

ISSN 1122 6412

Nobiltà

**Rivista di Araldica, Genealogia,
Ordini Cavallereschi**

Famiglie Storiche d'Italia

Istituto Araldico Genealogico Italiano

**Federazione delle Associazioni Italiane di Genealogia,
Storia di Famiglia, Araldica e Scienze Documentarie**

ANNO XXX

**MARZO-APRILE 2023
MILANO**

NUMERO 173

INDICE

	<i>pagina</i>
LETTERE AL DIRETTORE E COMUNICAZIONI DELLA DIREZIONE.	130
ARALDICA ECCLESIASTICA.	133
CRONACA.	138
RECENSIONI.	143



EDITORIALE

Un sistema empirico per sapere velocemente se i discendenti da Case già Sovrane sono autentici o fasulli. 147



ARALDICA

GIANFRANCO ROCCULI
Araldica viscontea: storia di due bifore gotiche. 149



DIRITTO ARALDICO NOBILIARE

CHARLES MACK, BARON OF STONEYWOOD
A Crown's Act of Grace: Lord Lyon King of Arms's recognition as (noble) baron. 175



GENEALOGIA

GIORGIO CUNEO
Le fonti genealogiche dell'Isola d'Elba con cenni sulla famiglia storica Gasparri. 195

PABLO A. PÉREZ
Famiglie e genealogia degli stranieri d'Italia presenti in Cile (1700-1900). 207



ARALDICA VISCONTEA: STORIA DI DUE BIFORE GOTICHE

GIANFRANCO ROCCULI

Premessa

La stessa tipologia di bifora gotica, ricca di affreschi decorativi, è stata riscontrata in due castelli situati in Lombardia. Si tratta dei castelli di Cassano e di Belgioioso che appartennero a due personaggi legati da stretto vincolo di parentela, quali l'arcivescovo di Milano Giovanni II (1290-1354) e Galeazzo II (c1320-1378), entrambi membri della famiglia dei Visconti, rispettivamente zio e nipote. In quel tumultuoso periodo, s'ipotizza che, al servizio della famiglia, prestassero la loro opera artisti "girovaghi" che, in realtà, non compivano il loro lavoro vagando a caso, ma si muovevano con mete programmate, privilegiando luoghi dove erano più probabili realizzazioni di nuove imprese edilizie a causa della disponibilità di un committente a dar seguito a nuovi progetti. Considerando i canoni dell'epoca, le due località prese in esame da quest'analisi artistica e araldica potrebbero apparire distanti fra loro e agli antipodi rispetto alla città di Milano, situata al centro di quella vasta regione che già ai tempi era chiamata Lombardia¹. La distanza poteva apparire maggiore di quella che in

¹ Termine utilizzato nella forma di *Longobardia* o meglio *Longobardia Maior*, per distinguersi dalla *Minor* che comprendeva solo i Ducati di Spoleto e Benevento, designava, in senso lato, tutte le terre occupate dai Longobardi fin dal tempo della loro invasione nel VI secolo, alla fine del Medioevo. Il toponimo moderno *Lombardia*, scaturito da una contrazione semantica, inizia ad acquisire due significati diversi, uno geografico e uno politico. La nozione geografica odierna di quella che chiamiamo imprecisamente *Lombardia*, quindi, non rispetta i confini storici, peraltro mobili e labili di un tempo che in molte zone cruciali, all'epoca della signoria viscontea, si estendevano ai territori di Brescia, Piacenza e Bologna, fino a zone all'interno della Toscana e dell'Umbria. Vedi: F. COGNASSO, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di*

realtà non fosse, poiché i due castelli, sebbene appartenenti alla stessa dinastia, erano soggetti a regimi politici diversi. Intorno alla metà del Trecento, infatti, alla morte dell'arcivescovo Giovanni, il dominio visconteo aveva subito una divisione ereditaria che, con la redistribuzione dei beni, aveva mutato i contesti socio-politici. Se a Milano, gli artisti "girovaghi" lavoravano nei vari cantieri cittadini, creando decorazioni ormai quasi interamente perdute, spostavano, al contempo, il proprio raggio d'azione fino a Cassano che, situato in prossimità del confine orientale, sarebbe caduto in seguito sotto l'egida di Bernabò. Tracciando sulla carta geografica la linea ideale che da Cassano, passando per Milano, prosegue in direzione Sud, attraverso tappe obiettivamente non lunghe, si recavano nella Regale Pavia e infine a Belgioioso, territori di pertinenza di Galeazzo II. Nel lunga ricerca alla scoperta delle forme, dei decori, delle geometrie e dei linguaggi delle diverse opere in stretta relazione tra loro per stile e materiali, appare utile concentrare l'attenzione sulle finestre a bifora dei castelli di Cassano e di Belgioioso, quali punti di partenza dell'indagine storica e dell'analisi architettonica e, in particolare, su due di loro che, a dispetto delle loro esigue dimensioni, presentano un'importante valenza, non solo storica e artistica, ma araldica. Vi si riconoscono tutti gli elementi di un gotico ricercato ed elegante, filtrato da una precisa volontà progettuale dove, nell'alternanza dei colori nel disegno geometrico che costituisce l'elemento decorativo, la maestosità della ghiera dipinta si contrappone alle esigue dimensioni della colonnina centrale. A ricevere un'attenzione particolare sono i simboli araldici viscontei. Il grafismo cromatico dei "punti equipollenti" costituisce il fattore secondo cui appaiono assemblati gli elementi modulari nell'intera apparecchiatura. Ovvero ogni elemento contrassegnato da un colore risulta limitato e circondato da altri di colore contrastante. Ne risulta un preciso studio di forme e corrispondenze in cui si apprezza la fantasia dei decori geometrici non solo in perfetta armonia tra loro, ma anche nei riguardi della composizione complessiva. Risulta così che le bifore alleggeriscono la muratura esterna degli edifici, monotona e pesante, attraverso un articolato mosaico di vuoti e di pieni che scandisce non solo il decoro del paramento murario ma anche la sua volumetria. In assenza di modanature specifiche, il passaggio dalla superficie di facciata esterna al vuoto interno, appare indicato solo da piedritti ad angolo retto che sorreggono sia la lunetta che gli archetti gotici. I lacunari bianchi e neri, oltre che nella ghiera, appaiono inseriti anche nell'estradosso dei due

Milano, Milano 1955, V, pp. 1-567; G. ANDENNA, *Il concetto geografico-politico di Lombardia nel Medioevo*, in *Vita e Pensiero*, LXXVI (1966), pp. 653-668; M. ZAGGIA, *Linee per una storia della cultura in Lombardia dall'età di Coluccio Salutati e quella del Valla*, in *Le strade di Ercole. Itinerari umanistici e altri percorsi*, Seminario internazionale per i centenari di Coluccio Salutati e Lorenzo Valla (Bergamo 2007), a cura di L.C. ROSSI, Firenze 2010, pp. 3-125.

archetti a sesto acuto e nei piedritti e rappresentano una parte della raffinata decorazione dalle eleganti note di colore che connaturavano lo spazio sia esterno che interno di una decorazione, che dai residui presenti nelle murature, dovremmo immaginare particolarmente fastosa e raffinata.

