



ISSN 2240-7596

a edizioni
aipsa srl

AMMENTU

**Bollettino Storico e Archivistico del
Mediterraneo e delle Americhe**



N. 25

gennaio - giugno 2024

<http://www.centrostudisea.it/ammentu/index.php/rivista/index>
www.aipsa.com

Direzione

Martino CONTU (direttore), Annamaria BALDUSSI, Patrizia MANDUCHI

Comitato di redazione

Giampaolo ATZEI (capo redattore), Lucia CAPUZZI, Raúl CHEDA, Maria Grazia CUGUSI, Lorenzo DI BIASE, Mariana FERNÁNDEZ CAMPO, Manuela GARAU, Camilo HERRERO GARCÍA, Francesca MAZZUZI, Nicola MELIS (capo redattore), Giuseppe MOCCI, Carlo PILLAI, Domenico RIPA, Elisabeth RIPOLL GIL, Maria Cristina SECCI (coordinatrice), Maria Angel SEGOVIA MARTÍ, Fabio Manuel SERRA (coordinatore), Maria Eugenia VENERI, Antoni VIVES REUS

Comitato scientifico

Nunziatella ALESSANDRINI, Universidade Nova de Lisboa/Universidade dos Açores (Portugal); Pasquale AMATO, Università di Messina - Università per stranieri "Dante Alighieri" di Reggio Calabria (Italia); Juan Andrés BRESCIANI, Universidad de la República (Uruguay); Carolina CABEZAS CÁCERES, Museo Virtual de la Mujer (Chile); Zaide CAPOTE CRUZ, Instituto de Literatura y Lingüística "José Antonio Portuondo Valdor" (Cuba); Margarita CARRIQUIRY, Universidad Católica del Uruguay (Uruguay); Josep María FIGUERES ARTIGUES (Universitat Autònoma de Barcelona); Luciano GALLINARI, Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea del CNR (Italia); Maria Luisa GENTILESCHI, Università di Cagliari (Italia); Elda GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (España); Antoine-Marie GRAZIANI, Università di Corsica Pasquale Paoli - Institut Universitaire de France, Paris (France); Rosa Maria GRILLO, Università di Salerno (Italia); Roberto IBBA, Università di Cagliari (Italia); Souadi LAGDAF, Struttura Didattica Speciale di Lingue e Letterature Straniere, Ragusa, Università di Catania (Italia); Emanuela LOCCI, Università di Torino (Italia); Victor MALLIA MILANES, University of Malta (Malta); Antoni MARIMÓN RIUTORT, Universidad de las Islas Baleares (España); Lená MEDEIROS DE MENEZES, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Brasil); Roberto MORESCO, Società Ligure di Storia Patria di Genova (Italia); Carolina MUÑOZ-GUZMÁN, Universidad Católica de Chile (Chile); Fabrizio PANZERA, Archivio di Stato di Bellinzona (Svizzera); Sebastia SERRA BUSQUETS, Universidad de las Islas Baleares (España); Dante TURCATTI, Universidad de la República (Uruguay).

Comitato di lettura

La Direzione di AMMENTU sottopone a valutazione (referee), in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione.

Responsabile del sito

Stefano ORRÙ

AMMENTU - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe

Periodico semestrale pubblicato dal Centro Studi SEA di Villacidro e dalla Casa Editrice Aipsa di Cagliari.

Registrazione presso il Tribunale di Cagliari n° 16 del 14 settembre 2011.

ISSN 2240-7596 [online]

c/o **Fondazione "Mons. Giovannino Pinna" onlus**

Via Roma 4

09039 Villacidro (VS) [ITALY]

SITO WEB: www.centrostudisea.it

c/o **Aipsa edizioni s.r.l.**

Via dei Colombi 31

09126 Cagliari [ITALY]

E-MAIL: aipsa@tiscali.it

SITO WEB: www.aipsa.com

E-MAIL DELLA RIVISTA: ammentu@centrostudisea.it

Sommario

Presentazione	5
Presentation	6
DOSSIER	7
<i>Studi, contributi e ricordi in onore di Luigi Borgia</i>	
A cura di Fabio Manuel Serra	
– FABIO MANUEL SERRA Introduzione	9
– MAURIZIO CARLO ALBERTO GORRA <i>In memoriam</i> Luigi Borgia	11
– ILARIA BUONAFALCE “La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari”, ode di Federigo Nomi e “Sopra vasi posar vedo una stella”, sonetto per un principe degli Scompigliati: due fonti eccentriche per l’araldica delle famiglie di Anghiari	39
– MAURIZIO CARLO ALBERTO GORRA Sull’araldica dei Borgia in Italia: esempi e riflessioni	74
– ALESSANDRO SAVORELLI Il Bestiario araldico delle città medievali. Un bilancio statistico	115
– VIERI FAVINI L’araldica dei paladini, saraceni, signori e ladri di polli nella letteratura cavalleresca del Seicento italiano	139
– LUISA GENTILE «Che li sia concesso d’usare loro solite armi e sigilli»: araldica ebraica nel Piemonte sabauda	154
– DAVIDE SHAMÀ Il patriziato di Pozzuoli: vicende storiche, famiglie e stemmi	177
– ANDRÉS NICÁS MORENO Simbología Mariana en la heráldica municipal de la Provincia de Jaén	185
– CLAUDIA GHIRALDELLO Arte e Araldica a Varallo Sesia e Benna per la principessa Cristina Simiana di Pianezza	217
– LETICIA DARNA La heráldica en las manifestaciones artísticas como signo de identidad	234
– GIOVANNI GIOVINAZZO Le corone murali nell’Araldica civica del Regno di Sardegna e del Regno d’Italia	264
– FABIO MANUEL SERRA Da Villacidro alla capitale del Regno di Sardegna: lo stemma araldico di casa Brondo e la raffigurazione di Piazza Lamarmora	278
– MICHELE TURCHI Arte araldica surrealista	293
	306
RINGRAZIAMENTI	

PRESENTAZIONE

Fabio Manuel SERRA
Coordinatore di redazione “Ammentu”

Il numero venticinque della rivista Ammentu è dedicato alla memoria di professor Luigi Borgia, archivista, accademico, insigne studioso e soprattutto autorevole araldista, fra i più grandi del nostro tempo. La rilevanza scientifica del suo lavoro è stata riconosciuta a livello nazionale dal Presidente della Repubblica che lo ha insignito della Medaglia di Benemerito della Cultura italiana.

In accordo con la famiglia Borgia, dunque, la redazione di Ammentu ha deciso di dedicare ampio spazio alla commemorazione di un tanto illustre studioso, preparando una *call for papers* alla quale hanno partecipato nomi altrettanto importanti nel panorama araldico italiano.

Di grande pregio è stato il lavoro di Maurizio Carlo Alberto Gorra, che ha redatto uno scritto *in memoriam*, oltre a un proprio saggio qui pubblicato. Importanti anche i contributi di Ilaria Buonafalce, di Alessandro Savorelli, di Vieri Favini, di Luisa Gentile, di Davide Shamà, di Andrés Nicás Moreno, di Claudia Ghiraldello, di Leticia Darna, di Giovanni Giovinazzo e di Michele Turchi. A questi pregevoli saggi si aggiunge il mio modesto contributo.

La direzione e la redazione di Ammentu si augurano che questo contributo sia degno della memoria di uno studioso di livello che ha segnato positivamente il panorama culturale italiano e internazionale.

PRESENTATION

Fabio Manuel SERRA
Coordinatore di redazione “Ammentu”

Number twenty-five of the magazine Ammentu is dedicated to the memory of Professor Luigi Borgia, archivist, academic, distinguished scholar and above all authoritative heraldist, among the greatest of our time. The scientific relevance of his work was recognised at national level by the President of the Republic, who awarded him the Medal of Merit in Italian Culture.

In agreement with the Borgia family, therefore, the editorial staff of Ammentu decided to dedicate ample space to the commemoration of such an illustrious scholar, preparing a call for papers in which equally important names in the Italian heraldic panorama participated.

The work of Maurizio Carlo Alberto Gorra, who wrote an *in memoriam* paper, as well as his own essay published here, was of great value. Also important are the contributions by Ilaria Buonafalce, Alessandro Savorelli, Vieri Favini, Luisa Gentile, Davide Shamà, Andrés Nicás Moreno, Claudia Ghiraldello, Leticia Darna, Giovanni Giovinazzo and Michele Turchi. To these valuable essays is added my own modest contribution.

The management and editorial staff of Ammentu hope that this contribution is worthy of the memory of a distinguished scholar who made a positive mark on the Italian and international cultural scene.

DOSSIER

Studi, contributi e ricordi in onore di Luigi Borgia

A cura di Fabio Manuel Serra

Introduzione

Fabio Manuel SERRA

Coordinatore di redazione "Ammentu"

Il Dossier proposto nel numero venticinque di Ammentu, *Studi, contributi e ricordi in onore di Luigi Borgia*, è stato pensato per commemorare un grande studioso italiano di fama internazionale. I contributi di questo numero sono introdotti dal testo *In memoriam* redatto da Maurizio Carlo Alberto Gorra, personalità di spicco nel panorama araldico italiano. Il suo ricordo appassionato è corredato anche da un numero di foto e immagini che ricostruiscono, in modo vivido, l'impegno di Luigi Borgia e il suo percorso nella storia degli studi araldici italiani. A seguire vi è il pregevole saggio di Ilaria Buonafalce: in esso si prendono in esame due fonti letterarie definite "eccentriche", partendo però dal dotto ragionamento che mette in correlazione la letteratura con l'araldica. Il saggio si prefigge di offrire ulteriori spunti di ricerca per gli studi delle famiglie di Anghiari. L'articolo successivo è nuovamente redatto da Maurizio Carlo Alberto Gorra, che propone una ricostruzione dello stemmario della famiglia Borgia, partendo dal mondo iberico (de Borja) e giungendo fino alle realtà italiane. Il lavoro è corredato da un ampio numero di immagini che permettono un approccio grafico alla tematica. Il saggio di Alessandro Savorelli si concentra poi sull'araldica medievale, e più precisamente sul *bestiario* presente nelle armi di quel periodo. È di grande spicco l'analisi storiografica di tipo quantitativo, ma anche di tipo qualitativo, seguendo le più grandi correnti epistemologiche della storia del secondo Novecento. Il saggio è corredato da immagini che permettono al lettore di apprezzare meglio la tematica discussa. A seguire vi è il saggio di Vieri Favini, che propone una fine esegesi dell'araldica nella letteratura medievale e della prima età moderna, senza tuttavia rinunciare a un brillante spunto di riflessione legato al contemporaneo romanzo di Harry Potter. L'articolo è corredato da testi letterari e da immagini che permettono al lettore un approccio globale al tema discusso. Di particolare interesse è poi il lavoro di Luisa Gentile, incentrato sull'araldica ebraica: in Italia, infatti, questo particolare uso si sviluppò maggiormente rispetto ad altre zone d'Europa. Il confronto fra comunità ebraiche e duca di Savoia è oggetto del saggio, così da offrire uno sguardo rilevante nel panorama degli studi. Successivo è il saggio di Davide Shamà, che si occupa del patriziato di Pozzuoli. Nel testo si studia ampiamente il fenomeno del patriziato puteolano, a cominciare dalle prime famiglie di spicco del XVIII secolo (Bonomo, Capomazza, Composta, di Costanzo, Damiani, di Fraia, Migliarese, Russo e Scotti). A seguire l'articolo di Andrés Nicás Moreno analizza, nell'ambito dell'araldica civica, la presenza degli emblemi della Vergine Maria, con particolare attenzione alla provincia di Jaén e dell'Andalucía. Il testo è corredato da immagini esplicative. Il saggio di Claudia Ghiraldello è incentrato sulla figura della principessa Cristina Francesca Maria Simiana di Pianezza e sul suo palazzo, con particolare attenzione alla storia dell'arte e alle potenti espressioni pittoriche che caratterizzano il maniero. Da notare la messa in rilievo dello stemma araldico della principessa, spesso raffigurato nelle opere qui studiate. A seguire, il saggio di Leticia Darna offre uno sguardo che cade fra l'epistemologia, l'ontologia e la metodologia araldica. Si tratta di una pregevole riflessione sulla realizzazione degli stemmi nei diversi contesti storico-geografici, attraverso la quale è possibile approfondire le conoscenze generali sulla materia degli stemmi. Dal canto suo, Giovanni Giovinazzo propone uno studio

squisitamente di araldica civica, incentrato sulla corona murale nel Regno di Sardegna e nel Regno d'Italia, più precisamente negli usi della medesima registrati nel corso del XIX secolo. Il testo si completa di immagini esplicative. Successivamente vi è il mio saggio, incentrato sullo stemma araldico che si trova nel timpano di palazzo Brondo-Zapata a Cagliari. Il lavoro parte dal monumento acromo e, attraverso un'analisi genealogica, blasonologica e araldica, offre la ricostruzione grafica normalizzata dello stemma. Ultimo lavoro del Dossier è quello di Michele Turchi, nel quale si recensiscono 24 stemmi dipinti nel 1950 dall'artista surrealista Michel Jean. In esso vengono esaminate queste particolari opere che, sorprendentemente, osservano le regole della grammatica araldica ma esprimono in tutto e per tutto la personalità dell'artista.

In memoriam Luigi Borgia **In memoriam Luigi Borgia**

Maurizio Carlo Alberto GORRA
Académie internationale d'héraldique - A.I.H.
Centro Europeo di Studi Araldici

Ricevuto: 18.02.2024
Accettato: 24.02.2024
DOI: 10.19248/ammentu.497

Abstract

Chronology of unpublished memories linked to the figure of Luigi Borgia (1941-2023), and to the sharing of some moments of his masterly activity as heraldic scholar and lecturer.

Keywords

Heraldry, heraldic scholar, conference, Luigi Borgia, memories.

Riassunto

Cronologia di ricordi inediti legati alla persona di Luigi Borgia (1941-2023), e alla condivisione di alcuni momenti della sua magistrale attività di araldista e di conferenziere.

Parole chiave

Araldica, araldista, convegno, Luigi Borgia, ricordi.

Nel gergo giornalistico, un *cocodrillo* è la biografia di un personaggio predisposta per venir pubblicata alla sua scomparsa¹. Le pagine che seguono sono tutt'altro, essendo state redatte dopo che Luigi Borgia (fig. 1) ci ha lasciato e, soprattutto, limitate alle esperienze culturali condivise nel tempo, sunteggiate in testi, aneddoti e immagini sovente inediti. Chi scrive chiede scusa al lettore se la natura diaristica del testo ha spinto a usare spesso la prima persona, prassi inadatta a miscellanee scientifiche: ma l'affabilità che caratterizzava Luigi va ricambiata senza filtri né freddezze², concetti che gli erano estranei³.

1983

A Roma venne presentato il libro *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*⁴, appena pubblicato da due noti studiosi "con la cooperazione di Luigi Borgia". Un invito giunse anche ai *Gruppi Archeologici d'Italia*, dove curavo la sezione e l'annesso mensile di araldica nell'ambito del settore di Archeologia medievale, pionieristicamente attivato dalla lungimiranza del dottor Ludovico Magrini⁵. L'evento era il primo cui assistevo e, avendo solo tre anni di pratica autodidatta sulla materia, lo vissi con una forte emozione che prevalse su tutto. Degli

1 TRECCANI, vocabolario *on line* (www.treccani.it), *ad vocem*, punto 4.

2 I capitoli ordinano cronologicamente i momenti condivisi fra Luigi e me, intervallati dal 2010 a contatti telefonici che spaziavano da semplici auguri ad approfonditi temi araldici, a volte genericamente storico-artistici: telefonate quasi mai brevi, tranne l'ultima.

3 Per necessaria concisione, ci si limita agli aneddoti più significativi. Ogni citazione testuale è virgolette. Salvo diversa indicazione, le immagini provengono dalla collezione di chi scrive.

4 G. C. BASCAPÈ/M. DEL PIAZZO (con la cooperazione di L. BORGIA), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali 1983, riedito nel 1999.

5 Illuminato giornalista (1934-1991) attento ai variegati aspetti della memoria storica e dei beni culturali, fu tra i primi in Italia a dar concreto risalto agli studi di archeologia medievale.

autori era presente Del Piazzo e credo anche Borgia il quale, forse, non parlò: viceversa mi sarei ricordato di come sapeva coinvolgere, riascoltandolo anni dopo.

Aprile 1989

Collaboravo con il mensile *Bell'Italia*, e verso metà mese ricevetti tramite corriere le foto di due stemmi acromi a bassorilievo del palazzo Pretorio di Vicopisano (Pisa), con il consueto impegno di identificarli e reinviarli con lo stesso mezzo entro pochi giorni⁶. Per cercarne i titolari disponevo di poche fonti, oltretutto rivelatesi infruttuose, e in cerca d'aiuto telefonai al comune di Vicopisano: trovai gentilezza e ascolto ma, sull'araldica, avevano più bisogno loro di me. Privo di alternative, rimediai un numero del professor Borgia e il 17 aprile telefonai dubbioso: non credevo che un cattedratico avrebbe perso tempo con uno sconosciuto. Invece rispose, e ascoltò: annotò i blasoni che avevo ricavato e s'impegnò a richiamarmi appena poteva. Lo fece il giorno dopo⁷, incrementandomi la sorpresa e la riconoscenza, e aggiungendo ai cognomi le cromie mancanti dei due stemmi⁸; le foto furono poi pubblicate⁹ con didascalia succinta e priva dei nostri nomi. Ciononostante l'esperienza fu preziosa per l'insegnamento che ne ricevetti: la disponibilità nella condivisione. Anni dopo rievocai il fatto a Luigi, che l'aveva rimosso essendo stato per lui un semplice episodio, e fu sorpreso e felice che i suoi modi normali avessero avuto un così positivo effetto.

20 novembre 2010, Impruneta

Tramite la dottoressa Laura Cirri seppi che il professor Luigi Borgia avrebbe parlato sullo stemma della famiglia Buondelmonti. Nel primo pomeriggio ci raggiunse a Firenze, e dopo le presentazioni ci dirigemmo in auto a Impruneta: durante il tragitto dialogarono soprattutto loro, la collega era stata sua allieva. Giunti alla sede comunale, quando Luigi prese la parola l'accompagnò con immagini (fig. 2), e chiari con efficacia la vicenda storica che aveva portato i Buondelmonti a mutare nome e stemma¹⁰. Al termine, seguirono le foto ricordo (fig. 3) e uno scambio di riflessioni; uscendo dall'edificio notai sulla facciata alcuni stemmi, due dei quali con evidenti

6 Sistema oggi reso obsoleto dagli strumenti informatici, ma allora obbligato anche dal bisogno di scambiare immagini di ottima qualità, tutt'altro che garantita se trasmesse tramite *fax*, all'epoca il mezzo più rapido. Purtroppo questa collaborazione araldica, ritenuta utile ma evidentemente accessoria, era soggetta a tempistiche ristrette.

7 Nel dialogare, aggiunse di aver insegnato alla Scuola Superiore di Archivistica di Roma con circa quindici allievi per ogni corso, mentre da diversi anni ne aveva una cinquantina a Firenze, dove stava tenendo analoga cattedra: ciò gli sottraeva il tempo per curare dispense. Aggiunse poi un dato d'esperienza: a metà XVII secolo inizia per le figure araldiche lo stile naturalistico, dopo un lungo periodo di forme stilizzate.

8 Gli stemmi appartenevano a giurisdicenti delle famiglie Del Mare (*di rosso, al grifo d'oro, attraversato da una banda d'azzurro caricata da tre compassi*) e Orlandini (*scaccato d'argento e d'azzurro di sei file; cimiero: un busto femminile; tenente: un leone mascherato*).

9 BELL'ITALIA, 42, ottobre 1989, pp. 48-49, articolo di G. Grazzini *Bisognerebbe che...*, sottotitolo *Vicopisano, un vero gioiello carico di storia che meriterebbe di essere salvato dalle insidie dell'indifferenza e dell'abbandono*, con fotografie di A. Pistolesi.

10 A causa della "rivoluzione di popolo" avvenuta a Firenze fra XIII e XV secolo, le famiglie aristocratiche persero il controllo sulle cariche pubbliche e per mantenerlo furono indotte, talora costrette, a cambiare fazione politica, cognome e stemma: i Buondelmonte, diventando Montebuoni, conservarono nell'arma l'antica bicromia *argento-azzurro* con l'aggiunta di una *croce di rosso*, e dando al campo nuove partizioni (L. BORGIA, *Gli stemmi del palazzo "di Arnolfo" di San Giovanni Valdarno*, Firenze, Cantini 1986, p. 92 scheda 48).

tracce del *capo del littorio*¹¹. Li indicai a Luigi: commentammo queste insolite sopravvivenze, rese scarse dalle vicende postbelliche¹², concordando su quanto l'araldica sia utile testimone della storia e strumento di datazione. Al rientro mi salutò con la sua signorile cortesia, accettando l'invito a rivederci alla prima occasione utile.

17 marzo 2011, Montecelio

L'occasione si presentò dopo quasi quattro mesi: per il 150° anniversario dell'unità d'Italia, il Comune di Guidonia Montecelio (Roma) e l'Associazione culturale *La cera di Dedalo* attuarono il convegno *Immagini dal Risorgimento: storia, economia, arte e simboli*. Luigi accettò di partecipare con il contagioso entusiasmo che stavo imparando a conoscere¹³. Quel pomeriggio pioveva quando arrivò alla stazione, in tempo per condividere un caffè e dialogare di araldica vicino ai libri che possedevo, dove notò il suo testo su casa Borgia¹⁴ in cui volle lasciare una dedica (fig. 4): bene facemmo a sbrigarci, perché trovammo alcune strade impercorribili. Dei quattro relatori, Luigi era il secondo¹⁵ e parlò de *Il tricolore italiano dalle origini ai giorni nostri*¹⁶: dalla platea del teatro Dario Vittori un centinaio di persone seguì con attenta partecipazione le relazioni e le annesse immagini. Particolare interesse suscitò la lezione di Luigi sulla bandiera italiana, con approfondite annotazioni sui vessilli precedenti e sugli usi odierni: molto applauditi furono due passaggi ove argutamente commentò certe attualità contemporanee (fig. 5). Nel pubblico vi era un suo conoscente con cui fu lieto di parlare mentre veniva accompagnato in macchina, e ci congedammo accennando a un paio di successive iniziative.

22 maggio 2011, Isola di Capo Rizzuto

La prima si concretizzò a metà primavera in provincia di Crotone: il Comune di Isola Capo Rizzuto e le Associazioni culturali *Sette Soli* e *Cooperativa sociale Gettini di Vitalba*, con il patrocinio scientifico del Circolo di Studi Storici *Le Calabrie*, organizzarono nella sala consiliare il convegno *Storia non scritta dei santuari mariani di Isola e Crotone*. Raggiungemmo la costa jonica in auto: fu il primo dei viaggi che condividemmo, lunghi come tragitto¹⁷ ma troppo brevi per i dialoghi che intrecciavamo, spaziando fra esperienze e conoscenze, domande e risposte, dubbi e certezze. L'araldica era ovviamente tema di base, e lo scambio di dati e nozioni avveniva con la naturalezza e la semplicità tipiche di Luigi: la soggezione della

11 Tipico dell'araldica italiana, era il "capo di rosso (porpora) al fascio littorio d'oro circondato da due rami di quercia e di alloro annodati da un nastro dai colori nazionali" che il Regio Decreto n° 1440 del 12.10.1933 fece aggiungere agli stemmi di enti pubblici e quindi, soprattutto, di comuni e province. Il Decreto Luogotenenziale n° 313 del 26.10.1944, rimasto privo di successive determinazioni di legge, lo revocò.

12 A prescindere da tempi e modi dei decreti ufficiali, la caduta del regime indusse spontaneamente la popolazione a togliere i fasci littori ovunque potè, quindi anche nei *capi* degli stemmi. Però abrasioni, scalpellature e scialbature spesso mantengono o evidenziano la sagoma delle figure eliminate, lasciandole involontariamente visibili.

13 Per l'occasione invii il curriculum trascritto in appendice A.

14 *Ricerche e documenti su alcune famiglie Borgia italiane*, Firenze, G. Pagnini 1990.

15 Gli altri furono: A. Bagnato (*Unità d'Italia tra idealità politica e sviluppo socio-economico*), M. C. A. Gorra (*Simboli della Nazione: dal Regno alla Repubblica*) e L. Rubini (*Battaglie, speranze e delusioni nell'arte del Risorgimento*).

16 Il testo è in appendice B.

17 Da ciò il colto spirito dell'organizzatrice, la dottoressa Margherita Corrado, conio per noi la simpatica dizione di "araldisti autostradali".

telefonata di ventidue anni prima mi si era dissolta, certo non era un discorrere fra pari, ma altrettanto certamente non ci separavano barriere né *cattedre*, e oso pensare che anche lui fosse lieto di avere un nuovo interlocutore appena un po' esperto (fig. 6). Il convegno, incentrato su due sedi cotroniate del culto mariano¹⁸, mirava ad ampliarne le conoscenze e illustrarne la storia tramite fonti primarie fra cui, in particolare e per la prima volta, i manufatti araldici presenti nell'antica sede diocesana di Isola, accorpata nel 1818 a Crotone. Luigi, secondo relatore¹⁹, fornì una densa introduzione alla materia (fig. 7) con appendice sugli stemmi ecclesiastici, abbinata a più immagini del proprio archivio (fig. 8): alla fine il pubblico gli manifestò i sensi di un notevole apprezzamento (fig. 9).

11 giugno 2011, Pordenone

Dopo neanche tre settimane compimmo un nuovo viaggio, stavolta in treno: ci aspettava un *Incontro con l'araldica*, organizzato dall'Associazione *Propordenone* per la 7ª edizione della *Festa del Noncello*²⁰ e incentrato sul libro *Gli stemmi dei vescovi di Concordia-Pordenone* curato dal dottor Francesco Boni de Nobili²¹ (fig. 10). Riprendemmo i dialoghi precedenti, allargandoli e approfondendoli: iniziavamo a confrontare le rispettive forme di approccio all'araldica in un interscambio utile a entrambi e reso possibile dal temperamento di Luigi, cui erano estranei atteggiamenti rigidi e impermeabili. Presi dai discorsi, nel vagone senza scompartimenti d'un convoglio locale ci udì un giovane universitario che chiese di unirsi alla conversazione: accettammo assai volentieri il piacevole imprevisto, arricchito dalla palese gratitudine del casuale compagno di percorso. Il convegno aveva tre relatori²²: anche qui Luigi fu il secondo, e tenne una nuova lezione introduttiva all'araldica con particolare attenzione alla branca ecclesiastica (fig. 11). Al ritorno, dialogando iniziammo a scambiarcì esperienze, pareri e commenti sul mondo dell'araldica e sulle persone che ne trattano, italiane e non²³.

25 novembre 2011, Firenze

L'inizio della prima delle due giornate del convegno internazionale *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel medioevo (secoli XIII-XV)*, organizzato dal *Kunsthistorisches Institut* di Firenze e dalla *Scuola normale superiore* di Pisa, era affidato alla relazione di Luigi su *L'araldica; un 'sistema di segni' europeo*. Un ritardo

18 I santuari della Madonna di Capocolonna nel capoluogo, e della Madonna Greca (ex cattedrale) a Isola di Capo Rizzuto.

19 Il programma completo è in appendice C.

20 Tradizionale appuntamento locale di fine primavera.

21 Poliedrico autore (1951-2020), fu anche studioso di araldica friulana e toscana; il libro riguarda i 54 vescovi dotati di stemma (su una cronotassi di 78) e tratta quelli attivi fino al XIII-XIV secolo con le corrette cautele dovute ai noti problemi sugli usi primigeni dell'araldica ecclesiastica, dando di ogni arma la ricostruzione grafica e, quando possibile, immagini di esemplari presenti sul territorio.

22 Boni de Nobili iniziò presentando il libro e, dopo Luigi, parlai della figura araldica della *conchiglia*, presente nello stemma dell'appena eletto vescovo pordenonese monsignor G. Pellegrini, e sulla quale avevo appena pubblicato *La conchiglia in araldica. Dal simbolo arcaico all'emblema di Santiago di Compostella*, Pomigliano d'Arco, Edizioni Compostellane 2010.

23 I toni si facevano confidenziali, favoriti dall'indipendenza di pensiero e dalla pratica di Luigi che palesò posizioni affini a quelle che andavo maturando. Univa buon senso, e assenza di cortigianeria, all'attenzione e all'acume psicologico affinati durante la docenza, efficaci strumenti per comprendere chi lo avvicinava, e perché. La bonaria arguzia dell'ascendenza partenopea gli permetteva poi di sapersi adattare alle più diverse situazioni.

me ne fece perdere la parte iniziale e poi, a fine mattinata, fummo fra i commensali del pranzo ma scambiammo poche battute: alcuni fra i presenti²⁴ lo conoscevano da lunga data²⁵ e quella era una delle poche occasioni in cui potevano incontrarlo. Prima che presiedesse la sessione pomeridiana, lo informai su un altro convegno previsto di nuovo nel Crotonese.

27 aprile 2012, Umbriatico

Arroccata su una rupe dell'entroterra, questa cittadina di origini magnogreche fu millenaria sede vescovile fino alla soppressione del 1818: con meno di mille abitanti, vive la tranquillità dei borghi impropriamente definiti "minori", e conserva testimonianze araldiche di pregio che il convegno *La storia sugli scudi. Araldica di Umbriatico*, curato dalla dottoressa Margherita Corrado, intese evidenziare grazie ai due araldisti invitati all'evento dell'anno prima. Luigi voleva esporre una delle panoramiche di cui era maestro, ma ebbe un impedimento: in sua vece²⁶ aggiunsi una premessa generale al mio tema, *Umbriatico e i suoi stemmi*. All'incontro assistettero anche tutte le locali scuole dell'obbligo, un fatto che Luigi avrebbe molto apprezzato permettendogli inoltre di massimizzare il suo eloquio in affabilità e spirito, e che gli aumentò il dispiacere per la forzata assenza²⁷: ma già si prospettava un nuovo viaggio verso Meridione.

17 luglio 2012, Troia

Nel palazzo d'Avalos dell'antica città del Foggiano veniva presentata la *Guida Ragionata* della sezione araldica del Museo Civico²⁸, con il convegno *Le famiglie gentilizie della città di Troia: l'esordio spettò a Luigi che condusse un intervento, poi definito "illuminante e brillante" (fig. 12), sull'importanza dei manufatti araldici e sull'utilità dei manuali a tema inerenti a raccolte museali. La relazione fu accompagnata da disegni del suo archivio, mostrati al pubblico²⁹ (fig. 13) come esempi del valore visuale degli stemmi, e di strumenti per desumere il succedersi di fatti e vicende dei titolari³⁰. Il suo stile denso e coinvolgente riscosse frequenti applausi, e al termine gli fruttò un vivido commento che ringraziò scherzosamente: un astante lo apostrofò entusiasticamente "l'Eduardo de Filippo dell'araldica" per il modo in cui sapeva esporre catturando l'attenzione del pubblico.*

24 Il prosieguito del programma è in appendice D.

25 Fra questi era il suo amico francese, il professor Michel Popoff.

26 In tal modo ricambiai un'emergenza di mesi prima quando, a un convegno bolognese, fu chiamato a colmare una mia imprevista assenza: in seguito, per scherzo, ci dicemmo che ero diventato davvero importante se avevo il professor Borgia come sostituto!

27 Al convegno assistette un centinaio di persone, numero alto in assoluto per un evento araldico e ancor più in rapporto alla popolazione, poiché equivaleva a oltre un decimo di essa. Nel raccontarlo a Luigi, ridemmo al pensiero che a Roma per un'analoga percentuale di pubblico ci sarebbe occorso il Circo Massimo!

