Zeitschrift: Archives héraldiques suisses = Schweizer Archiv für Heraldik = Archivio araldico svizzero : Archivum heraldicum

Herausgeber: Schweizerische Heraldische Gesellschaft

Band: 133 (2019)

Artikel: Ancora sull'araldica della Dominazione Francese nel ducato di Milano

Autor: Rocculi, Gianfranco

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-825765

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Siehe Rechtliche Hinweise.

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. Voir Informations légales.

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. See Legal notice.

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Ancora sull'araldica della Dominazione Francese nel ducato di Milano

Gianfranco Rocculi

Ai primi elenchi, peraltro non esaustivi, riportati nei nostri precedenti articoli[1] che si proponevano di costituire un *corpus* araldico corrispondente all'ininterrotto periodo della *Dominazione Francese*[2] nel ducato di Milano (1499–1512) e agli episodi di governo alternatisi dai tempi della Battaglia di Marignano (1515) fino alla Battaglia di Pavia (1525), si aggiungono ora altri reperti, che si intrecciano tra loro in un singolare susseguirsi di avvenimenti storico-artistici, rinvenuti sia nel castello di Voghera che nel castello di Mirabello, luogo dove si svolse parte dell'ultima e decisiva battaglia per il predominio dell'Italia. Francesco I di Francia (1494–1547), riconquistato, infatti, il ducato nel febbraio del 1525 quando già s'illudeva di prendersi la rivincita contro il Re di Spagna Carlo I d'Asburgo (1500–1558), futuro imperatore Carlo V (1520/1530)[3], nella notte tra il 23 e il 24 febbraio, a Pavia subì un'ennesima sconfitta che costituì un disastroso epilogo per i Francesi. La cavalleria feudale francese, la sceltissima «Gendarmerie», infatti, capeggiata dal Re stesso, fu decimata dalla schiacciante superiorità della fanteria spagnola e, in particolare, dalle formazioni di archibugieri che, con il fuoco delle loro armi la distrussero, sbaragliandola nei pressi di Mirabello, ovvero della Cascina Repentita dove si svolse l'ultima fase della battaglia. Francesco stesso, privato del proprio cavallo, fu fatto prigioniero[4] e dopo una brevissima tappa alla Cascina, fu recluso per tre mesi a Pizzighettone. Fu infine tradotto in Spagna, dove rimase detenuto per un anno. Liberato a seguito del versamento di un ingente riscatto, fu obbligato a firmare l'accordo che prevedeva condizioni per lui umilianti, tra le quali la rinuncia a ogni sua pretesa sul ducato di Milano. Clausola che poi, a liberazione avvenuta, avrebbe contestato, rifiutandosi di ratificarla. Il predominio asburgico in Italia fu, comunque, definitivamente sancito dalla pace di Cambrai (1529) e dalla successiva Pace di Cateau-Cambrésis (1559), che avrebbero posto le basi della dominazione straniera, peraltro, già predisposta nel 1535 con la morte del duca

[1] Nel presente articolo si fa riferimento a precedenti studi sul medesimo argomento: G. ROCCULI, *L'araldica della Dominazione Francese nel Ducato di Milano,* «Archivum Heraldicum», CXXVIII (2014), pp. 61–75; ID, *Sull'araldica della Dominazione Francese nel Ducato di Milano,* «Archivum Heraldicum», CXXX (2016), pp. 25–31), a cui si rimanda per una dettagliata analisi della genesi e della diffusione dei reperti e per la descrizione del significato di ogni singolo punto dell'arma francese.

[2] Per un panorama di tale periodo vedi: G. FRANCESCHINI, *Le dominazioni francesi e le restaurazioni sforzesche*, in *La storia di Milano*, Milano 1957, 8, pp. 81–533: L. ARCANGELI (a cura di), *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499–1512)*, Milano 2002; S. MESCHINI, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499–1512)*, Milano 2004; ID, *La Francia nel Ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499–1512)*, Milano 2006; F. ELSIG, M. NATALE (a cura di), *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499–1521)*, Roma 2013; S. MESCHINI, *La seconda dominazione francese nel ducato di Milano. La politica e gli uomini di Francesco I (1515–1521)*, Varzi (PV) 2014.

[3] Il principe borgognone-ispanico, avendo ereditato, grazie a legami famigliari intrecciati dai genitori e ancor prima dai nonni, i più vasti territori direttamente retti all'epoca da un unico monarca, rappresentò il vero successore nella ricostituita continuità dell'impero romano, che, interrottasi nel 476 con la deposizione di Romolo Augustolo, fu ripresa per la prima volta la notte di Natale dell'ottocento con Carlo Magno che, incoronato da Papa Leone III, assunse su di sé l'intera potestà sul mondo occidentale. L'incoronazione papale, tradizione in più occasioni trascurata dagli imperatori del Nord, era il solo atto che potesse legittimare l'eletto a fregiarsi del titolo di Sacro Romano Imperatore. Il precedente imperatore a essere incoronato dal Papa era stato, quindi, Federico III nel 1452. Il nonno stesso di Carlo, Massimiliano I (1459–1519), come molti suoi predecessori, non si era recato a Roma per ricevere la corona dalle mani del pontefice e aveva così provocato enormi difficoltà sia politiche che pratiche. Per evitare le quali il nipote aveva scelto di seguire, dopo il decesso di Massimiliano, tutte le tradizionali procedure necessarie fissate dalla Bolla d'Oro, dapprima l'elezione da parte dei Grandi Elettori (Kurfürst) nel 1520, per proseguire con l'incoronazione, che sarebbe avvenuta a Bologna il 22 febbraio 1530, ad opera di Papa Clemente VII.

[4] Il sovrano Francese fu salvato da morte sicura dal *Capitán General de Infanteria*, Fernando (Ferrante) Francesco d'Avalos (1489–1525) che combatteva con i suoi cavalieri «ispano-napoletani» e precisamente, secondo fonti tradizionali spagnole, fu catturato da Diego Dávila, Juan de Urbieta e Alonso Pita da Veyga, citati peraltro da Paolo Giovio (*La vita del Signor Don Ferrando Davalo Marchese di Pescara, scritte per Mons. Paolo Giovio Vescovo di Nocera, et tradotta per M. Lodovico Domenichi. Con la tavola delle cose notabili, in Venegia, Appresso Giovanni de' Rossi, MDLVII*, pp. 118–119). I discendenti dei tre cavalieri conservano ancora i documenti comprovanti la veridicità del fatto.

Fig. 1 Il Castello Visconteo di Voghera, Voghera (PV).

Francesco II Sforza (1495–1535), deceduto senza eredi. La successiva devoluzione del Ducato, dapprima all'Impero di Carlo V d'Asburgo e in seguito al di lui figlio primogenito, Filippo II (1527–1598) avrebbe avuto per conseguenza l'entrata del Ducato nell'ambito dei domini della Corona Spagnola, mentre il controllo dinastico, almeno teoricamente, sarebbe stato detenuto dagli Asburgo d'Austria.

Il castello di Voghera[5]

Il castello di Voghera, fatto edificare da Azzone Visconti nel 1335, rafforzato e completato da Galeazzo II nel 1372 si presenta come un tipico castello di pianura (fig. 1), una massiccia e severa costruzione a pianta quadrangolare, con torri quadrate, ora mozzate, in corrispondenza dei quattro angoli. Il cortile interno appare circondato su tre lati da austeri portici con archi a sesto acuto, mentre il lato occidentale è costituito da una semplice muratura di collegamento tra le torri. Il castello era, un tempo, caratterizzato da due alte torri intermedie lungo i lati a meridione e a settentrione dotati di ponti levatoi sul fossato che circondava il castello, ad assolvere alla funzione d'ingresso, l'uno dalla campagna (a Sud) e l'altro dalla città (a Nord). Ora permane la torre a Sud mentre quella a Nord fu demolita dai Francesi nel 1647, e il fossato colmato alla fine dell'Ottocento. Tale ala venne trasformata in residenza settecentesca, con ingresso caratterizzato da un portone a tutto sesto che, incorniciato da due massicce colonne, appare sormontato da un balcone. All'interno del piano nobile nell'ala Est due sale conservano parte di un ciclo di affreschi che corrono in alto, a due metri di altezza fino ai soffitti lignei. Tali affreschi sono attribuiti a Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino[6], soprannome dovuto ai suoi rapporti con Donato Bramante, pittore e architetto alla corte sforzesca, e rappresentano il segnale inconfutabile della trasformazione del castello da militare a «dimora di delizie». Occultati da una controsoffittatura rimossa durante i recenti parziali interventi di restauro della struttura, furono rinvenuti durante la rimozione degli scialbi. In una piccola sala denominata «Studiolo», si rinvengono frammenti di un grande ciclo dedicato alla mitologia classica e in particolare alle *Muse* (fig. 2), identificate dal nome scritto al di sopra del capo delle figure. Definite entro riquadri color porpora a simulare

[5] Per le notizie bibliografiche sul castello di Voghera, vedi: F. CONTI, V. HYBSCH, A. VICENTI, *I castelli della Lombardia*, Novara 1990, I, pp. 184–185.