I luoghi

Castello di Cassano d'Adda²



Fig. 1, il Castello di Cassano d'Adda e il canale Muzza in corrispondenza della confluenza con il fiume Adda

Oggetto di un'infinita serie d'interventi che hanno trasformato il nucleo originario nel corso della sua millenaria storia, il Castello (*fig. 1*), ha subito nel tempo rimaneggiamenti, manomissioni, oltre ad abbandoni. Tuttavia,

² 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. BASCAPÉ, 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'ACQUA, 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*, 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*, Atti del Convegno di Varenna, Villa Monastero 15 ottobre 2005, Milano 2010, pp. 199-208.

visto dall'esterno, conserva intatti tutti i tratti della sua austerità originale, ma già penetrando nell'androne e sotto i portici del cortile lastricato si notano chiari segni di una committenza colta e raffinata. Il sontuoso apparato ornamentale, solo in parte preservato nel tempo, ma per lo più ridotto a frammenti a causa di numerosi sfregi e manomissioni perpetuati nei secoli, espresso in cicli pittorici religiosi³, cortesi e araldici, spesso stratificati, riveste le arcate del porticato stesso e, senza soluzione di continuità, invade sia l'aerea loggia al primo piano, la cappella, per esplodere nei saloni di rappresentanza, dove le visioni oniriche del Medioevo divenivano realtà. Tali decorazioni assolvevano, infatti, alla funzione di nobilitare l'architettura militare esistente unificando e razionalizzando superfici anonime, prive cioè di dignità architettonica, attraverso l'apporto di giochi cromatici e scenici. La causa della sottovalutazione di tali affreschi è da ricercarsi proprio nella preponderanza dei temi araldici che, immediatamente percepibili, erano, per consuetudine ignorati dagli storici dell'arte che confinavano il valore delle iconografie araldiche alle caratteristiche ornamentali, trascurando di indagare e di svelare gli importanti messaggi che non solo riguardavano la storia familiare e sociale dei vari proprietari, ma coinvolgevano, altresì, gli aspetti politici, giuridici, economici, spirituali e artistici delle epoche cui appartenevano. Chiari esempi di consapevole uso dell'arte a fini squisitamente propagandistici sono le decorazioni araldiche che, in rigorosa storica successione, testimoniano come il castello costituisse parte integrante del patrimonio appartenuto dapprima ai Visconti, poi ai loro successori, gli Sforza e infine alle famiglie alternatesi nel possesso del feudo imperiale del Marchesato di Cassano⁴. Ottone Visconti (1207-1295), prima di essere eletto alla cattedra ambrosiana (1262), aveva seguito per oltre un decennio in varie missioni in Italia e Francia il cardinale Ottaviano degli Ubaldini, di cui era semplice cappellano e segretario. Quale arcivescovo, durante la seconda metà del Duecento, seppe abilmente sfruttare la propria elezione, che favorì non solo la sua fortuna, ma anche quella della famiglia. Appoggiato dalla nobiltà, sostenne una lunga lotta contro la fazione

³ 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*, *Arte Cristiana*, XCI, 816, maggio-giugno 2003, pp. 157-172; Id, *Pittura del Trecento in Brianza: novità e riscoperte (Parte I)*, *Arte Cristiana*, XCIV, 833, marzo-aprile 2006, pp. 105-116; G. LABONI, *Il castello di Cassano d'Adda: gli affreschi rivelati*, in COLMUTO ZANELLA, RONCAI, SCARAMPELLINI, *Fortificazioni nel bacino dell'Adda*, pp. 209-212.

⁴ E. CASANOVA, *Dizionario feudale*, Milano 1930, p. 28, *ad vocem*.

popolare capeggiata dai Della Torre, sui quali trionfò nella battaglia decisiva di Desio vinta nel giorno dedicato a S. Agnese, il 21 gennaio 1277. Avvalendosi della complicità del partito dei nobili, con l'autorità vescovile da lui detenuta, ottenne di legare la signoria della città alla propria famiglia. Attuò, infatti, la trasformazione del potere da una forma esclusivamente personale, a un sistema a vocazione tendenzialmente dinastico che coinvolse suo nipote Matteo I (1250-1322) il *Magno* e in seguito il di lui figlio Galeazzo I (1277-1328), iniziatori di fatto di una nuova signoria, quali primi *domini* di Milano.

Ottone, impossessatosi del castello di Cassano e intendendo secolarizzarlo nella propria famiglia, realizzò un ampliamento della rocca⁵, edificando, in direzione della campagna, altri tre lati, in realtà fuori squadra rispetto all'ala esistente prospiciente il fiume, intervento che diede, quindi, origine a un ampio cortile interno di forma trapezoidale difeso agli angoli da quattro torri.

Lungo i quattro lati del cortile corrono portici le cui pareti furono, nel tempo, abbellite da affreschi di cui permangono sia modesti lacerti di decorazione, sia, come nel portico Est, corpi pittorici integri, al pari di quelli visibili nelle sale di rappresentanza immediatamente retrostanti sempre al piano terreno.

Tali decorazioni, oltre alla valenza estetica, suscitano particolare interesse negli studiosi, perché permettono la datazione della trasformazione del castello, intorno alla metà del Trecento, da semplice struttura difensiva in dimora, adatta alle esigenze dell'arcivescovo Giovanni II (1290-1354), e dei nipoti⁶ Galeazzo II (1310-1378) e Bernabò (1323-1385), a ospitare una magnifica corte per lunghi periodi. L'impressione di trovarsi in ambienti di rappresentanza è, in realtà, suggerita dalla pittura che dalle pareti sale fino alle alte volte a vela separate da costoloni.

⁵ «Otto, adunque il magno Arcivescovo fece fabricare la superba rocca di Angera, il castello di Cassano, con ponte tutto in volto, che traversava l'Adda [...]» (*Sommario delle cose mirabili della città di Milano, [...] dal R.P.F. Paolo Moriggi Giesuato di San Gierolamo, in Milano, per Iacomo delli Antonij 1609, p. 31*)

⁶ In realtà i fratelli erano tre: Matteo II (1319-1355), Galeazzo II e Bernabò, i quali 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 e la stessa città di Milano, evitando lo scatenamento della crisi politica ed istituzionale agognata dai molti loro avversari. Fu dopo la spartizione, avvenuta in seguito alla morte di Matteo II per probabile avvelenamento, che i territori furono ulteriormente divisi, seguendo il criterio dell'origine familiare delle due consorti: ad occidente per Bianca di Savoia (1336-1387), ad oriente per Regina (Beatrice) della Scala (1333-1384).