28 Redatta da M. C. A. Gorra per le Edizioni del Rosone "Franco Marasca" di Foggia, curata da L. Lopriore con introduzione di M. Morrone e un contributo di M. M. Landini, responsabile del Museo, su alcune matrici araldiche in metallo lì conservate.

29 Luigi aveva prudenzialmente con sé una cartellina di disegni che la mancanza di un proiettore rese essenziali e che, con qualche acrobazia, esibivo man mano che parlava.

30 A seguire, illustrai i contenuti del volume con un'esposizione resa breve dall'orario e, soprattutto, dall'effettuazione della successiva visita araldica guidata al Museo Civico vivamente attesa dai presenti.

13 ottobre 2012, San Miniato

Tre mesi dopo ci incontrammo a San Miniato (Pisa) per il primo giorno in cui l'Associazione *Gemino* aveva organizzato il convegno *Gli stemmi fra storia e arte: le sale affrescate del palazzo comunale, ricche di decorazioni araldiche, davano ottimo corollario alle relazioni e utili spunti per improvvisate esemplificazioni visive dei contenuti esposti*. Dopo un prologo nella *Sala del Consiglio comunale*³¹ (fig. 14), passammo nella stupenda *Sala delle Sette Virtù* dove Luigi diede inizio all'evento con *Note di introduzione all'araldica*³²: lo si può seguire in un filmato³³, il primo di una serie divenuta oggi eccellente mezzo per ricordarlo³⁴.

22 giugno 2013, Como

La città lariana ospitava il convegno *Le fonti dell'araldica. Lo stemmario Carpani*, curato dal *Centro Europeo Studi Araldici* e svolto al Museo archeologico di Como: il tema echeggiava la tesi di laurea svolta dalla dottoressa Eugenia Gadaleta su tale stemmario, conservato nella biblioteca dei Musei civici comaschi, e pubblicata dal detto *Centro*. Fu l'occasione per un nuovo viaggio con Luigi: il dialogo fluì coinvolgendo anche i miei famigliari chi ci accompagnavano e che gradirono lo spirito leggero ma acuto del nostro parlare, e quello di Luigi in particolare. Il convegno occupò l'intera giornata e lui esordì³⁵ con un'*Introduzione all'araldica*, di cui resta testimonianza in un filmato³⁶ e negli Atti del convegno³⁷ ove il Rettore del C.E.S.A., dottor Raffaele Coppola, la descrive "lezione magistrale (...) (condotta - n.d.a.) cercando di confutare alcuni luoghi comuni che circondano la materia (...), evidenziandone la sua funzione storico-giuridica" (fig. 15). In questo Luigi era portato dal proprio percorso di studi: coglieva con acribia i legami fra gli indicatori araldici e le vicende storiche dei titolari, correlandoli ed evidenziandone i mutamenti nel tempo³⁸. Un altro collega lo riaccompagnò poi al domicilio: di conseguenza, il viaggio dell'andata divenne l'ultimo che svolsi in sua compagnia.

31 Parlarono M. Fiaschi (*Gli scopi culturali del convegno*), F. Mandorlini (*Cenni storici su San Miniato e il suo territorio*), e M. C. A. Gorra (*Gli scopi araldico-iconografici del convegno*). Gli affreschi di questa *Sala* sono realizzazioni neogotiche, a differenza di quelli originali della *Sala delle Sette virtù*.

32 Seguirono L. Cirri (*L'araldica delle famiglie di area pisana*) e M. C. A. Gorra (*Il Bonaparte e l'araldica: un rapporto controverso*).

33 YouTube, canale AraldicaTV, filmato <https://youtu.be/ol7A-ZsjQeQ>

34 Una scelta di altri filmati è in appendice H.

35 A seguire vi furono: A. Scordo, *Stemmari: storia ed evoluzione*; M. C. A. Gorra, *Note araldiche sul contenuto dello stemmario Carpani*; R. Viscido, *Storia dello stemmario Carpani*; E. Gadaleta, *Presentazione del volume*.

36 YouTube, cit., *Introduzione all'araldica di Luigi Borgia*, <https://youtu.be/SVcZW8doZ4A>.

37 L. Borgia, (trascrizione di F. Bianchetti coordinata dall'autore) Arcisate, Centro Studi Araldici 2015, pp. 15÷105 (più di metà dell'intero volume).

38 Fin dai primi dialoghi, osservammo di aver avuto e coltivato differenti forme di approccio all'araldica: Luigi la vedeva da un'ottica prevalentemente legislativa e socio-politica, in cui ogni stemma riflette i passaggi della condizione pubblica del titolare, seguita ed evidenziata dal mutare dei contenuti dello scudo. Per parte mia, l'araldica è un passaggio dell'immaginario visuale della vicenda umana, dove smalti e figure degli stemmi sono portatori di valori emblematici e "simbolici" nel senso migliore di questi termini, e tappe di un più ampio percorso cromatico ed estetico. Tali differenze permisero di approfondire e arricchire i rispettivi punti di vista, aggiungendo alla propria visione della materia quella dell'altro.

7 settembre 2013, Civita Castellana

Questo convegno fu assai gradito a Luigi, essendo dedicato a *Stemmi dei Borgia e di alcune storiche famiglie di Civita Castellana*: venne organizzato dall'Associazione culturale Argilla nei locali della curia vescovile, e accompagnato da pannelli sui principali esemplari araldici civitonici³⁹. Fummo gli unici relatori (fig. 16), e stavolta lo precedetti⁴⁰: parlò di *Araldica borgiana: origini, sviluppo, testimonianze a Civita Castellana* (fig. 17). Il pubblico gradì la felice esposizione e il connubio fra tema e relatore, amplificato dal tono familiare e privo di autocelebrazione (fig. 18): lo stile di Luigi sapeva farsi benvolere e, soprattutto, ricordare da chi l'ascoltava.

13-14 maggio 2017, Oriolo Romano

Nel 2016 pensai di organizzare un convegno: ne parlai con Luigi, che abbracciò l'idea fornendo utili suggerimenti e accettò di presiedere il comitato scientifico. Così prese forma il *Primo convegno internazionale sull'araldica*: si svolse nella Sala degli Avi di palazzo Altieri a Oriolo Romano (Viterbo), edificio rinascimentale fulcro della cittadina, e il primo giorno fu dedicato a *L'araldica religiosa nella Galleria dei Papi di palazzo Altieri*⁴¹ e *nell'arte di ogni tempo e paese*. Luigi parlò a metà mattinata su *Stemmi di ecclesiastici di casa Borgia*⁴² (fig. 21) e il giorno dopo (fig. 22), sul tema *Araldica: attualità e prospettive*⁴³, diresse la tavola rotonda inerente a *L'araldica nell'amministrazione pubblica*: nel primo caso il suo consueto entusiasmo coinvolse il pubblico, e nel secondo contribuì con riflessioni frutto di anni al servizio di amministrazioni pubbliche. Ugualmente piacevoli furono i momenti conviviali (fig. 23)⁴⁴, nei quali il suo dialogo con amici e colleghi s'improntava alla colta e cordiale simpatia⁴⁵.

39 Luigi aveva avuto modo di visionarle decenni prima, e comunque il curatore dell'evento gliene inoltrò alcune immagini assieme alla lettera d'invito (in appendice, E).

40 Tenni un'esposizione generalista e senza titolo con cenni sull'araldica, intesa come scienza documentaria della storia e dell'arte, aperta a tutti e fonte di informazioni grazie agli stemmi e agli elementi simbolico-iconografici reperibili sul territorio, con esempi di catalogazione e studio previsti per un lavoro sull'araldica locale che poi non ebbe seguito.

41 Pinacoteca iniziata nel Seicento e aggiornata fino a oggi, è l'unica a contenere i ritratti di tutti i pontefici completati con note storiche e stemma: l'insieme, immeritadamente poco noto anche agli araldisti, comprende 270 quadri (figg. 19 e 20). I contenuti relativi ai papi dei primi dodici secoli sono ovviamente frutto di ricostruzioni ipotetiche, e gli stemmi anteriori a Bonifacio VIII esemplificano l'araldica "di fantasia" frequente nelle fonti rinascimentali e barocche (es. A. CHACON, *Vitæ et gesta summorum pontificum a Christo domino usque ad Clementem VIII necnon S.R.E. Cardinalium cum eorundem insignibus* [varie edizioni 1630-1677], B. PLATINA, *De vitis pontificum romanorum* [c.s., fra 1540 e 1600], L. CHERUBINI, *Magnum bullarium romanum* [c.s., 1655-1712]), alle quali però mancano alcuni stemmi qui dipinti, come quelli dei papi di inizio VIII secolo Giovanni VII, Sisinnio e Costantino. Il convegno si chiuse con una visita guidata alla Galleria che i presenti, Luigi fra i primi, corroborarono con riflessioni e commenti di particolare spessore.

42 La sequenza dei relatori è in appendice F.

43 Entrambi su YouTube, cit., filmati <https://youtu.be/09CHJtFsslq> e <https://youtu.be/HwOJPsm1kNU>.

44 Nell'occasione mi donò un suo libro (a cura di L. BORGIA/M. BORGIOLI/C. SALVIANTI, *Lo stemmario fiesolano. Gli stemmi dei podestà di Fiesole in un codice del XVII secolo*, Firenze, edizioni Polistampa 2012) onorandomi di una nuova dedica (fig. 24).

45 Parlava e ascoltava chiunque senza remore, trattava ogni persona allo stesso modo e senza deflettere dall'etichetta con le personalità, e dal garbo verso le signore. Mai lo vidi arrabbiarsi, casomai

5 ottobre 2019 Buggiano

Passarono due anni e mezzo per il *Secondo convegno internazionale sull'araldica* tenuto nel palazzo Pretorio⁴⁶ di Buggiano (Pistoia), spunto del tema *Araldica di periferia, stemmi di frontiera: luoghi, situazioni, contenuti*. Luigi fu anche qui presidente del comitato scientifico e, quando scelse cosa presentare, mi chiese aiuto per il titolo definendosi inadatto a “sintetizzare i contenuti in poche efficaci parole”. Più arduo fu racchiudere le 28 relazioni pervenute nell'unico giorno in cui la sede era disponibile: dovemmo chiedere a ogni iscritto di parlare al massimo per 15 minuti. L'assenza di tre di essi sembrò poter aiutare: al centro del pomeriggio⁴⁷ era atteso l'intervento di Luigi con *Una frontiera dell'araldica: il sistema napoleonico. Genesi, evoluzione, esempi*⁴⁸, ma l'eccessivo protrarsi di un relatore sconvolse le previsioni. Al che, spontaneamente Luigi rinunciò a parlare in favore di chi lo seguiva, in gran parte giovani fra cui una studiosa giunta dalle Americhe: egli peraltro era già potuto intervenire durante un'improvvisa interruzione di corrente, subito attribuita al fatto che un'immagine da me esposta mostrava la miniatura medievale⁴⁹ di un imperatore il cui nome, per scaramanzia, taccio⁵⁰.

8 aprile 2023

La pandemia bloccò ogni iniziativa e, soprattutto, era un rischio per la salute di Luigi. Continuammo a telefonarci, anche solamente per sentirci: nei mesi la voce diveniva più flebile alla risposta, ma si vivacizzava dopo riconosciuto l'interlocutore, indizio di una benevolenza che gli ricambiavo. Poi anche la vivacità si disperse: parlare divenne faticoso, doveva interrompersi o rimandare la chiamata, e il suo dire si infarciva di considerazioni amare. Pensai rimpiangesse i tempi in cui ciò non gli accadeva, e ricordai quel che disse a un convegno dopo aver parlato da seduto, rinunciando a stare in piedi⁵¹ perché “non ce la faceva”. Credetti di procurargli sforzi

animarsi in misura pari alla pertinacia di chi sosteneva tesi inadeguate, cui controbatteva acutamente e, se occorreva, sul filo di un'ironia acuita da una ritrovata cadenza napoletana.

46 Pubblico edificio lontano da grandi vie di comunicazione che, nonostante le ridotte dimensioni e i guasti del tempo, conserva circa 90 stemmi dei giuridici fiorentini che ressero la località, oggetto di un libro presentato durante il convegno (F. GIANCIECCHI/M. C. A. GORRA, *Gli stemmi del Palazzo Pretorio di Buggiano*, edizione digitale 2019).

47 Il programma è in appendice G. Filmati inerenti alle due sessioni, mattutina (https://youtu.be/GxHvaZf_V64) e pomeridiana (https://youtu.be/DZTKiR_iQeE), sono visibili su YouTube, cit.

48 Aveva preparato l'*abstract* “Lo svolgimento prenderà in esame questo sistema araldico *border line* che ebbe durata effimera, contenuti algidamente concettuosi e genesi discutibile, quest'ultima anche dal punto di vista giuridico, oltre che dal fatto di essere sorta sulle ceneri (sia concettuali che materiali) nelle quali si riteneva di aver ridotto la pregressa tradizione araldica secolare e che, invece, ebbe subito a ripristinarsi alla caduta del Bonaparte”.

49 Tratta da *Il viaggio di Enrico VII in Italia* (a cura di M. TOSTI-CROCE), Città di Castello, Edimond 1993, p. 145 (a sua volta dal *CODEX BALDUINEUS [KAISER HEINRICHS ROMFAHRT]*, circa 1340, Koblenz, Landeshauptarchiv, ms. 1C1, f. 37).

50 L'interruzione permise a Luigi di improvvisare il racconto sapido e conciso di ciò che accadde a una conferenza di anni prima. Nel prendere la parola sull'imperatore di cui sopra, un relatore vide di aver smarrito il testo; a un secondo i fogli si dispersero a terra; a un terzo si ruppero gli occhiali nell'indossarli, e a un quarto la sedia nell'accomodarsi. E, lì a Buggiano, quel blocco elettrico aggiungeva ulteriore “prova” della prudenza con cui citare *quel nome*.

51 Era sua abitudine relazionare così, per rispetto verso il pubblico.

e rimpianti: per evitarli mi imposi di non chiamarlo, e spiegai lo scrupolo a una sua figlia che gentilmente fungeva da tramite, pregandola di trasmetterglielo. Mi trattenni fino a Pasqua del 2023: il sabato di vigilia lo chiamai alle 13.11 per gli auguri, ma non rispose. Tre ore più tardi vidi che aveva richiamato quasi subito e riprovai, ancora invano. Mentre pensavo che fare, alle 16.53 richiamò lui con voce prostrata: fatte vicendevoli scuse per i contatti falliti, ci scambiammo gli auguri, si scusò ancora se l'urgente bisogno di riposare gli impediva di trattenersi, e dopo ottantun secondi ci lasciammo. Fu un dialogo fra i più brevi, e la telefonata più intensa. Cinque giorni dopo, sappiamo cosa accadde⁵².

Maurizio Carlo Alberto Gorra

Appendici

A - curriculum (convegno di Montecelio)

Luigi Borgia A.I.H. È nato a Roma da famiglia napoletana, e attualmente risiede ad Arezzo. Ha svolto in Roma i suoi studi conseguendo la maturità classica presso il Ginnasio-Liceo «Ennio Quirino Visconti» e la laurea in Giurisprudenza presso l'Università «La Sapienza». Quale vincitore di pubblico concorso per esami, è stato assunto nei ruoli dell'Amministrazione degli Archivi di Stato, presso la quale ha percorso tutti i gradi delle carriere direttiva e dirigenziale, prestando servizio presso gli Archivi di Stato di Arezzo, poi di Firenze, poi presso la Sovrintendenza Archivistica per la Toscana. Successivamente ha diretto gli Archivi di Stato di Macerata e Camerino, e di Arezzo, ed è stato collocato a riposo per raggiunti limiti di età. A partire dal 1977 la sua attività di docenza non ha subito interruzioni e si è svolta tanto presso la Scuola di Archivistica, Paleografia e Diplomatica dell'Archivio di Stato di Firenze, quanto presso l'Università prima di Roma «La Sapienza», poi di Firenze. Ha partecipato a moltissimi convegni e giornate di studio in Italia e all'estero, nonché all'allestimento e alla cura di varie mostre. È socio di numerosi istituti culturali italiani e stranieri, tra i quali, dal 1987, dell'Accademia Internazionale di Araldica (A.I.H. - seggio n.4⁵³); fa parte di comitati e commissioni scientifiche; nell'anno 2006 è stato insignito dal Presidente della Repubblica della Medaglia di Benemerito della Cultura Italiana. È autore di circa 150 pubblicazioni, specialmente di argomento araldico.

B - Il tricolore d'Italia. La bandiera nazionale italiana dalle origini ai nostri giorni (convegno di Montecelio)

Ai "vessilloidi", comuni un po' a tutte le più antiche civiltà e comunità tradizionali, solitamente consistenti in un'asta con un emblema, quale ad esempio un animale scolpito, posto alla sommità, cominciano lentamente a sostituirsi, a partire dalla Cina

52 Seppi poi che altri colleghi l'avevano anch'essi chiamato per gli auguri: tutti erano rimasti senza risposta, e nessuno lui richiamò. Ciò ha reso ancora più preziose le ultime frasi che volle pronunciarmi (figg. 25 e 26).

53 Evidente *lapsus calami*: aveva il n° 44.

di molti secoli prima di Cristo, le “bandiere”. In seta o in panno, ma anticamente anche in cuoio, in metallo *etc.*, fissate alla parte superiore di un’asta, leggere, chiaramente visibili anche a distanza, sufficientemente resistenti da durare, anche nell’uso esterno, per un ragionevole numero di anni, e la cui ampia superficie era tale da poter contenere una vasta gamma di raffigurazioni policrome, passando dalla Cina al Vicino Oriente, le bandiere si diffondono in Occidente agli inizi del fenomeno crociato. Data l’epoca, è naturale che le bandiere dell’Europa medievale siano fondamentalmente bandiere araldiche, cioè di massima corrispondenti alle insegne blasoniche, delle quali, proprio in quegli anni, andava affermandosi l’uso. Tale situazione rimarrà genericamente immutata fino alla Grande Rivoluzione. Il 13.7.1789, infatti, quando venne organizzata la Milizia di Parigi, più tardi Guardia Nazionale, le truppe ricevettero l’ordine di portare coccarde con i due colori municipali della capitale francese, il rosso e l’azzurro. Per probabile decisione di Joseph du Motier marchese de la Fayette, comandante della Guardia Nazionale, ai due colori di Parigi venne aggiunto, sulla coccarda, il bianco della casa di Borbone. La nuova coccarda fu adottata ufficialmente il 4.10.1789; presentandola a re Luigi XVI e al governo rivoluzionario, il marchese de la Fayette dichiarò profeticamente: «Vi porto una coccarda che farà il giro del mondo [...] che deve trionfare sui vecchi sistemi europei e che costringerà i governi dell’arbitrio a [...] essere spazzati via, se non la imitano [...]». Finalmente, nel 1792, l’istituzione della Repubblica Francese fu salutata con l’esposizione di bandiere tricolori bianche, rosse, azzurre, dalle fogge e disegni più disparati: l’era della bandiera tricolore era nata. Nel marzo del 1796, quando le truppe del Direttorio di Francia, guidate dal giovane generale Bonaparte, dilagarono in Italia, le bandiere degli Stati della nostra Penisola sono più o meno ancora tutte bandiere araldiche. Presa Milano, in data 2.11.1796 il Bonaparte istituisce la Guardia Nazionale Milanese e le consegna la nota bandiera con i tre colori, bianco, rosso e azzurro, con gli emblemi rivoluzionari del fascio e del berretto frigio e con i motti LIBERTÀ ed EGUAGLIANZA, oggi conservata presso il Museo del Risorgimento di Milano. Però, già dall’ottobre 1796, sulla bandiera della “Legione Lombarda Cacciatori a Cavallo”, formazione di volontari arruolatisi nell’*Armée d’Italie*, campeggiavano i colori che diverranno emblematici dell’Italia: il verde all’asta, il bianco al centro, il rosso al battente. Si ritiene abitualmente che questo tricolore sia stato adottato copiando quello di Francia con la sola differenza del verde al posto dell’azzurro: noi non lo crediamo. A nostro avviso, infatti, il bianco e il rosso furono mutuati dai colori di Milano, già in uso al tempo del Barbarossa, con l’aggiunta del verde derivato dal colore dell’uniforme dei Cacciatori a Cavallo. Gli sconvolgimenti politici, seguiti alla nuova situazione italiana, portano all’istituzione, con le popolazioni di Bologna, Ferrara, Modena e Reggio Emilia, della Repubblica Cispadana (27.12.1796): il deputato Niccolò Fava Ghislieri afferma che «le quattro popolazioni non sono più che un Popolo solo, una sola Famiglia». Alcuni giorni dopo, durante la seduta del Congresso Cispadano in Reggio Emilia del 7.1.1797, su proposta del deputato Giuseppe Compagnoni da Lugo, viene stabilito che «[...] si renda universale lo Stendardo, o Bandiera Cispadana di tre Colori Verde, Bianco, e Rosso, e che questi tre Colori si usino anche nella Coccarda Cispadana, la quale debba portarsi da tutti». La decisione del 7.1.1797 è di grande importanza in quanto, mentre il tricolore dei Cacciatori a Cavallo è soltanto uno stendardo militare, quello della Repubblica Cispadana è una vera e propria bandiera nazionale e di Stato. La bandiera cispadana ebbe i tre colori disposti orizzontalmente: il rosso in alto; il bianco al centro, caricato dell’emblema dello Stato; il verde in basso. Quando, riunitasi con la Transpadana, la Repubblica Cispadana si trasformò in Repubblica Cisalpina, un decreto del 12.5.1798 stabilì che «La Bandiera della Nazione Cisalpina è formata di tre bande

parallele [*sic!*] all'Asta, la prossima all'asta, verde, la successiva bianca, la terza rossa»: la bandiera dello Stato cisalpino fu identica, come si nota immediatamente, all'attuale bandiera della Repubblica Italiana. È molto interessante notare come tutte le Repubbliche formatesi nella penisola italiana tra il 1797 e il 1799 adottarono dei tricolori: a titolo di esempio citiamo l'azzurro-giallo-rosso della Repubblica Anconitana, il nero-bianco-rosso della Repubblica Romana, e la «bandiera tricolore nazionale, cioè blò, gialla e rossa» della Repubblica Napolitana. L'anno 1799 vede il crollo di tutte le Repubbliche «giacobine», ma, nella primavera 1800, il primo console Bonaparte ridiscende in Italia con le sue forze e, il 14 giugno dello stesso anno, ottiene la vittoria decisiva di Marengo. La Repubblica Cisalpina si ricostituisce in forza del trattato firmato a Lunéville il 9.2.1801 e, il 26.1.1802, si trasforma in Repubblica Italiana con Bonaparte come presidente e Francesco Melzi d'Eril come vicepresidente. Pochi mesi dopo, in data 20.8.1802, su proposta del Trivulzi, ministro della Guerra, fu decretata la forma della nuova bandiera di Stato: «Un quadrato a fondo rosso, in cui è inserito un rombo a fondo bianco, contenente un altro quadrato a fondo verde». È evidente come tale nuovo tricolore fosse stato influenzato dalla tradizione francese. Modificatasi la Repubblica Italiana in Regno d'Italia, Bonaparte fu incoronato re a Milano il 26.5.1805. La bandiera del Regno Italico rimase identica a quella della Repubblica Italiana, ma il verde fu caricato talvolta dell'aquila d'oro napoleonica tenente con gli artigli un fascio di fulmini, a sua volta caricata nel petto di uno scudetto con la «corona di ferro» raffigurata nella forma a punte alte, com'era caratteristica di quegli anni. Caduto Bonaparte e ristabiliti dal Congresso di Vienna molti degli antichi Stati della nostra Penisola, il tricolore italiano cessa di sventolare. Esso viene episodicamente (moti del 1820-'21, rivolta del Cilento del 1828), sostituito da un altro tricolore che ebbe uso effimero: quello della carboneria, nero-rosso-turchino. È solo con i moti del 1831, seguiti alla rivoluzione avvenuta in Francia l'anno precedente, che il tricolore verde-bianco-rosso torna ad ispirare l'azione di coloro che si battevano per l'unità della Patria italiana; l'effimera Confederazione delle Province Unite Italiane scompare, però, già nel marzo del 1831: ancora una volta il tricolore torna alla clandestinità. Ma sono Giuseppe Mazzini e la Giovine Italiana a farne la loro bandiera quale emblema della «fratellanza degli Italiani credenti in una legge di Progresso e di Dover». Rivolgendosi ai partecipanti alle sanguinose insurrezioni di quegli anni, tutte destinate a fallire, lo stesso Mazzini ebbe a scrivere: «Inalberate il vessillo liberatore, il verde, bianco e vermiglio, che gl'Italiani hanno di già innalzato qual segno di politica redenzione e di gloria». Furono gli sconvolgimenti politici del 1848 a modificare la situazione. Nelle bandiere degli Stati preunitari, nei quali era stata concessa una costituzione (Reame delle Due Sicilie, Stato Pontificio, Granducato di Toscana, Regno di Sardegna), i tre colori nazionali italiani entrarono ufficialmente a far parte, sia pure con differenti forme. Anche a Milano e a Venezia dopo le rispettive «Cinque Giornate», a Parma e a Modena tornò a sventolare il tricolore. In particolare, con il proclama ai popoli della Lombardia e della Venezia, re Carlo Alberto, varcando con le sue truppe il Ticino il 23.3.1848 per muovere contro le forze austriache del Radetzky, ordinò che le milizie sarde, «al porre piede sul suolo lombardo, assumessero ed inalberassero la bandiera tricolore italiana bianca, rossa e verde con in mezzo lo scudo di Savoia, rosso a croce bianca con un bordo d'azzurro». Con la «fatal Novara» del 1849, le speranze di tanti italiani sembrarono spegnersi: le carte costituzionali furono abrogate, il tricolore nuovamente scomparve. Soltanto Vittorio Emanuele II, succeduto all'abdicatario Carlo Alberto, mantenne tanto lo statuto concesso dal padre, quanto il tricolore con lo scudo sabauda. Al termine del cosiddetto «decennio di preparazione», durato dal 1849 al '59, l'accorta politica del Cavour, la seconda guerra d'indipendenza,

la spedizione nel Reame Duosiciliano, le annessioni, portarono alla domenica 17.3.1861, giorno in cui il parlamento nazionale approvò la legge di unificazione del Regno d'Italia con Vittorio Emanuele II di Savoia quale sovrano. Il tricolore con lo scudo sabauda bordato d'azzurro, e sormontato dalla corona, divenne la bandiera nazionale e di Stato dell'Italia unita. Da allora, i tre colori hanno sempre rappresentato la nostra Patria italiana: il mutamento istituzionale del giugno 1946 ha portato soltanto alla soppressione dello scudo e della corona sabaudi.

C - programma del convegno di Isola di Capo Rizzuto

M. Corrado, *Isola: uno sguardo diacronico "circa episcopatum"*; L. Borgia, *Introduzione all'araldica, con particolare attenzione agli stemmi ecclesiastici*; M. C. A. Gorra, *Stemmi dentro e fuori gli spazi sacri di Isola*; I. Ferro, *Segni del sacro nell'area della ex cattedrale di Isola*; M. I. Dunia, *S. Maria ad Nives e S. Maria delle Colonne: concordanze*.

D - programma del convegno di Firenze

C. Frova, *La riflessione del giurista Bartolo da Sassoferrato su "insegne e armi"*; M. Popoff, *Identifier des armoiries: pratiques, sources, instruments et limites*; E. de Boos, *Présenter l'édition d'un ensemble armorié (décors héraldiques/armoriaux)*; J. Simane/L. Cirri, *Stemmario: una banca dati araldica fiorentina*; P. Marchi, *Le fonti araldiche dell'Archivio di Stato di Firenze e la Raccolta Ceramelli Papiani: la banca dati online*; M. Ferrari, *Araldica pubblica e privata nei broletti lombardi (XIII-XIV secolo)*; L. Tosi, *Un sepolcro visconteo ed altri materiali erratici nella collezione Traversi di Desio*; L. Hablot, *La mémoire héraldique des Visconti dans la France du XVe siècle*; L. C. Gentile, *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del castello della Manta*; M. Popoff, *Presentazione dell'Armorial Grünenberg, Edizioni Orsini de Marzo*; M. M. Donato, *"Ogni cosa è pieno d'arme". Uno sguardo dall'esterno*; A. Savorelli, *Contesti imprevedibili. Cavalieri di Francia a San Gimignano*; R. Wolff, *Visualizzazioni giuridiche su pergamena e in pietra. Gli stemmi dei podestà a Firenze*; G. Ermini, *La campana del palazzo del Popolo di Orvieto (1316)*; T. Barbavara di Gravelona, *Il potere delle insegne. Monumenti funebri in Santa Maria del Fiore a Firenze*; A. Cavinato, *Stemmi a Siena e a Montaperti: i manoscritti di Niccolò di Giovanni di Francesco di Ventura*; F. Fumi Cambi Gado, *Una lettura araldica per un'enigmatica raffigurazione: la tarsia pavimentale della cappella di Santa Caterina in San Domenico a Siena*; M. M. de Seixas, *Art et héraldique au service de la représentation du pouvoir sous Jean II de Portugal (1481-1495)*; A. Iafrate, *"Scutum album aquila nigra secundum dictum, sed a contrario secundum alium": note sull'araldica in Matthew Paris*; A. Conti, *Bandato, incerto segno. Una fonte urbinata per Santa Maria della Spina a Pisa*; V. Camelliti, *La "sant'Orsola che salva Pisa dalle acque" del Museo di San Matteo e altri dipinti del Trecento*; V. Favini, *Presentazione dello Stemmario Pisano Orsini de Marzo*.

E - sunto dell'invito al convegno di Civita Castellana

(...) Illustre Professore, Le invio le foto dei principali stemmi della famiglia Borgia presenti a Civita Castellana (...): foto n° 1, 2 e 3. Pannello con stemmi di Alessandro VI e Cesare Borgia inglobato nel muro della Fortezza voluta da Alessandro VI e progettata da Antonio da Sangallo il vecchio (...). Foto n° 3 e 4. Stemma del Cardinale Rodrigo Borgia ed iscrizione sottostante inseriti nella chiave di volta della porta est della città. Foto n° 6 e 7. Tabernacolo donato dal Cardinale Rodrigo Borgia alla Cattedrale, con stemma nella parte centrale in basso (...)

F - programma del convegno di Oriolo Romano

Luigi fu preceduto da M. C. A. Gorra (*Uno sguardo sulla Galleria. Osservazioni su alcuni stemmi papali di Palazzo Altieri a Oriolo Romano*), R. Cantone (*Il restauro dei dipinti della Galleria dei Papi*) e M. Popoff (*L'héraldique des papes et des cardinaux avant l'héraldique*), e seguito da L. Cirri (*Araldica e imprese medicee al tempo di Leone X*), A. Rehberg (*L'impatto sociale nell'autorappresentazione araldica a Roma e in Lazio [1500-1630]*), F. Bianchetti (*Il rastro dimenticato. Alle origini dello stemma di Giovanni Battista Montini, Paolo VI*), e B. Velay (*Pour une renaissance authentique de l'Héraldique au sein de l'Eglise*); nel pomeriggio intervennero S. Fracassi/S. Maccioni/E. Venuti (*Oltre lo sguardo: la multisensorialità come chiave di accesso all'araldica pontificia della Galleria dei Papi del Palazzo Altieri di Oriolo Romano*), V. Tiberia (*Lo stemma Stefaneschi nei mosaici absidali di Santa Maria in Trastevere: una chiave d'accesso al 1° Giubileo dell'età moderna*), F. Canali (*Su di un ciclo araldico trecentesco del vescovado di Terni: esempi di araldica papale e cardinalizia dall'Albornoz ai Borgia*), M. Fiaschi (*Curiosità araldiche della diocesi di San Miniato, dal canonico Andrea Romolo Buonaparte al beato Mons. Pio del Corona*), I. Buonafalce (*Esempi di araldica ecclesiastica a Livorno*), M. Foppoli (*Note di araldica contemporanea nell'esperienza di un designer ed artista araldico professionista*), A. Manni (*Disiecta picena: miscellanea poco nota di stemmi et similia*), I. Tozzi (*Gli stemmi dei Vescovi della Diocesi di Rieti nel corso del XX secolo, prefigurazione di una pastorale*), G. de' Giovanni Centelles (*Alle scaturigini dell'araldica italiana*), e L. Darna Galobart (*Impronta de los Papas y Eclesiásticos en los Archivos y edificios religiosos de Barcelona [España]*).