[6] Teoria che, accreditata fin dagli studi della prima attribuzione, è dovuta a vari autori tra cui M.T. BINAGHI OLIVARI, *Le «Muse» del Bramantino*, in *Artes*, 5, 1997, pp. 8–20; ID, *Il castello di Voghera: le «Muse» del Bramantino e Luigi di Ligny*, in *Louis XII en Milanais. XLI° Colloque International d'études humanistes. Tours, 30 juin – 3 juillet 1998*, a cura di Ph. P. CONTAMINE, G. GUILLAUME, Paris 2003, pp. 341–347; e al recente G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI (a cura di), *Bramantino a Milano*, Milano 2012, pp. 41–49 e 82–83.

Fig. 2 Il ciclo dedicato alle *Muse*, attribuito al Bramantino, Sala dello «Studiolo», Castello Visconteo di Voghera.

Fig. 3 Fascia decorata in finto porfido, contenente le imprese della Nappa e la *Letteraria*, Sala «Grande», Castello Visconteo di Voghera.

il porfido, posti in scomparti ritmati da lesene con decorazione a candelabra e capitelli, appaiono sormontati da una trabeazione composta da un architrave formato da tre fasce (fig. 3) che conclude la finta struttura architettonica. Nella fascia centrale, in corrispondenza di ogni scomparto, corre una porzione di fregio che si ripete alternando scudi a testa di cavallo, contenenti alcuni l'impresa[7] della «nappa» chiaramente visibile, e altri che a causa dell'abrasione della pittura appaiono non compiutamente identificabili, tutti fiancheggiati da un'altra impresa caratterizzata dalla sigla «XXX», ovvero con l'anima priva di corpo. Nello sguincio dell'unica

[7] Diversamente dallo stemma identificativo di una famiglia gentilizia, l'*impresa*, secondo il linguaggio araldico, è costituita da una figura allegorica (*corpo*), ovvero simbolo visivo caratterizzato da precisi attributi di carattere personale, accompagnata spesso da un motto lapidario o divisa (*anima*) allo scopo di esprimere metaforicamente un concetto, spesso sintetizzato ermeticamente con veri e propri intendimenti programmatici, utili all'interpretazione reciproca. Adottata da singoli individui, l'impresa aveva spesso lo scopo di commemorare avvenimenti importanti riguardanti la vita privata del possessore e di magnificarne il potere. L'illustrare tratti del carattere nell'esibizione delle proprie virtù quasi divinizzate permetteva così di indagare nella sfera emozionale e nella personalità, decodificando perciò la vita stessa della persona. In termini del tutto teorici, nel sistema araldico medioevale sarebbe stato il solo ideatore ad avere la prerogativa di portare tale impresa, carica di significati strettamente connessi alle scelte del possessore. Tale regola non fu applicata rigorosamente, bensì in un modo o nell'altro, le imprese divennero ereditarie in seno alla famiglia e più individui in realtà ne fecero uso. Per le imprese vedi, l'antica e sempre valida bibliografia: A. ALCIATO, *Il libro degli emblema, secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, a cura di M. GABRIELE, Milano 2009; *Dialogo dell' imprese militari et amorose di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera*, Lione 1559; Id., *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra motti, & disegni d'arme, & d'amore, che communemente chiamano imprese*, Venetia MDLVI; *Imprese Sacre con triplicati discorsi illustrate & arricchite* [...], *di Monsig Paolo Aresi, in Milano, Per li impressori Archiepiscopali, 1624*; F. PICINELLI, *Mondo simbolico, o sia università d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed erudizioni sacre e profane, per lo stampatore Archiepiscopale, Milano 1653*; J. GELLI, *Divise, motti ed imprese di famiglie e personaggi italiani*, Milano 1916; e la recente: G. DE TERVARENT, *Attributs et Symboles dans l'art profane 1450–1600*, Genève 1959; M. PRAZ, *Studies in seventeenth-century imagery: a bibliography of emblema books*, Roma 1975 (1964); J. CHEVALIER, A. GHEERBRANT, *Dizionario dei simboli*, Milano 1986; G. CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg 1986, pp. 125–134.

Fig. 4 *Paesaggio* attribuito al Bramantino e finestra originale con impresa della *Nappa*, Sala «Grande», Castello Visconteo di Voghera.

Fig. 6 Impresa della *Nappa*, frontespizio del *Pas d'Armes de la bergère de Tarascon* di Louis de Beauvau (Paris, BNF, Ms. Fr. 1974).

finestra originale coeva agli affreschi, ora parzialmente tamponata, ricompare l'impresa della «nappa», il cui colore bianco si staglia sul fondo nero entro una greca, a simulare corniciature di stucco. La parte superiore delle pareti nella sala adiacente, denominata «Grande», è caratterizzata, quasi per l'intero perimetro, da affreschi raffiguranti gli ameni boschi che circondavano ai tempi il castello. Vi si rinviene anche un'altra fascia ornata dagli stessi motivi che decorano lo Studiolo. Nello sguincio (fig. 4) di due finestre originali, anche esse coeve agli affreschi, riappare l'impresa della «nappa», rappresentata con uguali motivi decorativi.

Fig. 5 Impresa originaria della *Nappa*, sul frontone della «*Grosse tour* o del *Connétable*» del castello di Ham, Somme, Francia.

L'impresa della nappa[8], è riconducibile a Luigi de Luxembourg-Saint Pol (figg. 5 e 6), padre dell'omonimo Luigi (1467–1503), conte

[8] L'impresa della «nappa», detta anche del «fiocco», è attribuibile in origine a Luigi di Luxembourg-Saint Pol (1418–1475), il *Connestabile di Saint Pol* (ovvero il Connestabile di Francia (1465), conte di Brienne, di Conversano e di Saint Pol (1433), di Ligny e di Guisa (1441), di Marle e di Soissons (1435) e signore di Ham (1462), che a causa di una condotta politica molto incostante, accusato di alto tradimento per accordi segreti con il duca di Borgogna, nel 1475 sulla Piazza di Grève a Parigi, fu decapitato per ordine di re Luigi XI, con confisca dei beni a beneficio della Corona. Si sposò una prima volta nel 1435 con Giovanna di Bar (1415–1462), contessa di Marle e di Soissons, e una seconda nel 1466 con Maria (1448–1475), figlia di Ludovico I duca Savoia e sorella della regina di Francia Carlotta. Da quest'ultimo matrimonio discese l'omonimo Luigi, utilizzatore dell'impresa del padre, adoperata per decorare le pareti delle sale di rappresentanza del castello. Un'antica raffigurazione di tale impresa si trova in una scultura incisa nella pietra sul frontone della «*Grosse tour*» o del «*Connétable*» nel castello di Ham da lui acquisito nel 1462, poiché recato in dote dalla prima moglie Giovanna di Bar, e in due manoscritti. Nel primo di questi, miniato intorno al 1449, nel frontespizio del *Pas d'Armes de la bergère de Tarascon*, offerto dall'autore Louis de Beauvau a Louis

Fig. 7 Impresa della *Nappa*, frontespizio del *La Plainte di Désiré ou la déploraciondu trépas de Jean de Luxembourg, par Jean Lamaire de Belges* (Paris, BNF, Ms. Fr. 23988).

di Ligny e di Vanquerre, principe d'Altamura e duca d'Andria che detenne il feudo di Voghera[9]