Fig. 2, in una sala di rappresentanza al piano terreno, decorazione parietale a scaglioni con apici a gigli fioriti e, nella volta a vela, stelle polilobate a otto punte

Il sontuoso apparato ornamentale a motivi geometrici e illusionistici dispiegato nelle stanze, è costituito da crocette, scaglioni con apici a gigli fioriti (*fig. 2*), quadrilobi, tondi, rosoni, losanghe e finte tarsie marmoree con venature variopinte (*fig. 3*). I motivi costitutivi di tali moduli, impiegati nella pittura toscana per lo più con funzione di cornice o di riempitivo, assurgono qui al ruolo di protagonisti, sostituendosi alla tradizionale pittura figurativa e ricoprendo le pareti per intero, concretizzando così il concetto di *horror vacui* aristotelico. Basse zoccolature fitomorfe si alternano ad altre geometriche con finti marmi, spesso sovrastate da velari dipinti che fingono stoffe o tappezzerie ricamate appese, sorta di paramenti murali costituiti anche da una preziosa pelliccia di vaio⁷ (*fig. 4*) bordata di stoffa multicolore,

⁷ “Vaio” è un termine della lingua italiana usato anche in araldica per indicare 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’imponavano come parametro fisso quali simbolo di lusso (G. ALBINI, F. CAVALIERSI, *Il castello di Pandino. Una residenza signorile nella campagna lombarda*, Cremona 1986, p. 193, che nell’Appendice I:

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 stoffa palpabile, resa vera realtà da un inganno voluto, quale il mirabile artificio pittorico che le ha dato vita.



Fig. 3, in una sala di rappresentanza al piano terreno, decorazione parietale geometrica con finte tarsie marmoree, losanghe e quadrilobi

I molti soggetti araldici, rappresentati da stemmi, occupano un posto privilegiato nelle pareti e nelle varie volte a vela unite in serraglie, centri di grandi cerchi costituiti anche da tarsie geometriche multicolori che si dispiegano a ventaglio. Tutt'intorno, le restanti zone delle vele appaiono dipinte a imitazione del cielo, con fondi stellati in azzurrite (fig. 5) o con fondi chiari ove sono distribuite simmetricamente stelle⁸ polilobate a otto

“Repertorio delle decorazioni”, riporta un coevo velario dipinto; 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).

⁸ A. RANALDI, *La chiesa ipogea di San Sepolcro Unibilicus di Milano. Storia di un restauro*, Cinisello Balsamo (MI) 2019, pp. 96-99 e 154-155.

punte, alternate con raggi a fiamma di candela di colore rosso o terminanti con gigli azzurri. In alcuni degli stemmi, sempre a mandorla, posti all'interno di cornici mistilinee "a compasso" gotico, è visibile un evanescente, seppur riconoscibile, biscione visconteo.



Fig. 4, in una sala di rappresentanza al piano terreno, velario dipinto a imitazione di un paramento di preziosa pelliccia di vaio

Altri stemmi, di forma a mandorla allungata, perfettamente leggibili, sono situati alla base dei pennacchi delle volte a crociera, sovrapponendosi talvolta alle stesse stelle poiché eseguiti in tempi successivi.



Fig. 5, in una sala di rappresentanza al piano terreno, serraglia, o chiave di volta, con vele dipinte in azzurrite, a imitazione del cielo

Come si può evincere anche dall'analisi degli affreschi, si tratta di due fasi d'intervento, una collocabile intorno al terzo decennio del XIV secolo e riconducibile all'ancora signore di Novara, vescovo Giovanni, nel cui capo dello stemma si rinvergono gli ornamenti propri della dignità gerarchica vescovile⁹ e l'altra fase d'intervento risalente ai primi decenni della seconda metà del XIV secolo, dovuta ai suoi successori, i nipoti¹⁰ Galeazzo II e Bernabò.

La sovrabbondanza decorativa dell'organizzazione della *texture* complessiva delle pareti che, quale micro-organismo architettonico, genera un effetto avvolgente e trasfigurante che suscita meraviglia, trova, di fatto, un unico punto magnetico nella persona del *dominus*, ossessivamente presente in stemmi di ogni forma e dimensione.

⁹ Vedi *infra* n. 15.

¹⁰ Vedi *supra* n. 6. Dopo un primo momento di comune governo, fu a seguito della successiva spartizione che le decorazioni araldiche viscontee nel castello, attraverso sovrapposizioni o ridipinture, si uniformarono ai simboli dell'alleanza matrimoniale, già consacrata nel 1350, tra Bernabò e Regina della Scala.



Fig. 6, al piano terreno, Sala di Beatrice d'Este, con un rustico camino di fattura recente accanto a una bifora, ora murata.

Tra i vari stemmi situati nelle stanze, dedicati genericamente alla famiglia¹¹ Visconti, degno di nota è quello appartenuto all'arcivescovo Giovanni¹²,

¹¹ Per le notizie bibliografiche sullo stemma dei Visconti, vedasi l'antica e sempre utile bibliografia di: E. GALLI, *Sulle origini araldiche della biscia viscontea*, Archivio Storico Lombardo (in seguito ASL), 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. BASCAPÈ, *I sigilli dei duchi di Milano*, ASL, VIII (1942), pp. 5-20; G. CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg 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.

¹² L'araldica ecclesiastica non è regolata solo da norme blasoniche, ma è influenzata anche da elementi dottrinali, liturgici e canonici che definiscono il rango del loro possessore e la sua condizione ecclesiastica. L'attenzione si concentra quindi 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



Fig. 7, Sala di Beatrice d'Este, bifora murata con sedute in pietra

personalità tanto straordinaria da essere considerato, da molti studiosi, il vero artefice della potenza viscontea. La cosiddetta Sala di Beatrice d'Este (fig. 6), cioè l'ultima stanza al piano terreno nel lato Nord, presenta, in ognuna delle quattro pareti, decorazioni a motivi geometrici differenti.

La parete, che è facilmente riconoscibile per la presenza di un camino di fattura recente che ha sostituito l'originale sottratto, appare caratterizzata da una decorazione composta da una griglia costituita da modanature tortili verticali di colore rosa e orizzontali di colore verde con *phalerae* giallo-arancio agli incroci, che incorniciano rettangoli blu contenenti losanghe rosse, al centro delle

quali spiccano cornici mistilinee "a compasso" gotico, contenenti ognuna uno scudo appuntato in cui si intravede un evanescente biscione. La zona più significativa della stanza si trova a destra del camino, dove tuttora permane una finestra gotica a bifora (fig. 7), ora murata, con due sedute in pietra. Originariamente, all'epoca di Giovanni, permetteva l'affaccio sulla riva del sottostante fiume Adda. Gli estradossi dei due archetti a sesto acuto e dei piedritti ad angolo retto sono ricavati nella nuda muratura e dipinti a lacunari di colore bianco e nero, rigorosamente alternati. L'imbotte dell'apertura del vano finestra è a sua volta contornato da riquadri a finte tarsie marmoree con venature variopinte. Nella lunetta, al di sopra dell'esile

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. Tale consuetudine risulta assai rara in Italia (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).

colonna centrale, è visibile uno scudo a mandorla del tutto uguale ad altri presenti nel secondo salone di rappresentanza, riconducibili all'arcivescovo Giovanni. Vi appare, infatti, il biscione che, ancora privo di corona¹³, presenta un interessante ed inedito capo¹⁴ contenente ornamenti esterni propri della dignità ecclesiastica vescovile¹⁵.