G - programma del convegno di Buggiano

Luigi fu preceduto da R. V. Favero (*Araldica in periferia, stemmi di frontiera: alcuni semplici esempi*), M. C. A. Gorra (*Uno stemma è per sempre. L'araldica alla periferia della vita, e oltre*), S. Musetti (*Fonti battesimali con stemmi nella diocesi di Verona*), F. Bolpagni (*Dalla periferia al centro: una fortunata decifrazione. Lo stemma scaligero nei Graduali trecenteschi del Duomo di Salò*), F. Bianchetti (*Signa in nive. Tre stemmi di periferia in Valle Sabbia: considerazioni sull'attuale "capacità di percezione" araldica*), C. Ghiraldello (*Decifrazione araldica di un'impresa pittorica cinquecentesca nell'Oratorio di San Rocco a Gaglianico*), A. Offman (*Araldica di confine in una fortezza di confine: gli stemmi scolpiti nella fortezza di Exilles in valle di Susa*), L. Lenti (*Il "giacimento" di araldica dei gioiellieri Musy: raffigurazione e utilizzo dei blasoni in oreficeria-gioielleria*), B. Giannessi (*Gli stemmi dei Palazzi pubblici della Valdinievole: spunti per la conoscenza e la valorizzazione del patrimonio storico locale*), A. Nesi (*Un affresco inedito di Ulisse Ciochi a Borgo a Buggiano e lo stemma in esso contenuto*), F. Gianhecchi (*Gli stemmi dei Podestà di Buggiano [PT]*), I. Buonafalce (*La frontiera di mare: stemmi di comunità, famiglie e personaggi nelle chiese livornesi*), M. Fiaschi (*Il leone di San Miniato nel corso dei secoli*), S. Distefano (*Monumenti Sepolcrali e Iscrizioni Funerarie della Sicilia Medievale. Adrano [CT] il sepolcro di Francesco Mayorca*), G. Sarlo (*Mileto Capitale del Contado Normanno di Calabria. Armi di 'Frontiera' tra passato e corretta perpetuazione identificativa: il rischio della perdita e distorsione del suo più antico Patrimonio Araldico*), R. Celentano/A. Franco (*Alla periferia geografica dell'Impero. Riflessioni sui prodromi della cultura araldica nel Mezzogiorno normanno-svevo*) e A. Rossi (*Agraldica: l'araldica civica nelle città di fondazione dell'Agro Pontino*). A seguire vi furono V. Favini/M. Turchi (*"Per division fatto vermiglio", nuove luci sui meccanismi di*

inversione e variazione dei colori negli stemmi di comuni, parti politiche e magistrature nelle province ai confini dell'impero nella seconda metà del Duecento), G. Cirnigliaro (*Contro i 'trombetti' letterati. Imprese private ai margini dei taccuini leonardiani*), A. Savorelli (*Bandiere/frontiere. L'araldica nei portolani del Trecento*), M. Pulido Echeveste (*El escudo como mapa: la representación simbólica de Pátzcuaro [México] en el siglo XVI*), G. Giovinazzo (*Araldica semi-coloniale italiana: gli stemmi del Possedimento italiano dell'Egeo e di Rodi e i segni identificativi delle altre isole*), S. Greco (*I provvedimenti araldici a favore delle colonie italiane in Africa nelle carte della Consulta araldica*), S. Ruà (*Africa: periferia araldica d'Europa? L'araldica in Africa e l'araldica africana*), L. Darna Galobart (*Emblemas heráldicos distintivos en la Heráldica Española y en los Antiguos territorios de la Corona de Aragón*) e M. Semeraro (*Una committenza di Goffredo I di Charny, il «cavaliere della Sindone», in Santa Maria del Casale*).

H - filmati dal *Convegno del Centro Europeo Studi Araldici*, Torino 20.6.2015 (YouTube, canale AraldicaTV)

Consegna "Gran Premio Scudo d'Oro" 2014: <https://youtu.be/7gUjrstultc>

Libri araldici 2014: <https://youtu.be/pNif66tUUbu>

Presentazione 9ª edizione "Gran Premio Scudo d'Oro": <https://youtu.be/2dcwGCJixDk>



Fig. 1 - Oriolo Romano (Viterbo), 13.5.2017 (foto Fabio Bianchetti)



Fig. 2



Fig. 3

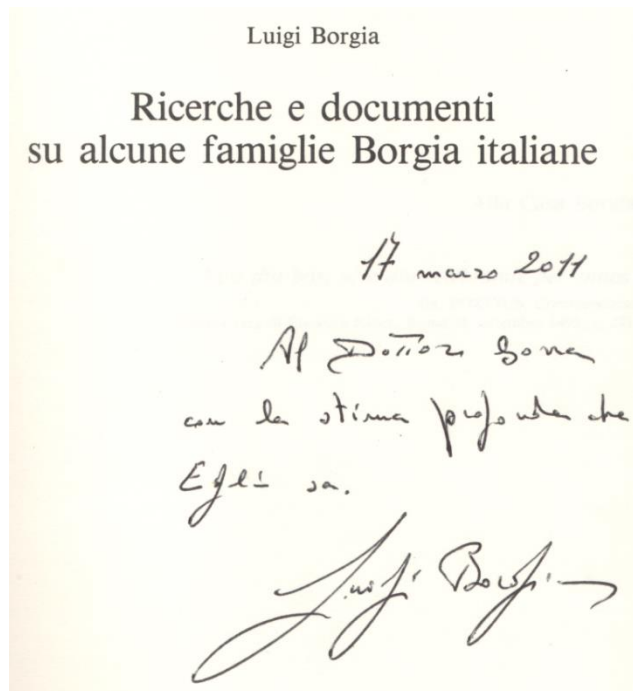


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9 - fra il pubblico, a fornire chiarimenti dopo la relazione



Fig. 10 - al tavolo dei relatori, con Francesco Boni de Nobili



Fig. 11



Fig. 12 - (foto Nunzio Lops)



Fig. 13 - (foto Nunzio Lops)



Fig. 14 - con il Sindaco, dottor Vittorio Gabbanini (a sinistra)



Fig. 15 - dopo l'intervento, improvvisati chiarimenti aggiuntivi fra le espressioni ammirate e sorridenti del pubblico (foto Mario Bianchi)



Fig. 16 - un momento di dialogo (foto Fabio Bianchetti)



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19 - con il professor Michel Popoff, sotto al quadro con ritratto e stemma di papa Alessandro VI



Fig. 20



Fig. 21 - (foto Fabio Bianchetti)



Fig. 22 - seduto fra il pubblico, accanto al professor Popoff



Fig. 23 - in piedi, da sinistra: Velay, Buonafalce, Gorra, Bianchetti

Onole R., 16.05.2017

All' Amico Maurizio C. A.
 buona notte nella tua
 casale, con stime e, se
 lo consente, con vino affetto.

Prof. Borja →

Fig. 24 - a cura di L. Borgia/M. Borgioli/C. Salvianti, *Lo stemmario fiesolano. Gli stemmi dei podestà di Fiesole in un codice del XVII secolo*, Firenze, edizioni Polistampa 2012

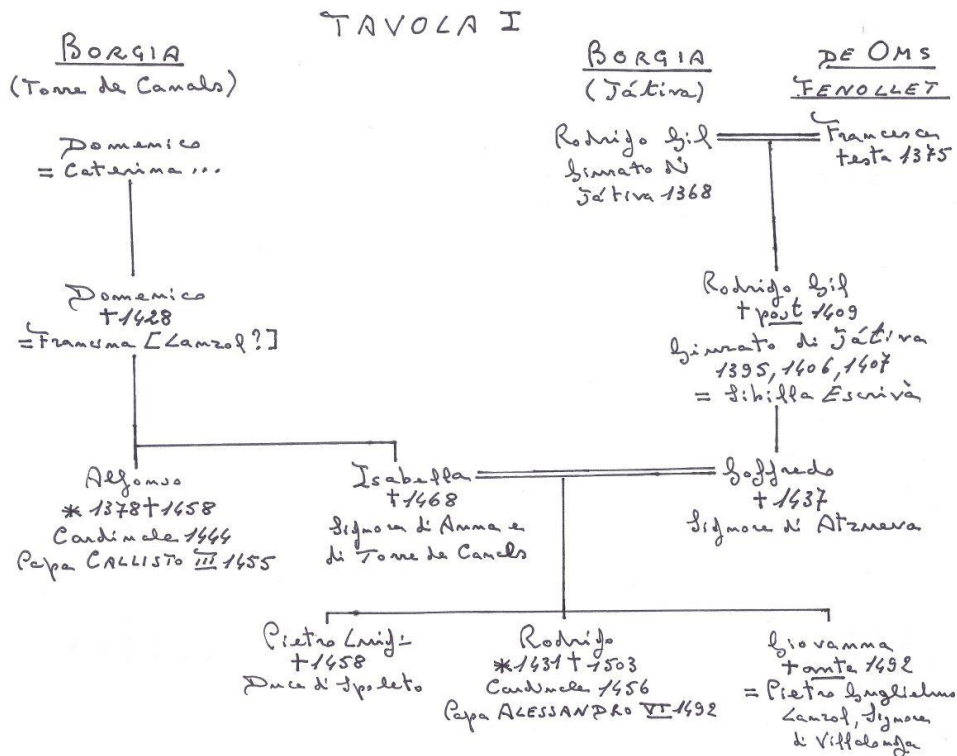


Fig. 25 - dettaglio di schema genealogico Borja/Borgia, redatto di suo pugno



Fig. 26

**“La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari”, ode di Federigo Nomi e
“Sopra vasi posar vedo una stella”, sonetto per un principe degli
Scompigliati: due fonti eccentriche per l’araldica delle famiglie di Anghiari
“La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari”, ode by Federigo Nomi and
“Sopra vasi posar vedo una stella”, sonnet for a prince of Scompigliati: two
eccentric sources for the heraldry of Anghiari families**

Ilaria BUONAFALCE

Académie internationale d’héraldique - a.i.h.

Ricevuto: 23.02.2024

Accettato: 28.04.2024

DOI: 10.19248/ammentu.498

Abstract

Heraldry has also been frequently used in literature. Heraldic language thus proves to be an original literary element and a precious source for the study of even more peripheral and less universally known families and people. This is the case of the two poetic compositions examined in this essay, which proved to be a precious source for the reconstruction of the heraldic customs of the families of Anghiari.

Keywords

Anghiari, Heraldry of Anghiari, Heraldry poetry, Academy of Scompigliati, Academy of Ricomposti, Negghiente, Figura della Taglia.

Riassunto

L’araldica è stata frequentemente utilizzata anche in letteratura. Il linguaggio araldico si dimostra così un originale elemento letterario e una preziosa fonte per lo studio di famiglie e di persone anche più periferiche e meno universalmente conosciute. È questo il caso dei due componimenti poetici presi in esame in questo saggio, che si sono rivelati una preziosa fonte per la ricostruzione degli usi araldici delle famiglie di Anghiari.

Parole chiave

Anghiari; Araldica anghiarese; Poesia araldica; Accademia degli Scompigliati; Accademia dei Ricomposti; Negghiente; Figura della Taglia.

Il paesaggio urbano europeo ed italiano, con i suoi antichi palazzi, le sue chiese, i suoi musei, è permeato esternamente ed internamente di elementi architettonici, scultorei e pittorici di carattere araldico. Scudi, stemmi e figure araldiche fanno parte integrante del nostro vivere quotidiano, anche se sovente la corretta decifrazione di queste insegne risulta ostica al cittadino del nostro tempo, che ne riconosce l’antichità, ma non ne comprende appieno il significato.

Dunque quando ci riferiamo all’araldica siamo abituati a pensare ad un linguaggio che veicola contenuti emblematici soprattutto attraverso immagini visive, che si concretizzano in sculture, pitture, miniature, argenterie o addirittura gioielli.

Tuttavia il linguaggio araldico è stato utilizzato anche in ambito letterario: qui gli smalti, le figure, gli scudi, le partizioni si sono trasformati in parole ed il linguaggio araldico è servito talvolta a costituire abili metafore poetiche e sovente a dare colore di autenticità ad ambientazioni di carattere storico, a caratterizzare personaggi letterari o ad omaggiare in forma encomiastica persone note e famiglie illustri.

Gli esempi dell’uso dell’araldica in ambito letterario alto sono innumerevoli, come ci ricorda Bascapè: dagli storici delle crociate ai cronachisti medievali, dalla *Divina Commedia* alle provenzali *Chansons de geste*, dall’Ariosto al Tasso, dal *Novelliere* del

Sacchetti ai componimenti poetici di Pascoli e di Carducci, nei quali vengono inseriti riferimenti araldici all'interno di opere di più ampio significato.¹

Tali riferimenti possono essere realistici o frutto dell'immaginazione dell'autore, il quale utilizza le figure araldiche per meglio dipingere luoghi e caratterizzare personaggi, come accade nel caso della descrizione che Dumas ci propone dello stemma del conte di Montecristo, nella quale l'arma risulta essere un'immagine emblematica del percorso interiore di Edmond Dantès: un'arma composta da una montagna d'oro sopra un mare azzurro con una croce rossa in cima, che, come ci dichiara il narratore, forse ricorda il Calvario, o forse rimanda alla memoria della sofferenza e della rigenerazione del suo misterioso personaggio.²

Vi sono poi componimenti di carattere dichiaratamente araldico e spesso di intento altrettanto palesemente encomiastico, come il seicentesco *Scherzo sopra l'Aquila Austriaca, e sopra i sei Globi de' Medici*, che introduce l'edizione del 1660 del *Cordimarte* ed è dedicato da Giuseppe Artale ad Anna de' Medici contessa del Tirolo. Si tratta prevalentemente di poesie d'occasione, le quali, come nel caso dello *Scherzo* dell'Artale, possono anche accompagnarsi ad illustrazioni di carattere araldico o emblematico e fungere esse stesse da elemento introduttivo a carattere dedicatorio di opere di più vasta portata.³

Nella categoria delle opere di funzione prettamente dedicatoria e d'occasione si può inserire il libretto intitolato *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari, Succeduta a gli Scompigliati Implora per suo Protettore il Serenissimo suo Signore Ferdinando Primogenito Figlio della Reale Altezza di Cosimo III Gran Duca di Toscana ode et altro dell'Accademico Negghiente*, pubblicato nel 1702 da Federigo Nomi sotto il suo pseudonimo accademico di Negghiente e dedicato appunto a Ferdinando de' Medici, figlio di Cosimo III, del quale si implora la protezione per la nuova Accademia dei Ricomposti, fondata ad Anghiari anche ad opera del Nomi.

Sacerdote e letterato, Federigo Nomi nasce ad Anghiari nel 1633 da una famiglia originaria di Sansepolcro.⁴ La sua carriera di intellettuale si snoda in varie fasi, che lo porteranno ad una certa notorietà in ambito aretino, città che per i suoi meriti lo aggregnerà anche al proprio ceto nobile,⁵ e lo condurranno all'incontro con Francesco

¹ Per approfonditi esempi di araldica in letteratura cfr. G.C. BASCAPÈ-M. DEL PIAZZO, con la cooperazione di L. BORGIA, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali-Pubblicazioni degli Archivi di Stato, Roma 1983, pp. 76-89.

² Cfr. A. DUMAS, *Il conte di Montecristo*, traduzione di E. FRANCESCHINI, collana Oscar Classici, Mondadori, Milano 2018, p. 839.

³ Per un approfondimento sull'Artale e sul suo componimento rimando a I. BUONAFALCE, *Lo "Scherzo" araldico di Giuseppe Artale e gli stemmi di Anna e Claudia de' Medici contesse del Tirolo*, in 'Rivista del Collegio Araldico', anno CXV-giugno 2018, pp. 122-149.

⁴ Per questa e le successive notizie biografiche cfr. L. GRASSI, *Nomi, Federigo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *D.B.I.*), vol. LXXVIII, 2013, *ad vocem*. Il nostro, come risulta da un sonetto e da una genealogia redatti dal Nomi stesso, nacque il 31 gennaio 1633 da Gio. Battista e da Ottavia di Gio. Andrea di Gio. Pavolo di Pietro di Gio. Paolo Canicchi di Anghiari; ebbe sette tra fratelli e sorelle: Federigo, morto infante prima della nascita del nostro, Margherita, Gio. Andrea, Costanza, Pier Francesco, Nicola ed un'altra sorella maritata della quale non viene riportato il nome: cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato del '600. Profilo e fonti manoscritte*, Olschki, Firenze 1984, pp. 1-2, p. 44, p. 123, p. 290.

⁵ Federigo Nomi viene dichiarato nobile aretino, in via personale, il giorno 17 dicembre 1663, grazie ad una deliberazione del Consiglio Generale di Arezzo, che, prendendo in esame la sua origine da una nobile famiglia di Borgo San Sepolcro, le sue qualità personali e la sua preziosa attività al servizio della comunità aretina, in qualità di maestro della prima scuola di umanità della città, decide non solo di concedergli la

Redi prima ed Antonio Magliabechi poi, con i quali Nomi manterrà sempre intensi rapporti di stima, di amicizia e di scambio culturale.

La sua fama come letterato ed intellettuale, il successo delle sue prime opere e la protezione granducale gli permetteranno di ricoprire dal 1670 la prestigiosa carica di rettore del Collegio ducale della Sapienza di Pisa, in un momento di grandi tensioni tra aristotelici e galileisti. Nel 1671 verrà anche proclamato dottore in *utroque iure*.

È questo un periodo di studio e di intensa scrittura che lo porterà alla traduzione di varie opere di Orazio, alla composizione di testi teatrali di un certo successo, quali la commedia *La Fortuna, ovvero Ricchezza partorisce Lusso, e questo Miseria* del 1677, oltre che ad una varia produzione di carattere encomiastico, spesso legata a personaggi dell'ambiente granducale.

Improvvisamente, nel 1682, forse per l'avversione personale del medico del granduca Giovanni Andrea Moniglia, gli vennero revocati tutti gli incarichi e dovette lasciare la città di Pisa.⁶

Iniziò così una nuova fase della vita del Nomi in qualità di nuovo pievano della chiesa di San Simeone profeta a Monterchi.

Nei primi anni della sua permanenza a Monterchi, luogo inizialmente mal tollerato come una sorta di ingiusto esilio, la sua attività letteraria si intensificò:⁷ è di questo periodo la sua opera più famosa, pubblicata postuma nell'anno 1830, ma già terminata nel 1684, ovvero il poema eroicomico in ottave intitolato *Il catorcio di Anghiari*. Successivamente, dagli anni Novanta, acquisirono maggior rilievo le attività pastorali, di predicatore e di insegnante, pur mantenendosi sempre viva la sua passione di letterato, fino alla morte avvenuta il 30 novembre del 1705.

Al di là del valore letterario delle sue opere, Federigo Nomi rappresentò la figura tipica di intellettuale, letterato ed erudito del suo tempo, anche grazie alle sue relazioni personali ed ai suoi intensi scambi epistolari con altre personalità dell'epoca. In questa chiave si possono leggere anche le ascrizioni a svariate Accademie: la sua prima partecipazione fu quella all'Accademia degli Scompigliati di Anghiari, con il nome di Inutile; fu poi iscritto all'Accademia dei Discordi di Arezzo con il nome di Incerto; nel 1691 fu accolto dall'Accademia agli Incitati di Faenza con il nome di Acciottolato; mentre negli ultimi anni della sua vita partecipò all'Accademia bolognese degli Accesi e all'Accademia della Botte con lo pseudonimo di Fumoso; infine, nell'anno 1703, vi

cittadinanza, ma anche di dichiararlo nobile di Arezzo: cfr. ARCHIVIO DI STATO DI AREZZO (d'ora in poi A.S.A.), *Antico Regime, Antico Comune, Magistrato e Consiglio, Deliberazioni e partiti dei priori e del consiglio generale*, 41, cc. 147 v.-148 r., citato ed in parte trascritto in L. BERTI, *Elogio di un patriziato urbano. I valori della nobiltà aretina nel racconto di Federigo Nomi di una "Giostra di Buratto"*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005). Atti del Convegno di studi di Anghiari (25-26 novembre 2005)*, a cura di W. BERNARDI e G. BIANCHINI, Franco Angeli, Milano 2008, p. 181.

⁶ Molte testimonianze contemporanee riportano l'avversione del Moniglia per il nostro ed il Nomi stesso, a causa di quello che aveva subito, dal suo esilio di Monterchi scrisse numerosi componimenti di vario tenore contro i comportamenti di Moniglia, anche a seguito della notizia della morte del medico (*In Curculionis obitum*): a questo proposito confronta l'approfondita raccolta di documenti, testimonianze e componimenti autografi presenti in G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato cit.*, pp. 19-23 e pp. 186-188.

⁷ Sul soggiorno a Monterchi e sull'evolversi della percezione che Nomi ebbe di questo luogo cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi (1682-1705). Nuove ricerche*, Olschki, Firenze 1999, pp. 25-29. Il Nomi scrisse anche una supplica in versi indirizzata al principe Ferdinando, ma forse mai giunta a destinazione, dove dipinse le miserevoli condizioni del luogo dal quale sperava di essere richiamato. Giovanni Bianchini ce ne offre una trascrizione: cfr. *ibidem*, pp. 71-76.

fu l'iscrizione più importante: infatti il Nomi venne accolto dalla prestigiosa Accademia dell'Arcadia, con il nome di Cerifone Nedeatide.⁸

Nell'ambito della sua attività di animatore dell'Accademia dei Ricomposti di Anghiari, che lo vide tra i fondatori nel 1702⁹, si inquadra anche il libretto, composto da un'ode ed un sonetto introduttivo, che è uno degli oggetti delle nostre riflessioni.

Pubblicata in Arezzo presso Lazzaro Loreti, *La Nuova Accademia de Ricomposti* si apre con un sonetto a mo' di supplica dedicato a Ferdinando de' Medici, attraverso il quale si implora il patronato del principe per la nuova Accademia anghiarese, sorta sulle ceneri di una precedente Accademia: quella degli Scompigliati.¹⁰ Quest'ultima, cronologicamente successiva ai Rinverditi (1550-1610 ca.) ed ai Fedeli (1620), venne fondata probabilmente intorno all'anno 1655,¹¹ risultando attiva dalla metà del XVII secolo fino all'anno 1685¹² e fu animata dall'abate Giovanni Battista Testi, letterato e commediografo di Anghiari.

Federigo Nomi proprio nelle note a *La Nuova Accademia de Ricomposti* ricorda Pier Francesco Testi quale autore dell'insegna dell'Accademia degli Scompigliati, che consisteva nella figura di un guindolo ovvero un arcolaio, unito al motto "ogni scompiglio al mio girar discioglio".¹³

Una delle attività principali dell'Accademia era quella teatrale, molto viva in quel tempo nella città di Anghiari, tanto che il palco del teatro aveva sede nel Salone di

⁸ Federigo Nomi è annoverato con il nome di Cerifone Nedeatide, tra gli altri luoghi, ne *Il catalogo degli Arcadi per ordine d'Alfabeto. Colla serie delle Colonie, e Rappresentanze arcadiche*, s.l. 1720?, p. 28; tale pseudonimo arcadico è accettato anche in L. GRASSI, *cit.*; mentre lo stesso personaggio viene ricordato come Cerifone Lampio in G.M. CRESCIMBENI, *Notizie storiche degli Arcadi morti*, tomo II, Stamperia di Antonio de Rossi, Roma 1720, p. 264 e in I. CARINI, *L'Arcadia dal 1690 al 1890. Memorie storiche*, vol. 1, Tipografia della Pace di Filippo Cuggiani, Roma 1891, p. 436. Bianchini annota che Cerifone è la trasposizione classicheggiante di Cerfone, toponimo di un affluente del Tevere, che scorre nei pressi di Monterchi; mentre Nedeatide rimanda al fiume Neda in Elide: cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato cit.*, p. 42, n. 106. Secondo il mito, il nome di quest'ultimo fiume, che nasce in Arcadia e sfocia nel Mar Ionio, avrebbe origine dalla ninfa Neda, figlia di Oceano, una delle nutrici di Zeus.

⁹ Cfr. A. MERENDELLI, *Le origini del teatro di Federigo Nomi*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo cit.*, p. 130.

¹⁰ Nel sonetto dedicatorio indirizzato a Ferdinando (*Regio PRINCIPE ETRUSCO*, v. 3) appaiono subito chiare allusioni ai Ricomposti (*la ricomposta Etrusca schiera*) ed alla loro insegna (*sua Tela*), ma non vi sono accenni di rilievo a specifici elementi araldici:

Ricorre à tè la ricomposta, e intesa

A lavor faticoso Etrusca schiera, (vv. 1-2)

...

Coll'esemplo nudrir, si ch'ella intera

Porga sua Tela un'giorno, e mai non pera (vv. 6-7)

...

¹¹ Piero Scapecchi riporta come data di fondazione dell'Accademia degli Scompigliati l'anno 1655: cfr. P. SCAPECCHI, *Eruditi, letterati e libri in Valtiberina ai tempi di Federigo Nomi*, in *Federigo Nomi. La sua terra, il suo tempo cit.*, p. 230. Andrea Merendelli invece fa risalire la probabile fondazione intorno al 1654: cfr. A. MERENDELLI, *Le origini del teatro cit.*, p. 124.

¹² Per gli estremi cronologici dei Rinverditi, dei Fedeli e per la data di scioglimento dell'Accademia degli Scompigliati cfr. P. SCAPECCHI, *Eruditi, letterati cit.*, pp. 229-230. Merendelli, invece, riporta il 1687 come anno di scioglimento degli Scompigliati: cfr. A. MERENDELLI, *Le origini del teatro cit.*, p. 130, n. 54.

¹³ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari, Succeduta a gli Scompigliati Implora per suo Protettore il Serenissimo suo Signore Ferdinando Primogenito Figlio della Reale Altezza di Cosimo III Gran Duca di Toscana ode et altro dell'Accademico Negghiente*, Lazzaro Loreti, Arezzo 1702, pp. 6-7, n. 1 e n. 13.

Corte del palazzo Pretorio: alle attività teatrali partecipò in varie vesti, tra cui quella di attore, anche il Nomi.¹⁴

Tra gli accademici si ricordano Agostino Maimoni, l'abate Gio. Batta Testi con il nome di Ossequioso, Giuseppe e Cesare Fontana, il dottore in legge Raffaello Magi, Ieronimo Musetti, Daniele Bonucci, con il nome di Debole, Pier Francesco Testi detto lo Sviscerato, il dottor Baldassarre Marcheschi, con il nome di Concorde ed il dottor Leonardo Raffaelli, noto come l'Agitato.¹⁵

Il capo dell'Accademia, come d'uso anche in altre Accademie toscane, veniva chiamato Principe: tra coloro che ricoprirono tale carica si distinse il marchese Giovanni Vitelli di Città di Castello, pronipote del nunzio apostolico a Venezia Francesco Anselmo Decio Vitelli, al quale il Testi, nell'anno 1669, dedicò la commedia *Lo scompiglio felicemente disciolto* e che fu Principe degli Scompigliati nel periodo più intenso dell'attività di questa Accademia, intorno agli anni 1665-1670, per trasferirsi poi a Roma nel 1671 come gentiluomo di camera di Cristina di Svezia, luogo dove morirà nell'anno 1687. Inoltre si segnalano l'abate Gio Batta di Camillo di Iacopo Testi e di Armida Magi (1680-1685 ca.) ed un non meglio individuato membro di casa Magi (forse Raffaello).¹⁶

Proprio riferito a quest'ultimo personaggio si conserva un sonetto di carattere araldico, anonimo e non datato, ma di un certo interesse:¹⁷

Si allude all'arme del Sig. ...Magi, principe dell'Accademia.

*Sopra vasi posar vedo una stella
fatta scorta à uno stol di scompigliati
sono i Magi da questa illuminati
gli conduce sicuri senza procella.*

*...questa impresa è molto bella
di selve di corone, e vasi ornati
se à Camparma o à Castel sian generati
il Taglieschi Anghiarese ne favella.*

*Bastò che d'oriente, uscir gli piacque
di veder Cristo nato...desio
la stella gli fu guida e seco giacque.*

Entro i vasi portar dono si pio

¹⁴ Per questa e più approfondite notizie circa l'attività teatrale del Nomi sia come autore, che come attore cfr. A. MERENDELLI, *Le origini del teatro cit.*, pp. 117-135.

¹⁵ Cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato cit.*, p. 56.

¹⁶ Per queste e per più dettagliate notizie circa l'Accademia degli Scompigliati cfr. V. GAZZOLA STACCHINI-G. BIANCHINI, *Le accademie dell'aretino nel XVII e XVIII secolo*, Olschki, Firenze 1978, pp. 559-561. Confronta inoltre M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, vol. V, Cappelli, Bologna 1930, p. 134 e COMUNE DI ANGIARI, *Studio storico relativo alla ricostruzione delle fasi di sviluppo urbano della città di Anghiari e del suo territorio dal periodo antico all'attuale*, a cura di G. OREFICE, Anghiari 2005, p. 28 ed in particolare per Giovanni Vitelli cfr. S. FRANCHI, *Drammaturgia romana*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1988, p. 930; inoltre cfr. A. MERENDELLI, *Le origini del teatro cit.*, pp. 125-127 ed infine cfr. M. ALBERTONI, *Vitelli, Francesco Anselmo Decio in D.B.I.*, vol. XCIX, 2020, *ad vocem*.

¹⁷ La trascrizione di questo componimento poetico è tratta da V. GAZZOLA STACCHINI-G. BIANCHINI, *Le accademie dell'aretino cit.*, p. 560 e n. 26, che a sua volta lo trae dalla filza n° 600 dell'Archivio Storico Comunale di Anghiari.

*che per gran riverenza dar gli piacque
oro fu, mirra incenso, al nato Pio.*

L'antica famiglia anghiarese dei Magi ricoprì il priorato per la prima volta nel 1416, vantò ben trentacinque gonfalonieri¹⁸ ed ebbe tra i suoi membri più illustri l'ingegnere militare, studioso di diritto e trattatista Girolamo, che morì a Costantinopoli nel 1572, dopo la cattura nella difesa di Famagosta, del quale, come vedremo, scriverà anche Federigo Nomi nella sua ode come Accademico Negghiente.¹⁹ Inoltre tale famiglia annoverò anche il beato Bartolomeo, religioso francescano, nato ad Anghiari nel 1460 da Francesco di Giovanni di Magio e da donna Susanna di Filippo di Duccio d'Anghiari, il quale, nell'anno 1480, entrò nell'Ordine sotto la guida del beato Cherubino da Spoleto e morì ad Empoli il 18 marzo 1510.²⁰

Analizzando il sonetto araldico riferito all'arma Magi osserviamo come questo si apra con una prima strofa che rimanda immediatamente alle principali figure araldiche contenute nello stemma di quella famiglia: il vaso e la stella.

Secondo questa immagine poetica, l'autore, nel primo verso (*sopra vasi posar vedo una stella*), immagina metaforicamente di veder posare sopra i vasi una stella che, *fatta scorta à uno stol di scompigliati*, ed ecco in questo secondo verso il riferimento all'Accademia degli Scompigliati, illumina e guida i Magi, allusione ai sapienti neotestamentari, ma anche rimando diretto alla famiglia del principe dell'Accademia al quale è dedicato il componimento.