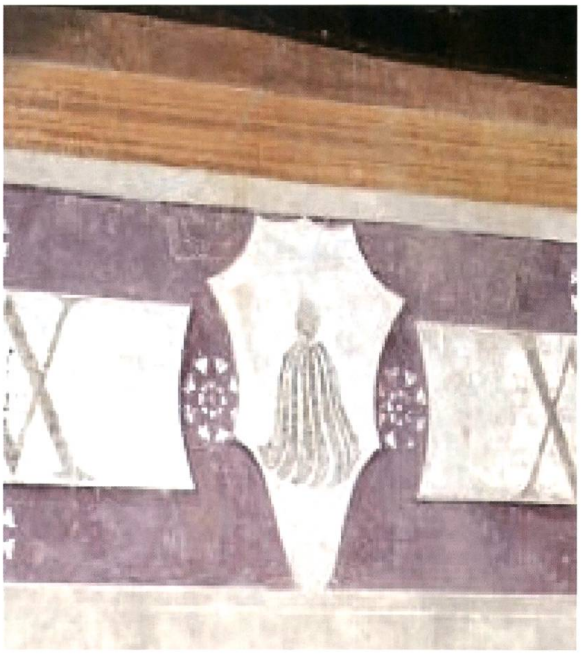

Fig. 8 Impresa della *Nappa*, particolare nella *Sala dello «Studiolo», Castello Visconteo di Voghera.*

dal 1499, requisito, a seguito della caduta del ducato sforzesco, al genero del Moro, Galeazzo Sanseverino. Il Ligny, che sarebbe morto trentaseienne il 24 dicembre 1503, non ebbe modo di risiedere nel castello, ma controllò a distanza l'esecuzione dei lavori per l'ammodernamento e fu anche il solo feudatario d'oltralpe a detenere documentati[10], rapporti di committenza artistica con il Bramantino. L'impresa della «nappa» ereditata dal padre appare, quindi, oltre che nelle sale del castello, anche in un manoscritto miniato[11] (fig. 7) da lui, già gra-

de Luxembourg, appaiono l'arma all'interno dell'iniziale miniata e le nappe di colore blu e nero o grigio sono ripetute in sequenza lungo tutto il bordo del foglio (Paris, BNF, Ms. Fr. 1974, f. 1). Nel secondo, un manoscritto idilliaco-pastorale di René d'Anjou citato in un passo del *Livre du Cuer d'amour espris*, si legge che l'arma di Luigi, contornata da piccole nappe, é: «Joignant dudit escu estoit ung autre escu, lequel estoit d'argent, a ung lyon rampant de gueulles a une queue fourchue, croisee et partie en sautouer, unglé, denté et couronné d'or et lampassé d'azur, environné dehors de petiz flos, dont les ungs estoient bleuz et les autres tous noirs [...]; Loÿs de Luxembourg» (Paris, BNF, Ms. Fr. 24399, f. 90v; O. PÄCHT, *René d'Anjou – Studien II*, in *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 73, 1977, pp. 66–67). Le nappe sono elegantemente associate a questi colori, anche su «Quattres pièces de tappisserie ou haulte lice, bleus et gris, semés de houppes [...]» citati in J. GAUTHIER, *Inventaire du mobilier de l'hôtel du connétable de Saint-Paul a Cambrai (1476)*, in *Bulletin Archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1885, vedi l'articolo nr. 287 e gli articoli nrr. 188, 287, 348 e 357.

[9] E. ROVEDA, *Un generale francese al governo di un feudo lombardo: Ligny e Voghera*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499–1512)*, L. ARCANGELI (a cura di), Milano 2002, pp. 107–140, qui pp. 113–114.

[10] Nel documento datato 31 maggio 1503 l'artista risulterebbe creditore di una somma di ventuno scudi, su un totale di venticinque: «pro eius pincturis et laboribus factis pro prefato domino domino de Ligny». Pubblicato da G. SIRONI, *Appendice. Documenti inerenti il Bramantino*, in *Arte Lombarda*, nr. 86–87 (1988), (Atti del Congresso Internazionale Bramante a Milano, Milano, 3–7 giugno 1986), p. 42; J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 101, 119, 240, doc. nr. 65. Si esigeva il pagamento in base ad un precedente contratto rogato ad Asti nell'anno 1502. Anche se l'esigua somma di denaro dovuta non può riferirsi al pagamento di un importante ciclo pittorico come quello di Voghera, il documento citato costituirebbe comunque la prova che il Ligny, nei primi anni del Cinquecento, era committente del Bramantino.

[11] Nella miniatura del frontespizio del manoscritto il Ligny appare adagiato su un letto a baldacchino alla presenza di tre figure allegoriche femminili che, protagoniste del poema, rappresentano la Natura, la Pittura e la Retorica. La decorazione delle cortine è a fasce verticali su cui spiccano «nappe» di colore chiaro su campo scuro e viceversa, cromia simile a quella che si riscontra nel castello (*La Plainte di Désiré ou la déploraciondu trépas de Jean de Luxembourg, par Jean*

Fig. 9 Impresa *Letteraria*, ovvero dell'iscrizione «XXX», Sala dello «Studiolo», Castello Visconteo di Voghera.

vemente malato, commissionato a Lemaire de Belges. Manoscritto che, redatto all'indomani della sua morte, fu edito postumo nel 1509, allo scopo di onorare la memoria del defunto.

Luigi de Luxembourg-Saint Pol, conte di Ligny (fig. 8).

Impresa della «nappa»[12]: in uno scudo a testa di cavallo, appare una grande nappa, di colore porpora su campo bianco, con cordone terminante ad occhiello.

Luigi de Luxembourg-Saint Pol, conte di Ligny (fig. 9).

L'Impresa Letteraria o dell'iscrizione «XXX[13]» è costituita da grandi lettere capitali raffiguranti

Fig. 10 Impresa della *Nappa*, particolare nello sguincio della finestra nella Sala «Grande», Castello Visconteo di Voghera.

Lamaire de Belges, Paris, BNF, Ms. Fr. 23988; D. YABSLEY (a cura di), *La Plainte du Désiré (1509), de J. Lemaire de Belges*, Paris 1932, pp. 59–62; A. ARMSTRONG, *La Plainte di Désiré de Jean Lamaire de Belges: du Manuscrit illustré aux marges de l'Imprimé*, in *L'analisi linguistica e letteraria*, VIII, (1–2), 2000, pp. 139–156).

[12] Vedi *supra* n. 8.

[13] Scritta in caratteri capitali nel fregio, tale impresa letteraria non compiutamente identificata, raffigura un'*anima* senza il *corpo*, di significato e interpretazione oscuri. Affascinante e certamente non priva d'interesse, anche se non condivisibile e non supportata da fonti, resta l'interpretazione data da Rossana Sacchi (riportata da M.L. PAGANIN, *Gli affreschi con Muse nel Castello visconteo di Voghera*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lettere e Filosofia, a.a. 2004–2007, p. 59): «La sigla XXX potrebbe costituire l'intreccio delle iniziali, rovesciate, dei feudi posseduti, ovvero AVV, secondo una consuetudine tutt'altro che desueta». Si alluderebbe cioè ai feudi di Altamura, Andria e Venosa che nel 1492 furono portati in dote al Ligny dalla moglie Eleonora di Guevara. Si può anche suggerire l'interpretazione che vede nelle «X», la raffigurazione comunemente nota come croce di S. Andrea Apostolo e fratello di S. Pietro, secondo la tradizione agiografica fu crocefisso su una croce appunto costituita da due *patibula* incrociati a X, cifra romana corrispondente a 10, da cui la denominazione *decusse* (decem asses). Quale simbolo dello strumento di tortura e di martirio fu, quindi, introdotta nelle armi a simboleggiare devozione. Già dalla seconda metà del XIV secolo acquisì l'appellativo di «croce di Borgogna», poiché era stata assunta quale emblema dall'esercito dei duchi di Borgogna, che nutrivano per il Santo un culto particolarmente vivo (M.L. PAGANIN, *Un'impresa decifrata: il conte di Ligny committente di Bernardino a Voghera*, Prospettiva, 119–120 (luglio-ottobre 2005), pp. 95–97). La possibile allusione potrebbe riferirsi a Luigi de Luxembourg-Saint Pol, padre del committente che aveva voluto le decorazioni.

Fig. 11 Castello di Mirabello (PV).

una sequenza di tre «X», di colore porpora su campo bianco.

Luigi de Luxembourg-Saint Pol, conte di Ligny (fig. 10).

Impresa della «nappa[14]»: una nappa bianca su fondo nero, con cordone terminante ad occhiello.

Il castello di Mirabello[15]

Il castello di Mirabello (fig. 11) era in origine un piccolo edificio strettamente collegato con il Parco Visconteo che si estendeva dal castello di Pavia fino alla Certosa. Sede probabile del Capitano del Parco che vi svolgeva funzioni di controllo sulla campagna, era anche luogo di svago con colombaie, peschiere e impianti per la falconeria, utili alle rinomate battute di caccia sulle rive del fiume Vernavola. Fu costruito nella seconda metà del Trecento, o meglio, riadattato mediante la trasformazione da antico luogo di difesa a ricetto, in dimora di delizia e di caccia, probabilmente ad opera di Galeazzo II Visconti. Dei primi periodi si hanno notizie frammentarie, ma si sa che raggiunse il massimo splendore in epoca sforzesca. Pochi edifici si sono conservati, utilizzati come rustici e inglobati in costruzioni posteriori. Una continuità di utilizzo che ne ha permesso la sopravvivenza. È molto probabile che il suo impianto originario fosse a L o a C, con cortile interno circondato da un muro protetto dalla Vernavola che svolgeva la funzione di fossato esterno, dotato di ponte levatoio in corrispondenza dell'ingresso. Il castello venne in gran parte demolito tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento. Oggi se ne conserva solo un'ala, corrispondente a un lungo fabbricato in mattoni di due piani fuori terra, coperto da un tetto a due falde, con finestre arcuate sfalsate e munito, sul lato Nord, di una interessante balconata (fig. 12) che, sostenuta da archetti retti da beccatelli (mensole) di pietra sagomati, ingentilisce la facciata rendendola simile a quella del cortile della Rocchetta nel Castello Sforzesco di Milano.