¹³ Secondo la testimonianza tramandata, o inventata, dal cronista e frate domenicano Galvano Fiamma (1283-1344) che si definiva cappellano e scriba dell'arcivescovo Giovanni, sembra che nel 1336 al di sopra della testa del biscione, fosse apposta un'aurea corona (*regia laciniata*), a seguito del raro privilegio concesso al condottiero Bruzio Visconti (†1356), signore di Lodi e Tortona, figlio naturale di Luchino, da parte di Alberto e Ottone, duchi d'Austria, quale premio della sua militanza contro Giovanni di Boemia (GALVANEI de la FLAMMA *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Iohanne Vicecomitibus, ab Anno MCCCXXVIII usque ad Annum MCCCXLII*, in L.A. MURATORI, *Rerum Italicarum Scriptores*, Mediolani MDCCXXVIII, XII, pp. 1015-1016). In realtà, durante il periodo immediatamente successivo alla concessione, non sempre fu applicato l'uso della corona, che, grazie ai suoi attributi, serviva non solo a nobilitare il biscione, ma poteva essere letta in relazione alle ambizioni regali di Gian Galeazzo Visconti. I cambiamenti erano, comunque, 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.

¹⁴ M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris 1979, p. 49; B.B. HEIM, *Coutumes et droit héraldique de l'Eglise*, Paris 1949, pp. 29-31. In realtà all'interno del Mastio Visconteo del Castello di Brescia (oggi Museo delle Armi "Luigi Marzoli"), edificato per volontà di Luchino e dell'arcivescovo Giovanni Visconti nei primi anni del quarto decennio del Quattrocento, appare un tessuto lacerato di affreschi, sopravvissuti alla dominazione veneziana che, alla luce della *damnatio memoriae*, abrase la maggior parte degli stemmi viscontei, lasciandone solo alcuni integri, che occultarono comunque, edificando volte che, abbattute durante i restauri novecenteschi, hanno infatti rilevato una fascia araldica. Profilata da una doppia cornice lineare blu e rossa, decorata all'interno con motivi floreali, presenta, entro cornici a compasso gotico, le armi di entrambi i fratelli di cui appaiono le rispettive iniziali identificative. Le iniziali, espressione spesso riprodotta in varie forme artistiche, sono in realtà sigle enigmatiche, a volte non facilmente individuabili a causa di frequenti omonimie. Il loro uso presso i Visconti è attestato, appunto, fin dall'epoca di Luchino (1287-1349): «L» = L[uchino] e del fratello che gli successe, l'arcivescovo Giovanni II: «I» e «O» = IO[hannes], quando, per agevolare l'individuazione del personaggio, si prese a inserire l'iniziale del nome, dapprima all'interno dello scudo e, solo successivamente, ai suoi lati. Pertanto accanto a stemmi chiaramente appartenuti a Luchino, si rinvennero altri attribuibili a Giovanni, dove, oltre alle iniziali, è visibile il capo episcopale del tutto simile a quello negli stemmi nel castello di Cassano.

¹⁵ G.C. BASCAPÈ, *I sigilli dei duchi di Milano*, ASL, n. s., VIII (1943), pp. 3-18, in particolare alla p. 8, fig. 3; G.C. BASCAPÈ, *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 palesa il significato dei simboli: «+ S. JOHANNIS EPISCOPI NOVARIAE, MEDIOLANI, PLACENTIE, LAUDE ETC. VICARII PRO. D. PAPA ET SANCTA ROMANA ECCLESIA», e cioè le "chiavi", quale insegna del Vicariato pontificio ottenuto con il fratello Luchino nel 1441, a seguito dell'assoluzione dalle censure da parte del pontefice Benedetto XII (A. CADILI, *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1359)*, in *Studi di storia del*

Giovanni II Visconti, arcivescovo di Milano (fig. 8)

Arma: *D'argento, al biscione d'azzurro ondeggiante in palo, ingollante un fanciullo di rosso; col capo di rosso, carico di una mitra d'argento, addestrata dal pastorale e sinistrata dalle chiavi basilicali decussate*¹⁶, il tutto del secondo.

Scudo a mandorla.

La filosofia che sottende la realizzazione dello stemma è, quindi, intimamente legata alle vicende personali del committente, relative sia all'ambito religioso che a quello politico e lo scopo finale del ciclo decorativo, elemento centrale di un articolato programma di politica culturale, era, comunque l'esaltazione della sua immagine.

Mostrare se stessi era, in realtà, essenziale ma ancora più importante era esaltare ciò che si rappresentava, servendosi delle più diverse iconografie, evidenti o arcane che fossero, utilizzando un universo di simboli accuratamente selezionati nel tempo e condividendone la forza evocativa.



Fig. 8, nella lunetta della bifora murata, stemma dell'arcivescovo Giovanni II Visconti

cristianesimo e delle chiese cristiane, X (2007), p. 67). Il suo incarico di arcivescovo, ebbe un ruolo determinante nel consolidamento della signoria viscontea. Tale importanza consisteva soprattutto nell'aver: «saputo e potuto appoggiare al pastorale la spada» (ibidem, p. 12), oltre ad avere riconosciuto un principio legale al dominio di fatto esercitato (*domini naturales*), in quanto avevano ereditato lo Stato dal nipote Azzone (F. CENGARLE, *A proposito di legittimazione: spunti lombardi*, in *Signorie cittadine nell'Italia comunale*, a cura di J.C. MAIRE VIGUER, Roma 2013, pp. 482-489). Il Bascapè segnala altri esempi di capi vescovili tratti da sigilli prelatizi araldici. Tra tali sigilli cita anche due riferiti ai Visconti, un primo al nostro personaggio, caratterizzato dalla ormai nota simbologia e un secondo a Giovanni III (†1453) arcivescovo di Milano, rappresentato da un sigillo con un capo differente, così esemplificato: “mitra fra una crocetta e il pastorale” (G.C. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medioevale e moderna*, Roma 1983, p. 406, ad vocem “Il capo episcopale”).

¹⁶ HEIM, *L'araldica nella chiesa cattolica*, ad vocem: *Chiavi* a pp. 54-55, *Mitra* a pp. 59-64, *Pastorale* a pp. 64-68 e *Croce* a pp. 73-75.

L'identificarsi ripetutamente con un simbolo, ossessivamente presente anche se in semplici raffigurazioni, era, in sostanza, il ribadire l'importanza della propria esistenza.

La disamina dell'iconografia del capo dell'arma permette di circoscrivere tra il 1341 e il 1349 il *range* di datazione plausibile, non solo della bifora e delle decorazioni a sfondo geometrico in questa stanza, ma anche in quelle nelle limitrofe Sale di rappresentanza.

