldique, en grande partie stratifiés ou réduits à des fragments, témoignant de la culture et du raffinement des commanditaires. Les ensembles héraldiques, dont les historiens de l'art apprécient d'abord la fonction ornemen-

tale, délivrent en réalité un message qui leur est propre. Celui-ci n'intéresse pas uniquement l'histoire familiale et sociale des propriétaires successifs à travers siècles, mais il implique des aspects politiques, juridiques, économiques, spirituels et artistiques qui risquent de rester méconnus. Exemple d'utilisation consciente de l'art à des fins de propagande «exquise», la succession historique des décors héraldiques du château attestent de la manière dont elles ont constitué progressivement un patrimoine : acquis d'abord par les Visconti, puis par leurs successeurs, les Sforza, et enfin par les familles qui ont détenu en alternance le fief impérial du marquisat de Cassano. On signalera plus spécialement deux cas. L'un figure parmi les blasons relatifs à la famille Visconti repéré habituellement sur des sceaux, avec une iconographie particulière du timbre, intéressant et inédit, contenant les ornements extérieurs propres à la dignité épiscopale. Ils figure ici à plusieurs reprises sur des fresques, dans les salles de représentation et sous les portiques. Il s'agit des armes de Giovanni Visconti (1290-1354), premier seigneur du château. L'autre concerne le premier marquis de Cassano, Giovan Battista Castaldo (1493 – env. 1563), connu pour avoir participé à la capture du roi de France, François I<sup>er</sup>, lors de la bataille de Pavie (1525). Des restes des ornements extérieurs de son blason, connu par une pierre unique du palais ancestral de Milan, se trouvent encore sous forme de fresque dans le porche du château, où l'écu avait été peint peut-être pour signaler le changement de propriétaire.

*Indirizzo dell'autore:* Gianfranco Rocculi  
Via S. Marco 28  
I-20121 Milano