[14] Vedi *supra* n. 8.

[15] Per le notizie bibliografiche sul castello di Mirabello e sul Parco Visconteo, vedi: F. GIANANI, *Mirabello di Pavia. Il Parco, La Battaglia, La Parrocchia*, Pavia 1971; F. CONTI, V. HYBSCH, A. VICENTI, *I castelli della Lombardia*, Novara 1990, I, pp. 153; L. ERBA, *Il Parco Visconteo nella letteratura*, Pavia 1999; D. VICINI, *Il castello di Mirabello e il Parco Visconteo* e R. MATTEINI, *Il castello di Mirabello tra «Pallatium vetus» e «Pallatium novus»*, in R. CROTTI (a cura di), *Il Castello di Mirabello dal San Matteo alla Città*, Pavia 2006; M. GALANDRA, *Il Castello di Mirabello. Storia ed immagini*, Pavia 2017.

Fig. 12 Balconata nel prospetto settentrionale, Castello di Mirabello (PV).

Fig. 13 Stemmi sotto la Balconata, nel prospetto settentrionale, Castello di Mirabello (PV).

Esterno.

Tra due archetti della balconata, in lastre rettangolari di marmo bianco appaiono inseriti due stemmi fissati con grappe di ferro (fig. 13). Si tratta di testimonianze delle opere di ristrutturazione con decorazioni rinascimentali realizzate nei primi decenni del Cinquecento durante il periodo della Dominazione Francese, da Galeazzo Sanseverino (1458–1525), proveniente da un ramo cadetto della vasta famiglia Sanseverino originaria del Regno di Napoli (fig. 14). Uno dei due stemmi è riferito a

Fig. 14 Arma della famiglia Sanseverino d'Aragona, linea di Milano, in C. MASPOLI (a cura di), *Stemmario Trivulziano*, Milano 2000, pp. 338(g), 503.

Luigi XII di Francia (1462–1515) e reca in basso, sotto lo scudo, due lettere: «S» e «B», dipinte sulla lastra, di significato e interpretazione non compiutamente accertati[16]. L'altro appartiene allo stesso Galeazzo e in basso, sotto lo scudo, porta un'epigrafe, parzialmente leggibile, su due righe in caratteri capitali che recita: «MAXIMILI[ANV]S [...] / DVX M[E] DI[OLANI][17]. Tale scritta, comunque avulsa

[16] Allo stato attuale, la carenza di documentazione non permette di avanzare ipotesi certe. Una possibile interpretazione delle lettere «S» e «B», potrebbe corrispondere a un'*abbreviatura per contrazione*: «S[V]B», cioè *sotto*, (*sub {umbra lilium}*), nell'accezione di essere sotto la protezione e la grazia dei gigli, ovvero del re di Francia. Si tratterebbe di una lettura con significato politico di un'immagine araldica in cui si assommavano tutti i simboli del potere, parte del progetto globale di vita di Sanseverino. A questa interpretazione, se ne può ragionevolmente affiancare un'altra, particolarmente legata al ricordo della cerimonia nuziale, occasione in cui pervenne il feudo. Le lettere «S» e «B», potrebbero corrispondere a: «S[ANSEVERINO]», ovvero al cognome dello sposo e «B[IANCA]» il primo nome della consorte, nell'ottica della compiaciuta autocelebrazione e dell'idealizzazione dell'evento.

[17] Massimiliano Sforza (1493–1530), figlio primogenito di Ludovico il Moro, si chiamava in realtà Ercole, nome che poi cambiò per gratitudine verso l'imperatore Massimiliano I d'Asburgo (1459–1519). Fu duca di Milano dal 1512 al 1515, dopo l'occupazione quindi del ducato da parte di Luigi XII (1499–1512) fino a quando subentrò Francesco I (1515), cui cedette tutti i suoi diritti. Il Matteini, scrive espressamente: «Nel 1512, dopo che Massimiliano Sforza

dal contesto storico araldico in cui è inserita, completa lo schema compositivo. Il Sanseverino, vero astro emergente durante il governo di Ludovico il Moro, nel 1496 ne aveva sposato la figlia naturale legittimata, avuta da Bernardina Corradi, Bianca Giovanna (1482–1496), alla cui morte accaduta lo stesso anno, era entrato in possesso del castello da lei portato in dote. Dopo l'assedio di Novara (1500), venne catturato, insieme al suocero, imprigionato ed esiliato ad Innsbruck, presso l'imperatore Massimiliano. Grazie all'interessamento del fratello, il cardinale Federico Sanseverino che si era riconciliato nel 1504 con Luigi XII, venne graziato e poté rientrare in possesso dei suoi beni. Passò infine al servizio stabile dei Francesi e nominato Gran Scudiero di Francia nel 1505, morì durante la battaglia di Pavia, il 24 febbraio 1525.

Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia, (fig. 15).

Arma[18]: *D'azzurro, a tre gigli d'oro* (Francia moderna[19]).

Fig. 15 Arma di Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia, prospetto settentrionale, Castello di Mirabello (PV).

ebbe dunque ripreso possesso del Castello di Milano, le truppe francesi occupanti si erano allontanate da Pavia e l'esercito aveva smobilitato le postazioni che erano state predisposte precedentemente nel Parco. In quegli anni la costruzione del cosiddetto «pallatium novum» di Mirabello era stata forse da poco ultimata anche se restavano ancora da portare a termine diverse rifiniture [...]. Da una nota spesa del 16 maggio 1514, nella quale si elencano diversi lavori effettuati in alcune località del Parco Vecchio negli anni compresi tra il 1512 e il 1514, abbiamo notizia che nel «pallatio de Mirabello» vennero eseguiti lavori di fabbro per il rinforzo di porte e portoni, vennero aggiustate o aggiunte inferriate alle finestre, fu sistemato il giardino e si effettuarono riparazioni di strade e di ponti all'interno della possessione, forse proprio in previsione di un utilizzo prolungato del palazzo da parte del duca» (MATTEINI, *Il Castello di Mirabello*, p. 31). Si può pertanto ipotizzare che la scritta sotto lo scudo nella lapide possa essere stata realizzata in quegli anni per ordine di Massimiliano in funzione dei lavori eseguiti, su una lastra nuova o su un'altra preesistente già utilizzata dal Sanseverino, che negli anni precedenti aveva avviato un'importante opera di ristrutturazione e decorazione della struttura castellana secondo canoni stilistici rinascimentali. Quest'ultima ipotesi troverebbe un possibile riscontro nel fatto che lo scudo sia fissato alla lastra con graffe di ferro, evidenza di un successivo riuso dello stesso supporto. Il Sanseverino, al suo ritorno, vi avrebbe eliminato ogni riferimento araldico agli Sforza. Solo la scritta è riapparsa in seguito, trascorso molto tempo, riemergendo sotto una probabile mano di calce dilavata dalle intemperie.

[18] Per le notizie bibliografiche sullo stemma di Francia, vedi: M. PASTOUREAU, *Le fleur de lis: emblème royal, symbole marial ou thème graphique?*, «Exposition. Paris, Hotel de la monnaie, 1978», pp. 251–271; J.B. CHOURS D'ASPRY, *Des fleurs de lis et des armes de France: legenda, histoire et symbolisme*, Biarritz 1998; G. LANOE-VILLENE, *Symbolique da la fleur de lys des armoires. L'ècu en art hèraldique*, Paiseaux 1999.