I vari simboli contenuti, si ricollegano alla data dell'elezione di Giovanni a vescovo e a signore di Novara nel 1332, nonché a quella della sua elezione ad arcivescovo e, con il fratello Luchino, a signore di Milano nel 1339. Entrambi sarebbero stati assolti dalle censure papali ed insigniti del Vicariato pontificio nel 1441. Una bolla papale testimonia come l'elezione ad arcivescovo, in realtà, sarebbe stata riconfermata solo nel 1342 da Clemente VI Roger (c1290-1352).

Alla morte del fratello Luchino, avvenuta nel 1349, Giovanni sarebbe divenuto infine *generalis dominus Mediolani*, ovvero signore unico di Milano, carica che avrebbe mantenuto per cinque anni, fino alla propria morte.

Castello di Belgioioso¹⁷

Fra le prime denominazioni di uno degli esempi meglio conservati di residenza fortificata trecentesca lombarda, è "Castrum Zoiosum" (o "Zoioxum"), in seguito mutata in "Belzoiosum", appellativo derivato dalla sensazione di piacevolezza che ai tempi si poteva provare nel soggiornare nei luoghi ameni in cui era situato il castello, intorno al quale sarebbe lentamente sorto il primo nucleo abitativo presto divenuto un importante borgo. Situato a est di Pavia, il castello di Belgioioso (*fig. 9*), dista dal capoluogo solo una diecina di chilometri. Difficilmente leggibile è oggi la struttura originaria, a causa della straordinaria stratificazione dovuta a innumerevoli interventi e rifacimenti che ne hanno decretato nei secoli le radicali trasformazioni.

Vi si può comunque individuare l'impianto originario trecentesco, più simile a un ricetto che a un castello. Circondato da un ampio fossato, con

¹⁷ Per un approfondimento di notizie storiche e architettoniche riguardanti castello e borgo, vedi: G.C. BASCAPÈ, *Belgioioso*, Pavia 1929; P. VACCARI, *Castelli Pavesi: Belgioioso e Chignolo Po*, Ticinum, 10 (1954); P. VACCARI, *Il castello di Belgioioso*, Pavia 1965; F. CONTI, V. HYBSCH, A VICENTI, *I castelli della Lombardia*, Novara 1990, p. 112.

quattro accessi muniti di ponti levatoi (*fig. 10*), appare, anche a prima vista, in tutta la sua imponenza.



Fig. 9, vista del Castello di Belgioioso da Sud-Est

Privo di torri angolari, è dotato di pianta *ad quadratum* e di alte cortine murarie in laterizio con merlatura ghibellina a filo, impostate su un basamento a scarpa con cordone a toro. All'interno, i tre cortili, articolati in corpi di fabbrica cronologicamente e stilisticamente diversi tra loro, sono separati da corpi seicenteschi, solo in parte porticati, con colonne slanciate e architravi. L'aspetto severo di fortezza medievale del primitivo fortilizio permane quasi integralmente nella fronte a est che affaccia sulla piazza centrale del borgo e in parte del fronte settentrionale. All'interno, addossate alle cortine di recinzione, basse costruzioni presentano tuttora consistenti tracce delle decorazioni originali. Fu edificato intorno ai primi decenni della seconda metà del secolo XIV, per volontà di Galeazzo II Visconti, signore di Pavia, e della consorte Bianca di Savoia, che avevano scelto questo territorio allora denominato "valle porcaria" per la sua dovizia di boschi carichi di selvaggina, luogo perfetto per svolgervi battute di caccia al cinghiale, da loro tanto amate. Sotto il dominio del loro figlio, il primo duca di Milano, Gian Galeazzo (1347-1402), diventò uno dei più rinomati luoghi

di ritrovo, atto ad accogliere nella “sala longa¹⁸” e in altri ambienti di rappresentanza, l’intera corte e i suoi ospiti, in splendidi soggiorni di caccia e di delizie, indetti nelle selve del Ticino. Una sua lettera, datata 8 settembre 1388¹⁹, testimonia la sua predilezione per Belgioioso e per la riserva circostante che si estendeva a sud fino al Po e a nord-ovest si congiungeva al parco del Castello di Pavia. Vi vietava, infatti, il cacciare cinghiali e qualsiasi altra selvaggina.

Ma il suo amore per il castello non si trasmise ai suoi successori che persero interesse per la sua conservazione e valorizzazione. Durante i tumulti seguiti alla morte cruenta del duca Giovanni Maria (1388-1412), il castello fu abbandonato e cominciò ad andare in rovina. Il fratello, Filippo Maria (1392-1447) ultimo duca della dinastia viscontea, lo concesse in feudo a Manfredo Beccaria (†1417), potente rappresentante della consorteria pavese, che nel 1414 lo perse a seguito di un’ennesima ribellione. Fu così che il duca lo concesse, attraverso bandi e prescrizioni, ad altri membri della vasta e ramificata famiglia dei Visconti. Nel 1431 Filippo Maria avrebbe operato un’ulteriore investitura del castello, questa volta a favore del capitano ducale Alberico II da Barbiano (†1440), nipote del celebre capitano di ventura, Alberico il Grande (c1344-1409). Si trattava in realtà di un

¹⁸ Tale sala costituisce la testimonianza della trasformazione del castello operata da Gian Galeazzo, da semplice struttura difensiva e venatoria, in dimora, seppur modesta e saltuariamente utilizzata, reputata adatta a ospitare una magnifica corte. Sono, in realtà, le decorazioni alle pareti, mirabile artificio pittorico, voluto inganno, capace di dare vera vita a una finta realtà, a trasmettere l’impressione di trovarsi in ambienti di rappresentanza. Di particolare interesse al riguardo è la notizia pubblicata dal Morbio ed estratta da una lettera che Gian Galeazzo aveva redatto il 24 giugno 1401 alla presenza dei più alti dignitari della corte: «[...] Actum in castro Belzoiosii districtus Papie videlicet in sala longa dicti Castri ubi est pons levatorius, respiciens versus montem [...]» (C. MORBIO, *Codice visconteo sforzesco, ossia raccolta di leggi, decreti e lettere familiari dei duchi di Milano, con note e illustrazioni*, Milano 1846, pp. 20-25, doc. VIII). Tale sala, non più identificabile con certezza a causa delle trasformazioni subite, dovrebbe probabilmente trovarsi negli altri corpi bassi presenti lungo i lati nord e sud, con vista rispettivamente sulle lontane Alpi o sulle prime propaggini dei vicini Appennini, non, quindi, lungo il lato del ponte levatoio che guarda a est. Evidenza della destinazione cortese del castello sono le cure riservate all’individuazione di un percorso esterno con la creazione di una strada assolutamente privata che dal castello di Pavia doveva condurre proprio a Belgioioso, attraversando il parco prima e poi inoltrandosi nell’ubertosa campagna.