Dunque in una chiave di lettura araldica individuiamo fin da subito non solo le principali figure dell'arma, ma anche la loro posizione: il vaso è infatti sormontato da una stella. Si conservano vari esemplari dello stemma Magi, che si ritrova in alcune raffigurazioni tra le quali quelle raccolte nel codice del Pontenani²¹ e quelle riferite al beato Bartolomeo in due dipinti di ambito toscano del XVIII secolo, conservati presso la Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro.²² Esso si può descrivere come *d'azzurro, al vaso d'argento, cinto da una corona verso la sommità, sormontato da una cometa di otto raggi d'oro, ondeggiante in palo*.²³

In alcuni casi varia il metallo del vaso che diviene d'oro come la corona e si può blasonare come *d'azzurro, al vaso coronato, sormontato da una cometa di otto raggi*

¹⁸ Per la lista delle famiglie che hanno avuto accesso al gonfalonierato, al capitanato e al priorato in Anghiari cfr. T. FANFANI, *Potere e nobiltà nell'Italia minore tra XVI e XVII secolo. I Taglieschi di Anghiari*, Studi e ricerche, VI, Giuffrè, Milano 1983, pp. 25-28.

¹⁹ Su Girolamo Magi cfr. <<https://www.treccani.it/enciclopedia/girolamo-magi/>> (07/01/2024).

²⁰ Per le notizie riguardanti il beato Bartolomeo cfr. D. BALDI, *Federigo Nomi e il beato Bartolomeo Magi: documenti inediti*, in *Federigo Nomi. La sua terra, il suo tempo cit.*, pp. 41-60 e cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali della terra di Anghiari*, Gruppo Donatori di sangue "Fratres", Anghiari 1991, pp. 233-234 e pp. 358-359.

²¹ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili e dei gonfalonieri*, c. 59 (a. 69) e c. 80 v.

²² Cfr. <<https://beweb.chiesacattolica.it/>> alle voci 'Bartolomeo Magi' e 'Stemma gentilizio della famiglia Magi' (ultima consultazione 08/01/2024).

²³ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 80 v. Sostanzialmente così anche nel dipinto di ambito toscano del XVIII secolo, conservato presso la Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro, raffigurante il Beato Bartolomeo, con stemma Magi e stemma gentilizio del preposto Nicola Tuti, dove il vaso è d'argento e la corona d'oro.

ondeggiate in palo, il tutto d'oro;²⁴ in altri luoghi gli smalti sono quelli appena indicati, ma il vaso non è coronato e muove dalla punta dello scudo.²⁵

Tornando al nostro sonetto, nella seconda strofa, che si apre con un elogio dell'insegna in esame, si introduce, con il successivo verso, un nuovo elemento araldico, che completa le figure presenti nell'arma Magi: quello della corona (*di selve di corone, e vasi ornati*), per poi passare ad un'allusione geografica circa l'origine della famiglia a Castello o nel territorio di Camparma, toponimo questo compreso tra le località aggregate alla chiesa curata di Santa Maria di Casale, suffraganea di Santa Maria della Pieve di Sovara;²⁶ l'autore si rimette però all'autorità degli scritti del celebre annalista e storico di Anghiari Lorenzo Taglieschi, facendo così una citazione dotta ed allo stesso tempo omaggiando implicitamente anche quest'ultimo personaggio.²⁷

Le due strofe conclusive del sonetto rimandano al racconto tradizionale, per il quale, nella terza strofa, la stella guidò i Magi partiti da Oriente per il desiderio di vedere Cristo (*la stella gli fu guida e seco giacque*); mentre l'ultima strofa si apre con l'immagine dei vasi (*entro i vasi portar dono si pio*), che in questo caso contengono i doni dei Magi a Gesù. Ecco dunque come i due elementi della tradizione cristiana, la stella e i doni, rappresentati simbolicamente dai vasi che li contengono, si saldano con le figure araldiche dello stemma Magi, che in questa chiave formano un'evidente arma parlante.

D'altronde a conferma di questa suggestione bisogna ricordare che tale famiglia ebbe in giuspatronato proprio l'altare dedicato ai Santi Tre Magi della chiesa di Santa Croce ad Anghiari.²⁸ Inoltre nella stessa chiesa si conserva, dietro l'altare maggiore, un arcone di stucco dorato, opera di maestranze toscane del XVII secolo, costituito da elementi fogliacei sull'estradosso e da un trionfo apicale, composto da Dio Padre benedicente, angeli e cherubini, accompagnato in alto al centro da uno stemma di casa Magi, nel quale si ravvisa il campo d'azzurro e la figura del vaso coronato e sormontato da una stella a otto punte, il tutto d'oro.²⁹ Infine, sempre a proposito dell'interpretazione dell'arma Magi come arma parlante, nelle note a *Il catorcio di Anghiari*, si accredita l'origine dell'insegna così come era stata presentata poeticamente anche nel sonetto da noi preso in esame: si afferma, infatti, che “Lo stemma di questa famiglia è un vaso d'oro con una stella sopra; impresa propria di quei tre regi che si portarono dall'Oriente a rendere omaggio al nato Salvatore”.³⁰

²⁴ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 59 (a. 69). Sostanzialmente così anche nel dipinto di ambito toscano del XVIII secolo, conservato presso la Diocesi di Arezzo-Cortona-Sansepolcro, raffigurante il Beato Bartolomeo, con stemma Magi e stemma Bacci, dove sia il vaso che la corona appaiono d'oro.

²⁵ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi delle famiglie aretine*, c. 23.

²⁶ Cfr. COMUNE DI ANGHIARI, *Studio storico relativo alla ricostruzione delle fasi di sviluppo urbano della città di Anghiari cit.*, p. 36 e p.40.

²⁷ Lorenzo Taglieschi, ultimo della sua famiglia, nato a Prato nel 1598 e morto ad Anghiari nel 1654, fu uomo di profonda cultura e di interesse per la storia, partecipò alla vita pubblica di Anghiari ricoprendo diverse cariche e raccolse le memorie della sua terra nei celebri *Annali*, nei quali in varie parti si ricorda anche la famiglia Magi, molti dei suoi membri e la sua probabile origine: cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 14, p. 116, p. 266, pp. 233-234, pp. 358-359.

²⁸ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. La Chiesa di S. Croce ad Anghiari. Seconda parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 4, agosto-settembre 2010, p. 9.

²⁹ Cfr. <<https://beweb.chiesacattolica.it/>> alla voce 'Stemma gentilizio della famiglia Magi' (09/01/2024).

³⁰ Cfr. F. NOMI, *Il catorcio di Anghiari poema eroi-comico in ottava rima del proposto Federigo Nomi con le note dell'avvocato Cesare Testi*, vol. I, Tipografia Daddi, Firenze, 1830, p. 205, n. 23.

Come si è detto l'attività letteraria, teatrale ed accademica nella terra di Anghiari del XVII e XVIII secolo era piuttosto vivace, generalmente capeggiata da alcune famiglie, che già in epoche più antiche avevano fatto parte di quella che si può definire l'oligarchia anghiarese, i cui membri più illustri ritroveremo celebrati direttamente o tramite l'allusione ai loro blasoni anche dal Nomi nell'ode de *La Nuova Accademia de Ricomposti*.

Antico castello fortificato appartenente a feudatari dell'alta Val Tiberina, agli inizi del XII secolo Anghiari passò in signoria al monastero di Camaldoli.³¹ Nel territorio della sorgente comunità, amministrata da due consoli nominati dall'abate camaldolese, venne costruito il monastero di San Bartolomeo il cui rettore portava il titolo di visconte.

Subinfeudata al conte Ranieri di Galbino nel 1186, la località vive un periodo di sviluppo sotto il governo dei rappresentanti dell'abate di Camaldoli e costituisce, nel tempo, un proprio governo comunale. Nel 1322 la conquista Guido Tarlati di Pietramala, vescovo e signore di Arezzo, che la conferisce al fratello Pier Saccone: è questa l'epoca in cui i cittadini anghiaresi si dividono in due avverse fazioni, l'una filotarlatesca, l'altra che aspira, invece, ad un'alleanza con il comune fiorentino.

Dopo molti anni di alterne vicende, che vedono Arezzo, Perugia e Firenze succedersi nel dominio sulle terre anghiaresi, caduta Arezzo nel 1384 su Anghiari si stabilisce in via definitiva l'egemonia fiorentina.

Il 4 gennaio del 1385, affinché gli abitanti di quei territori *salubrius gubernantur, quiete vivant, et boni in suis substantiis conserventur*,³² Firenze nomina suo rappresentante *in loco* un cittadino fiorentino, popolare e guelfo, che si chiami *Vicarius Anglaris, Verone, Vallis Capresis, Montanine, Pontenani*.³³

Sotto il controllo del rettore di Firenze, il comune di Anghiari definisce le proprie strutture organizzative, che dureranno per lungo tempo. Le due fazioni originatesi al tempo dei Pietramala non si fronteggiano più per gli iniziali motivi di adesione ad una o ad altra parte politica, ma la rivalità rimane comunque assai accesa nel tentativo di impadronirsi del dominio sull'intera comunità. Le più alte cariche comunali sono quelle del gonfaloniere, del capitano e dei dodici priori riuniti in una magistratura collegiale denominata "consiglio dei XII".

Per accedere a dette cariche occorre appartenere alle maggiori famiglie cittadine di Anghiari, i cui membri dovevano avere esercitato da tempo pubbliche funzioni. Per essere eletti capitani bisognava che la casata di appartenenza avesse prodotto priori da più di cento anni e, per l'eleggibilità a gonfaloniere, era necessario aver avuto in famiglia un capitano almeno un secolo prima. Per essere ammessi nel consiglio generale, organo legislativo del comune, occorreva, a sua volta, essere cittadini allibrati per determinate somme. Costituita inizialmente da sessanta *boni viri*, poi da settantacinque e, infine, da novanta membri, come stabilì una riforma statutaria del 1599, la composizione del consiglio generale doveva rispettare la proporzione di quattro a sei tra le due citate fazioni, che la tradizione ormai chiamava, rispettivamente, "di dentro" e "di fuori".³⁴

³¹ I brevissimi cenni storici riguardanti Anghiari fanno parte di un lavoro ancora inedito intitolato *Il codice Pontenani* nel quale ho avuto l'onore di affiancare Luigi Borgia come coautrice e sono stati in gran parte tratti da T. FANFANI, *Potere e nobiltà cit.*, pp. 6-31.

³² Cfr. *I capitoli del comune di Firenze. Inventario e regesto*, I, a cura di C. GUASTI, Firenze 1866, p. 409.

³³ Cfr. *ibid.*

³⁴ Lorenzo Taglieschi nei suoi *Annali*, all'anno 1385, racconta l'origine di queste fazioni: molti anghiaresi fuoriusciti in contrasto con i Tarlati si unirono ai soldati fiorentini ed in concomitanza con l'assedio di

In poche parole, per lungo tempo Anghiari è organizzato in un piccolo municipio oligarchico sul quale dominano poche famiglie divise nelle predette due fazioni che continueranno a combattersi fino al XVII secolo inoltrato, epoca in cui le principali, rispettive casate a mano a mano si estingueranno.

È più che naturale che questa società oligarchica abbia fatto uso, a pieno titolo, di insegne araldiche. In esse le partizioni, le convenevoli partizioni, le figure animali classiche, quali l'aquila o il leone, tipiche del blasone primitivo, appaiono quasi inesistenti o, comunque, scarsissime; abbondano, invece, le figure umane (teste, braccia), naturali (ombre di sole, tronchi d'albero, zucche) e artificiali (un carroccio, una macina, i rari coltelli da innesto): questa osservazione complessiva dei contenuti figurativi delle insegne gentilizie della terra di Anghiari induce a ritenere assai probabile la loro minore antichità rispetto ad esempio alle insegne delle principali famiglie aretine.

A titolo esemplificativo ricordiamo, tra le altre figure, la testa di serafino nell'arma parlante degli Angelieri; il carroccio al naturale o la ruota dei Carocci; la macina da guado dei Nuti: ricordo dell'originaria attività professionale di questa famiglia; il levriero rampante dei Canini; il cane corso che guarda una stella dei Corsi;³⁵ le oche dei Ciarperini; il braccio di carnagione: indicante un'ombra di sole caricata nel cuore delle lettere I H S per i Manini (o Mannini), impugnante una palma o una penna d'oca

Pietramala tentarono di entrare in Anghiari contro la volontà dei filotarlateschi, che resistevano dentro le mura nella difesa del castello. Da questo episodio il Taglieschi fa risalire la fazione "di fuori", filoflorentina e guelfa, e la fazione "di dentro", filotarlatesca e ghibellina; la divisione tra queste fazioni, che perdurava fino al tempo dell'autore degli *Annali*, si rifletteva anche nella puntuale spartizione delle cariche pubbliche, il cui equilibrio era osservato molto rigorosamente: cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 116 e p. 119. Nel suo lavoro sui Taglieschi il Fanfani ha pubblicato, traendole da fonti originali, due tabelle con l'elencazione, compresa tra il 1387 e il 1648, di tutte le famiglie "di fuori" e "di dentro" e con l'annotazione del numero dei gonfalonieri e dei capitani usciti dal seno di ciascuna di esse, nonché dell'anno più antico di accesso al gonfalonierato, al capitanato e al priorato. Si tratta di centoventotto famiglie: settantanove "di fuori" e quarantanove "di dentro". A titolo meramente esemplificativo, annotando l'anno più antico di accesso ad una carica, ricordiamo tra le famiglie "di fuori" i Carocci (priorato, 1393); i Ciarperini (priorato, 1485); i Ducci (priorato, 1440); i Manini (priorato, 1487); i Marcheschi (priorato, 1442); i Mazzoni (gonfalonierato, 1422): essi ricoprono questa carica per trentasei volte; i Musetti (priorato, 1438): furono anche gonfalonieri per ventidue volte; i Nelli (priorato, 1471); i Nuti (priorato, 1438): ricoprono anche la carica di gonfaloniere per trentotto volte; i Ricciardeschi (capitanato, 1532) ed i Taglieschi (gonfalonierato, 1387): ricoprono questa carica per venticinque volte; mentre, tra quelle "di dentro", ricordiamo le famiglie Angelieri (priorato, 1451): il ramo degli Angelieri Severini ricoprì anche la carica di gonfaloniere per trentatré volte, mentre gli Angelieri Veriani assunsero la stessa carica per ventitré volte; Boldrazzi (priorato, 1473); Canini (gonfalonierato, 1393); Dottori (priorato, 1422); Fabroni (priorato, 1452); Folchi (capitanato, 1451); Giusti (gonfalonierato, 1440); Magi (priorato, 1416): essi ricoprono anche la carica di gonfaloniere per trentacinque volte; Morgalanti (priorato, 1452); Ploti (priorato, 1628); ancora Ricciardeschi (gonfalonierato, 1621) e Vettori (capitanato, 1454). A questo proposito cfr. T. FANFANI, *Potere e nobiltà...cit.*, pp. 25-28 e T. FANFANI, *I Taglieschi: storia, società, economia*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo cit.*, p. 191.

³⁵ Taglieschi narra come Renzo di Renzo dal Corso da Citerna fosse venuto ad esercitare l'attività di macellaio ad Anghiari intorno al 1510 e come i suoi discendenti proseguissero in questa attività ed avessero come stemma "un cane corso che guarda una stella": cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 267. Nell'epoca in cui Benedetto Corsi ottenne l'ammissione alla nobiltà di Sansepolcro nel 1791 e a quella di Arezzo nel 1793, lo stemma registrato sui *Libri d'Oro*, secondo la blasonatura che ne fa Ceramelli Papiani, risultava "di cielo, al cane d'argento sedente sul terreno al naturale, collarinato di rosso e incatenato al naturale da destra, retroguardante una stella a otto punte d'oro, posta nel cantone sinistro del capo": cfr. ARCHIVIO DI STATO DI FIRENZE (d'ora in poi A.S.F.), *Ceramelli Papiani*, fasc. 5490.

per i Vettori (o Vittori); l'ombra di sole caricata nel cuore da una testa umana, o semplicemente una testa umana radiante per i Folchi ed i Fabroni; la zucca dei Boldrazzi; la penna e il libro dei Dottori; il coltello da innesto e la vite dei Giusti; la quercia e lo scorpione dei Chieli; la squadra, il mazzuolo e il filo attaccato ad un regolo dei Filogeni: probabile ricordo araldico dell'attività di scalpellino svolta dal loro capostipite;³⁶ la lettera M di nero nel più complesso stemma dei Mascottini;³⁷ il gatto dei Maimoni.³⁸

Venendo ora all'analisi de *La Nuova Accademia de Ricomposti*, come abbiamo detto, essa comprende un sonetto, del quale abbiamo fatto cenno, ed un'ode.

Quest'ultima rappresenta la composizione più interessante dal punto di vista araldico ed è accompagnata da alcune note esplicative redatte dall'autore medesimo, che rendono più chiare persone e fatti ai quali esso si riferisce.

L'ode, nel solco del sonetto introduttivo che la precede, annuncia la fondazione della nuova Accademia ed offre i suoi ingegni al principe protettore, dipanandosi poi in una sorta di esaltazione dei più illustri personaggi e delle maggiori famiglie passate e presenti di Anghiari, i cui fasti potranno essere rinverditi sotto la protezione di Ferdinando, del quale gli accademici esalteranno le doti e del quale saranno fedeli seguaci, come in antichità lo furono per il loro sovrano gli Immortali persiani. In quest'ottica non a torto il Melzi afferma che il libretto in questione potrebbe meglio intitolarsi *Fasti d'Anghiari*.³⁹

³⁶ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 268.

³⁷ Lorenzo Taglieschi ricorda la famiglia dei Mascottini tra quelle citate nella conclusione della *Parte Seconda* dei suoi *Annali*: essa fu portata a Montauto da Nardo d'Antonio di Mascottino da Valialla e successivamente, nell'anno 1509, si trasferì in Anghiari: cfr. *ibidem*. Lo stemma dei Mascottini si può descrivere come *inquartato in croce di Sant'Andrea: nel primo d'azzurro, alla corona all'antica d'oro; nel secondo e nel terzo d'oro, alla lettera M di nero; nel quarto d'azzurro, al monte di sei colli di rosso*. La descrizione di questo stemma si evince dall'arma di alleanza appartenuta a Marzia, moglie di Bastiano di Antonio Pontenani, datata al 1588, e conservata nel codice del Pontenani: cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 102 v. I Mascottini, che pure alzavano insegne araldiche, non risultano dagli elenchi pubblicati dal Fanfani: essi, evidentemente, non facevano parte della locale oligarchia, il che comunque, non toglieva loro affatto il diritto di adoperare regolarmente uno stemma.

³⁸ Interessante e piuttosto curiosa, per quanto assai fantasiosa, è la ricostruzione che Taglieschi ci fa nelle sue annotazioni riguardanti l'anno 1450 della provenienza dei Maimoni e dell'origine del loro cognome e della loro arma: egli infatti scrive che questi, provenienti da Cafaggio di Montauto, vennero nella terra di Anghari alla Calla e ad Albiano ad esercitare l'arte dei fabbri, ma non furono mai ammessi alla civiltà di Anghiari: per la loro natura rozza, selvatica, viziosa e poco saggia sembravano "essere discesi da' gatti Maimoni, il quale hanno per arme con un pomo in mano legato ad un sasso; quelli dalla Calla lo dipingano con le bilance in mano": cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 195. È interessante notare come per questo autore risulti del tutto naturale, oltre che legittimo, che una famiglia descritta come rozza e selvatica e non ammessa alla civiltà di Anghiari abbia potuto innalzare un'insegna con addirittura elementi di brisura tra due rami familiari. Tuttavia la famiglia nel corso dei decenni deve aver compiuto una certa ascesa sociale, se negli stessi *Annali*, all'anno 1536, si ricorda come deputato alle fortificazioni tal Pierandrea Maimoni; mentre successivamente la famiglia fondò una sepoltura nel santuario della Madonna del Combarbio, dopo la sua consacrazione del 1552, similmente ad altre illustri case di Anghiari, quali i Chieli, che fondarono l'altare maggiore, i Mazzoni conti di Urbech, i Ciarperini, i Selvestrini, i Giusti, i Balduccini ed i Lanfranchi; inoltre tra gli avvenimenti dell'anno 1606 si cita anche l'attività di ser Gabriele di Piero Maimoni, che roga il testamento di Girolamo Taglieschi: cfr. *ibidem*, p. 284, p. 287 e p. 361.

³⁹ Cfr. G. MELZI, *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani o come che sia aventi relazione all'Italia*, tomo II, Luigi di Giacomo Pirola, Milano 1852, p. 225.

In questa chiave l'elemento araldico assume una funzione esaltatrice dell'antichità e della nobiltà delle famiglie delle quali si intende scrivere, tanto più illustri in quanto dotate di un proprio blasone. Quindi l'araldica diviene elemento poetico allusivo e simbolico, per il quale le figure sono emblema delle famiglie, valide quanto i cognomi per il loro riconoscimento sociale e per l'attestazione del loro prestigio. Questo gioco letterario è però in parte sconfessato proprio dall'introduzione di una corposa lista di note a spiegazione sia della biografia dei personaggi citati, sia dell'attribuzione delle singole figure araldiche alle varie famiglie: questo dato ci palesa che siamo di fronte a casate minori, in territori lontani dal centro del potere e che quindi abbisognano di un ulteriore chiarimento da parte del poeta.

Tuttavia proprio tale lontananza dalle grandi famiglie e dai grandi personaggi universalmente conosciuti fa di questo componimento una preziosa, per quanto eccentrica, fonte di conoscenza degli usi araldici di casate e territori minori e periferici, spesso a rischio di dispersione, vuoi per l'estinzione di molte di esse, vuoi per la mancata inclusione di altre nel ceto nobile, regolamentato, in tempi successivi, dalla *Legge per regolamento della nobiltà e cittadinanza*, promulgata a Vienna il 31 luglio 1750 dal granduca Francesco Stefano di Lorena e pubblicata in Firenze il successivo giorno 1° ottobre⁴⁰.

Non ci sfugge che in questo ambito di cultura accademica l'approfondimento fornito dalle note non ha una valenza meramente informativa, ma assume in sé una duplice funzione da un lato didattica ed esplicativa per il colto lettore, dall'altro di chiaro palesamento del sapere erudito dello scrittore: il dato è tanto più interessante nel quadro di una riflessione in chiave araldica, perché ci chiarisce quanto questo sistema emblematico sia stato parte integrante del bagaglio culturale del letterato, dello storico e dell'erudito di quei tempi.

Un erudito, nello specifico caso del Nomi, per niente attardato, ma pienamente inserito nel dialogo culturale del suo tempo, curioso delle più recenti tematiche scientifiche, con una solida base di cultura latina e greca, di diritto, di letteratura e, naturalmente, anche di teologia e dottrina religiosa, dedito allo studio e all'insegnamento, ansioso di conoscere, reperire libri, attingere alle fonti, sperimentare generi letterari, affinare il lessico, come di intessere contatti intellettuali attraverso i suoi costanti rapporti epistolari ed attraverso la partecipazione ai consessi accademici:⁴¹ in questo quadro si inserisce anche il sapere araldico, con il suo portato storico e giuridico, sia per quanto concerne la grande storia dei potenti della Terra che la piccola e non per questo meno degna storia locale e familiare.

Dunque l'Accademico Negghiente apre il suo componimento (vv. 1-10) illustrando la situazione dell'Accademia di Anghiari, che dopo anni di confusione e di discordie si appresta a ricomporsi all'opera: tale concetto si esplica per via di metafora con l'immagine dell'arcolaoia (*il GUINDOL nostro*, v.2) che per molti anni faticosamente gira per adattare al subbio una nuova tela (*Per adattar la NUOVA TELA ad SUBBIO*, v. 3).

⁴⁰ Cfr. *Bandi e ordini da osservarsi nel granducato di Toscana*, III, Firenze 1757, XVII.

⁴¹ Giovanni Bianchini ci fornisce un quadro molto accurato ed approfondito della sua figura di intellettuale e letterato e del suo sistema di relazioni con altri intellettuali e letterati nell'ambito dell'erudizione del Seicento, che lo porta ad essere considerato dal Redi come "una delle nobili penne" del XVII secolo: cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. "Una delle nobili penne del nostro secolo"*, in *Federigo Nomi. La sua terra, il suo tempo cit.*, pp. 61-81.

Questi versi, nei quali non a caso alcuni termini sono stampati in lettere capitali, vogliono alludere all'impresa della passata Accademia degli Scompigliati, ossia l'arcolajo o guindolo, ed al motto della nuova Accademia dei Ricomposti, ossia l'espressione di origine petrarchesca 'alla tela novella'. Si prosegue poi alludendo più esplicitamente ad entrambe le compagini accademiche: l'una erede dell'altra (*Si SCOMPIGLJATO...All'opra RICOMPOSTE*, vv. 6-9).

Nelle prime quattro note riferite a questo gruppo di versi il Nomi spiega come il Guindolo sia stata l'impresa degli Scompigliati, unita, come si è detto, al motto "Ogni scompiglio al mio girar discioglio" e come da questi siano nati i Ricomposti, che innalzavano come impresa una tela insubbiata con il motto "Alla tela novella".⁴² Non vi è certezza relativamente all'autore del motto degli Scompigliati, ma bisogna sottolineare che il Nomi stesso ha utilizzato il medesimo verso nel suo poema *Il catorcio di Anghiari*, se non altro a rimarcare la propria appartenenza a questa Accademia.⁴³ Per quanto riguarda invece il motto dei Ricomposti, l'Accademico Negghiente ne fa risalire l'origine ad un verso del Petrarca, sottolineando così l'ispirazione colta e letteraria che animava l'Accademia. Infatti il motto è stato tratto dal sonetto *S'Amore o Morte non dà qualche stroppio* e non è peregrino pensare che sia stato scelto con il concorso del Nomi stesso, che dei Ricomposti era uno dei fondatori:⁴⁴

*S'Amore o Morte non dà qualche stroppio
a la tela novella ch'ora ordisco,
et s'io mi svolvo dal tenace visco,
mentre che l'un coll'altro vero accoppio, (Canzoniere, 40, vv. 1-4).*⁴⁵

Questa lirica petrarchesca, come ci ricordano Chines e Guerra, "si gioca sull'invenzione metaforica dell'opera letteraria come orditura e trama"⁴⁶ ed è proprio questa metafora, ispiratrice del motto dei Ricomposti, che il Nomi riprende, pur rielaborandola in altri termini, nelle immagini dei primi versi della sua ode:

*Con faticoso giro
Poiché penò molt'anni il GUINDOL nostro
Per adattar la NUOVA TELA al SUBBIO, (vv. 1-3)
(...)
All'opra RICOMPOSTE, ALCUN LAVORO
Daran, benchè nodoso, i Globi loro. (vv. 9-10)*

⁴² Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 6, nn. 1-2-3-4.

⁴³ Cfr. F. NOMI, *Il catorcio di Anghiari cit.*, vol. II, canto XII, ottava 69, vv. 7-8, p. 200:

Posso il mondo sconvolgere, e s'io voglio,

Ogni scompiglio al mio girar discioglio.

⁴⁴ Ricordiamo la notevole conoscenza della poesia del Petrarca, alla quale il Nomi spesso attinge come fonte di ispirazione per i suoi componimenti. Ricordiamo infine che, negli ultimi anni della sua vita, come si è detto, esso fu accolto anche nell'Accademia dell'Arcadia, la quale nei suoi intenti letterari ebbe anche quello di riferirsi al modello di Petrarca e del *Canzoniere*. Per approfondire il rapporto tra Nomi e la poesia petrarchesca cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato cit.*, p. 3, p. 7, p. 15, p. 27, p. 53, pp. 88-90.

⁴⁵ Per il testo integrale di questo sonetto e per un'analisi critica del medesimo cfr. L. CHINES-M. GUERRA, *Petrarca: profilo e antologia critica*, Bruno Mondadori, Milano 2005, pp. 66-68.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*, p. 66.

Con l'undicesimo verso ci si rivolge direttamente a Ferdinando, figlio primogenito e successore del granduca di Toscana (*Rege Etrusco* v. 11), per invocarne la protezione e per assicurare l'esaltazione della sua figura attraverso l'opera dei membri della nuova Accademia.

Ecco che in questo quadro il poeta si inserisce in prima persona, interloquendo idealmente con il principe, dicendosi votato ad esaltarne le gesta e, dato per noi più significativo, alludendo a se stesso attraverso una metafora di carattere prettamente araldico:

*L'AQUILA mia si studia, acciò dipinti
I tuoi tratti cortesi
Vi Sieno, acciò palesi
Verace fama ogni tua gesta, e vole
Chiaro il suono, ove nasce, e muore il Sole.* (vv. 16-20)

Dunque non *io*, ma *l'aquila mia*: la figura araldica principale dello stemma Nomi diviene quindi perifrasi emblematica del personaggio che la innalza. Questo intellettuale, che, come d'uso, si firma con il suo nome accademico e nelle varie accademie a cui è ascritto assume diversi pseudonimi (Inutile, Incerto, Acciottolato, Negghiente, Cerifone, solo per ricordarne alcuni), si ritiene però sempre pienamente rappresentato da una precisa figura araldica e quindi dal suo stemma.

L'importanza di questa figura ci viene ulteriormente chiarita da una nota esplicativa,⁴⁷ nella quale se ne sottolinea la duplice valenza: primariamente come insegna tradizionale di casa Nomi ed in secondo luogo come figura araldica particolarmente cara a Federigo stesso, in particolar modo dopo aver cantato le gesta dell'imperatore Leopoldo I nel suo poema *Buda liberata*, pubblicato a Venezia nel 1703 dopo nove anni di gestazione,⁴⁸ e probabilmente considerato dall'autore come il suo capolavoro, tanto che nell'epigrafe tombale dettata ai nipoti volle essere ricordato quale cantore della guerra vittoriosa dell'imperatore cristiano sui Turchi in Pannonia.⁴⁹

Ecco dunque instaurarsi un legame letterario tra l'aquila dell'arma del poeta e l'aquila imperiale dell'eroe del suo poema.

Lo stemma in questione è raffigurato in un ritratto del Nomi, conservato presso il "Museo delle Arti e Tradizioni popolari dell'Alta Valle del Tevere-Palazzo Taglieschi" di Anghiari, nel quale esso appare a mo' di impressione d'oro sul piatto posteriore rosso di un libro, retto dalla mano sinistra del nostro personaggio. Essendone delineati solo i profili, non abbiamo indicazione degli smalti dell'arma. In essa le figure che spiccano sono quella della scala di quattro pioli con due stelle di sei raggi che l'affiancano e quella dell'aquila posta nel capo: *di..., alla scala di quattro pioli posta*

⁴⁷ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 6, n. 5.

⁴⁸ Su questo argomento cfr. M. RAK, *Fine di un genere letterario. La "Buda Liberata" di Federigo Nomi*, in *Federigo Nomi. La sua terra, il suo tempo cit.*, pp. 107-116. Inoltre cfr. A. GIANOLA, *Un poema eroico su Buda liberata*, in 'Corvina', X (1930), pp. 142-165 e cfr. L. GRASSI, *Nomi, Federigo cit.*

⁴⁹ Cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi. Un letterato cit.*, pp. 44-45. Il testamento del Nomi conserva l'iscrizione dettata agli eredi dal nostro: a questo proposito confronta la trascrizione integrale del documento, tratto da A.S.F., *Notarile moderno*, 21155, n° 41, ff. 47v-48v., in G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi cit.*, pp. 85-88 ed in particolare p. 86:

*Hic situs est Nomj, cecinit qui Caesaris arma
Pannoniam scythico dum rapuere iugo.
Virtus dat meritum, titulos fortuna, quietem
Mors. Anima aeterna est, caetera tempus edit.*

in palo di..., accompagnata nei fianchi da due stelle di sei raggi di...; col capo di..., all'aquila di...