[19] Il giglio, pur essendo una figura simbolica della quale non è dato determinare con certezza origine e vera natura, è sempre stato considerato in araldica il più nobile di tutti i fiori, caricato fin dall'antichità di molteplici e talvolta contrastanti significati. Associato alla regalità, perciò dedicato a Giunone nella mitologia greca, è un simbolo sacro anche a Venere in quanto, per le pronunciate dimensioni dei suoi pistilli, appare segno di fertilità. Alla dea Pudicizia l'avrebbero connesso, invece, i Romani. Ma è con il Cristianesimo che al giglio, dedicato splendidamente alla figura della Madonna, come fiore mariano per eccellenza, il *flos florum* (fiore dei fiori), vennero conferiti i più pregnanti significati di purezza e candore. Infinite sono le versioni grafiche, susseguitesi, via via, secondo le forme in auge nelle diverse epoche, documentate dall'iconografia storica. Forse perché associato alla purezza della Madonna, divenne emblema dei cristianissimi Re di Francia già a partire dal XII secolo, ma è nell'arma di Luigi VII (1120–1180) che per la prima volta fece la sua apparizione nella configurazione della primitiva arma di «Francia antica» (*D'azzurro, seminato di gigli d'oro*). All'inizio del quattrocento, Carlo V (1349–1380) modificò il seminato originario di gigli, riducendoli a tre nell'arma che avrebbe preso il nome di «Francia moderna» (*D'azzurro, a tre gigli d'oro*). In prosieguo di tempo, tali gigli avrebbero assunto diversi significati, Fede, Speranza e Cavalleria, oppure la Santa Trinità, o ancora le tre Corti Sovrane del Reame, cioè quella dei Pari, la Legislativa e la Palatina. Nel castello Sforzesco di Milano si rinvengono vari esemplari di stemmi recanti lo stesso tema iconografico. Gli scudi a testa di cavallo presenti nei capitelli delle colonne e nei peducci delle volte, sia nei portici della Rocchetta, che dell'Elefante, così come nello scalone che conduce al primo piano della Rocchetta, presentano, tra altre raffigurazioni araldiche e imprese, i tre gigli o l'inquartato dove i tre gigli appaiono accompagnati dal biscione visconteo. Tali reperti appartengono agli interventi costruttivi storicamente voluti

Fig. 16 Arma di Galeazzo Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti, prospetto settentrionale, Castello di Mirabello (PV).

Scudo a punta sagomato, timbrato da corona reale antica gigliata[20] (di Francia), costituita da un cerchio d'oro rabescato e gemmato, sostenente otto gigli (tutti visibili[21]), alternati da basse punte.

Iscrizione: «S» e «B».

Galeazzo Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti (fig. 16).

Arma: *Partito di due, troncato di uno: nel 1°, palato di {oro} e di {rosso},* (Aragona[22]); *di {argento}, al biscione di {azzurro}, ondeggiante in palo e ingollante un fanciullo di {rosso},* (Visconti[23]); *nel 3°, di {argento}, alla fascia di {rosso}, carica di una stella (5) d'argento nel centro della fascia; alla bordura di {rosso}, carica di 6 stelle (5) di {argento}, due in capo, due in corrispondenza della fascia e due in punta,*

da Galeazzo Maria Sforza (1444–1476) che aveva fatto eseguire importanti lavori allo scopo di distinguere le zone residenziali dalle sale di rappresentanza o destinate alla cancelleria ducale. Il Cipolla, nel suo *Signorie italiane dal 1313 al 1530*, riferisce che, nel 1465, scoppiata in Francia la «*Guerra del bene pubblico*», l'alta nobiltà feudale tra cui i duchi di Bretagna, di Borgogna e di Borbone si ribellarono alla corona. Francesco Sforza (1401–1466) che doveva a Luigi XI (1423–1483) il possesso della Liguria, inviò in suo soccorso il primogenito Galeazzo Maria, con milizie sforzesche. Il re mostrò la sua profonda gratitudine al giovane guerriero concedendogli di aggiungere i gigli nell'inquartato dell'arma famigliare. A sottolineare la sua «*speciale obbligazione*» verso la Maestà del Re di Francia, Galeazzo Maria in un dipinto del Pollaiolo (Firenze, Galleria degli Uffizi) si fece ritrarre con una veste cosparsa, appunto, di gigli.

[20] Tipica corona reale francese aperta, nel cui rialzo i fioroni (o foglie d'appio) appaiono sostituiti dai gigli. Codificata con questa forma fin dai tempi di Carlo VII, tale restò finché Carlo VIII, conquistata Napoli nel 1495, assunse di conseguenza le pretensioni al trono imperiale di Costantinopoli, chiuse la corona con altrettanti semicerchi o diademi che sostengono un doppio giglio. Il successore, Luigi XII, la riprese aperta e Francesco I in varie occasioni la richiuse. Tale ultima decisione fu in seguito rispettata dai suoi successori.

[21] La corona è vista in prospettiva inclinata, ovvero anche i retrostanti rialzi gigliati appaiono visibili.

[22] Roberto Sanseverino (1418–1487), conte di Colorno e di Caiazzo, figlio di Leonetto e di Elisa Sforza, sorella di Francesco duca di Milano, assunse il cognome d'Aragona per concessione del Re di Napoli Ferdinando I d'Aragona, che gli permise, inoltre, di unire alla propria insegna gentilizia l'arma aragonese, creando quindi una nuova arma: *Partito: nel 1° d'oro, a quattro pali di rosso (Aragona); nel 2° d'argento, alla fascia di rosso; alla bordura del secondo, caricata di sedici stella d'argento,* (Sanseverino di Caiazzo). Proveniente da un ramo cadetto della vasta famiglia Sanseverino, la prima delle sette *case* più grandi del Regno di Napoli, fu valente condottiero, padre di Galeazzo e capostipite della linea trasferita nel Ducato al seguito dello zio Francesco Sforza. L'arma d'Aragona nella resa plastica delle pezze, rileva un'errata raffigurazione iconografica, per cui i pali appaiono rappresentati in numero inferiore rispetto a quello nello stemma canonico aragonese (arma: *D'oro, a quattro pali di rosso*). Il punto, infatti, risultava di dimensioni troppo piccole per rispettare la corretta proporzione. Tale particolare evidenzia la difficoltà esecutiva dovuta alla complessità degli stemmi compositi e la conseguente facilità di incorrere in errori d'interpretazione o d'esecuzione. Vari mutamenti negli stemmi avvenuti nel tempo, erano spesso dovuti a banali errate copie, basate su descrizioni vaghe o imprecise in quanto i riproduttori nei secoli, disegnatori, pittori o scultori che fossero, non sempre erano profondi conoscitori dell'araldica e i loro manufatti potevano, quindi, risultare arbitrari, alterati o anche totalmente errati.

[23] Per le notizie bibliografiche sullo stemma dei Visconti, vedi oltre all'antica bibliografia: G. BISCARO, *I maggiori dei Visconti Signori di Milano*, Archivio Storico Lombardo (in seguito ASL), XXXVIII (1911), pp. 5–76; ID, *Ancora dei maggiori dei Visconti, signori di Milano*, ASL, XXXIX (1912), pp. 415–420; E. GALLI, *Sulle origini araldiche della biscia viscontea*, ASL, XLVI (1919), III, pp.363–381; A. VISCONTI, *La biscia viscontea*, Milano 1929, pp. 365–368; ID., *Storia di Milano*, Milano 1937, p. 234; G.C. BASCAPÈ, *I sigilli dei duchi di Milano*, ASL, n.s., VIII (1942), pp. 5–20; ID, *Araldica milanese*, in *Storia di Milano*, XII, Milano 1959, pp. 550–566; ed i recenti G. CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg 1987, pp. 100–122; G. BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, Milano 1989, pp. 54–81; 27–29; C. MASPOLI (a cura di), *Stemmario Trivulziano*, Milano 2000, pp. 27–29; M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Bari 2005, pp. 361–362, n. 39; S. BANDERA, et alt., *L'araldica della regione Lombardia*, Milano 2007; M.C. GIANNINI, *Il Biscione*, in *Simboli della Politica*, a cura di F. BENIGNO, L. SCUCCIMARRA, Roma 2010, pp.137–189; P. ZANINETTA, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, Milano 2013, pp. 141–208, corredato da una vasta selezionata rassegna bibliografica sull'argomento

(Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti[24]); nel 4°, *di {argento}, al biscione di {azzurro}, ondeggiante in palo e ingollante un fanciullo di {rosso}*, (Visconti); *nel 5°, di {argento}, alla fascia di {rosso}, carica di una stella (5) d'argento nel centro della fascia; alla bordura di {rosso}, carica di 6 stelle (5) di {argento}, due in capo, due in corrispondenza della fascia e due in punta*, (Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti); *nel 6°, palato di {oro} e di {rosso}*, (Aragona).

Scudo a punta sagomato.

Iscrizione: «MAXIMILI[ANV]S [...] / DVX M[E]DI[OLANI].

Interno.

La sequenza degli ambienti interni articolati su due piani, il cui nodo d'accesso è costituito da una piccola scala ottocentesca a bassi gradini, mostra sale rese parzialmente agibili da una sommaria pulizia, con pareti lisce, ancora ricoperte da uno spesso strato di calce, e monumentali camini con cappe decorate (fig. 17), sovrastate da soffitti lignei. Evidenze di un elegante edificio residenziale, splendidamente decorato con cicli pittorici che s'intuiscono dai saggi effettuati, dove all'araldica, come di consueto, spettava un probabile ruolo privilegiato.