¹⁹ Notizia tratta dalla ben nota raccolta di decreti a stampa, contenente molti testi che abbracciano il periodo che va dalla metà del Trecento a fine secolo, con particolare attenzione per quanto concerne la legislazione di Gian Galeazzo Visconti: *Antiqua Ducum Mediolani Decreta Mediolani, in Regio Palatio, apud Io. Baptistam, & Iulium-Caesarem fratres Malatestas Regio-Camerale Typographos, Superiorum consensu, MDCLIV*, dove a p. 144 si legge nel decreto: «[...] in quibus partibus est concessum venari apros cum canibus [...], datum Belzoioso 8 sept 1388».

risarcimento, “pro aliquali rependio”, per i suoi beni in Romagna da lui persi nel 1427 quando era accorso a dar man forte al duca, impegnato a combattere contro il condottiero Francesco Bussone, detto il Carmagnola, capitano generale delle truppe della Repubblica di Venezia.



Fig. 10, ingresso est con ponte levatoio

La famiglia, che avrebbe aggiunto al proprio cognome il predicato di Belgioioso nel 1442, non appena ottenuta la riconferma dell’investitura, mantenne, fino alla seconda metà del XIX secolo, il possesso del castello che sarebbe passato in eredità ai Melzi d’Eril. La parte occidentale e il parco secolare negli anni 70 del Novecento furono poi venduti a privati, mentre fu il Comune di Belgioioso ad acquisire nel 2007 l’ala orientale. L’originaria struttura edilizia interna corrispondente all’ala occidentale del castello appare oggi di difficile lettura a causa dei numerosi rifacimenti e interventi che l’hanno radicalmente trasformata, culminanti con la costruzione di un vasto palazzo di delizie settecentesco progettato dal Pollack, con serre e scuderie, in stile neoclassico. Vi si accedeva da un sontuoso ingresso che, attraverso una cancellata posta tra pilastri sormontati da imponenti statue allegoriche, immetteva in un ampio giardino all’italiana. L’aspetto di severa

fortezza medioevale persiste invece nelle altre zone del castello, come in quelle antistanti la piazza del borgo.

Recenti restauri operati nella zona appartenente al comune, tanto imponenti da riqualificare buona parte della struttura trecentesca che si è così riappropriata di scorci e spazi di grande prestigio e suggestione, hanno permesso di ritrovare un apparato ornamentale espresso in cicli pittorici sia cortesi, sia araldici, che appaiono in lacerti qua e là sovrapposti.

Altri restauri in corso d'opera in zone di epoca medioevale, attualmente non visitabili, permetteranno di avere visione di altri possibili reperti²⁰, delle cui tracce evanescenti si ha contezza attraverso notizie provenienti da fonti bibliografiche. La nostra indagine riguardo le trasformazioni subite nel tempo dall'edificio potrà così trovare interessanti sviluppi. Particolare interesse sembrano riservare gli affreschi che s'intravedono sotto lo scialbo nel corpo basso addossato alle mura orientali e che fanno seguito alla zona già oggetto di recupero.



Fig. 11, corpo basso addossato alle mura orientali

²⁰ Il presente studio volge la propria attenzione unicamente agli stemmi e alle imprese eseguiti nella fase costruttiva trecentesca viscontea, rinvenuti a seguito dei recenti restauri, tralasciando, quindi numerosi e complessi stemmi dei Barbiano presenti nel versante nord del castello, trasformato in palazzo settecentesco.

Nella costruzione restaurata, quindi, addossata alla cortina di recinzione (*fig. 11*), cui si accede sia dall'androne che dal cortile, ora appare un pallido riflesso dell'antico ciclo pittorico con decorazioni a motivi geometrici e araldici, recuperato dagli sfregi del tempo.



Fig. 12, particolare del corpo basso con decorazioni geometriche a grandi losanghe

Si tratta di frammenti che mostrano una grandiosa scenografia dipinta con raffinato apparato cromatico e scenico e risultano utili indizi per decifrare l'intero ciclo decorativo delle sale e del prospetto, all'interno del quale tali motivi assurgono al ruolo di protagonisti, ricoprendo per intero pareti e sostituendosi alla tradizionale pittura figurativa. Possibili motivi ispiratori potrebbero ravvisarsi nelle decorazioni coeve nel castello visconteo di Pavia che, al pari del castello di Porta Giovia, o Zobia a Milano, si era avviato a divenire uno dei maggiori centri di produzione artistica in Lombardia. Si trattava della *Höfische Kunst* (l'arte di corte), in particolare l'arte di corte viscontea che, nel secondo Trecento, serviva già da modello a decorazioni di altre dimore²¹, seppur di minor importanza.

²¹ 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; G. ALBINI. F. CAVALIERI, *Il castello di Pandino. Una residenza signorile nella campagna lombarda*, Cremona 1986, 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,



Fig. 13, vista esterna della bifora nel corpo basso.

L'impostazione generale delle raffigurazioni con motivi geometrici e illusionistici che rimanderebbe ad altre rinvenute in dimore lombarde di epoca viscontea, presenta, su fondo bianco, una campitura di losanghe²² allungate, dove il colore blu con interno bianco si alterna ad altre di colore bianco con interno blu, con inversione, cioè, dei colori. Il tutto appare profilato, in alto, da una cornice lineare rossa che è sovrastata, a sua volta, da un fregio araldico delimitato da una doppia cornice lineare rossa e blu (fig. 12). In corrispondenza delle sale interne, finestre gotiche a bifora che si aprivano, un tempo, lungo la parete, scandivano l'intera facciata stravolta, nel corso dei secoli, da "brutali" interventi edilizi. Tali bifore, direttamente

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 Annunciata, 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.

²² Tali decorazioni a losanghe nelle residenze viscontee e nobiliari lombarde, trasponevano su una parete verticale *pattern* desunti dall'*opus sectile* pavimentale tardo antico (S. ROMANO, *Visconti painting at Pandino Castle. Antique and Modern in Fourteenth-Century Lombardy*, in *The Antiques Memory and the Middle Ages*, a cura di I. FOLLETTI, Z. FRANTOVÀ, Roma 2015, pp. 125-147: 132-134).

aperte nella muratura ad angolo retto, erano prive delle usuali modanature



Fig. 14, stemma di Giovanni II Visconti nella lunetta di una bifora parzialmente murata nel corpo basso

degradanti e mostravano un preciso studio di forme e di corrispondenze nell'originalità dei decori geometrici, nell'armonia della composizione architettonica delle intersezioni e nella fantasia nella scelta di lacunari di colore bianco e nero, a loro volta contornati da cornici lineari rosse e blu.

Al centro della lunetta, in corrispondenza dell'esile colonna, apparso di sostegno che ne valorizza lo slancio ascensionale e l'eleganza, spiccano iconografie araldiche e imprese, racchiuse all'interno di cornici tonde. Una sola delle bifore originali appare attualmente non murata e integra dal punto di vista architettonico (*fig. 13*). È venuta alla luce, a seguito dei restauri effettuati, in corrispondenza della connessione tra la incompiuta manica settecentesca della costruzione

barocca che costituisce il corpo centrale del castello e il corpo basso addossato alle mura e, precisamente, nella terza sala entrando dall'androne. Altre bifore, nel tempo murate a causa dell'apertura di grandi finestre rettangolari e porte che ne hanno distrutto la sequenza, risultano attualmente recuperate solo in minima parte. Il modulo numerico distributivo degli elementi, straordinariamente preciso e seriale, sembra replicarsi senza alcuna variante. La sensibilità artistica di Galeazzo e il suo interesse per l'architettura, evidenti anche nei suoi cantieri sia a Milano che a Pavia, trovavano un ulteriore riscontro, quindi, nelle preziose bifore che ornavano la parete prospiciente il cortile interno e che rispecchiano il ricercato linguaggio impiegato per la definizione delle sale di rappresentanza. Sul lato esterno della bifora integra, una caduta dell'intonaco in corrispondenza della cornice rotonda della lunetta sopra la colonnina, priva della raffigurazione dell'arma viscontea che appare, invece, nei frammenti delle altre bifore (*fig. 14*).