Tuttavia ci viene in aiuto un'insegna pressoché identica, questa volta completa degli smalti, che si ritrova tra gli stemmi relativi alle famiglie di Sansepolcro in un codice araldico, datato tra il 1550 ed il 1555, conservato presso la *Bayerische Staatsbibliothek* di Monaco ed intitolato *Insignia Lucensium, Senensium, Pisanorum, Pistoianorum, Volterratorum, Aretinorum, Cortonensium, Borgo a S. Sepolcro*.⁵⁰

In essa vi sono alcune variazioni, che a mio parere corrispondono più ad un'esigenza pittorica e decorativa che ad una vera e propria indicazione araldica. In questo caso il campo è di azzurro, la scala a quattro pioli posta in palo è d'oro, così come le stelle, che hanno però otto punte; il capo è d'oro, mentre l'aquila di nero, linguata di rosso e armata d'oro, si amplia a tal punto da attraversare la linea del capo e si va a poggiare con gli artigli sul primo piolo della scala, la quale sembra a sua volta attraversare anch'essa in senso inverso tale linea con il suo apice e terminare seppur di poco nella zona del capo. Per questo esemplare si propone questa descrizione: *d'azzurro, alla scala a quattro pioli posta in palo, accompagnata nei fianchi da due stelle di otto raggi, il tutto d'oro; col capo d'oro, all'aquila di nero, linguata di rosso e armata d'oro, attraversante e posata sulla scala*.

In entrambi i casi esaminati, sia nel ritratto del Nomi, che nello stemma cinquecentesco, ci troviamo di fronte ad interpretazioni del capo dell'Impero, il quale con il passare del tempo aveva ormai perso la sua funzione originaria di indicazione dell'appartenenza alla fazione ghibellina. Il Nomi però in qualche modo se ne riappropria almeno poeticamente, sottolineando il suo duplice legame con la figura dell'aquila anche in chiave di autore della *Buda liberata* e di cantore delle gesta imperiali del suo tempo.

Infine bisogna ricordare che negli anni Ottanta del Settecento un'omonima famiglia originaria di Sansepolcro fu ascritta alla nobiltà toscana: infatti, il giorno 20 settembre 1784, Bonaventura Nomi ed i suoi fratelli furono inclusi nel ceto nobile di quella città. Nonostante vi siano state alcune perplessità circa parte della documentazione presentata, si optò per l'iscrizione in virtù della notevole entità del loro patrimonio e dei legami matrimoniali con famiglie nobili.⁵¹

Lo stemma da essi fornito e riprodotto nel *Libro d'Oro* dei nobili di Sansepolcro si può descrivere come *d'oro, all'aquila dal volo abbassato di nero, coronata del campo, e alla fascia attraversante d'azzurro caricata di tre stelle a otto punte d'oro*.⁵² Ceramelli Papiani ricorda anche una versione con le stelle a sei punte ed un'ulteriore arma che blasona come *"d'oro, all'aquila dal volo abbassato di nero, caricata di una banda d'azzurro sovraccaricata di tre stelle a otto punte d'oro; e al capo d'azzurro caricato di una corona fioronata d'oro"*.⁵³

⁵⁰ Cfr. BAYERISCHE STAATSBIBLIOTHEK, *Insignia ... XIII. Insignia Lucensium, Senensium, Pisanorum, Pistoianorum, Volterratorum, Aretinorum, Cortonensium, Borgo a S. Sepolcro* - BSB Cod. icon. 278, c. 200 r. Tale codice è consultabile *on line* in <<https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb00001425>> (16-01-2024). Questo codice fa parte del complesso di quindici volumi commissionati in Italia da Johann Jakob Fugger e databili, secondo indizi interni, nel periodo tra il 1550 e il 1555. La biblioteca dei Fugger fu venduta al duca Alberto V di Baviera ed i volumi vennero così conservati presso l'antica *Hofbibliothek* di Monaco: cfr. M. REUTER, *Beschreibung der Handschrift Cod.icon. 266*, in BSB-CodIcon Online (ultima consultazione 16-01-2024).

⁵¹ Cfr. M. AGLIETTI, *Le tre nobiltà. La legislazione nobiliare del Granducato di Toscana (1750) tra Magistrature Civiche, Ordine di Santo Stefano e Diplomi del Principe*, Edizioni ETS, Pisa 2000, p. 326.

⁵² Cfr. A.S.F., *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Libri d'Oro, San Sepolcro, Nobili*, XXI.

⁵³ Cfr. A.S.F., *Ceramelli Papiani*, fasc. 6111.

Dunque tale insegna, in entrambe le varianti, pur differendo da quella attestata per Federigo Nomi, mantiene come figura principale proprio quella dell'aquila e sono presenti, pur in diverso numero, anche le figure delle stelle.

Procedendo nella disamina della nostra ode, entriamo, con il ventunesimo verso, nel cuore del componimento, che prendendo le mosse da un cenno alle presunte antiche origini della fondazione di Anghiari prosegue con l'elencazione dei personaggi più illustri, i quali, con i loro studi e le loro gesta hanno dato fama anche internazionale alla terra d'origine: dunque da qui si dipana una sorta di esaltazione in versi dei membri di quella ristretta cerchia oligarchica che dominava anche culturalmente la città e si svela una non celata volontà di omaggio da parte del poeta alle più illustri famiglie del luogo.

Si parte alludendo alla mitica fondazione di Anghiari per opera di Brenno (vv. 22-23) e subito le note ci vengono in aiuto con una dotta citazione del Taglieschi in proposito, ma anche con una sottolineatura circa la fondazione per opera dei Galli Sennoni, originari della Francia, che voleva essere insieme un omaggio all'origine nazionale della granduchessa Margherita Luisa d'Orleans, madre di Ferdinando.⁵⁴ Negli *Annali* di Taglieschi sono raccolte varie teorie circa la fondazione di Anghiari e non a caso Nomi sceglie proprio quella che reca un legame tra la sua terra e la Francia, dandogli così modo di porgere tale omaggio.

Ecco dunque come l'autore in un rapido susseguirsi di versi ci mostra il meglio degli ingegni che la sua terra ha prodotto e che potrà un giorno rinnovare:

Potran (ciò spero) un giorno, (v. 21)

...

Gli ANGIOLI suoi ritorno

Far su la Senna, e in molte forme e in varj,

Recar linguaggi all'Oriente onore; (vv. 24-26)

...

Per un'CANIN trionfi ivi risorto. (v. 30)

allusione ad Angelo Canini.⁵⁵

Nuove machine inventi

GIROLAMO rinato e gran difesa

(Quasi Archimede) a Famagosta innalzi, (vv. 31-33)

allusione a Girolamo Magi.⁵⁶

Altri conserva il sangue

Del NICCOLO', degl'ADRIANI, ed altri

A Palla grati, e sacri al fier Gradivo; (vv. 41-43)

...

E più d'un suo Gregorio, e Piero è vivo (v. 46)

⁵⁴ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 6, n. 6.

⁵⁵ Angelo Canini fu un grande studioso della lingua latina, di quella greca e delle lingue orientali. Tenne insegnamenti in Italia, Spagna e Francia. Nel 1554 pubblicò a Parigi il trattato intitolato *Institutiones linguae syriacae, assyriacae atque thalmudicae, una cum aethyopicae atque arabicae collatione*, che lo rese una delle massime autorità dei suoi tempi in materia di lingue orientali. Per più approfondite notizie su questo personaggio cfr. R. RICCIARDI, *Canini, Angelo*, in *D.B.I.*, vol. XVIII, 1975, *ad vocem*.

⁵⁶ Su questo personaggio, del quale abbiamo già accennato in precedenza, confronta anche L. CARPANÉ, *Maggi, Girolamo*, in *D.B.I.*, vol. LXVII, 2006, *ad vocem*.

citazione di Niccolò ed Adriano Giusti ed allusione a Gregorio Mazzoni e Pietro Chieli.⁵⁷

Nel quadro di una disamina degli usi araldici della terra di Anghiari risulta interessante proprio l'arma dei Giusti, una delle principali famiglie di Anghiari dette "di dentro", della quale il Nomi ricorda la parentela con il papa Giulio III.⁵⁸

Nel codice del Pontenani, iniziato nell'anno 1588,⁵⁹ ma la cui compilazione si è prolungata per molto tempo, in quanto la data più tardiva presente nel codice si riferisce all'anno 1641, lo stemma è *di rosso, al coltello da innesto d'argento, posto in sbarra, accollato da una vite fruttifera al naturale, fogliata d'oro*.⁶⁰

Quindi compare la rara figura del coltello da innesto, che in altri esemplari, ad esempio quello fornito per le provanze di nobiltà dell'Ordine di Santo Stefano, si trasforma in un semplice bastone.⁶¹

Il Nomi sottolinea nelle sue note esplicative che la figura della taglia fu l'insegna dei Marcheschi, dei Giusti, dei Taglieschi, e dei Mazzoni oltre che di altre tra le principali famiglie di Anghiari.⁶² I Giusti in effetti contrassero molte alleanze matrimoniali con i personaggi di questa consorte, dato questo che potrebbe spiegare la presenza nel loro stemma dell'insolita figura del coltello da innesto inteso come taglia.

Taglieschi negli *Annali*, all'anno 1363, riporta come sotto il governo dei Tarlati fosse stato creato un nuovo magistrato che aveva il compito di rivedere i conti dei camerlenghi e di coloro che maneggiavano i denari pubblici, tali revisori o ragionieri venivano individuati per estrazione e duravano in carica sei mesi: tra i primi estratti ci fu anche Giusto di Comuccio, capostipite della famiglia dei Giusti. L'origine di questa famiglia, secondo informazioni che Taglieschi trae dal "dialogo cavato dagli Errori di guerra del capitano Niccolò Giusti",⁶³ viene fatta risalire ai Bonaviti di Padova sia per la somiglianza dello stemma che per il fatto che anticamente i Giusti di Anghiari si chiamavano de' Bonavite: "si vede l'origine de' Giusti d'Anghiari avere dipendenza da Bonavi di Padova, havendo l'una e l'altra famiglia per arme una vite con foglie e grappoli, oltre che i Giusti di Anghiari anticamente si nominavano ancor eglino de' Bonavite".⁶⁴

Sempre negli *Annali*, ma in altro luogo, Taglieschi colloca la presenza di Giusto di Comuccio ad Anghiari nell'anno 1363 e lo dice originario di Padova della famiglia dei Bonaviti, aggiungendo che dal suo nome ebbero origine i Giusti e che "l'arme di questi e de' Bonaviti è una medesima composta di una vite avvolta ad un palo, con foglie e grappoli d'uva".⁶⁵

⁵⁷ Di Niccolò ed Adriano Giusti, Gregorio Mazzoni e Pietro Chieli, uomini d'arme e autori di trattati di fortificazione e di cavalleria, Nomi delinea i tratti biografici più salienti ed inoltre nelle note fornisce anche alcune notizie circa altri membri delle loro famiglie, evidentemente attingendo in maniera particolare al Taglieschi, il quale di queste famiglie tratta in più luoghi dei suoi *Annali*. Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, nn. 9-10-11.

⁵⁸ Cfr. *ibidem*, n. 9.

⁵⁹ Questa precisa datazione è stata ricostruita da Luigi Borgia tramite l'attenta osservazione del contenuto araldico del manoscritto.

⁶⁰ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 90.

⁶¹ Cfr. ARCHIVIO DI STATO DI PISA (d'ora in poi A.S.P.), *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 1064, 28.

⁶² Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 25.

⁶³ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 108.

⁶⁴ Cfr. *ibidem*.

⁶⁵ Cfr. *ibid.*, p. 125.

Dunque in questo caso il Taglieschi aggiunge agli elementi descritti in precedenza la figura del palo, e non del coltello da innesto, come invece vediamo nel codice del Pontenani.

Inoltre sempre il medesimo autore nel *Priorista delle famiglie della terra di Anghiari* individuerebbe invece anche un tal Bonavite, di professione fabbro, presente in un rogito di ser Benvenuto Negozanti del 7 marzo 1272, come probabile capostipite della famiglia nel ramo di Anghiari.⁶⁶

Un esemplare lapideo dell'arma Giusti è conservato nella chiesa di Sant'Agostino, nel centro di Anghiari, su un pilastro dell'arco della terza cappella di sinistra, originariamente dedicata a Sant'Antonio Abate: il Giorgini lo descrive come un "rilievo di pietra (sec. XV), in forma di scudo a mandorla e tralci di vite con grappoli avvinghiati a un palo"⁶⁷. Ad una più attenta osservazione però il palo sembrerebbe apparire come un coltello da innesto assai stilizzato, posto in banda.

Nella chiesa di Santa Croce, sempre ad Anghiari, vi è la sepoltura del capitano Niccolò Giusti del Monte, nipote del cardinale del Monte, poi papa Giulio III, datata all'anno 1590, la cui epigrafe è sormontata da uno stemma che si può descrivere come *partito: nel primo di rosso, al monte di tre colli d'oro, cimato da un bastone d'argento, accollato da un tralcio di vite al naturale (Giusti); nel secondo Ciocchi del Monte*.⁶⁸

Iacopo Giusti, discendente in linea paterna dal capitano Niccolò di Giovanni di Niccolò e di Baccia di Pietro Paolo Monti di Monte San Savino ed in linea materna da Maria Antonia figlia del dottore in medicina Ottaviano di Giovanni Ciascarini e di Iacopa di Lorenzo Bernardini, entrambe famiglie di Sansepolcro, nell'anno 1580 presentò domanda per l'ammissione all'Ordine di Santo Stefano, che fu rigettata per insufficienza di requisiti.⁶⁹

Anche l'insegna della famiglia Chieli riveste un qualche interesse nel quadro dell'araldica delle famiglie di Anghiari. Federigo Nomi non ci parla dello stemma, ma cita nelle sue note due importanti membri di tale famiglia: Pietro, definito una delle migliori spade dei suoi tempi ed il cavaliere stefaniano Pier Giulio, vicario di Bagno e di Poppi.⁷⁰

Dalle provanze di nobiltà dell'archivio dell'Ordine di Santo Stefano rileviamo che la famiglia Chieli di Anghiari, probabilmente suddivisa in due rami, alzava altrettanti stemmi lievemente differenti tra loro, forse, appunto, per spezzatura di linea.

Matteo di Vincenzo di Matteo Chieli, che vestì l'abito stefaniano il 1° luglio 1576, presentò, infatti, uno stemma *di rosso, all'albero sradicato, diramato di tre pezzi fogliati, il tutto d'oro, accompagnato nel capo da una palla d'azzurro, caricata di un giglio d'oro, nei fianchi verso il capo, a destra da un crescente rivoltato d'argento e, a sinistra, da una stella di otto raggi dello stesso, e, nel cantone sinistro della punta, da uno scorpione di nero*.⁷¹

A sua volta, entrando nella Religione il 26 settembre 1571 dopo avervi fondato una commenda, il capitano Matteo di Paolo di Chiele Chieli presentò un'arma simile alla

⁶⁶ Cfr. R. M. COMANDUCCI, *Giusti, Giusto*, in *D.B.I.*, vol. LVII, 2001, *ad vocem*.

⁶⁷ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Quinta e ultima parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 1, febbraio-marzo 2018, p. 8.

⁶⁸ Per questa sepoltura cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. La Chiesa di S. Croce ad Anghiari. Terza parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 5, ottobre-novembre 2010, pp. 8-9.

⁶⁹ Cfr. B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, membri del Sacro Militare Ordine di S. Stefano Papa e Martire*, Edizioni ETS, Pisa 1996, n° 602, p. 452.

⁷⁰ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, n. 11.

⁷¹ Cfr. A.S.P., *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 626, 17.

precedente, ma con le seguenti varianti: campo di cielo; albero al naturale movente da una campagna dello stesso, e accollato da un cartiglio d'argento, caricato del motto VIRTUS in lettere capitali di nero; crescente rovesciato.⁷²

Per via della sua maggiore rispondenza allo stile araldico, è possibile ipotizzare che il primo dei due stemmi in argomento sia quello originario della famiglia.

Inoltre don Quinto Giorgini ricorda una variante settecentesca dello stemma Chieli consistente nella sola figura della quercia sradicata, ubicata nel prospetto dell'altare barocco della cappella del Santissimo Crocifisso della chiesa di Sant'Agostino di Anghiari.⁷³ In effetti nel paliotto d'altare vi è uno stemma con la figura della quercia sradicata, accompagnata nel capo da una particolare figura difficilmente interpretabile, forse una palla o una stella mal delineata, probabilmente per la perdita degli smalti originali.

A questo proposito ci viene in soccorso il Taglieschi, che nei suoi *Annali* spiega l'evoluzione dell'arma dei Chieli, fornendoci, almeno in parte, la motivazione delle diverse varianti riscontrate: l'autore fa risalire la famiglia a Michele e Piero di Cesto di Vagnuolo, detto Cialtone, della villa di San Leo, i quali dettero origine alle famiglie Taschi, Chieli, Chieloni, Chielarini e Bigi.

I discendenti di Matteo di Piero, ed in particolare i figli, ossia il capitano Pierino ed il cavaliere Cavacarne, furono ammessi all'ufficio del gonfalonierato: essi avevano uno stemma che consisteva in una "quercia abbattuta e sfrondata da' venti, la quale mutarono in un tronco con pochi germogli con una palla turchina donata dal granduca Francesco con una luna et una stella, e alle radici del tronco vi è uno scorpione che, dalle sue branche, che i Latini chiamano chelon, par che siano detti Chieli".⁷⁴

Dunque l'insegna originaria sarebbe quella composta dalla sola figura della quercia abbattuta, che nel corso degli anni avrebbe subito alcune trasformazioni ed aggiunte di figure, tra le quali quella concessa dal granduca della palla d'azzurro, caricata di un giglio d'oro.

Il motto VIRTUS, inserito in un cartiglio d'argento, in via ipotetica, potrebbe corrispondere all'impresa personale del personaggio che lo innalzava, ovvero il capitano Matteo detto Cavacarne. Di questo personaggio rimane un'insegna, piuttosto lacunosa a causa delle estese cadute di colore, conservata tra gli stemmi dei cavalieri stefaniani del Palazzo della Carovana di Pisa (Scuola Normale Superiore, Scalone lucernaio al n° 210), la cui iscrizione recita *Mattias de Chelis de Anglari MDLXXI*: in questo esemplare, ovviamente completo del capo di Santo Stefano, notiamo l'albero al naturale movente da una campagna dello stesso, dove, in effetti, seguendo le suggestioni del Taglieschi, sembrano innalzarsi dal tronco pochi germogli fogliati; notiamo poi il cartiglio d'argento con il motto VIRTUS in lettere capitali, e, nel campo di cielo, una stella sempre d'argento di otto raggi a sinistra; mentre si intravede parte di una palla dallo smalto non ben definibile, che accompagna nel capo l'albero, e a destra si nota una piccolissima porzione del profilo curvilineo di un'altra figura non decifrabile: forse il crescente rivoltato; infine nell'area della campagna le cadute di colore non permettono di decifrare agevolmente la presenza di uno scorpione nel cantone sinistro della punta, tuttavia si intravede una macchia di colore scuro proprio in prossimità di quel punto. Si preferisce la lettura del campo di cielo, ma lo stemma, così come lo si vede attualmente, tenendo conto delle innumerevoli lacune, potrebbe

⁷² Cfr. *ibidem*, 617, 21.

⁷³ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Quarta parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 6, dicembre 2017-gennaio 2018, p. 8.

⁷⁴ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 122.

anche essere interpretato come un *troncato d'azzurro e d'argento, con l'albero attraversante sulla troncatura*.⁷⁵

Vari membri della famiglia Chieli vestirono l'abito stefaniano. Il primo fu il capitano Matteo Chieli detto Cavacarne, che, come si è detto, fondò una commenda e vestì l'abito di cavaliere milite il 26 settembre 1571, all'età di 48 anni. Le sue esequie furono celebrate il giorno 20 ottobre 1575. Successe nella commenda, fondata dallo zio ormai defunto, il nipote Matteo di Vincenzo di Matteo, il quale, diciottenne, entrò nella Religione come cavaliere milite il giorno primo luglio 1576. Il 27 maggio 1587, all'età di 19 anni, vestì l'abito stefaniano Piero di Vincenzio Chieli, fratello del già cavaliere Matteo Chieli, privato dell'abito per sentenza del Capitolo provinciale, il quale fu ammesso per grazia come successore alla commenda.

Matteo Chieli, che fu anche poeta ed accademico con il nome di Sudicio Rinverdito, perse l'abito di cavaliere stefaniano e venne confinato nel fondo di Volterra per dieci anni a causa di un fatto di sangue del quale si rese responsabile.⁷⁶ Infine il 20 dicembre 1637 successe nella commenda Pier Giulio Chieli.

Sulla genealogia del Cavacarne vi è qualche incertezza, infatti il Taglieschi lo ricorda come figlio di Matteo di Piero, mentre Casini in alcuni luoghi lo fa discendere da Paolo figlio di Chiele Chieli e di Lucia di Antonio Poggini, ed in linea materna da Cristofona del capitano Piero di Bene del Bene e di Margherita di Simone Taglieschi; mentre in altri luoghi lo indica con il nome di Mattia o Mattio di Matteo. In quanto invece all'omonimo nipote che gli successe, egli, secondo Casini, discendeva da Vincenzo di Matteo Chieli e da Benedetta di Cristofano di Giustiniano Musetti e di Maria di ser Antonio Bigliaffi.⁷⁷

Proseguendo ora con la disamina dell'ode arriviamo ai passi più densi di citazioni emblematiche, nei quali gli elementi araldici sono impiegati per creare efficaci immagini poetiche allusive ai membri dell'Accademia di Anghiari ed alle loro famiglie. Il Negghiente, dopo aver ricordato come tutti siano pronti al solo gesto del principe, prosegue affermando che esso verrà servito fedelmente in guerra ed in pace:

*Fra gli usi della Guerra,
Fra gli usi della Pace a tè fedeli
Serviranno CATENE, e TESTE, e MORI;
E levati da terra
N'andran sublimi ad occupare i Cieli
L'OCHE, ed i CANI in Marziali ardori,
Splenderan per fortezza,
Splenderan per grandezza
PIPPJ, e BALDACCI lì,⁷⁸ dove composte*

⁷⁵ Cfr. <<https://stemmi.sns.it/schedaStemma.php?id=210>> (02-08-2023).

⁷⁶ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, pp. 337-338 e cfr. *Il trattato degli arbori di Giovanvettorio Soderini*, a cura di A. BACCHI DELLA LEGA, Romagnoli Dall'Acqua, Bologna, 1904, pp. IX-X.

⁷⁷ Per i cavalieri stefaniani di casa Chieli cfr. B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, n° 597, n° 598, n° 601, n° 604, n° 605, pp. 449-454.

⁷⁸ Ci si riferisce al capitano Filippo detto Pippo Maimoni, che il Nomi ritiene capostipite della sua famiglia, e al più noto Baldaccio di Anghiari. Per il primo, inserito tra gli uomini illustri della Val Tiberina, cfr. A. ZUCCAGNI ORLANDINI, *Corografia fisica, storica e statistica dell'Italia e delle sue isole, Italia media o centrale-parte VIII-Granducato di Toscana*, vol. IX, Firenze 1841, p. 431 e cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, n. 17. Per Baldaccio d'Anghiari cfr. P. PIERI, *Baldaccio d'Anghiari*, in *D.B.I.*, vol. V, 1963, *ad vocem*.

Fian le tue insegne, e FONTI, e TORRI ad Oste. (vv. 51-60)

L'immagine di catene, teste, mori, oche, cani, fonti e torri e, successivamente, come vedremo, grifi, cerchi, pesci, taglie, rose e fasce, tutti elementi del blasone non a caso stampati in lettere capitali per dar loro maggiore rilievo nella pagina, fornisce l'illusione al lettore di una sorta di vessilli araldici uniti a difesa intorno all'insegna del principe e mossi in una tenzone, ormai soltanto del tutto poetica, al servizio dell'illustre personaggio del quale si implora il patronato.

Queste figure araldiche, per i membri dell'Accademia facilmente riconducibili a famiglie di Anghiari, non erano però universalmente conosciute, perciò Nomi ci viene in aiuto con le sue note, che non a caso intitola *Esplorazione d'alcune cose*, tacita ammissione della necessità di una maggiore spiegazione di questa storia minore e per questo da considerarsi agli occhi odierni fonte tanto preziosa per gli studi araldici.

Vediamo allora che la figura delle catene ci viene spiegata quale arma gentilizia di molte famiglie originarie di Catenaia de' Grinti e fra queste dei Ducci di Anghiari.⁷⁹ Le teste per la famiglia Testi o Testa, che il Nomi omaggia attribuendole, senza reali fondamenti, un'origine addirittura romana dal giureconsulto Trebazio detto Testa, amico di Cicerone, e ricordando più fondatamente la presenza di tale casata ad Arezzo come consorte dei Marsuppini e ad Anghiari con numerosi esponenti sia nelle lettere che nelle armi, tra i quali, come si è detto, anche Pier Francesco e l'abate Giovanni Battista, accademici scompigliati.⁸⁰

Veniamo dunque a trattare seppur rapidamente di queste famiglie.

Negli *Annali* del Taglieschi la famiglia Testi si fa derivare da tal Testa di Moco, che si ritrova in Anghiari nel 1348: la sua origine è incerta, tanto che l'autore stesso non sa dire se provenisse dai Testi di Arezzo o fosse originario del castello di Pianettolo, dove si era ritirato con la famiglia, per poi tornare in Anghiari, città nella quale questa fu ammessa a tutti gli onori pubblici propri delle famiglie antiche.

Interessante è l'evoluzione della loro arma così come la ricostruisce il Taglieschi stesso: "l'arme loro un tempo fu di tre teste d'homo rase, la quale reformarono tutta pigliando quella de' Testi d'Arezzo che già erano mancati".⁸¹

Nelle note all'opera *Il catorcio di Anghiari* si afferma che i Testi erano discendenti dell'omonima antica famiglia di Arezzo e che essi si erano stabiliti ad Anghiari nel 1348 mantenendo lo stesso stemma innalzato in quella città. Si scrive infatti: "Conservano intatta e senza alterazione l'arme degli antichi Testi d'Arezzo consistente in un campo azzurro ove sono sparsi gigli d'oro e due sbarre di smalto d'oro a croce di S. Andrea con uno scudo nell'incrociatura, ove è scolpita una testa umana."⁸²

A proposito dell'omonima famiglia aretina, nelle note all'opera del Verino essa viene ricordata come ghibellina e magnatizia, inoltre si afferma che il loro stemma consisteva in una "Impresa rappresentante tre Teste umane in Campo bianco, o d'argento".⁸³

⁷⁹ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, n. 12.

⁸⁰ Cfr. *ibidem*, n. 13.

⁸¹ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 123.

⁸² Cfr. F. NOMI, *Il catorcio di Anghiari cit.*, vol. I, p. 204, n. 22.

⁸³ Cfr. U. VERINO, *D'Ugolino Verino poeta celeberrimo fiorentino Libri tre in versi originali latini De illustratione urbis Florentiae con la versione toscana a confronto del poema in metro eroico*, Terza edizione, Tomo primo, Parigi (Siena), 1790, p. LII. Il prologo di tale edizione, datata 1790, contiene una lunga annotazione redatta dal Carmelitano padre Francesco Soldini, che forma un vero e proprio trattato a sé stante sulla storia della città di Arezzo ed in particolare sulle sue più illustri famiglie, prese in esame

Un esemplare dell'arma dei Testi di Anghiari, sostanzialmente simile a quello descritto nelle note a *Il catorcio di Anghiari* è conservato nella chiesa abbaziale di San Bartolomeo Apostolo di Anghiari, dove alcuni membri di questa famiglia, nel corso del XVI secolo avevano ricoperto l'incarico di vicario perpetuo dell'abbazia.⁸⁴ In questo caso non si riscontra il campo seminato di gigli, ma i bracci della croce sono caricati di quattro gigli, uno per braccio.

Mentre nella chiesa di Sant'Agostino e più precisamente nella cappella della Madonna del Buon Consiglio, originariamente degli Angiolieri e passata poi ai Testi nel 1560, vi è un'ulteriore variante dell'insegna di quest'ultima famiglia consistente, secondo Giorgini, in "uno scudo ancile (=ovale) di stucco del sec. XVIII color d'oro e azzurro, con croce di S. Andrea sormontata da otto gigli fiorentini".⁸⁵

Si tratta del medesimo stemma Testi con gli smalti del campo e della croce di Sant'Andrea invertiti rispetto a quelli descritti dal Nomi, inoltre in questo caso i bracci della croce sono caricati di otto gigli, due per ciascun braccio ed infine sul tutto troviamo uno scudetto ovale con la tipica figura della testa posta di profilo. In realtà gli smalti descritti da Giorgini e riportati anche nella scheda del Catalogo generale dei Beni Culturali non corrispondono a quelli attualmente visibili: infatti il campo appare d'azzurro, la croce e la sorta di scudetto all'incrocio dei bracci della medesima appaiono di rosso, mentre tutte le figure, sia i gigli che la testa, appaiono d'argento.⁸⁶ Per quanto riguarda invece i Ducci, malgrado le catene siano sempre rimaste la principale figura della loro arma, esse hanno cambiato, nel tempo, tanto di posizione, quanto di smalti.

Nelle provanze che Simone di Bartolomeo Ducci di Anghiari (†1624) presentò nel 1571 per l'ammissione all'Ordine di Santo Stefano, ad esempio, le catene sono d'argento e scorciate; esse attraversano pur sempre un campo *trinciato d'argento e di rosso*, ma sono accompagnate da due stelle d'oro di sei, anziché otto raggi.⁸⁷

Simone, per parte di padre, discendeva da Bartolomeo di Filippo di Simone Ducci e da Lisabetta di Giovan Battista Angiolieri e per parte di madre da Virginia di Pietro Mazzone Mazzoni e di Giulia del conte Francesco Ubaldini di Urbino.

Come ricordano le relazioni in proposito, le tre casate Ducci, Mazzoni ed Angiolieri erano tra le principali di Anghiari, ma la consulta di Firenze le dichiarò non ammissibili, rimettendosi per il quarto degli Ubaldini alle decisioni dei commissari. Il giorno 17 marzo 1571 (1572), all'età di 34 anni, Simone, che intendeva fondare una commenda, divenne cavaliere milite dell'Ordine di Santo Stefano.⁸⁸

distinguendole secondo i gradi di appartenenza, come d'uso nella normativa del Comune aretino prima dell'entrata in vigore delle leggi del 1750.

⁸⁴ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa abbaziale di S. Bartolomeo apostolo nell'antico centro storico di Anghiari. Quarta e ultima parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 2, aprile-maggio 2017, p. 9.

⁸⁵ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Quarta parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 6, dicembre 2017-gennaio 2018, p. 9.

⁸⁶ Per la scheda di questo stemma cfr. <<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900262459>> (20/02/2024). Mentre un'immagine a colori dove si nota la discrepanza con gli smalti descritti nella succitata scheda del Catalogo generale dei Beni Culturali si trova nel catalogo dei Beni Ecclesiastici Beweb: cfr. <<https://beweb.chiesacattolica.it/>> alla voce 'Stemma Testi' (20/02/2024).

⁸⁷ Cfr. A.S.P., *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 618, 48.

⁸⁸ Cfr. B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, n° 599, p. 450.