Fig. 17 Camino monumentale, Castello di Mirabello (PV).

Fig. 18 Arma di Galeazzo Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti, decorata con il collare dell'Ordine di San Michele, Vano scala, Castello di Mirabello (PV).

[24] Poco usato in Italia era il sistema di differenziazione degli stemmi dei rami cadetti rispetto al ramo primogenito attraverso l'impiego delle *brisure*. La considerevole ramificazione della stirpe dei Sanseverino, nei numerosi secoli in cui si svolse la loro storia, ha fatto sì che gli stemmi presentassero caratteri araldici diversi quanto a pezze e cromia, comunque difficilmente distinguibile in uno stemma lapideo privo di colori. Tutti gli stemmi del ramo primogenito dei Sanseverino appaiono in origine caratterizzati dalla fascia e dalla bicromia argento-rosso (arma: *D'argento, alla fascia di rosso*) per (B. CANDIDA GONZAGA, *Memorie delle Famiglie Nobili delle Province Meridionali d'Italia*, Napoli 1875 (rist. anast., Bologna 1995), II, pp. 110–127; G.B di CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle Famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, Pisa 1886 (rist. anast., Bologna 1998), II, p. 484; V. SPRETI, *Enciclopedia Storico Nobiliare Italiana*, Milano 1928, VI, pp. 104–110). I vari rami secondari accompagnarono, in seguito, la fascia con una bordura d'azzurro (arma: *D'argento, alla fascia di rosso; alla bordura d'azzurro*; C. MASPOLI (a cura di), *Stemmario Quattrocentesco delle famiglie nobili della città e antica diocesi di Como. Codice Carpani*, p. 181, c. 101 r) o di rosso (arma: *D'argento, alla fascia di rosso; alla bordura dello stesso*), accezione attestata anche nella linea trasferita nel Ducato di Milano (G. FIORI, G. DI GROPELLO, C.E. MANFREDI, M. DE MEO, G. MISCHI, *Le antiche famiglie di Piacenza e i loro stemmi*, Piacenza 1979, pp. 381–383, tav. XVII (f); MASPOLI, *Stemmario Trivulziano*, pp. 338 (g), 503). Tale bordura, in alcuni rami, fu caricata da stelle (ID, *Codice Carpani*, p. 182, c. 102 r), da crescenti, normalmente d'argento, o da rose sia d'argento che rosse (ID, *Codice Carpani*, p. 182, c. 101 v; ID, *Stemmario Trivulziano*, pp. 321 (b), 487).

Al livello della terza rampa nel vano scala, la cui parete di spina era in origine la divisione tra due locali al piano terreno, un piccolo saggio ha messo parzialmente in luce uno stemma di Galeazzo, seppur abraso e privo di colore, ovvero reso monocromo dall'azione della calce sulla superficie pittorica, risulta un'arma del tutto uguale a quella in pietra presente nella facciata.

Galeazzo Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti (fig. 18).

Arma: *Partito di due, troncato di uno: nel 1°, palato di {oro} e di {rosso},* (Aragona); *di {argento}, al biscione di {azzurro}, ondeggiante in palo e ingollante un fanciullo di {rosso},* (Visconti); *nel 3°, di {argento}, alla fascia di {rosso}, carica di una stella (5) d'argento nel centro della fascia; alla bordura di {rosso}, carica di 6 stelle (5) di {argento}, due in capo, due in corrispondenza della fascia e due in punta,* (Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti); nel 4°, *di {argento}, al biscione di {azzurro}, ondeggiante in palo e ingollante un fanciullo di {rosso},* (Visconti); *nel 5°, di {argento}, alla fascia di {rosso}, carica di una stella (5) d'argento nel centro della fascia; alla bordura di {rosso}, carica di 6 stelle (5) di {argento}, due in capo, due in corrispondenza della fascia e due in punta,* (Sanseverino d'Aragona Sforza Visconti); *nel 6°, palato di {oro} e di {rosso},* (Aragona).

Scudo a punta sagomato, circondato dal collare dell'Ordine di S. Michele[25].

Due castelli, due personaggi, le cui vite s'incrociano in momento storico denso di avvenimenti determinanti per il destino del Ducato, possono essere, quindi, analizzati con maggior chiarezza alla luce dell'araldica che permette di operare connessioni altrimenti difficilmente individuabili.

Per rendere la ricerca più esaustiva, anche se non ancora completa in quanto un simile tentativo di catalogazione è destinato a protrarsi nel tempo, trovando sempre nuova materia di studio, oltre ai reperti descritti, sono stati inclusi alcuni esemplari di stemmi ubicati, in realtà, fuori dal Ducato, ma cronologicamente e politicamente connessi al periodo preso in esame in cui si rinvengono tracce araldiche di Re e Duchi francesi a Milano. Tale inserto iconografico rivela la ricchezza del percorso volto a connettere immagini così rare che, pur giocando un ruolo marginale, mettono tuttavia in risalto il tema che costituisce l'unità d'insieme ricercata dall'indagine. Nella parte seguente si procederà, quindi, a esaminare i reperti conservati in Emilia e precisamente nella dimora dei Pio di Carpi. Famiglia che vantava alleanze dirette o indirette dapprima con Luigi XII e poi con Francesco I e che fu significantemente connessa con gli eventi scaturiti come conseguenza della Battaglia di Pavia. L'ultimo esponente della dinastia, Alberto III Pio (1475–1531), infatti, uscito sconfitto nello scacchiere italiano, fu esiliato con la soppressione del principato e si trasferì in Francia.

Carpi

Il Palazzo dei Pio, comunemente detto «Castello» (fig. 19), un vasto complesso molto articolato, visivamente unitario benché composto da edifici disomogenei per datazione e caratteristiche stilistiche, fu edificato nel periodo che va dal XIV secolo, epoca in cui si insediarono i Pio, al XVII secolo. L'ampia facciata principale dalla struttura apparentemente uniforme, sedimentata nel corso dei secoli, si estende tra le due piazze maggiori di Carpi ed è costituita da un blocco centrale rinascimentale con la Torre dell'Orologio e l'ingresso principale al palazzo e da un blocco cinquecentesco volto a Nord, aggiunto in un secondo momento. Dal portale si accede al maestoso cortile d'onore che fa da cerniera tra i vari edifici, elegante spazio porticato su quattro lati dei primi del Cinquecento che si rifà allo stile delle architetture lombarde del Bramante. Raggiunse il suo splendore fra il Quattro e il Cinquecento, quando Alberto Pio, principe umanista, nipote di Giovanni Pico della Mirandola, trasformò il castello in una delle dimore più sontuose del Rinascimento padano, con splendide sale ricche di decorazioni e affreschi. Nel 1525, a seguito della battaglia di Pavia che vide sconfitto con i Francesi, il disegno di Alberto di conservare lo Stato per la propria famiglia, gli Spagnoli occuparono Carpi, venduta nel giro di due anni agli Este di Ferrara, il cui Governatore fu ospitato nel Castello. Nell'ala settentrionale, a livello ammezzato tra piano terra e piano nobile, si trova l'*Appartamento inferiore*, con accesso principale dal Cortile d'Onore. Costituito da ambienti di dimensioni e funzioni differenti tra loro, può essere diviso in due aree cronologicamente ben leggibili. La prima, con probabile funzione privata, è costituita da tre vani di piccole dimensioni oggi denominati: *Camera delle Muse*, un piccolo gioiello, tipicamente rinascimentale per gusto e per scelta iconografica, probabile

[25] Concesso nel 1494 al Sanseverino dal re di Francia, Carlo VIII di Valois (1470–1498).

Fig. 19 Il Castello dei Pio di Carpi (MO).

Studiolo di Alberto Pio, ricco di decorazioni e di figure allegoriche umanistiche, un luogo intimo e privato, direttamente collegato alle sale dell'appartamento del piano nobile, in cui era conservata parte della sua biblioteca privata; la *Stanza dei Cartigli* e un vano di servizio. La seconda area è composta da altri tre vani: la *Sala dei Cervi*, un ambiente di notevoli dimensioni con soggetti tipicamente cortesi e scene di caccia al cervo[26], detta anche «caccia francese» o «caccia regale»; la *Sala degli Stemmi* o *dei Re*, le cui volte e pareti rappresentano il manifesto del legame politico e dell'alleanza di Alberto Pio con i re di Francia sancita nel 1506 e infine la contigua *Sala dei Gigli* che presentando la stessa scelta iconografica volta a omaggiare gli alleati francesi, svolgeva una probabile funzione pubblica, che testimoniava la posizione del signore di Carpi nello scacchiere d'Italia. Tra i molti esempi di pittura a carattere *civile* e *politico* che si rinvenivano in Italia, sia in palazzi pubblici comunali sia signorili, caratterizzano il contesto storico in cui le sale furono decorate. È nelle due ultime sale citate che sono concentrati i reperti araldici.