Si può, a buona ragione, presumere, che le bifore siano in sequenza e che presentino l'identica iconografia. Galeazzo II Visconti, (fig. 15).

Arma: [D'argento, al biscione d'azzurro, ingollante un fanciullo di rosso].

[Scudo a tacca inclinato, timbrato da elmo torneario d'oro, con cercine, costituito da una grossa palla d'oro dello stesso e cappuccio frastagliato d'ermellino foderato di rosso. Cimiero: la testa e il collo di un drago d'azzurro, rialzato sul dorso da un'ala di pipistrello, cioè di forma a ventaglio, d'oro sulla cui membrana, tesa da sette rinforzi a raggi acuminati, spiccano decorazioni triangolari (stilizzazioni degli occhi di *Argo panoptes* (dai cento occhi), disposti a triangolo), ingollante un fanciullo di rosso].



Fig. 15, la lunetta della bifora nel lato esterno del corpo basso, presenta una vistosa caduta d'intonaco



Fig. 16, vista interna della bifora nella terza sala del corpo basso

L'arma è accompagnata, alla destra araldica, cioè a sinistra di chi guarda, precisamente a fianco dell'elmo, da un bastone noderoso d'azzurro, inclinato in banda, con appesi, tramite una fune attorcigliata, due secchi d'oro, cerchiati di nero. Ai lati la sigla in caratteri gotici d'oro «G» e [«Z»], quest'ultima parzialmente cancellata, che si scioglie in «G(alea)[Z]», presenta una raffigurazione delle lettere assolutamente identica nello stile calligrafico a quelle rinvenute nel Castello di Pavia o ad altre coeve²³.

La composizione iconografica nel lato interno risulta integra (fig. 16) e nella lunetta mostra l'impresa personale del *leone galeato* che richiama il nome personale del *dominus*.

Galeazzo II Visconti. Impresa del *leone galeato*²⁴ con tizzone e secchi (fig. 17). Un leone d'oro, dalla coda rialzata,

²³ Le iniziali, qui appaiono in caratteri gotici, posizionate tradizionalmente ben in vista, negli angoli dell'iconografia, e presentano fedeltà stilistica alle raffigurazioni conosciute originali del periodo (BELLONCI, DELL'ACQUA, PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, 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), con raffigurazione delle lettere identica a quella presa in esame). Tipologia simile s'incontra inoltre in: BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, p. 60, fig. s.n., in cui è riprodotto il foglio di un codice in pergamena della seconda metà del XIV secolo, che presenta iniziali identiche (Frontino «Stratagemata», Parigi, Biblioteca Nazionale, ms. lat. 7242; e ROCCULI, *Rilevanza storica delle raffigurazioni araldiche*, pp. 155-157).

²⁴ Un leone fornito di elmo (torneario), munito di cimiero a forma di cappello e lambrecchini (o cappuccio) bandati d'argento e di nero, su cui solitamente compare il motto «ICH HOF» (*io spero*), appare seduto su un rogo fiammeggiante. Tiene con la zampa destra un tizzone ardente con due secchi pendenti colmi d'acqua. Poiché *gàlea* in latino significa elmo e *galeatus* è colui che porta l'elmo, sotto le sembianze di questo superbo animale chiaramente si celerebbe Galeazzo II Visconti. Tale impresa obbedisce, quindi, alla ben nota consuetudine di scegliere raffigurazioni caratterizzate da elementi richiamanti direttamente il proprio nome (*Galeaz*), che in questo caso derivava dal nome del cavaliere divenuto celebre per la ricerca del Santo Graal, Galahad (o Gallehaut) il «Cavaliere Perfetto», figlio illegittimo di Lancillotto del Lago. Il cerchio si chiude quindi con il collegamento all'ambito del ciclo arturiano, tradizionale repertorio di miti cavallereschi. Rientrato in patria dopo il suo esilio in Francia durato una decina d'anni, Galeazzo sembra utilizzasse questa impresa con chiara allusione alla sua condizione di profugo, secondo la

timbrato da un'elmo torneario d'argento, con cappuccio frastagliato bandato d'argento e di nero, [con il motto non visibile «HIC HOF» (io spero) sul nero], trattenuto da un cimiero a forma di cappello con cresta frastagliata. Il leone è accovacciato su un rogo e tiene con la branca destra, un bastone noderoso d'azzurro da cui pendono, tramite una fune attorcigliata d'argento, due secchi, dello stesso, cerchiati e manicati di nero. Ai lati del cimiero la raffigurazione delle lettere della sigla, in caratteri gotici d'oro «G» e «Z», sciolta in «G[alea]Z», richiama in fedeltà stilistica altre note iconografie.



Fig. 17, impresa del leone galeato di Galeazzo II Visconti nel lato interno della bifora nella terza sala del corpo basso

Le decorazioni delle altre bifore interne parzialmente murate poste nelle sale adiacenti, alternano medesime iconografie del *leone galeato* e del *biscione*. La presa di Pavia (1359) fu seguita da una radicale *renovatio urbis* riguardante l'urbanistica, intrisa di *grandeur* regia che invase la città, votata alla valorizzazione della memoria del ruolo di capitale del regno

metafora che l'irruenza era stata repressa dal fato e aveva preso a controllare l'ardore del proprio temperamento (il rogo fiammeggiante) con la freddezza della ragione (l'acqua contenuta nei secchi) atta a spegnerlo.

longobardo. Tale ruolo fu enfatizzato da Galeazzo al fine di legittimare il proprio potere, ponendosi in diretto rapporto con i re Longobardi da cui dichiarava di discendere. Negli anni che seguono, dal 1360 fino al 1364, la costruzione del castello risulterebbe portata a termine per quanto riguarda la sua struttura architettonica, mentre le decorazioni pittoriche nei numerosi saloni, o stanze che fossero, non ancora completate²⁵, lo sarebbero state di lì a due anni (1366), a seguito di una necessaria accelerazione dei lavori, così da permettere a Galeazzo di trasferirvisi con tutta la sua corte, desiderando intraprendere una nuova esistenza che gli permettesse di lasciarsi alle spalle i dissapori sorti tra lui e il fratello Bernabò. Tali date certe costituiscono un'indicazione per individuare un possibile *range* di esecuzione del castello di Belgioioso, di poco posteriore. Se ne deduce che la bifora e le decorazioni a sfondo geometrico del prospetto, furono eseguite tra gli anni 1366 e 1367, peraltro periodo d'inizio della costruzione di un'altra "cittadella", o rocca viscontea, edificata sempre da Galeazzo, nella città di Piacenza. L'anno successivo, sarebbe stata la volta del costosissimo castello di Porta Giovia, cui, solo in seguito, sarebbe stato posto il nome di Castello Sforzesco.