Notiamo poi che cinque famiglie Ducci vennero ascritte al *Libro d'Oro* di Arezzo nella classe dei nobili: con decreto del 4 marzo 1765, Pierfrancesco e figli Ducci di Talla;⁸⁹ con decreto del 10 luglio 1816, Guido e fratelli Ducci;⁹⁰ con rescritto del 27 ottobre 1816, Giuseppe, Giovanni Carlo, Giovanni Pietro, Francesco Andrea e Angelica, fratelli e figli dell'avvocato messer Pietro Ducci;⁹¹ con rescritto del 21 marzo 1847, Feliciano di Simone di Bartolomeo Ducci;⁹² con rescritto del 25 settembre 1857, Dario di Francesco Ducci.⁹³

Alle prime due famiglie e all'ultima venne riconosciuto uno stemma *d'argento, a quattro catene moventi dagli angoli dello scudo e unite nel cuore da un anello, il tutto d'azzurro*, ai figli dell'avvocato Pietro Ducci fu riconosciuta un'arma identica, ma con gli smalti invertiti; a Feliciano Ducci, infine, il rescritto del 1847 attribuì uno stemma con il campo d'argento e le catene d'azzurro, alle quali aggiunse una *spada al naturale, con l'elsa d'oro, attraversante sul tutto*.

Ricordiamo, inoltre, che un rescritto granducale in data 27 gennaio 1794 dichiarò nobile Eleonora di Bernardino Ducci, seconda moglie di Benedetto di Ugolino Corsi da Anghiari, nobile di Sansepolcro⁹⁴ e nobile di Arezzo,⁹⁵ attribuendole la seguente arma: *d'argento, a quattro catene moventi dagli angoli dello scudo e legate nel cuore da un anello, il tutto d'azzurro, accompagnate nel capo da un croce biforcata di rosso, bordata d'oro, sormontata da una stella di otto raggi d'azzurro, e, nella punta, da una stella di otto raggi dello stesso*.

Lorenzo Taglieschi, negli *Annali*, scrive che la prima memoria dei Ducci si riscontra nell'anno 1386 e che giunsero in Anghiari da Catenaia con Guadagno di Cesco o Cecco; sempre Taglieschi ci descrive il loro stemma che consisteva in "due catene traversate con due stelle".⁹⁶

Don Giorgini ricorda come la seconda cappella a sinistra della chiesa di Sant'Agostino, intitolata a San Nicola di Tolentino, sia stata fondata da Michelangelo di Duccio nel 1452, pochi anni dopo la canonizzazione del santo agostiniano, avvenuta nel 1446; tale cappella, rimasta sempre in possesso dei Ducci di Catenaia, conserva ancora nelle pareti laterali lo stemma familiare che viene così descritto: "due catene incrociate con due stelle e croce".⁹⁷

Infine la famiglia Ducci risulta inclusa con tre linee negli *Elenchi ufficiali nobiliari italiani* (nobili di Arezzo); la famiglia Ducci di Talla risulta ascritta al *Libro d'Oro della nobiltà italiana* (nobili di Arezzo) e la sua insegna porta la figura araldica delle catene ma non quella delle stelle.

Tornando alle figure vivacemente descritte dall'Accademico Negghiente, abbiamo i Mori dei Morgalanti, la cui arma nel codice del Pontenani appare *d'oro, alla testa di moro al naturale, attortigliata d'argento, movente da un monte di sei colli di verde, e accompagnata nel capo da una stella dello stesso; con due rami fogliati di verde*,

⁸⁹ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Libro d'Oro, Nobili*, I, XIV.

⁹⁰ Cfr. *ibidem*, LVIII.

⁹¹ Cfr. *ibid.*, II, IX.

⁹² Cfr. *ibid.*, XXV.

⁹³ Cfr. *ibid.*, XXVIII.

⁹⁴ Cfr. A.S.F., *Deputazione sopra la nobiltà e cittadinanza, Libri d'Oro, San Sepolcro, Nobili*, XXXIV.

⁹⁵ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Libro d'Oro cit.*, I, XLVI.

⁹⁶ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 124.

⁹⁷ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Quinta e ultima parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 1, febbraio-marzo 2018, p. 8.

piantati nel secondo e nel terzo colle, posti il primo in banda e il secondo in sbarra,⁹⁸ mentre il Nomi sottolinea la testa di moro, ma con una benda posta sugli occhi, come figura preminente nello stemma di tale famiglia.⁹⁹

Inoltre Lorenzo Taglieschi nei suoi *Annali*, all'anno 1230, ricorda Berghio da Cafaggio, caporale di venticinque soldati alle dipendenze del conte Alberto nella spedizione di Sarteano e capostipite dei Morgalanti; mentre all'anno 1310, annovera questa famiglia tra le poche della cui presenza in Anghiari si ha notizia certa in quell'epoca.¹⁰⁰

Abbiamo poi le oche, arma parlante dei Ciarperini: infatti ne *Il catorcio di Anghiari* si afferma che questa famiglia, discendente da tal Bernabeo detto Ciarperino, innalzava uno stemma composto da "tre oche, o ciarpe, due di sopra ed una di sotto ad una sbarra".¹⁰¹

Tale descrizione pare ripresa quasi letteralmente da quella che ne fa il Taglieschi nei suoi *Annali*, nei quali narra il celebre ratto del catorcio, avvenuto a seguito di un alterco tra anghiaresi e borghesi durante la fiera di San Pietro del 29 giugno 1450, che portò, il successivo 5 luglio, addirittura ad un omicidio, perpetrato da Bernabeo, detto Ciarperino, di Mariotto di Cecco di Cerdone da Palazzolo, abitante di Anghiari, ai danni di un uomo che si vantava di tale furto: da questo Ciarperino sarebbe derivata la famiglia dei Ciarperini, ritenuti originari di Montauto perché qui si era rifugiato Bernabeo, i quali innalzarono come insegna "tre oche o ciarpe, due di sopra ad una sbarra e una di sotto".¹⁰²

In altro luogo, invece, il medesimo autore precisa che tal Bernabeo di Fortuna da Palazzuolo, del contado di Siena, da lì trasferì la famiglia Ciarperini nella corte di Montauto e di questi riscontra tracce in Anghiari nell'anno 1391; inoltre afferma che essi sono consorti della famiglia Torsi, originata da Francesco, *alias* Tancione di Martino, detto il Torso da Montaguto, presente in Anghiari nell'anno 1388.¹⁰³

In particolare Taglieschi afferma che "si crede che questa famiglia sia divisa con i Ciarperini havendo per arme un'oca sopra una sbarra".¹⁰⁴

Nel codice del Pontenani viene raffigurata un'arma Ciarperini *d'azzurro, alla fascia di rosso, caricata di tre rose d'oro, e accompagnata da tre oche d'argento, le prime due nel capo, affrontate e moventi dalla fascia, la terza nella punta*.¹⁰⁵ Infine il Nomi, senza fornire ulteriori dettagli, annovera tra i membri più illustri di questa famiglia un famoso capitano dei tempi di Carlo V.¹⁰⁶

Dopo le oche passiamo ai cani intesi "in marziali ardori" (v. 56): la figura araldica del cane assume un particolare significato biografico per il Nomi, infatti, come ci spiega nelle note, essa era un elemento comune dei membri di casa Cane, tra i quali il capitano Matteo Cane, dei Canini e dei Canicchi, famiglia che generò un noto abate camaldolese del quale non ci viene fornito il nome.¹⁰⁷

Bisogna sottolineare però che quest'ultima era anche la famiglia di origine di Ottavia, la madre del nostro poeta.

⁹⁸ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 82 v.

⁹⁹ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, n. 14.

¹⁰⁰ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 70 e p. 84.

¹⁰¹ Cfr. F. NOMI, *Il catorcio di Anghiari cit.*, vol. I, p. 24.

¹⁰² Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 196.

¹⁰³ Cfr. *ibidem*, pp. 266-267.

¹⁰⁴ Cfr. *ibid.*, p. 266.

¹⁰⁵ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 84.

¹⁰⁶ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 7, n. 15.

¹⁰⁷ Cfr. *ibidem*, p. 7, n. 16.

Tale casata, secondo Taglieschi, trarrebbe origine dal fabbro Gherardo di Paolo da Libbiano, e da Campalone si sarebbe poi stabilita in Anghiari. Circa la loro insegna araldica il medesimo annalista scrive: “questi hanno per arme un cane et una stella di sopra con una sbarra traverso scrittovi Te ducem habemus”.¹⁰⁸

Per quanto riguarda invece i Canini, resta un esemplare del loro stemma conservato nel codice del Pontenani, esso è *d’azzurro, al levriere rampante e collarinato d’argento, linguato di rosso*.

Lorenzo Taglieschi fa risalire l’origine della famiglia Cagnuoli o Canini a Feo di Lando, uomo d’arme anghiarese, che, nell’anno 1292, si ritrova a capo di cento uomini nelle guerre di Romagna tra i conti Guidi da Romena e Mainardo da Susinara.¹⁰⁹

Tornando alla disamina della nostra ode, intorno alle insegne del principe il Nomi immagina quasi un esercito di fonti e di torri a sua difesa (*FONTI, e TORRI ad Oste v. 60*): le prime alludono alla famiglia Fontani, le seconde sono emblematiche della famiglia Musetti.

Nomi stesso sottolinea che la figura della fonte forma l’insegna dei Fontani, famiglia anghiarese molto diffusa in Italia: tra i suoi personaggi più illustri ricorda Giuseppe, umanista e poeta; Francesco, auditore del Torrione di Bologna, e suo fratello Pietro, collaterale del Campidoglio di Roma e benefattore della comunità di Anghiari.¹¹⁰

A questo proposito è interessante notare come nell’Archivio Storico Comunale di Anghiari sia conservata una lettera del Nomi non datata, ma la cui risposta da parte del Gonfaloniere reca la data del 1703, quindi molto vicina alla stesura della nostra ode, contenente una richiesta di acquisto di un piccolo podere “che fu del signor Pietro Fontana lasciato alla Comunità”.¹¹¹ dunque i Fontani possono facilmente essere identificati con la famiglia Fontana, alcuni membri della quale si sono ritrovati anche nell’ambiente degli accademici scompigliati. Minime variazioni nella scrittura del cognome non sono infatti infrequenti in quell’epoca.

È significativo osservare come il Nomi utilizzi informazioni che evidentemente acquisisce in ambiti lontani da quello del puro studio accademico, quali quelle relative alla documentazione per la compravendita di una proprietà, evidenziando così la sua propensione per la conoscenza in senso lato e le sue capacità nel proficuo utilizzo delle più svariate fonti.

Fonte principale per queste sue note, come si è detto, rimane però il Taglieschi, che fa risalire la succitata famiglia a Cione di Stefano da Campalone, i cui discendenti vennero detti prima Fontecchia poi Fontani e a partire dall’inizio del XVI secolo si attestarono in Anghiari, innalzando per arma una fontana.¹¹²

Sottolineiamo come l’uso di questa figura parlante sia piuttosto diffuso in famiglie omonime: per rimanere in ambito toscano Ceramelli Papiani ricorda la fontana di due bacini, zampillante, per le famiglie fiorentine dei Fontani *alias* delle Fonti, del quartiere di Santa Maria Novella e per la famiglia Fontani *alias* Fontana, del quartiere di Santo Spirito.¹¹³ Inoltre ad Arezzo abbiamo una famiglia Fontana, non direttamente

¹⁰⁸ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 124.

¹⁰⁹ Cfr. *ibidem*, p. 78.

¹¹⁰ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 19.

¹¹¹ Cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi cit.*, p. 51.

¹¹² Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 123. Taglieschi ricorda anche una variazione dell’arma ad opera di messer Pietro di Giano del Rocca, che modifica lo stemma inserendo due fontane e due rocche, immaginandosi un’antica discendenza dalla Rocca e “alludendosi il titolo de’ nobilibus de’ Rocca”: cfr. *ibidem*.

¹¹³ Cfr. A.S.F., *Ceramelli Papiani*, fasc. 2069 e fasc. 2071.

legata a quella presente ad Anghiari, ammessa al ceto nobile, in data 25 novembre 1790, nelle persone di Ruberto e fratelli,¹¹⁴ i quali innalzavano un'insegna che Ceramelli Papiani blasona come “d'azzurro, alla fontana zampillante, con un bacino con base di marmo formata da due delfini con le code in alto; il tutto al naturale e accompagnato da tre stelle a otto punte d'oro, ordinate in capo”.¹¹⁵

Veniamo ora alla torre, figura principe dell'arma dei Musetti: Lorenzo Taglieschi, la cui madre Cecilia era proprio una donna di casa Musetti, negli *Annali*, all'anno 1453, ricorda tra i rappresentanti del “general consiglio” di Anghiari tal Bernardino di Antonio da cui derivarono le famiglie “Musetti, Musettini di Anghiari e Bernardini di Citerna le quali tengano tutte per arme una torre sopra una isola”.¹¹⁶

Secondo questo autore la loro provenienza dal castello di Citerna è certa, ma per quanto riguarda i loro più remoti antenati, sempre secondo il Taglieschi, alcuni ritengono si sia trattato di ebrei convertiti, chiamati “quelli di Moisetto”, altri fanno risalire la loro origine da Musetto, re di Sardegna, cacciato dai Pisani nel 1010.

Nel primo caso le figure del loro stemma verrebbero così spiegate: “l'arme della torre dicono che la facessero in memoria della torre Antonia, stata edificata da Erode in honore di Marcantonio in Gerusalemme, che era il più forte luogo della città”.¹¹⁷

Anche nel codice del Pontenani appare un'arma Musetti che si può blasonare come *d'azzurro, alla torre d'argento, murata di nero, chiusa e finestrata d'oro, movente da una terrazza ristretta d'argento, con un fossato d'acqua al naturale*.¹¹⁸

Per quanto riguarda questa famiglia Federigo Nomi nella sua *Esplicazione*, oltre a mettere in rilievo la figura principe del suo stemma, definisce la casata come nobile ed equestre, fra le prime di Anghiari.¹¹⁹

Tra i membri di questa famiglia ricordiamo Marcantonio Musetti (†1586), discendente da parte di padre da Filippo di Raffaello di Antonio Musetti e di Francesca di Antonio Nuti e da parte di madre da Francesca di Niccolò di altro Niccolò Nuti e di Cherubina di Giovanni Battista Angiolieri ed inoltre imparentato con i conti di Urbech, il quale supplica il granduca di poter fondare una commenda e fargli grazia dell'abito di cavaliere dell'Ordine di Santo Stefano: con rescritto granducale del 13 settembre 1571 ottiene tale concessione e il 26 settembre 1571, all'età di 26 anni, prende l'abito di cavaliere milite dell'Ordine.¹²⁰

Luzio (†1622), figlio del cavaliere Marcantonio Musetti e della figlia del conte d'Urbech, e la cui ava materna era a sua volta figlia di Curzio Bernardini di Borgo Sansepolcro, fu ammesso per grazia alla successione alla commenda fondata dal padre e il 4 gennaio 1586 (1587) prese l'abito di cavaliere milite di Santo Stefano.¹²¹

Benedetta di Cristofano di Giustiniano Musetti, come si è detto, è la madre di Matteo Chieli di Anghiari ed il suo stemma appare nelle provanze di questo personaggio, che divenne cavaliere milite dell'Ordine di Santo Stefano nel 1576.¹²² Un altro stemma lo

¹¹⁴ Cfr. M. AGLIETTI, *Le tre nobiltà cit.*, p. 310.

¹¹⁵ Cfr. A.S.F., *Ceramelli Papiani*, fasc. 5614.

¹¹⁶ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 199.

¹¹⁷ Cfr. *ibidem*.

¹¹⁸ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 81 v.

¹¹⁹ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 20.

¹²⁰ Cfr. B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, n° 597, pp. 447-448.

¹²¹ Cfr. *ibidem*, n° 603, pp. 452-453.

¹²² Cfr. *ibid.*, n° 601, pp. 451-452 e A.S.P., *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 626, 17, pubblicato in B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, fig. 465, p. 563.

ritroviamo tra le provanze di Marcantonio Musetti: in questo caso lo scudo è cimato da una testa di moro.¹²³

Veniamo ora alle immagini finali della nostra ode, dove l'Accademico Negghiente invita a non badare all'esigua ampiezza della città, ma al valore ed alla grandezza d'animo dei personaggi che essa contiene. Inanellando una serie di colte similitudini, miranti a sottolineare come piccoli elementi possono guidare grandi cose e come i Ricomposti siano mossi nella loro opera più dall'amore per il principe che dall'attrazione della sua potenza, il Nomi arriva a citare in maniera assai ampia quasi tutte le più insigni famiglie di Anghiari del suo tempo, alle quali allude accennando alle loro figure araldiche. Infine negli ultimi due versi si rivolge al patrono per assicurargli da parte dei membri di questa neonata Accademia, definiti quali squadra amante, la stessa fedeltà che gli eserciti Immortali dei Persiani ebbero per il loro sovrano:

*Non rimirar, che sieno
Le nostre Mura anguste, o GRIFI, o CERCHI
Accoglieran sovente Anime grandi;
...
È PESCI, e TAGLIE antiche,
E ROSE, e FASCE amiche,
Avrai la Squadra Amante in noi, che venne
Da i Persi, e d'Immortale il Nome ottenne. (vv. 61-80)*

Naturalmente anche in questo caso ci vengono in aiuto le note, autentico trattatello araldico e genealogico.

Quindi veniamo a sapere che il grifo rappresenta i Bigliaffi o Bugliaffi.¹²⁴

I Bigliaffi innalzavano un'arma *di rosso, al grifone d'oro, accompagnato da una stella di otto raggi dello stesso, posta dinanzi al becco*. Questa insegna si evince dalle provanze per l'ammissione all'Ordine di Santo Stefano del cavaliere Matteo di Vincenzo di Matteo Chieli, la cui ava materna era Maria di ser Antonio Bigliaffi, moglie di Cristofano Musetti.¹²⁵

Lorenzo Taglieschi, nei suoi *Annali*, all'anno 1339, descrivendo la dominazione di Anghiari da parte di Perugia, scrive: "Mentre i Perugini reggevano Anghiari, tennero sempre a spese del pubblico il vicario cancelliere medico e maestro di scola, per il buon governo della terra, da' quali fu mandato ser Michele Bigliaffo perugino in maestro di scola et humanista e cancelliere della comunità di Anghiari, dal quale presero nome i suoi descendenti, del Maestro e de' Bigliaffi (...) I Bigliaffi, in processo di tempo, levarono per impresa il Griffone, arme antica della città di Perugia, e ciò fecero per conformarsi con le comuni leggi che dispongono che chi di nuovo vuol pigliare arme, deve conformarsi quanto può all'arme della patria che comporla di capriccio; a questa ragione si apprese ser Michele che non haveva né casato né arme; prese l'arme della città di Perugia che è un Griffone rampante, ma di color diverso, perciò che Perugia ha un Grifone bianco in campo rosso et Bigliaffi levarono per impresa il Grifone atro, cioè nero, in campo d'oro".¹²⁶ Dunque tra la descrizione del Taglieschi e lo stemma riportato nelle provanze del cavaliere Matteo di Vincenzo di Matteo si notano alcune

¹²³ Cfr. *ibidem.*, n° 597, pp. 447-448 e A.S.P., *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 617, 19, pubblicato in B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, fig. 464, p. 562.

¹²⁴ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 21.

¹²⁵ Cfr. A.S.P., *Ordine di Santo Stefano, Provanze di nobiltà*, 626, 17.

¹²⁶ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 95.

discrepanze sia negli smalti, che nelle figure rappresentate: difatti nella descrizione del Taglieschi non si fa menzione della figura araldica della stella.

Inoltre è rilevante notare come per l'autore degli *Annali* sia norma comune ed araldicamente preferibile per chi non possiede un antico blasone uniformarsi quanto più possibile all'insegna del luogo d'origine piuttosto che ideare una nuova insegna di pura fantasia.

Anche il Nomi, che ritiene i Bigliaffi di antica prosapia fiorentina, cita però l'arma di Perugia, confermando anche in questo caso come Taglieschi rappresenti la sua fonte principale.

Passando ai cerchi, questi, invece, sono figura più complessa, perché nelle loro varie declinazioni divengono rappresentativi di più famiglie: i Nuti, con la figura della macina da guado; i Carocci, con la figura della ruota, oltre che quella del carro; i Folchi ed i Fabroni, unica consorteria, con quella figura che Nomi definisce come cerchio di sole, ovvero, in termini araldici più corretti, l'ombra di sole, caricata da una testa umana.

Dunque con la citazione di un'unica figura il poeta riesce ad omaggiare più famiglie, tutte elencate con le loro origini ed i loro maggiori rappresentanti nella sua *Esplicazione*.¹²⁷

Veniamo adesso ai pesci di casa Ligi, fiorenti per membri e per ricchezza ai tempi del Negghiente.¹²⁸

La famiglia Ligi faceva parte a pieno titolo dell'oligarchia di Anghiari, avendo ricoperto nel corso dei secoli il ruolo di gonfaloniere per ben ventiquattro volte.¹²⁹ Nella chiesa di Sant'Agostino, nel centro storico della città, questi ebbero in patronato la cappella dedicata a Santa Monica, madre del santo, istituita per testamento da Filippa di Niccolò di Gualdo, moglie di Matteo detto Zinga, nell'anno 1484, su beni da loro posseduti in località San Leo.¹³⁰

Lo stemma che si può ancora osservare nel paliotto di questo altare è *d'azzurro, ai due pesci (barbi) contronatanti d'argento, accompagnati nel capo da una stella di otto punte d'oro*.

Taglieschi fa risalire la famiglia fino a Ligio di Bernardino, detto Bandino, da Montauto. Quest'ultimo, secondo l'autore degli *Annali*, sarebbe stato a sua volta figlio di Bettino di Andrea dei signori di Montauto dei Barbolani: da Ligio sarebbero derivate le famiglie Ligi di Anghiari e di San Leo. Quindi secondo il Taglieschi, ed il Nomi che lo cita, i Ligi sarebbero derivati dai Barbolani, dei quali sarebbero consorti.¹³¹

Taglieschi descrive anche l'evoluzione dello stemma dei Ligi: "L'arme antica di Ligio fu la metà di quella de' conti Montaguti e l'altro campo era ceruleo nel quale, lasciata la prima, aggiunsero due pesci barbi, alludendo al nome de' Barbolani".¹³²

Quindi, in via ipotetica, sembra descriversi un partito dove all'arme dei Barbolani è unito un campo d'azzurro pieno, mentre in un secondo momento, smessa l'insegna dei

¹²⁷ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, nn. 22-23.

¹²⁸ Cfr. *ibidem*, n. 24.

¹²⁹ Cfr. T. FANFANI, *I Taglieschi: storia, società, economia*, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo cit.*, p. 191.

¹³⁰ Cfr. Q. GIORGINI, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Terza parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 5, ottobre-novembre 2017, p. 8 e IDEM, *Le nostre chiese nella storia e nell'arte. Chiesa di S. Agostino nel centro storico di Anghiari. Quarta parte*, in 'L'Oratorio d'Anghiari', n° 6, dicembre 2017-gennaio 2018, p. 9.

¹³¹ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 24.

¹³² Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 124.

Barbolani, a questo stemma d'azzurro sono state aggiunte le figure parlanti dei pesci barbi come allusione all'antico legame con i conti di Montauto.

Al di là della veridicità di questa ricostruzione araldica e genealogica, la figura del pesce barbo rimane comunque quella tipicamente associata alla famiglia in questione. Nomi anche in questo caso tramite l'allusione araldica intende ricordare ed omaggiare personalità che conosce e che fanno parte del suo ambiente culturale ed accademico, quali ad esempio il dottor Giovan Paolo Ligi, il quale doveva essergli legato: infatti anche il Ligi offrì un suo componimento poetico, intitolato "Piangi Anghiar infelice",¹³³ in occasione della solenne accademia funebre tenutasi presso i Ricomposti due mesi dopo la morte del nostro.¹³⁴

La figura della taglia, invece, che il poeta appella come antica, segnale che vuol alludere all'antichità storica di coloro che la innalzano, è una figura molto particolare, la quale si ritrova negli stemmi di varie famiglie collegate tra loro.

Nomi ricorda i Taglieschi, i Marcheschi, i Mazzoni ed i Giusti, e più genericamente altre tra le principali famiglie anghiaresi.¹³⁵

Dei Giusti si è già detto, per quanto riguarda invece Taglieschi, Mazzoni e Marcheschi, essi facevano parte di una consorterìa ed erano tra le più antiche famiglie dette "di fuori", le quali, come si è scritto, avevano ricoperto molte cariche all'interno della comunità ed avevano fatto parte a pieno titolo dell'oligarchia cittadina.

Innanzi l'anno 1299 si era stabilito in Anghiari un uomo d'arme di origini milanesi, Marco di Simone del Grosso, conestabile al comando di duecento uomini delle milizie dei potenti conti di Montedoglio.

Le prime generazioni successive a Marco appartennero strettamente all'ambito militare, tanto è vero che Antonio di Bartolomeo di Marco (*1368 †1435) sposò una figlia di Baldaccio Bruni, il celebre capitano Baldaccio di Anghiari.

Da un fratello di Antonio, Vanni, che si imparentò con Grigio Mazzoni, derivarono i Mazzoni di Anghiari, un ramo dei quali otterrà, nel corso del Cinquecento, la contea di Urbech per eredità dei conti Guidi di Porciano, mentre da Baldo, nipote dello stesso Antonio *ex fratre* Guido, si originò la famiglia Marcheschi che prese la sua denominazione dal nome di battesimo del capostipite della consorterìa.

A incominciare dagli anni a cavallo tra il XV e il XVI secolo, la discendenza diretta di Antonio di Bartolomeo prese a far uso del cognome Taglieschi dalla figura dello stemma familiare, un coltello da innesto (talea): *Iam dederat Taleischiis a Talea nomine dicat, Armaque, & ad certos verba canenda modos*, si legge su un cartiglio disegnato al di sopra dello stemma miniato nel codice intitolato *Beni delli Redj di Messer Francesco Taglieschi*.¹³⁶

Tra il XIV e il XVII secolo, quella dei Taglieschi fu la famiglia di maggiore spicco nella piccola comunità di Anghiari per gli uomini di governo, di legge, d'armi e di lettere. Nei maschi i Taglieschi si estinsero nel 1654, con la morte di Lorenzo detto Francesco, autore degli *Annali*.

¹³³ Per questo componimento cfr. G. BIANCHINI, *Federigo Nomi e Monterchi cit.*, p. 18.

¹³⁴ Dopo la morte del Nomi e la sua solenne accademia funebre, l'Accademia dei Ricomposti continuò la sua attività con vicende alterne fino allo scioglimento avvenuto il giorno 30 dicembre 1782: cfr. *ibidem*, p. 17. Sulle alterne attività di detta Accademia dopo la scomparsa del suo promotore confronta anche A. MERENDELLI, *Le origini del teatro cit.*, pp. 132-133.

¹³⁵ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 25.

¹³⁶ Questo stemma è riprodotto in T. FANFANI, *Potere e nobiltà...cit.*, fig. 5, p. 32.

I Mazzoni invece fiorivano ancora nella prima metà del Settecento ed alcuni di loro furono accolti nell'Ordine di Santo Stefano.¹³⁷

La figura della taglia, pur con qualche differenza e brisura tra famiglia e famiglia, consisteva in una lama, ossia un coltello da innesto accollato da un cartiglio, caricato del motto PER VIRTU' DEL DOVERE o in altri casi solo DOVERE.¹³⁸ Lorenzo Taglieschi nei suoi *Annali* fa derivare l'arma di queste famiglie da quella dei milanesi Diani e descrive la taglia come una fascia con il motto *Dovere*.¹³⁹

Lo stemma di questa consorzeria, pur con alcune brisure, contiene gli elementi delle onde e delle taglie e si può descrivere, seguendo l'arma documentata da Pontenani, come *Inquartato: nel primo fasciato innestato nebuloso di sei pezzi d'argento, di rosso, e di verde; nel secondo e nel terzo d'argento, al coltello da innesto al naturale, posto in sbarra e accollato da un cartiglio d'argento; nel quarto fasciato innestato nebuloso di sei pezzi di verde, di rosso, e d'argento*.¹⁴⁰

Molto frequentemente, come testimoniano i numerosi esemplari lapidei presenti ad Anghiari, i quarti sono invertiti. Anche l'insegna della famiglia Mazzoni, nobile della città di Livorno nella persona del gonfaloniere Giovanni con decreto del 7 maggio 1770, si presenta con i quarti invertiti: nel primo e nel quarto troviamo una figura estremamente stilizzata che viene riconosciuta da Ceramelli Papiani come uno scettro, tuttavia essa sembra terminare con un piccolo uncino; dato che farebbe pensare ad una estrema stilizzazione, se non ad una scorretta interpretazione, dell'originaria figura del coltello da innesto, verificatasi al momento della raffigurazione dello stemma nel *Libro d'Oro*.¹⁴¹

Concludiamo la disamina araldica della nostra ode con le rose e le fasce, che Nomi attribuisce ai Ricciardeschi.

Questa famiglia, prima per antichità e per fama, come ci sottolinea il poeta nelle sue note,¹⁴² era divisa in due rami, l'uno appartenente alla fazione "di fuori", l'altro a quella "di dentro": i primi erano giunti al capitanato nell'anno 1532, i secondi, ossia i Ricciardeschi di Giovanni,¹⁴³ erano arrivati al gonfalonierato nel 1621.

Sullo stemma di questa famiglia vi è però una qualche confusione, infatti il Nomi nel suo componimento poetico parla di rose e fasce, mentre nella rispettiva nota accenna a rose e frasche.

¹³⁷ Nell'anno 1569 Ercole di Pietro Mazzoni tentò senza successo l'ingresso nell'Ordine a causa di informazioni incerte sul suo conto. Il 12 ottobre 1637 per disposizione testamentaria di Ercole Mazzoni, venne fondata una commenda di 6000 scudi, alla quale fu chiamato Pirro Giulio Mazzoni, che prese l'abito di cavaliere milite il 23 gennaio 1637. Infine Pirro Antonio del capitano Giulio del fu cavaliere Pirro Mazzoni e per parte di madre di Maria Maddalena Vitelli, di 35 anni, fu accolto nella religione come cavaliere milite, il 19 gennaio 1709, in seguito alla rinuncia alla commenda fatta da suo padre in suo favore: Pirro Antonio aumentò il fondo destinato alla commenda della somma di 150 scudi, con l'intento di essere dispensato dalle provanze di nobiltà. A questo proposito cfr. B. CASINI, *I cavalieri di Arezzo, Cortona e Sansepolcro, cit.*, n° 596, n° 606, n° 607, pp. 447-454.

¹³⁸ Anche Nomi nelle sue note ci ricorda il motto "In Virtù del Dovere, Come in detta Taglia in una fascia è scritto": cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 25.

¹³⁹ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 55 e p. 123. Sulla taglia nell'arma dei Taglieschi confronta anche T. FANFANI, *Potere e nobiltà...cit.*, p. 32.

¹⁴⁰ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 86.

¹⁴¹ Cfr. BIBLIOTECA LABRONICA DI LIVORNO, *Libro d'Oro della nobiltà di Livorno*, registro primo, n° XXIII e A.S.F., *Ceramelli Papiani*, fasc. 5987.

¹⁴² Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 26.

¹⁴³ Cfr. T. FANFANI, *Potere e nobiltà...cit.*, p. 28.