Sala degli Stemmi o dei Re.

Tale sala costituisce il manifesto visivo del legame politico intercorso tra Carpi e la Francia. Al centro della volta a crociera campeggia uno scudo a testa di cavallo che, accollato all'impresa del Sole radiante[27], o raggiante, d'oro su fondo

[26] Il cervo, animale tradizionalmente sacro nelle varie mitologie, grazie al rinnovo del suo palco è assurto a simbolo non solo di fecondità, ma anche del rinascere continuo della vita, tra morte e resurrezione e, come tale, è entrato ben presto a far parte dell'iconografia cristiana quale simbolo di Cristo che combatte il demonio e lo vince. Si tratta di un concetto in continua evoluzione che nel tempo si è andato caricando di vari significati. Degradato, in pieno Medioevo, da figura cristologica a preda, divenne l'animale simbolo della caccia del re e della sua mensa, poiché il dispendio di mezzi e denaro che la sua cattura implicava, poteva essere solo prerogativa reale. Francesco I di Francia che aveva portato l'arte di tale tipo di caccia ai più alti livelli, fu soprannominato il «padre della caccia alla francese», vedi: J.B. H.R. CAPEFIGUE, *François I° et la Renaissance 1515–1547*, II, Paris 1845, pp. 30–43; H. DE FERRIÈRES, *Le livre du roy Modus et de la Royne Ratio*, Graz 1989. In particolare, per quanto riguarda la caccia al cervo nelle corti lombarde ed emiliane del tempo, vedi anche: B. ANDREOLI, *Le cacce dei Pico*, Modena 1988; P. GALLONI, *Il cervo e il lupo. Caccia e cultura nobiliare nel Medioevo*, Roma-Bari 1993; G. MALACARNE, *Le cacce del principe, l'ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modena 1998.

[27] Tipico dell'araldica francese, il sole radiante è una vera e propria impresa autonoma derivata da una rappresentazione stilizzata del Sole, che soleva simboleggiare *grandezza*, *magnificenza*, *splendore*, fonte, quindi, di vita per i sudditi ed emblema di giustizia. Impresa propria dei Re di Francia, fu largamente usata dai Valois e in seguito dai Borbone, raffigurata per lo più su stoffe e tessuti o su stendardi reali (J. - P. BOUDET, *Le roi-soleil dans la France médiévale*, in *Micrologus*, 12, Firenze 2004). Il primo duca di Milano, Gian Galeazzo Visconti (1351–1402) adoperò un'impresa del tutto simile nell'iconografia, denominata la «Radia Magna», «Raza» o «Razza». Sembra che l'origine vada ricercata nella sua alleanza matrimoniale con Isabella di Valois (1348–

rosso, reca una grande arma del re di Francia (moderna). Decorato con nastri svolazzanti di colore azzurro, porta ai lati la scritta «LV» alla destra araldica, o sinistra di chi guarda, e all'altro lato «R» e «FRA», sciolta in «LV[DOVICHVS] // R[EX] FRA[NCORVM]», dedica che indica un chiaro riferimento a Luigi XII. Il tutto, inserito in una ghirlanda[28] vegetale di foglie, legata con nastri dorati svolazzanti e circoscritta a sua volta, sul fondo bianco della volta, da una raggiera di piccole code di ermellino d'azzurro, ombreggiate in oro, riferite alla consorte Anna di Bretagna[29], completa lo schema compositivo. Nella parte superiore delle pareti, ovvero nelle lunette, delimitate da un festone composto da un nastro rosso ciclicamente interrotto da piccoli mazzi vegetali di fiori e frutta, appaiono scudi a testa di cavallo, accollati a nastri svolazzanti di colore rosso, inseriti in una ghirlanda vegetale di foglie, legata con nastri di colore rosso. Completamente perduti sono gli stemmi sulle pareti Nord ed Est, di cui rimane solo l'alone della ghirlanda, mentre appaiono ancora perfettamente conservati quelli nelle pareti nord e ovest, corrispondenti rispettivamente agli stemmi di Luigi XII, il cosiddetto *Ducale modificato* quale re di Francia e duca di Milano, e quello personale, ovvero l'arma dell'*alleanza matrimoniale* recante i gigli di Francia di Luigi XII e l'ermellino di Anna di Bretagna.

Fig. 20 Arma di Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia, Castello dei Pio di Carpi (MO).

Fig. 21 Arma di Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia e Duca di Milano (il *Ducale Francese*), Sala degli Stemmi o dei Re, Castello dei Pio di Carpi (MO).

Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia, (fig. 20).

Arma: *D'azzurro, a tre gigli d'oro* (Francia moderna).

Scudo a testa di cavallo, accollato all'impresa del Sole radiante d'oro su fondo rosso, decorato con nastri svolazzanti di colore azzurro, circondato da una ghirlanda vegetale di foglie, legata con nastri dorati.

Iscrizione: «LV» // «FRA».

Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia e duca di Milano, (fig. 21).

1372), figlia del re di Francia, Giovanni II il Buono (1319–1364), che, caduto prigioniero degli Inglesi dopo la sconfitta nella Battaglia di Poitiers (1356), durante la «Guerra dei Cent'anni», non potendo assolvere alle pesanti clausole del riscatto, acconsentì che la figlia per una cifra enorme andasse in sposa a Gian Galeazzo (così in Cengarle, che riprendendo una teoria del Beltrami, scrive: «[...] è comunemente accertato che questa insegna riprenda l'impresa di Isabella di Valois, contessa di Virtù, moglie di Gian Galeazzo e sorella di Carlo V di Francia. La Radia viscontea avrebbe così origine presso la corte di Francia, dove, a ribadire la partecipazione del giusdicente terreno, temporale e spirituale, alla natura divina, sulla seconda metà del Trecento il simbolo radiante accompagna gli emblemi di principi laici ed ecclesiastici» (F. CENGERLE, M.N. COVINI, (a cura di), *Il ducato di Filippo Maria Visconti,1412–1447. Economia, politica, cultura,* Firenze 2015, p. 234). Una famosa raffigurazione della Radia campeggia al centro del finestrone absidale del Duomo di Milano, altre si rincorrono quasi ossessivamente nel complesso della Certosa di Pavia, dal refettorio al chiostro piccolo, dal lavabo dell'Amadeo all'archivolto degli archi nel chiostro grande (G. CAMBIN, *Le rotelle milanesi. Bottino della battaglia di Giornico 1478. Stemmi, imprese, insegne*, Fribourg 1987, pp. 451–452, 460, figg. 62, 96, 243).

[28] La ghirlanda apprezzata per le sue qualità decorative e raffigurata in diversi modi: semplice, legata, carica di fiori o frutti, veniva in genere posta attorno a stemmi, imprese o ritratti, quale segno rafforzativo di merito e di prestigio (CAMBIN, *Le rotelle milanesi.* pp. 176–177, fig. 81).

[29] Nel periodo che va dal 1499 al 1525, si annoverano due regine di Francia, nonché duchesse di Milano, appartenenti entrambe alla dinastia dei duchi di Bretagna: Anna (1477–1514), erede del ducato, sposata dapprima a Carlo VIII di Valois, poi al suo successore Luigi XII di Valois-Orléans e, nata da tale unione, la figlia primogenita Claudia (1499–1524), che andò sposa al cugino, il conte d'Angoulême, il futuro Francesco I di Francia (1494–1547). Matrimonio che avrebbe sancito l'indissolubile legame tra la Corona Francese e la Bretagna.

Fig. 22 Arma di *alleanza matrimoniale* tra Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia e Anna di Bretagna, Sala degli Stemmi o dei Re, Castello dei Pio di Carpi (MO).

Arma *Inquartato: nel 1° e nel 2°, di {azzurro}, a tre gigli di {oro}* (Francia moderna); *nel 2° e nel 3°, di {argento}, al biscione di {azzurro} coronato di {oro}, ingollante un fanciullo di {rosso}* (Visconti), (il tutto: il *Ducale* modificato).

Scudo a testa di cavallo, accollato a nastri svolazzanti di colore rosso, circondato da una ghirlanda vegetale di foglie legata con nastri rossi.

Luigi XII di Valois-Orléans, Re di Francia – Anna di Bretagna (fig. 22)

Arma: *Partito: nel 1°, d'azzurro, a tre gigli d'oro* (Francia moderna); *nel 2°, d'ermellino pieno* (Bretagna)[30].