Conclusione

Alla luce di quanto esposto, si ritiene che l'archetipo dell'iconografia della bifora possa essere riconosciuta in quella raffigurata, in dimensioni ridotte, nella parete del camino di una sala di rappresentanza del castello di Cassano, detta la Sala di Beatrice d'Este. Questo possibile recupero stilistico dalla struttura così intenzionalmente allusiva, per ora documentato unicamente a Belgioioso, era avvenuto dopo un lasso di tempo di oltre trent'anni, periodo in cui l'immagine e i suoi decori era rimasta viva e perfetta per rendere dovuta memoria al passato. L'attività dei pittori girovaghi, cui si accennava, solo in rari casi è testimoniata da documentazione, databile con sicurezza e affidabile. I due castelli, di Cassano e di Belgioioso, che ospitano le due bifore, il cui valore storico non è comunque proporzionale alle loro dimensioni, costituivano centri di cultura utili agli artisti che potevano così diffondere le loro formule e il loro stile, promuovendo la propria eccellenza. In questo caso, l'analisi di stile, tipologia, struttura, elementi decorativi e dati tecnico-esecutivi in generale

²⁵ Nel 1366 Galeazzo chiede a Guido, signore di Mantova, di inviargli urgentemente tutti i pittori disponibili in città per completare l'edificio che altrimenti sarebbe rimasto «imperfectum», non essendovi localmente un numero di artisti sufficienti (C. CAIRATI, *Pavia viscontea*, pp. 43, 219 e doc. 10).

che caratterizzano le due bifore, mette in risalto come entrambe provengano dalla stessa attività culturale, se non dalla stessa bottega. La sfida realizzata dagli artisti attraverso l'imitazione spaziale e materica ha una valenza che va al di là del mero atto di bravura dei pittori che rendono omaggio al gusto gotico dominante all'epoca in Lombardia e in particolare nelle residenze viscontee. Si tratta di un momento di liturgia profana, il cui centro focale non è più costituito dai tradizionali valori sacri medievali, ma dalla personalità del *dominus* presente di persona o ricordato attraverso i suoi emblemi araldici. Il castello, con il suo patrimonio architettonico, quasi un palinsesto organico in cui di volta in volta è possibile individuare la prevalenza, diventa un laboratorio in cui realizzare l'integrazione delle culture. Temi e opere caratterizzate da ricchezza nelle decorazioni, riconducono a un discorso prettamente fastoso e agiografico proprio di quel mosaico di talenti che fu la Milano del quinto decennio del Trecento, ricca di pittori alacremente al lavoro. Si trattava, infatti, di artisti che, spostandosi da un centro all'altro lungo linee che sembrano coincidere con le maggiori direttrici viarie dell'epoca, contribuivano alla propagazione delle idee e alla circolazione di modelli, all'insegna dell'emulazione reciproca, in un *mix* d'innovazione e di tradizione. Gli artisti, quindi, coadiuvati forse dallo stesso Galeazzo, interpretavano il concetto di decorazione progettuale anche nel castello di Belgioioso, in stretto rapporto con l'edificato, con l'intenzione di suscitare meraviglia che avrebbe dato lustro al *dominus*. Il percorrere un cammino a ritroso nel tempo, per ricomporre tessere di storia celate in un groviglio apparentemente inestricabile d'iconografie che vengono così alla luce, diventa l'occasione per valorizzare un territorio che si rivela particolarmente ricco di stratificazioni con testimonianze non solo architettoniche, ma altresì araldiche.

Nobiltà

Rivista di Araldica, Genealogia, Ordini Cavallereschi

Publicazione bimestrale di Storia e Scienze Documentarie Proprietà
Artistica e Letteraria

Bollettino del Consiglio Direttivo della Federazione delle Associazioni Italiane di Genealogia,
Storia di Famiglia, Araldica e Scienze Documentarie - F.A.I.G.

CONSIGLIO DI REDAZIONE

Direttore Responsabile - Fondatore
Pier Felice degli Uberti

Presidente

†Vicente de Cadenas y Vicent

Luigi G. de Anna
Marco Horak
Carlo Pillai

Mario Jaramillo Contreras
Don Antonio Pompili
Maria Loredana Pinotti, *Segretario*

COLLABORATORI

Giorgio Aldrighetti
Luca Becchetti
Alessio Bruno Bedini
Silvia Boldrini
Franco Cardini
George Cadeddu
Luciana Ceva Grimaldi
Antonio Conti
Alfonso Ceballos-Escalera y Gila
Giorgio Cuneo
Armand de Fluvia i Escorsa
Gian Marino Delle Piane
Stanislav V. Dumin
Alberto Giovanelli
Giovanni Giovinazzo
Maurizio Gonzaga del Vodice
Daniele Elpidio Iadicicco

Manuel Ladron de Guevara i Isasa
Michele Lauro
Carlos Mack Castelletti
Maria Teresa Manias
Alfonso Marini Dettina
Amadeo-Martín Rey y Cabieses
Silvia Neri
Salvatore Olivari de la Moneda
Nicola Pesacane
Gianfranco Rocculi
Rita Raffaella Russo
Guy Stair Sainty
Alessandro Savorelli
Maria Cristina Sintoni
Piervittorio Stefanone
Gianantonio Tassinari
Diego de Vargas Machuca

Iscrizione n°187 dell'8-7-1993 Registro della stampa Tribunale di Casale M. Al
Poste Italiane S.P.A. - Spedizione in Abbonamento Postale - 70% Cn/Bo

Quota d'iscrizione 2023 all'ISTITUTO ARALDICO GENEALOGICO ITALIANO in qualità di Socio
Aderente (comprensiva dei 5 numeri annuali di NOBILTÀ) € 70,00 (Estero € 80,00)

Condizioni di Abbonamento Annuale 2023 (5 numeri) a NOBILTÀ

Italia	€ 70,00	Numero singolo	€ 25,00
Estero	€ 80,00	Annata arretrata	€ 100,00

Il versamento può essere effettuato sul C/C postale n° 76924703 intestato:

FEDERAZIONE DELLE ASSOCIAZIONI ITALIANE DI GENEALOGIA, STORIA DI FAMIGLIA, ARALDICA E
SCIENZE DOCUMENTARIE - F.A.I.G., Via Battisti 3, 40123 Bologna

Coordinate Bancarie Internazionali (IBAN)

Codice BIC: BPPIITRRXXX

Paese	Check	CIN	ABI	CAB	N. CONTO
IT	78	X	07601	02400	000076924703

Tutta la corrispondenza relativa all'ISTITUTO ARALDICO GENEALOGICO ITALIANO e a
NOBILTÀ deve essere indirizzata in Via Battisti, 3 - 40123 Bologna.