Tuttavia nessuna di queste figure araldiche corrisponde all'arma conosciuta dei Ricciardeschi, che si ritrova nell'esemplare tratteggiato dal Pontenani come un *campo di cielo, al levriere baglionato d'argento, fermo su una campagna di verde, attraversante un tronco secco del secondo, al quale è legato; con un cartiglio ondeggiante in fascia dello stesso, attraversante il tronco e caricato del motto CON IL TENPO in lettere capitali di nero*.¹⁴⁴

Taglieschi ricorda ser Francesco, notaio, di messer Andrea, detto Cialdella, di Monte, che si ritrova in molti atti dall'anno 1343 e lo ritiene il capostipite dei Ricciardeschi "che levarono per impresa un cane legato ad un albero con un osso in bocca, e con il motto che dice Con il tempo".¹⁴⁵ Inoltre annota una variante dello stemma dei Ricciardeschi di Vico di Ricciardo, che "sopra l'albero hanno aggiunto i sei sassi dei Tarlati da Pietramala, e questo fecero per essersi imparentati con quella famiglia, come tutto si prova per pubblici instrumenti".¹⁴⁶

Anche Ceramelli Papiani, in linea con un'arma presente nel Sepolcuario Rosselli (chiesa della Santissima Annunziata, sepoltura di *Joannes de Ricciardeschis de Anglaris*, n° 162), ricorda una famiglia Ricciardeschi residente a Firenze, ma originaria di Anghiari, che presenta uno stemma quasi del tutto simile, ossia "*di..., all'albero sradicato di..., attraversato al tronco da un cane passante di..., bailonato di un osso di..., e più sopra da un breve di..., caricato del motto COL TEMPO, in caratteri di...; il tutto abbassato sotto il capo ritondato scaccato di... e di...*".¹⁴⁷

Probabilmente il *capo ritondato e scaccato* visto dal Cermelli altro non è che una cattiva riproduzione dei sei dadi dei Tarlati di Pietramala disposti tre, due, uno.

Dunque Federigo Nomi, ci presenta una versione dello stemma del tutto diversa da quella comunemente conosciuta, traendola forse da qualche documento o da qualche esemplare monumentale, probabilmente legato ad un singolo ramo o a un preciso personaggio di questa famiglia, che, come si è visto, si era suddivisa anche politicamente in entrambe le fazioni contribuenti a costituire l'oligarchia anghiarese. Non è da escludersi però un mero fraintendimento del Nomi stesso, anche se appare piuttosto strano che gli siano sfuggite le osservazioni del Taglieschi, poiché sovente si appella a lui quale fonte più attendibile. Inoltre il poeta sembra ben conoscere anche la storia dei Ricciardeschi, infatti cita due importanti esponenti di questa famiglia, ossia Ricciardo e Cristofano, ed afferma di aver tratto la maggior parte delle sue notizie "dai Manoscritti, che sono appresso di loro".¹⁴⁸

Anche questo apparente dubbio, questa incertezza, che ci conduce verso nuove prospettive di studio e di approfondimento, ci dimostra come la letteratura araldica, anche, e forse soprattutto, quella minore, encomiastica o dedicatoria, scritta in occasione di eventi di poco rilievo e spesso privati, quali nozze, nascite, monacazioni o, come nel nostro caso, scaturita quale supplica in versi per il patronato di un'Accademia, almeno geograficamente, piuttosto periferica, oltre ed al di là della sua valenza poetica, costituisca un'indubbia messe di informazioni e di spunti, spesso non reperibili altrove, che rendono tale letteratura di carattere araldico un degno e proficuo campo di studio e di ricerca per gli studiosi dei nostri giorni.

¹⁴⁴ Cfr. A.S.A., *Comune di Arezzo, Nobiltà e patriziato, Armi dei nobili cit.*, c. 88.

¹⁴⁵ Cfr. L. TAGLIESCHI, *Delle memorie storiche e annali cit.*, p. 122.

¹⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

¹⁴⁷ Cfr. A.S.F., *Ceramelli Papiani*, fasc. 3974.

¹⁴⁸ Cfr. F. NOMI, *La Nuova Accademia de Ricomposti di Anghiari cit.*, p. 8, n. 26.



Fig. 1 Beato Bartolomeo Magi, XVIII secolo, Diocesi Arezzo Cortona Sansepolcro.



Fig. 2 Arcone con stemma Magi, XVII secolo, chiesa di Santa Croce, Anghiari.



Fig. 3 Stemma Angelieri, chiesa di Sant'Agostino, Anghiari.



Fig. 4 Stemma Carocci, Anghiari.



Fig. 5 Stemma Nuti, Anghiari.



Fig. 6 Ritratto di Federigo Nomi, Museo Palazzo Taglieschi, Anghiari.

Sull'araldica dei Borgia in Italia: esempi e riflessioni On the heraldry of the Borgias in Italy: examples and reflections

Maurizio Carlo Alberto GORRA
Académie internationale d'héraldique - A.I.H.
Centro Europeo di Studi Araldici

Ricevuto: 18.02.2024

Accettato: 16.03.2024

DOI: 10.19248/ammentu.499

Abstract

Compendious review of coats of arms of the Borgia families, mostly taken from primary Italian sources, cataloged in 40 typologies, emblazoned and illustrated (with nods to Hispanic origins).

Keywords

Heraldry, blazons, Borgia, Borja, Castel Sant'Angelo, Italian cities, miniatures, monuments, coats of arms.

Riassunto

Compendiosa rassegna di stemmi delle famiglie Borgia desunti per lo più da fonti primarie italiane, catalogati in 40 tipologie, blasonati e illustrati (con cenni alle origini ispaniche).

Parole chiave

Araldica, blasoni, Borgia, Borja, Castel Sant'Angelo, città italiane, miniature, monumenti, stemmi.

Introduzione

Chi volesse censire la produzione editoriale avente per oggetto i Borgia ne ricaverebbe un elenco di opere che, con estrema probabilità, verterebbero in maggioranza sulle leggende da Grand-Guignol popolarmente connesse al cognome, la cui percentuale aumenterebbe se l'indagine si allargasse a riviste e fumetti¹. Tale proporzione si ribalta nel prendere invece in esame la produzione storico-scientifica, comprensiva dei lavori genealogici e in parte di quelli araldici: fra questi ultimi troviamo monografie prodotte in prevalenza da Autori non italiani, e studi facenti parte di miscellanee o di opere più ampie che gli studiosi nostrani sembrano prediligere².

1 Si vedano al riguardo le puntuali stigmatizzazioni che Luigi Borgia condusse alle pp. 124-125 de *L'araldica dei due papi Borgia* (in: "Rivista dell'Associazione nobiliare regionale veneta", 11, 2019, pp. 111÷156).

2 Nell'articolo di cui alla nota precedente, il compianto professore accenna a diversi Autori sulle cui opere nutriva fiducia e fra i quali compaiono, in ordine alfabetico, M. BATLLORI, *La familia Borja*, València, Edicions Tres i Quatre 1994; M. BELLONCI, *Lucrezia Borgia. La sua vita e i suoi tempi* (romanzo), diverse edizioni a partire dal 1939; F. CALVI, *Storia e genealogia della famiglia Borgia*, s.l., s.d. circa 1880; D. L. GALBREATH, *Les armoiries des Borgia*, in: "Archives héraldiques suisses", 64, 1950, pp. 1÷13; M. MALLET, *The Borgias. The rise and fall of a Renaissance dynasty*, New York, Barnes and Noble 1969; M. A. STRANGES, *Giustizia per i Borgia*, Benevento, Edizioni Il Chiostro 2005. A questi, chi scrive suggerisce di aggiungere (nel medesimo ordine): A. CONTI, *Stemmi e divise di Cesare Borgia e di Guidobaldo da Montefeltro*, in: a cura di A. VASTANO, "Cesare Borgia di Francia", Macerata Feltria, Casa editrice Guerrino Lenardini 2016, pp. 21÷38; E. GIUDITTA, *Il santuario del Piratello presso Imola e gli stemmi di Cesare Borgia*, in: "Archives héraldiques suisses", 114, 2000, pp. 174÷178; H. C. DE ZEININGER, *Les Borja et leurs armoiries*, in: "Archives héraldiques suisses", 64, 1950, pp. 106÷109, e il sito internet spagnolo <<https://elsborja.cat/>> (consultato il 9 febbraio

In ogni caso, circa le origini dello stemma borgiano gli araldisti palesano una concorde incertezza³ il che, di conseguenza, comporta il fiorire di ipotesi differenti⁴. Quella che appare più probabile lo fa derivare dalle *due mucche di rosso* dello stemma di Andorra, nazione che tuttora le adotta (fig. 1): le origini della famiglia sono geograficamente vicine a quella zona dei Pirenei, circostanza che rende verosimile un'influenza fra le due armi, con quella borgiana derivata *per diminutio* dall'altra⁵ e caratterizzata inoltre dal cambio di genere dell'animale, mutato da *mucca* a *bove*⁶.

Una modifica nella modifica, quindi, la cui motivazione⁷ si rintana nel limbo del dubbio ancor più della predetta *diminutio*. A parere di chi scrive, sembra possibile che la famiglia abbia identificato nel *bove* la miglior figura intermedia fra l'aura di mansuetudine della *mucca* andorrana e il vigoroso ancestrale *toro*, vero e proprio *totem*⁸ dell'immaginario collettivo iberico: gli stemmi delle regioni settentrionali spagnole sono doviziosi di bovini⁹ per motivi che con estrema probabilità dipendono dalla natura del territorio. Le coste atlantiche della Spagna ricevono dall'oceano un notevole apporto di umidità la quale, frenata dai monti Cantabrici e Pirenei, arricchisce il terreno di una vegetazione adatta per il pascolo di grandi animali.

Mentre ci sono ignote le motivazioni che spinsero i Borja/Borgia a utilizzare la figura del *bove*, l'uso secolare dei loro stemmi è divenuto tradizione comune alla Nazione

2024), organismo dell'*Institut internacional d'estudis borgians* attivo dal 2016 nel produrre riviste, testi e congressi (che al pari di diversi studiosi ispanici e ignora le similitudini araldiche con Andorra).

3 Come accade per una parte assai notevole di stemmi, compresi quelli moderni e contemporanei, sui quali mancano informazioni certe che ne spieghino le motivazioni creative.

4 Presso gli studiosi ispanici sembra prevalere l'ipotesi che lega il *bove* al radicale *Bo-* dell'appellativo, ed è corretto dire che quest'abbinamento fra figura araldica e sillaba iniziale del cognome si riscontra in parecchi stemmi. Tuttavia, nel caso dello stemma borgiano, chi scrive trova più adeguati e logici i ragionamenti svolti da Luigi Borgia in *Ricerche e documenti su alcune famiglie Borgia italiane*, Firenze, G. Pagnini 1990, specialmente a p. 26, e menzionati *infra* nel testo.

5 BORGIA, *ibidem*.

6 Nell'araldica italiana il *bove* si riconosce dalla coda pendula, che il *toro* invece evidenzia ripiegandola sopra il dorso; il diverso atteggiamento dei due animali trova singolare sottolineatura nel motto *TAURO, NON BOVI* dello stemma civico di Nardò (Lecce), concesso con D.P.C.M. dell'11 novembre 1952 e contenente un *toro passante di rosso*, posizione che peraltro lo rende esteticamente affine al *bove* borgiano (articolo 3, 2° paragrafo dello statuto comunale, disponibile in elegante formato PDF nel sito istituzionale <https://www.comune.nardo.le.it/it> [consultato il 9 febbraio 2024]). L. VALERO DE BERNABÈ Y MARTIN DE EUGENIO, *Análisis de las características generales de la heraldica gentilizia española y de las singularidades heráldicas existentes entre los diversos territorios históricos hispanos*, Madrid, Universidad Complutense 2007, pp. 184÷187, precisa che in Spagna il *toro* si identifica per le corna rivolte in avanti e la posa furiosa, equivalente al *rampante* del *leone*, mentre il *bove* per la coda pendente e un ciuffo fra le corna. Inoltre, alle pp. 185-186 l'Autore elenca le famiglie spagnole aventi un bovino nello stemma: fra esse, i Borja (di Andalusia, Aragona, Navarra e Valencia) risultano soltanto alla voce *bove*.

7 L'esame delle fonti ha appurato che questo cambio di genere sembra sia trascurato dagli studiosi.

8 "Animal totémico cuya simbología en tierras hispánicas se remonta a las guerras púnicas" (VALERO DE BERNABÈ, cit., p. 185); "totem ancestral en la heráldica española" (A. BARREDO DE VALENZUELA, *El toro en la heráldica española*, in: "Hidalguía", X, 118, maggio-giugno 1973, pp. 321-322).

9 Secondo VALERO DE BERNABÈ, cit., pp. 183÷187, *tori* e *bovi* a figura intera compaiono negli stemmi di 341 famiglie spagnole, 180 delle quali (il 52,79%) risiedono nelle regioni settentrionali del Paese: fra queste, ben 129 (71,67%) si trovano fra Paesi Baschi, Navarra e Aragona.

d'origine e a quella d'adozione: il presente contributo si dedica all'Italia, elencandone esempi suddivisi in tipologie al cui interno si evidenziano le principali varianti note¹⁰.

A - lo stemma di base¹¹

1 - *d'oro, al bove di rosso, sostenuto da una zolla erbosa di verde, ed in atto di pascerne un covone; alla filiera d'oro, a otto¹² covoni d'erba di verde¹³*

2 - *d'oro, al bove pascente al naturale¹⁴*

3 - *un bove di rosso¹⁵*

10 Per il dettaglio delle connessioni genealogiche, dimostrate o potenziali, fra le famiglie e i personaggi qui menzionati si faccia riferimento alle puntuali ricostruzioni di BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit.

11 Sia nel testo che nelle note, i contenuti blasonici sono in corsivo. Salvo diversa indicazione, le immagini provengono dalla collezione dello scrivente.

12 Ridotti a sei nel bassorilievo marmoreo, accompagnato da iscrizione, presente sul lato sinistro del coro della basilica di Santa Prisca a Roma (fig. 2), esemplare molto interessante per la persistenza di tracce di colore: rosso sulla testa del bove, e verde per i sette covoni compreso quello di cui l'animale, privo della zolla, si sta nutrendo.

13 Utilizzatore principale: papa Callisto III (1455-1458). Blasone desunto per gli smalti da BORGIA, *L'araldica dei due papi*, cit., pp. 116-117 e, per le figure, dall'esemplare mediano della lapide in bassorilievo sulla parete a monte del sottopasso della torretta di Ponte Milvio a Roma (fig. 3), nel quale il bove ha la testa in maestà, e la zolla assume le proporzioni del filetto. La natura e gli smalti degli elementi naturalistici di questo stemma sono, assieme alla bordura, le componenti più soggette a variazioni, spesso dovute all'arbitrio dell'artefice: BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., a pp. 21-22 dà puntuale testimonianza che l'animale è un bove, la bordura d'oro, come i cespugli della bordura e l'altro cespuglio che talvolta sbuca dalla campagna (se presente) di verde su cui il bove è pascente; X. BARBIER DE MONTAUT, *Armorial des papes*, in: "Revue de l'art chrétien", II, IV, 1877, ad vocem Calixte III tramuta il bove in una mucca, e i cespugli in fiamme cui attribuisce tinta d'azzurro, al pari delle corna dell'animale; D. L. GALBREATH, *Papal Heraldry*, Londra, Heraldry today 1972 (2ª ed., revisione di G. BRIGGS), nel testo a p. 50 sulle imprese di Alessandro VI definisce l'animale "ox or bull", per poi blasonarlo negli stemmi dei due pontefici Borgia sempre come bove (pp. 84 e 87), e a p. 85 pubblica un disegno del detto bassorilievo di Ponte Milvio in cui lo stemma di Callisto III inframezza quelli dei nipoti Rodrigo, futuro Alessandro VI, e del capitano e gonfaloniere Pedro Luis.

14 Versione primigenia dello stemma borgiano, testimoniata per Callisto III soprattutto in fonti spagnole (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., pp. 20-21) e fin da quand'era vescovo, sia con la campagna o senza (BORGIA, *L'araldica dei due papi*, cit., p. 116). La bordura d'oro, caricata da "ciuffi di verde" o di rosso, fu aggiunta in epoca e per motivi imprecisati (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 22; IDEM, *L'araldica dei due papi*, cit., p. 117), e viene spesso ridotta a filiera per lasciare in maggiore evidenza il bove.

15 Gaspar de Borja y de Velasco (1580-1645), della stessa agnazione di Callisto III, cardinale dal 17 novembre 1611 e vicerè di Napoli nella seconda metà del 1620, venne ritratto in D. PARRINO, *Teatro eroico, e politico de' governi de' vicere del regno di Napoli*, Napoli, a cura dell'Autore 1692, vol. II, p. 123 tav. 33 (fig. 4), assieme allo stemma a tratteggio parziale con l'animale passante come da norma araldica. La posa stante, più adatta quando è in atto di pascersi, ricorre con maggiore frequenza e si ripete nel rovinato bove senza scudo e a bassorilievo di un cippo di recupero conservato nell'ambulacro di Bonifacio IX in Castel Sant'Angelo a Roma (fig. 5). Un decoro laterale sinistro a f. 4v del ms. BORG.LAT.452 della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 6) racchiude la naturalistica e simpatica scenetta di un bove rosso passante e con ciuffi d'erba in bocca di palese derivazione araldica, affiancato da un angioletto che gli posa la mano sinistra sul dorso mentre tiene sulla spalla con la destra un'asta, o una tuba. Fra le fonti spagnole, F. PIFERRER/A. RUJULA Y BUSEL, *Nobiliario de los reinos y señorios de España*, Madrid, M. Minuesa 1857, vol. I (2ª edizione), a tav. XII n° 283 disegnano uno stemma d'oro, al bove stante su una zolla, il tutto al naturale, ma a p. 111 blasonano l'animale come toro.

4 - d'oro, al bove di rosso, stante e attraversante sulla pianura diminuita di verde; alla bordura d'oro, a otto covoni fiammeggianti di nero¹⁶

5 - d'oro, al bove stante sulla campagna al naturale; alla filiera caricata da dieci covoni¹⁷

6 - d'oro, al bove di rosso, sostenuto dalla campagna d'azzurro; alla bordura d'argento, a sei cespugli d'azzurro¹⁸

7 - d'oro, al bove di rosso, la testa in maestà, sostenuto dalla campagna di verde; alla bordura d'argento, a otto covoni d'erba di verde¹⁹

16 Oriolo Romano (Viterbo), palazzo Altieri, Galleria dei Papi (unica pinacoteca esistente con i ritratti di tutti i pontefici completati da stemma e note storiche), quadro di Callisto III (fig. 7) (M. C. A. GORRA, *Blasonario di un sogno. Cronotassi araldica ragionata della Galleria dei Papi di Palazzo Altieri a Oriolo Romano*, Varese, Centro studi araldici 2017, p. 86 n° 213). L'intera Galleria è stata assoggettata nel tempo a più ripuliture e restauri, anche recenti. PIFERRER/RUJULA, cit. ma 1859, vol. III (2ª edizione), a tav. LIV n° 1273 disegnano uno stemma d'oro, al bove di rosso; alla bordura di verde, a otto cespugli d'erica d'oro, ma a p. 103 blasonano nuovamente l'animale come toro.

17 Roma, chiesa di Santa Maria di Monserrato, cappella di San Diego: alla parete destra, monumentale cenotafio eretto nel 1889 da nobili spagnoli residenti a Roma in onore dei due papi Borgia (fig. 8). Al centro, due tondi recano i profili dei commemorati, accompagnati alla base dai nomi e da due scudi ovali, realizzati a bassorilievo con tratteggio parziale, inframmezzati da una croce di Santiago e accollati a ventaglio. I profili sono però invertiti fra loro: a destra dell'osservatore, Alessandro VI sovrasta l'arma qui blasonata (fig. 9), invece pertinente a Callisto III. La circostanza non sfuggì a BORGIA, *L'araldica dei due papi*, cit., p. 153, che la ribadì a voce allo scrivente ironizzando su quanto sarebbe stato facile confrontare i bassorilievi con attendibili ritratti coevi dei due personaggi, prima di installarli.

18 Stemma affrescato in due esemplari nella Sala dei Notari a Perugia, rispettivamente sopra la porta laterale della parete di destra (con il bove stante) e nel terzo riquadro mediano da destra della parete di fondo, entrambi con il capo di rosso, a due chiavi addossate e decussate d'argento, sormontate da un triregno con infule al naturale. Le pitture della Sala, risalenti a fine Duecento e assai deteriorate, vennero assoggettate a un rifacimento "in stile" nel corso dell'Ottocento (M. C. A. GORRA, *Uno smagliante medioevo fra podestà e legati pontifici. Perugia, Palazzo dei Priori, Sala dei Notari*, versione digitale a cura dell'autore 2020 [3ª edizione], pp. 3, 14-15 scheda 34, e 28 scheda 90; estratti pubblicati in https://www.academia.edu/30503618/_araldica_nellarte_e_nella_storia) (consultato il 10 febbraio 2024).

19 Cartolina raffigurante Callisto III (fig. 10), facente parte di una serie stampata in policromia nel 1903 dallo stabilimento tipografico Armanino di Genova, brillante nei colori ma popolareggiante nei contenuti: oltretutto, nel disegno il bove ha la coda eretta ma non al di sopra della schiena.

B- lo stemma partito²⁰

1 - partito: nel 1° d'oro, al bove di rosso, sostenuto da una zolla erbosa di verde, ed in atto di pascerne un covone; alla filiera d'oro, a otto covoni d'erba di verde²¹ (Borgia); nel 2° fasciato d'oro e di nero²² (Oms)²³

2 - come sopra, ma senza filiera né zolla, e con il bove posto verso la punta, in atto di pascersi a un covone di verde, e accompagnato nel cantone sinistro della punta da un altro covone simile²⁴

20 Qui è purtroppo impossibile catalogare i diversi stemmi borgiani abrasi o scalpellati, spesso accompagnati da superstiti iscrizioni datanti, che in più punti di Castel Sant'Angelo a Roma (dalle mura esterne fin sotto la statua sommitale di San Michele [fig. 11]) rimangono accecati testimoni degli scempi subiti.

21 Nel XVII secolo è segnalato l'uso di una *bordura di rosso, caricata da covoni d'oro* (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 23).

22 Come ogni convenevole partizione d'antica origine, anche di questa si riscontrano forme esteticamente affini ma araldicamente del tutto differenti e, in questo caso, per lo più *d'oro, a tre fasce di nero* (BORGIA, *Ricerche e documenti, ibidem*; IDEM, *L'araldica dei due papi*, cit., p. 123 nota 29 e figura 11).

23 Utilizzatore principale: papa Alessandro VI (1492-1503). Blasono desunto dal precedente A1 per gli smalti, e dagli esemplari laterali di Ponte Milvio per le figure, nei quali il bove ha *la testa in maestà*. Circa le fantasie genealogiche che variamente assegnano questa componente dell'arma a famiglie Lanzol o Lenzuoli, BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., a p. 23, fornisce illuminanti confutazioni e ne conferma il *fasciato*, ribadito da BARBIER DE MONTAUT, cit., *ad vocem* Alexandre VI che però, nel blasono, al 1° ripete le differenziazioni evidenziate in nota al precedente A1 e soprattutto attribuisce il 2° ai fantomatici "Lenzola". Questo stemma gode di eccellenti riscontri romani: i detti esemplari ai lati di quello di Callisto III sono timbrati rispettivamente da un galero a dieci nappe per lato, e da un elmo chiuso, posto di profilo, con svolazzi, cercine a forma di corona radiosa verso il basso e cimiero: *un leone assiso, tenente con le branche anteriori l'asta in palo di un vessillo bifido con l'impresa* del successivo punto I3; in diversi ambienti di Castel Sant'Angelo, su bassorilievi marmorei di recupero con lacune più o meno ampie ma soprattutto sulla vera da pozzo nel cortile di Alessandro VI (figg. 12 e 13), qui con bove e zolla totalmente *attraversanti sulla bordura* la quale, negli esemplari meglio conservati, comprende da *undici a tredici covoni*; sulla parete esterna destra della chiesa di Santa Maria in via Lata (fig. 14), almeno due esemplari timbrati da un galero a dieci nappe per lato. Fuori Roma, a Civita Castellana (Viterbo) vi sono più bassorilievi pertinenti a Rodrigo Borgia in veste di cardinale o pontefice: cripta del duomo (fig. 15), almeno due esemplari uno dei quali con *testa e covone attraversanti sulla filiera*, e l'animale *stante su una campagna rialzata* a causa della presenza del *capo dello scudo contenente un elaborato galero a sei nappe per lato*; porta Borgiana (fig. 16), esemplare accompagnato da lunga iscrizione *post 1476*; forte Sangallo (fig. 17), almeno tre esemplari di aspetto accurato con bove e zolla *attraversanti sulla filiera*. A stampa, spiccano i sette esemplari di altrettanti cardinali pubblicati da O. PANVINIO, *Epitome Pontificum romanorum a S. Petro usque ad Paulum IIII*, Venezia, G. Strada 1557, pp. 302, 318, 350, 352, 355, 402 e 405 (fig. 18); fra le monete di Alessandro VI, spiccano i fiorini di camera (fig. 19) nei quali è attentamente coniato l'arma con la *bordura caricata da quindici covoni, e attraversata da bove e zolla*, a contrasto con i meno accurati grossi delle zecche dello Stato pontificio che, ad Ancona, modellarono la *bordura attraversata* come sopra e *caricata da otto covoni* ma privandola della parte sinistra, oltre a dare proporzioni imperfette al *fasciato*.

24 Monreale (Palermo), duomo, realizzato a mosaico in due esemplari sull'architrave di una porta interna (fig. 20): l'iscrizione, datata 1502, li assegna ad Alessandro VI e a suo cugino Juan de Borja Lanzol de Romaní (1446-1503), cardinale dal 31 agosto 1492, detto "el mayor" per distinguerlo dall'omonimo suo cugino e nipote del pontefice, vissuto fra 1470 e 1500 e anch'egli porporato dal 1496 (S. MIRANDA, *The Cardinals of the Holy Roman Church* [<https://cardinals.fiu.edu/cardinals.htm>], *ad voces*) (sito consultato il 9 febbraio 2024). I timbri dei due stemmi sono coerenti con le rispettive cariche, benché realizzati in forme eterodosse.

3 - come B1, ma senza *filiera*, e con il *bove* soltanto *sostenuto da una zolla di verde*²⁵

4 - come B1, ma senza *filiera*, e con il *bove* *sostenuto da una zolla del campo, e in atto di pascersi*²⁶

5 - *partito: nel 1° d'oro, al bove di rosso posto in punta, stante, sostenuto e attraversante sulla pianura di verde; alla bordura d'oro, a otto covoni di nero; nel 2° fasciato d'oro e di nero*²⁷

6 - *partito: nel 1° un bove, sostenuto dalla pianura ed in atto di pascersi; nel 2° fasciato centrato*²⁸

7 - *partito: nel 1° d'oro, al bove stante sulla campagna rialzata, alla bordura caricata da quindici covoni; nel 2° fasciato d'oro e di nero*²⁹

8 - *partito: nel 1° di nero, a due pali d'oro; nel 2° d'oro, al bove di rosso, sostenuto dalla campagna di verde*³⁰

9 - *partito: nel 1° d'oro, al bove di rosso, sostenuto dalla campagna di verde, alla bordura d'argento, a sei cespugli d'azzurro; nel 2° fasciato d'argento e di nero*³¹

10 - *partito: nel 1° d'oro, al bove di rosso, sostenuto e attraversante sulla campagna di verde; alla bordura d'argento, a otto covoni di rosso; nel 2° d'argento, a tre fasce di rosso*³²

25 Miniatura a f. 8v del ms. BORG.LAT.452, cit. (fig. 21, dove i metalli delle chiavi papali sembrano diventati scuri per ossidazione).

26 Noto in più esempi di diversa fattura: Roma, Vaticano, appartamento Borgia (fig. 22), al centro della piattabanda di almeno un arcone, scudo a testa di cavallo, modellato a bassorilievo e dipinto a colori, timbrato da triregno su chiavi d'argento, guarnite d'oro, addossate, decussate e legate, e accostato da riquadri contenenti bovi isolati (cfr. la nota del precedente A3, e la fig. 5) e doppie corone (cfr. I1); Nepi (Viterbo), portico di facciata, capitello erratico di lesena con scudo gotico, modellato a bassorilievo, timbrato da un galero a sei nappe per lato.

27 Oriolo Romano (Viterbo), palazzo Altieri, Galleria dei Papi, quadro di Alessandro VI (fig. 23) (GORRA, *Blasonario di un sogno*, Varese, Centro studi araldici 2017, p. 89 n° 218).

28 Esempio stampato sul frontespizio di un libro edito nel 1635 e pertinente al cardinale Gaspar de Borja (cfr. nota in A3): la *bordura* è sostituita da una sequenza di puntini lungo il bordo del campo. L'impronta fu evidentemente ottenuta da una matrice realizzata al positivo, quindi a rovescio, perché il contenuto dello stemma è speculare rispetto alla norma e al blasone qui redatto (fig. 24).

29 Roma, chiesa di Santa Maria di Monserrato: nel già citato monumento dei due papi Borgia (cfr. nota in A5), a sinistra dell'osservatore, stemma di Alessandro VI sottostante al profilo di Callisto III (fig. 25).

30 Astrusa variante, miniata ad accompagnare il ritratto di Alessandro VI a f. 15v di un LIBRO D'ORE realizzato a Bruges (oggi a Bruxelles, Bibliothèque Royale Belgique, ms. IV 480) (fig. 26), entro scudo a testa di cavallo timbrato dal triregno con infule, e accollato a due chiavi addossate e decussate di nero (per le quali sembra esclusa l'ossidazione delle tinte): le anomalie di quest'esemplare ottimamente concretizzano la fisiologica "mutevolezza" che si riscontra spesso nei lavori realizzati da maestranze lontane, nel tempo e/o nello spazio, rispetto al luogo d'origine o di abituale utilizzo di un dato stemma.

31 Stemma affrescato nella Sala dei Notari a Perugia, nel primo riquadro inferiore da destra della parete di fondo, e con il *capo dello scudo di rosso, a due chiavi addossate e decussate d'argento, sormontate da un triregno con infule al naturale* (GORRA, *Uno smagliante medioevo*, cit., pp. 3, 35 scheda 130, e 57). Negli stemmi pontifici della Sala, questo *capo della Chiesa* assume di norma l'aspetto di un'appendice infelicitemente posata sullo scudo, per motivi evidentemente connessi a quanto specificato in nota al precedente A6.

32 Stampa policroma sulla cartolina, raffigurante Alessandro VI, facente parte della stessa serie citata in nota al precedente A7.

11 - partito: nel 1° d'oro, al bove di rosso, sostenuto e attraversante sulla campagna rialzata di verde; alla bordura d'oro, a sette covoni d'erba di verde; nel 2° fasciato di otto pezzi d'oro e di nero³³

C - lo stemma inquartato

1 - inquartato: nel 1° e 4° d'Aragona-Napoli (contrinquartato: in a] e d] d'oro, a due pali di rosso [Aragona]; in b] e c] interzato in palo: in l] fasciato d'argento e di rosso [Ungheria antica]; in ll] d'azzurro, a tre gigli sovrapposti d'oro [Angiò-Napoli]; in III] d'argento, alla croce tripla d'oro, patente alle estremità e confinante [Gerusalemme]); nel 2° e 3° di Borgia (partito: in a] d'oro, al bove di rosso in atto di pascersi, sostenuto da una zolla di verde, il tutto attraversante sulla filiera d'oro, a nove³⁴ covoni di verde; nel 2° fasciato d'oro e di nero)³⁵

2 - inquartato: nel 1° e 4° d'Aragona-Napoli (contrinquartato: in a] e d] d'oro, a tre pali di rosso [Aragona]; in b] e c] interzato in palo: in l] fasciato di otto pezzi d'argento diaprato e di rosso [Ungheria antica]; in ll] d'azzurro diaprato, a tre gigli sovrapposti d'oro [Angiò-Napoli]; in III] d'argento diaprato, alla croce potenziata d'oro [Gerusalemme]); nel 2° e 3° di Borgia-Oms (partito: in a] d'oro diaprato, al bove pascente di rosso, cornato d'argento, e sostenuto da una zolla di verde, alla bordura d'oro diaprato, a dieci³⁶ gigli di verde; nel 2° fasciato diaprato d'oro e di nero)³⁷

D - un altro inquartato

1 - inquartato: nel 1° e 4° di Francia moderna (d'azzurro, a tre gigli d'oro)³⁸; nel 2° di Borgia (d'oro, al bove³⁹ di rosso, sostenuto da una zolla di verde, ed in atto di pascersi; alla bordura d'oro, a dieci covoni d'erba di verde); nel 3° d'Oms (fasciato

33 Nepi (Viterbo), contrada La Rocca (fig. 27): stemma presente sui folkloristici vessilli della contrada in uso nel 2014, tratto da disegno contemporaneo di fattura soddisfacente nonostante le difformità araldiche rispetto ai prototipi originali.