Scudo a testa di cavallo, accollato a nastri svolazzanti di colore rosso, circondato da una ghirlanda vegetale di foglie.

Sala dei Gigli

Questa sala presenta la stessa scelta iconografica politica della Sala degli Stemmi, con un omaggio particolare a uno dei gentiluomini più in vista nella corte francese, quel Carlo II d'Amboise de Chaumont (1473–1511), maresciallo e ammiraglio di Francia, e infine governatore del ducato, che passò per Carpi nel 1509. Il suo stemma appena percettibile si trova al centro della grande volta a crociera, sul cui fondo bianco spiccano gigli dorati inseriti in minuscole raffigurazione del sole[31]. Sulle pareti, le lunette a Nord e a Sud, portano al centro rispettivamente un'arma, che l'apertura di una finestra ha distrutto, e un'altra arma appartenente a Carlo d'Amboise, con i caratteristici tenenti raffigurati da uomini selvatici appoggiati a una clava. Di quello alla destra araldica, a sinistra di chi guarda, è rimasta solo una traccia evanescente. Le due lunette, sulle pareti a Est e a Ovest, presentano al centro uno scudo a testa di cavallo tenuto da due putti alati, con i gigli di Francia, brisati da un lambello d'oro (canonicamente d'argento), raffigurazione originaria dell'arma della linea Valois-Orléans[32] dei Capetingi, succeduta all'estinzione della linea primogenita.

[30] L'origine dell'arma simbolo della Bretagna, fra le meglio documentate, è una *brisura*, ovvero un cantone d'ermellino, posto nello stemma originale: *Scaccato d'azzurro e d'oro, con la bordura di rosso*, della famiglia capetingia dei conti di Dreux, discesa da Roberto I (c1125–1188), figlio cadetto di Luigi VI di Francia (1081–1137). Pietro I *Mauclerc* di Dreux (1187–1250), sposo dell'erede del ducato, Alice di Thouars o di Bretagna (1200–1221) fu il primo a portare il cantone d'ermellino, in seguito usato anche dai loro eredi. Bisogna attendere il 1316, perché con Jean III (1286–1341) e i successori della linea dei conti di Montfort e dei duchi di Bretagna, s'imponesse l'uso dell'ermellino pieno, ovvero di un seminato di *moscature* di nero in campo bianco (d'argento), (O. NEUBECKER, *Araldica, origini, simboli e significato*, Milano 1980, pp. 98–103, dove tavole riassuntive rappresentano la dinastia Capetingia attraverso lo sviluppo dello stemma). Tali *moscature* sottendono la macchiettatura nera originata dalle punte (fiocchetto) delle code dell'ermellino, disegnate generalmente con la testa a trifoglio e la coda spartita in tre. Rappresenta in realtà la pelliccia del candido mustelide, molto ricercata e adoperata usualmente nel Medioevo quale preziosissima fodera di manti da cerimonia per re e duchi. In tale periodo non era consuetudine un cambiamento d'arma così radicale. Pastoureau ne riconosce le ragioni nell'astio nutrito da Jean III, morto poi senza eredi diretti legittimi, verso la seconda moglie del padre Arturo II (1261–1312), Yolande de Dreux (1263–1330), che aveva generato il suo fratellastro e successore Jean IV, conte di Montfort (c1294–1345). Inoltre in araldica, sia in Francia che in Inghilterra e nei territori limitrofi, il cantone, in questo caso associato alla bordura, costituiva uno dei marchi usati a indicare le linee cadette. Non era quindi compatibile con l'importanza assunta dalla Bretagna e dal suo duca (M. PASTOUREAU, *L'hermine: de l'héraldique ducale à la symbolique de l'Etat*, in J. KERHERVÈ, T. DANIEL, *La Bretagne terre d'Europe*, Brest, 1992, pp. 253–264). Il campo d'ermellino pieno rispondeva inoltre al gusto squisitamente estetico che amava inserire figure atte a popolare un fondo monocromo allo scopo di ottenere una sorta di «seminato», proprio di un'arma considerata prestigiosa secondo i canoni di rappresentazione araldica medioevale che vi associava ideali di *autorità*, *giustizia* e *sovranità*. Vi era connessa l'implicazione della *sacralità* insita nell'incoronazione e nell'origine divina del potere (M. PASTOUREAU, *Medioevo simbolico*, Bari 2005, pp. 90–95). L'*ermellino pieno* risultava quindi perfetto per competere, seppur simbolicamente, con il seminato di gigli d'oro in campo azzurro dei re francesi.

[31] Si tratta di una simbologia semplificata derivata dall'impresa del Sole radiante, chiaro riferimento alla persona del Re (vedi *supra* n. 27).

[32] NEUBECKER, *Araldica, origini, simboli e significato*, pp. 98–103, dove, tavole riassuntive rappresentano la storia della dinastia Capetingia attraverso lo sviluppo del loro stemma.

Fig. 23 Arma di Carlo II d'Amboise de Chaumont, Sala dei Gigli, Castello dei Pio di Carpi (MO).

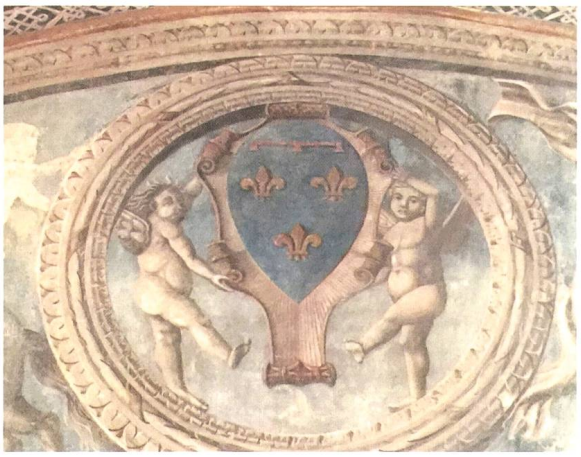

Fig. 24 Arma dei Valois-Orléans, Sala dei Gigli, Castello dei Pio di Carpi (MO).

Carlo II d'Amboise de Chaumont (fig. 23)
Arma: Palato d'oro e di rosso.
Scudo a goccia, circondato dalla collana dell' Ordine di San Michele, inserito in un altro a testa di cavallo. Tenenti: due uomini selvatici, appoggiati a una clava.

Valois-Orléans (fig. 24)
Arma: *D'azzurro, a tre gigli d'oro, al lambello dello stesso (d'argento).*
Scudo a goccia accartocciato. Tenenti: due putti alati.

Esaminando l'intrecciarsi delle raffigurazioni analizzate nel loro complesso, si possono individuare due filoni interpretativi che, prendendo forma, portano a nuovi motivi di riflessione. Da un lato, si tratta dei fondamenti della «cultura delle immagini», scaturita dalla grande importanza assunta dalla comunicazione visiva privata e pubblica. Dalla mente del principe, coadiuvato dai suoi collaboratori più stretti, derivavano direttamente le decisioni di come lo spazio scenico delle stanze dovesse essere decorato. Il cogliere i riferimenti allegorici sottesi dalle immagini stesse costituisce una difficoltà più nostra di quanto fosse del protagonista cinquecentesco che, calato quotidianamente nella propria realtà costituiva parte integrante della situazione che noi, a secoli di distanza, dobbiamo ricostruire attraverso tracce spesso labili e sfumate dal tempo. Dall'altro, sono in gioco un lavoro di valorizzazione e analisi delle fonti disponibili, la loro corretta interpretazione in ottemperanza alla storia politico-istituzionale e infine la ricerca di corrispondenze tra quanto gli apparati decorativi ci restituiscono raccordandosi alla tradizione e ai protagonisti del lontano frangente storico che fa loro da sfondo.

L'héraldique de la souveraineté française sur le duché de Milan

La recherche de nouveaux témoignages héraldiques relevant du *corpus* lié à la souveraineté française sur le duché de Milan a mené l'auteur jusqu'à Carpi, au-delà des limites de la Lombardie proprement dite. Cette localité prestigieuse, État autonome situé dans l'Emilie, a payé très cher son attachement à la cause française, soit la perte d'une autonomie devenue séculaire sous la dynastie des Pio. L'analyse globale de l'influence milanaise en Italie septentrionale permet de découvrir des témoignages héraldiques divers, sources précieuses en vue de futures investigations et trouvailles. Par conséquent, ce troisième volet ne devrait pas constituer la fin de recherches destinées précisément à se poursuivre dans le temps. La découverte et l'approfondissement du modèle de réseau très dense des influences françaises exercées à leur propre gloire sont d'une grande aide pour lire et relire quelques épisodes importants de cette époque de l'histoire. *(Gianfranco Rocculi, trad. Gaëtan Cassina)*