34 Ridotti a cinque nel 3°.

35 Utilizzatore principale: Lucrezia Borgia, coniuge di Alfonso d'Aragona (1481-1500). Blasono desunto per gli smalti da Autore non nominato (ma G. STRADA), XIV. *Neapolitana Genuensiaq. insignia*, Italia, metà XVI secolo, Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, Cod. icon. 279, f. 26 (*ad vocem* Borgia principi di "Scquillaci"), e per le figure dal raffinato bassorilievo conservato nel Museo civico di Nepi (Viterbo) (fig. 28), relativo a Lucrezia per la signoria di Nepi detenuta dal 1499 al 1501: i quarti di ampia notorietà sono abitualmente d'oro, a quattro pali di rosso (Aragona), fasciato di dieci pezzi d'argento e di rosso (Ungheria antica), d'azzurro, seminato di gigli d'oro, al lambello di rosso (Angiò-Napoli) e d'argento, alla croce potenziata e accantonata da quattro crocette, il tutto d'oro (Gerusalemme).

36 Ridotti a nove nel 3°.

37 STRADA, XIV. *Neapolitana*, *ibidem*, pregevole miniatura (fig. 29), imperfetto nella resa formale dei contenuti d'Aragona-Napoli (cfr. la nota del precedente C1) e per la vistosa mutazione dei covoni in gigli. Circa la struttura di quest'arma, BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 24, precisa che lo stemma del ramo di Squillace dovrebbe normalmente mancare del fasciato Oms.

38 Luigi XII concesse nel maggio 1499 a Cesare Borgia l'uso dello stemma e l'aggiunta al cognome dell'appellativo "di Francia" (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., pp. 24-25).

39 L'esuberanza del Valentino si riflette nel fatto che, a volte, questo suo bove prendeva sembianze di toro (BORGIA, *ibidem*).

d'oro e di nero). Sul tutto, al palo di Gonfaloniere della Chiesa⁴⁰ (di rosso, al gonfalone pontificio al naturale, l'asta d'oro attraversata da due chiavi, quella in banda d'oro e l'altra d'argento, addossate, decussate e legate del campo)⁴¹

2 - come D1, con il bove passante, la testa di tre quarti e in posa pascente, due sole fasce al posto del fasciato, e le chiavi affrontate⁴²

3 - come D1, con il bove sostenuto dalla punta; scudo timbrato da due elmi con cimieri, rispettivamente un pegaso rivolto e nascente da una corona, ed un'idra nascente⁴³

E - altro stemma Borgia (Napoli)

1 - d'argento, al bove di rosso, cornato e unghiato d'oro⁴⁴

2 - d'argento, al bove sostenuto dalla campagna, il tutto al naturale⁴⁵

F - altro stemma Borgia (Siracusa)

1 - d'azzurro, al bove d'oro⁴⁶

G - altro stemma Borgia (Velletri)

1 - d'oro, allo scaglione accompagnato in capo da tre rose male ordinate, il tutto di rosso, e in punta da un bove dello stesso, pascente su un terrazzo erboso di verde⁴⁷

2 - un bove stante, la testa in maestà, accompagnato in capo da tre rose⁴⁸

3 - come i precedenti, alla bordura d'oro, caricata da covoni di verde⁴⁹

40 È questa la prima presenza in uno stemma di tale pezza, dovuta alla ricezione dell'omonima dignità avvenuta il 29 marzo 1500 (BORGIA, *ibidem*): in precedenza, durante i dieci mesi trascorsi dalla predetta concessione regia francese, lo stemma di Cesare ne era ovviamente privo.

41 Utilizzatore unico: Cesare Borgia, il *Valentino* (1475-1507). Blasone desunto per gli smalti dal precedente A1 e da CONTI, *Stemmi e divise*, cit., e per le figure dalla grande lapide sulla cinta muraria di forte Sangallo a Civita Castellana (Viterbo) (figg. 30 e 31), ov'è presente in due esemplari nei quali il bove è *in atto di pascersi a un covone della bordura*. Si veda anche L. BORGIA, *L'araldica di Cesare Borgia*, in: "Cesare Borgia di Francia, gonfaloniere di Santa Romana Chiesa 1498-1503. Conquiste effimere e progettualità statale", Atti del Convegno di Urbino 4-6.12.2003, Ostra Vetere, Tecnostampa 2005, pp. 369÷406.

42 Imola (Bologna), santuario del Piratello, esemplare a bassorilievo sopra l'architrave d'ingresso.

43 G. C. BASCAPÈ/M. DEL PIAZZO (con la cooperazione di L. BORGIA), *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Roma-Firenze, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Le Monnier 1983, riedito nel 1999, p. 422.

44 BORGIA, *L'araldica dei due papi*, cit., p. 117 nota 17. Il professore lo indossava all'anulare della mano destra, sbalzato su un anello. Ramo ascritto nel Libro d'oro della nobiltà italiana come da decreto ministeriale del 6 aprile 1895. Cimiero: *un pipistrello* (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 26, anche per la genesi di quest'ultima insolita figura, e p. 82 fig. 7).

45 Due stemmi in smalti policromi entro scudi ovali in cartiglio (fig. 32), uguali fra loro e appesi tramite una collana di perle a una teca, realizzata e datata 1918, contenente una lunga ciocca di capelli di Lucrezia Borgia e conservata a Milano, Pinacoteca Ambrosiana (http://www.eosrivista.com/504.asp?ID_ART=302, consultato il 10 febbraio 2024). Sul retro di entrambi gli scudi è *l'aquila d'argento al volo abbassato* in campo d'azzurro degli Este.

46 Stemma arricchito nel tempo di numerose varianti (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 35).

47 Stemma arricchito nel tempo di numerose varianti (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., pp. 57÷60).

48 Versione primigenia, testimoniata da fine XV secolo (BORGIA, *Ricerche e documenti*, *ibidem*, e fig. 15).

49 Aggiunta a imitazione degli stemmi dei rami pontifici A1 e B1 (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 23).

4 - d'oro, allo scaglione di rosso, accompagnato in capo da tre rose di giardino male ordinate, e in punta da un bove, la testa in maestà, sostenuto e attraversante su un terrazzo diminuito, il tutto al naturale⁵⁰

5 - d'azzurro, al filetto in scaglione accompagnato in capo da tre rose di giardino male ordinate, e in punta da un bove, sostenuto dalla pianura erbosa e in atto di pascersi a un covone⁵¹

6 - uno scaglione, accompagnato in capo da tre rose male ordinate, e in punta da un bove mirante una balla di fieno, il tutto sostenuto dalla punta⁵²

7 - d'oro, allo scaglione accompagnato in capo da tre rose rovesciate e male ordinate, il tutto di rosso, e in punta da una mucca, pascente su un terrazzo diminuito erboso, il tutto al naturale; alla bordura d'argento, caricata su ogni fianco da tre covoni di verde sovrapposti⁵³

H - semplici omonimie

1 - d'azzurro, al ponte di tre archi, merlato alla ghibellina e fondato sulla riviera, il tutto d'argento (famiglia di Perugia)⁵⁴

I - le imprese

1 - la doppia corona d'Aragona⁵⁵

50 Stampa in bianco-nero con tratteggio (fig. 33), datata 1762 e raffigurante il futuro cardinale Stefano Borgia (1731-1804) ancora in veste di governatore di Benevento (1758-1764) (MIRANDA, cit., *ad vocem*).

51 Bassorilievo in stucco con tratteggio parziale, modellato alla base del monumento commemorativo del predetto cardinal Borgia visibile a Roma, cappella di Santa Rufina, alla destra del portale d'accesso alla chiesa di San Giovanni in Fonte (fig. 34).

52 Roma, sezione Pincetto del cimitero Verano, lapide parietale del monsignore veliterno Costantino Borgia (1818-1878) (fig. 35), ultimo decano della Corte suprema penale della Consulta vaticana dal 1854 allo scioglimento, avvenuto nel 1870 (<https://apostolische-nachfolge.de/sample-page/roemische-kurie-2-neu>, consultato l'8 febbraio 2024).

53 Incommentabile esemplare disegnato in *ALBUM NOBILIUM ROMANORUM UTRIUSQUE ORDINIS RESTITUTUM (sive LIBRO D'ORO DEL CAMPIDOGGIO)*, 1842/1853, Roma, Archivio storico capitolino, Camera capitolina, armadio XXIV, tomo 26, *ad vocem*.

54 Famiglia priva di connessioni storico-genealogiche con le precedenti, il cui stemma venne arricchito nel tempo di numerose varianti conseguenti a diverse acquisizioni ereditarie (BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 74).

55 Celebre *impresa* borgiana che trae parte del nome dall'insolita composizione della figura, consistente in due corone identiche fra loro, l'inferiore capovolta e sottoposta all'altra senza soluzione di continuità di modo che, visti in prospettiva, i rispettivi archi di cerchio sembrano essere un cerchio unico. Dalle loro punte, l'aspetto delle quali non è standardizzato, emanano raggi verso l'alto, o verso il basso, oppure in entrambe le direzioni: se ne trova un'eccellente versione a bassorilievo in due esemplari, radiosi sia sopra che sotto, contenuti in scudi ovali di foggia classica sovrapposti l'un l'altro (fig. 36) e posti al di sotto del già visto bove borgiano (citato in nota del precedente A3) nel cippo di recupero in Castel Sant'Angelo (fig. 37). A Civita Castellana (Viterbo), la predetta lapide all'esterno di forte Sangallo (cfr. la nota finale del precedente D1) reca in ogni angolo superiore un riquadro (fig. 38) racchiudente un'elaborata ma singola corona gemmata a tre gigli visibili alternati a due pinnacoli, il tutto su punte, e radiosa soltanto in basso. Un'ottima miniatura policroma è a f. 10r del ms. BORG.LAT.452, cit. (fig. 39), con la corona doppia, d'oro, radiosa inferiormente e su sfondo verde seminato di puntini bianchi. L'indicazione d'Aragona è spiegata da S. MADDALO, *Ritratti emblematici stemmi: simbologia del potere e immaginario figurativo*, in: a cura di P. IRADIEL/J. M. CRUSELLES, "De València a Roma a traves dels Borja", Atti del congresso di València 23-26.2.2000, València, Generalitat valenciana 2006, pp. 403-404, che ne attesta l'ideazione da parte dei regnanti aragonesi dopo l'acquisizione della Sicilia a fine XIV secolo, pur

2 - il partito fiammeggiante⁵⁶

3 - la doppia corona e il partito fiammeggiante in inquartato⁵⁷

J - appendice mista Este-Borgia

1 - partito: nel 1° d'oro, alla bomba ardente di tre fiamme, sostenuta e attraversante su una zolla sassosa, il tutto al naturale⁵⁸ (Este); nel 2° partito: in a) d'oro, al bove di rosso, sostenuto, attraversante e in atto di pascersi su una zolla di verde; alla bordura d'oro, a diciannove covoni di verde (Borgia); nel 2° fasciato di nero e d'oro (Oms)⁵⁹

non confermata da esempi materiali coevi. Alessandro VI l'avrebbe fatta propria subito dopo l'elezione per dare tono all'origine valenzana e alla familiarità con la casa regnante ma, secondo alcuni, ne avrebbe invece ricevuto concessione da re Juan II d'Aragona nel 1472.

56 Più che un'impresa a sé, si tratta di una combinazione grafico-cromatica caratterizzata da "fiamme" con differenti andamenti: la si riscontra con una certa frequenza in diverse manifestazioni estetiche delle signorie rinascimentali (CONTI, *Stemmi e divise*, cit., pp. 28-34), compresi affreschi e dipinti dove talora orna gli abiti dei cortigiani. Tuttora adottata nei vessilli ricreati per le rievocazioni in costume medievale, quasi sempre veniva utilizzata in abbinamento ad altre imprese. Se si trattasse di una partizione araldica, questa usata dai Borgia si potrebbe blasonare *partito fiammeggiante confinante di rosso e d'argento* (gli smalti sono indicati in BORGIA, *Ricerche e documenti*, cit., p. 23).

57 Il termine è preso a prestito dalla terminologia blasonica in quanto il quadrangolo che racchiude la composizione segue la struttura degli *inquartati* araldici. Una versione acroma a bassorilievo è su due specchi della predetta vera da pozzo nel cortile di Alessandro VI del romano Castel Sant'Angelo, con la doppia corona radiosa solo inferiormente (fig. 40). Un'altra a colori è in chiave di volta di alcuni soffitti delle sale Borgia in Vaticano (fig. 41) la quale, se fosse uno stemma, si potrebbe blasonare *inquartato: nel 1° e 4° di verde, seminato di perle d'argento, alla corona d'oro a tre fioroni visibili alternati a due perle, il tutto su punte, e radiosa inferiormente; nel 2° e 3° partito fiammeggiante di rosso e di nero* (per verosimile deterioramento di un originario *argento*). Talora il *partito* è reso come *di rosso, a tre fasce ondate di nero (sive argento, c.s.)*. Questo medesimo "inquartato" è miniato nel ms. BORG.LAT.452, cit., a f. 4v entro la O di un capolettera (fig. 42) e a f. 10r in uno scudo sagomato, dove sembra mancare il *seminato di perle*: in entrambi i casi, il *partito* nel 2° è *di nero e d'argento*, e nel 3° viceversa. Deliziosa la sua minuscola riproduzione incisa nel *vessillo bifido tenuto dal leone* del cimiero di Pedro Luis a ponte Milvio (fig. 43). MADDALO, cit., indica che secondo alcuni uno stendardo "inquartato" con questi medesimi contenuti sarebbe appartenuto a Jolanda d'Aragona, figlia di Juan I e moglie di Luigi II d'Angiò.

58 F. PICINELLI, *Mondo simbolico o sia università d'impresce scelte, spiegate ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre e profane*, Milano, Stampatore Archiepiscopale 1653, a p. 515, libro XXII capo 8, la definisce "una bomba, che scoppiando in aria, sparge fuoco, e ruine", abbinandola all'*anima* (ossia al motto) AU LIEU ET TEMPS e assegnandola ad Alfonso I d'Este. Per I. GALVANI, *La rappresentazione del potere nell'età di Borso d'Este: "impresce" e simboli alla Corte di Ferrara*, Ferrara, Università degli studi, tesi di dottorato di ricerca in Scienze e tecnologie per l'archeologia e i beni culturali 2009, edizione digitale 2010, pp. 26-27, è una palla di cannone da cui escono tre lingue di fuoco, forse anteriore ad Alfonso il quale, essendo talmente appassionato d'armamenti al punto di fabbricarne di propria mano, la trovò alquanto congeniale a sé: di sicuro ne sussistono frequenti esemplari nei luoghi estensi, realizzati in più materiali.

59 Diploma del 1° febbraio 1517 con cui il vicario dei monaci agostiniani di Ferrara permetteva ad Alfonso I d'Este, a Lucrezia Borgia sua consorte e ai figli di partecipare alle funzioni e alle orazioni dell'Ordine (ARCHIVIO DI STATO DI MODENA, Archivio segreto estense, Casa e stato, Bolle di fratellanza etc., busta 5 n° 40 [collezione Luigi Borgia]) (fig. 44).

K - appendice civica (comune di Borgia [Catanzaro])

1 - un bove con la testa in maestà, sostenuto da tre montagne affiancate, la centrale più grande e attraversante sulle altre, accompagnato in capo da tre stelle di sei raggi, le laterali poste in scaglione⁶⁰

2 - “un toro su collina, ramoscello d’ulivo, tralcio di vite e tre stelle a cinque punte, racchiusi in un ovale”⁶¹



Fig. 1 - Stemma di Andorra sulla monetazione da 2 euro.

60 Disegno al tratto con forme di aspetto ingenuo (fig. 45), delineato in una carta intestata del comune entro uno scudo ovato, la cui parte inferiore ha forma di due cornucopie divergenti, dalle quali alcune spighe e un ramo di quercia fuoriescono fin dentro al campo.

61 “Blasone” tuttora redatto all’articolo 2, quarto paragrafo, dello statuto del comune di Borgia, disponibile nel sito *internet* istituzionale dell’Ente al cui inizio spicca una riproduzione in policromia dello stemma di cui a K1 realizzata in forme, se possibile, ancor più *naïf* (<https://www.comune.borgia.cz.it/>, consultato l’8 febbraio 2024).



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6

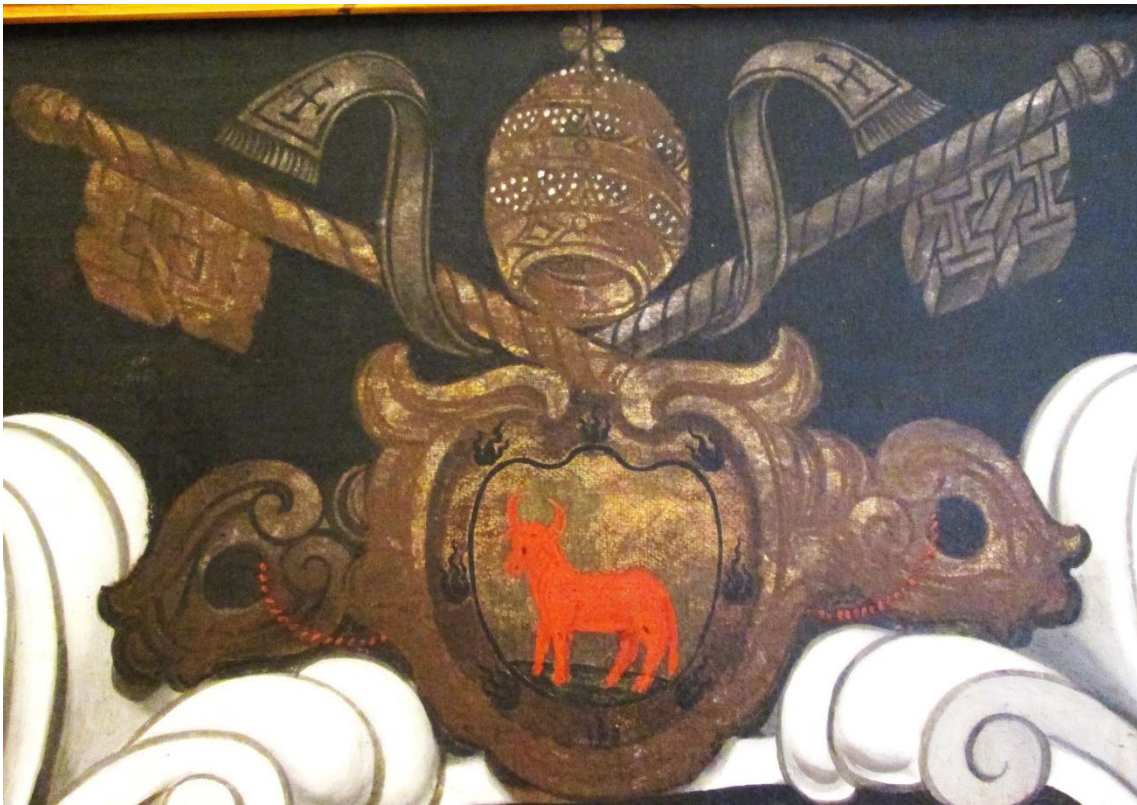


Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17 - Foto di Franco Crestoni.



Fig. 18 - da una copia con colorazione probabilmente d'epoca (Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cat. 31.J.10, p. 318).



Fig. 19



Fig. 20

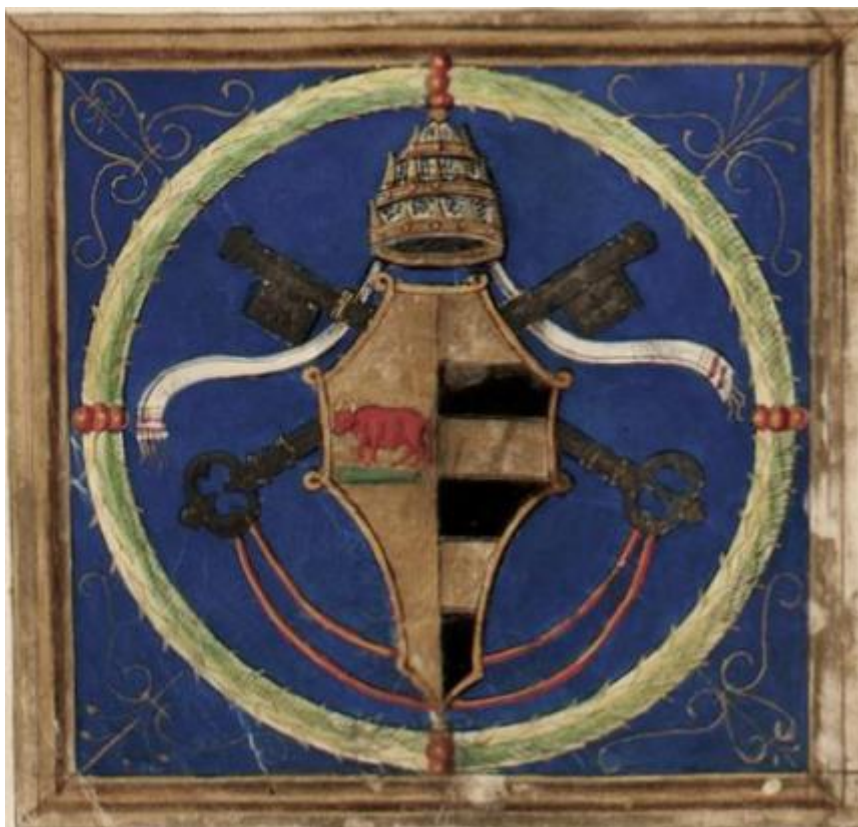


Fig. 21



Fig. 22



Fig. 23

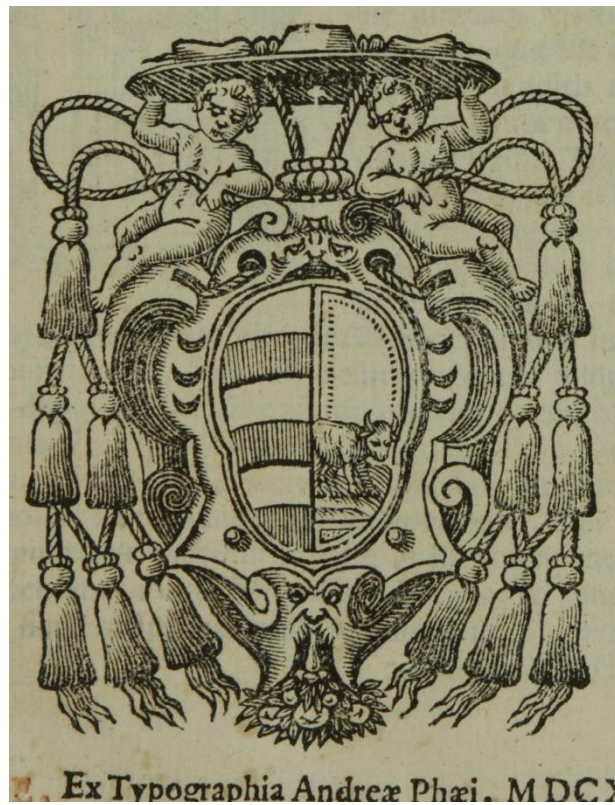


Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

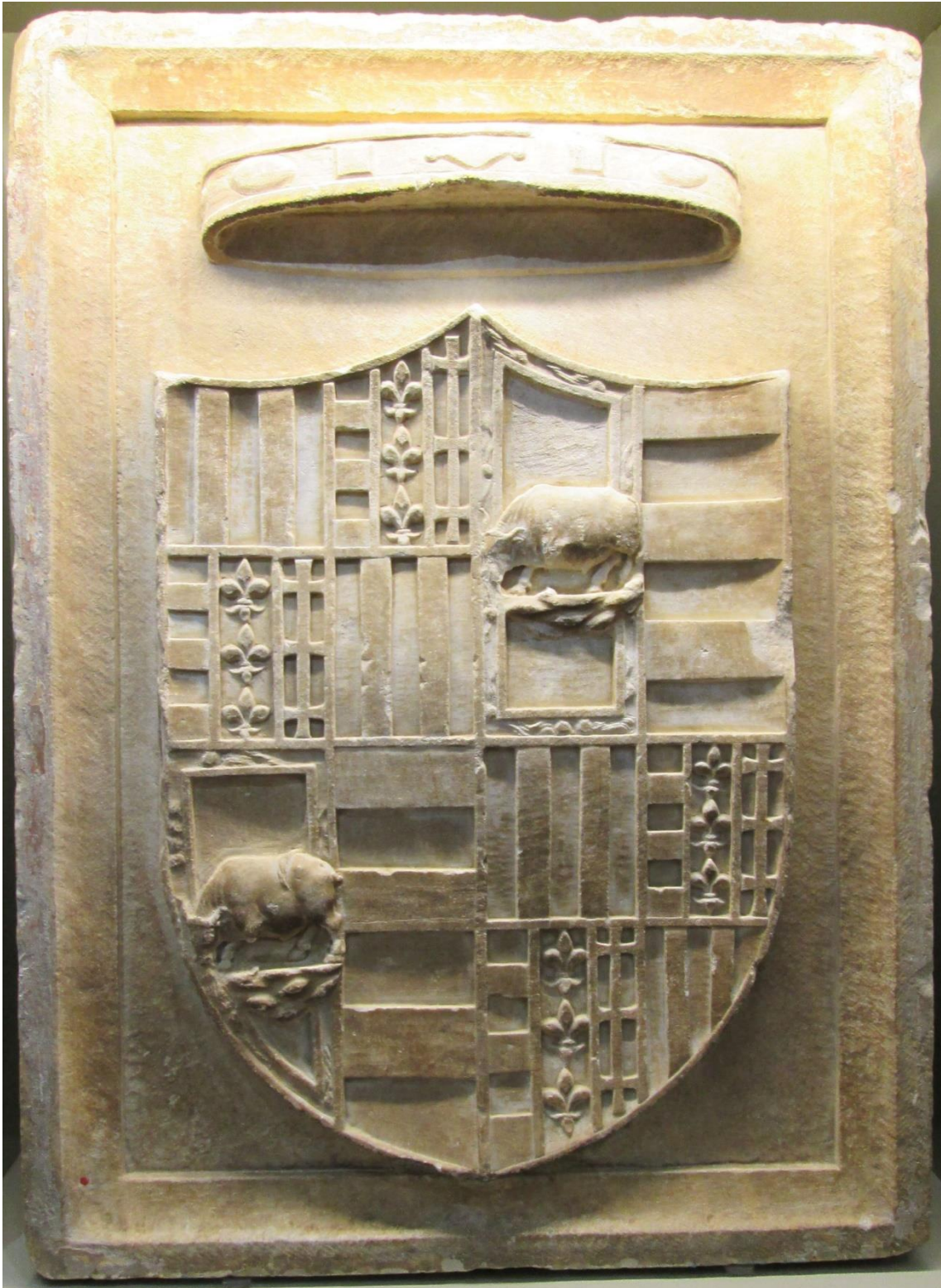


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30 - Foto di Franco Crestoni.



Fig. 31 - Foto di Franco Crestoni.

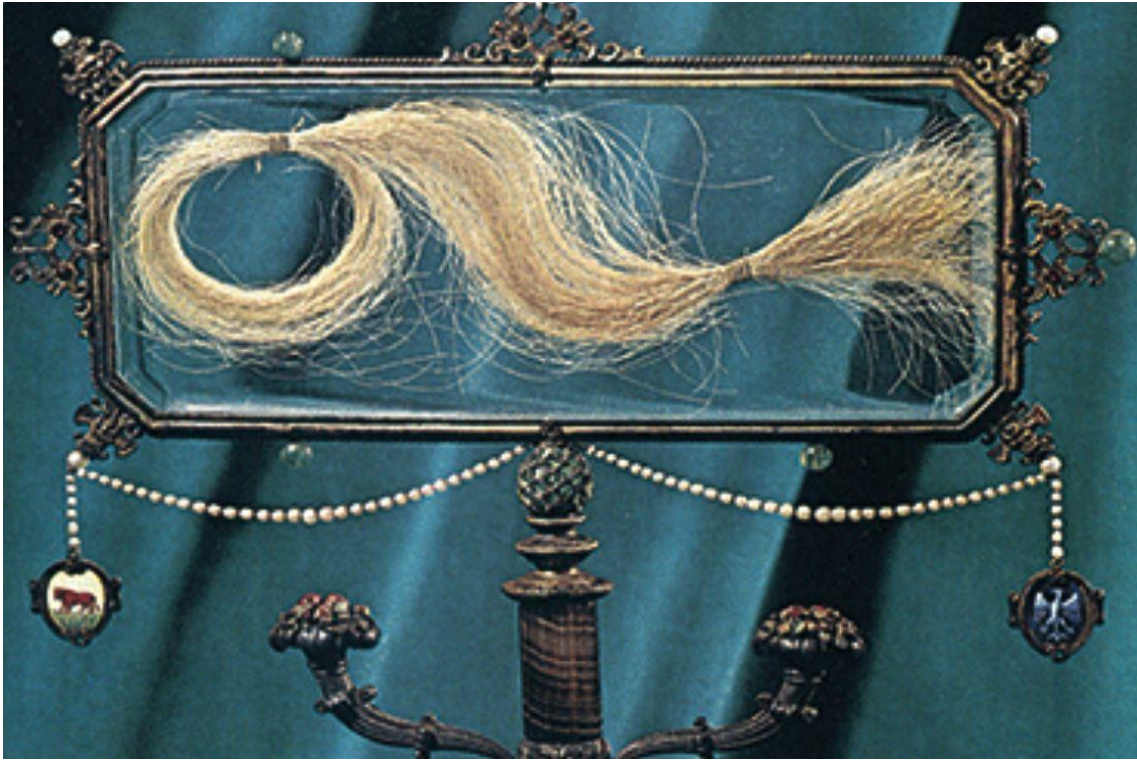


Fig. 32



Fig. 33



Fig. 34



Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38



Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41



Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44



Fig. 45

Il bestiario araldico delle città medievali. Un bilancio statistico The Heraldic Bestiary of Medieval Cities. A statistical review

Alessandro SAVORELLI

Académie internationale d'héraldique - A.I.H.

Ricevuto: 31.01.2024

Accettato: 03.03.2024

DOI: 10.19248/ammentu.500

Abstract

The essay proposes a statistical study, in quantitative and qualitative historiographical terms, of animal figures in the heraldry of medieval cities. Through the reported tables, key data concerning the heraldic bestiary of the Late Middle Ages are highlighted. Also relevant is the semantic analysis of animals in the context studied.

Keywords

Heraldic Bestiary, Quantitative Historiography, Heraldry, Semantics of Animal Figures, Emblematics.

Riassunto

Il saggio propone uno studio statistico, in termini storiografici quantitativi e qualitativi, delle figure animali nell'araldica delle città medievali. Attraverso le tabelle riportate, si mettono in luce i dati chiave che riguardano il bestiario araldico del Basso Medioevo. È altresì rilevante l'analisi semantica degli animali nel contesto studiato.

Parole chiave

Bestiario araldico, Storiografia quantitativa, Araldica, semantica delle figure animali, emblematica.

Nel 1842 il giovane Marx ironizzò a proposito di un aristocratico oratore che deplorava l'usanza della stampa svizzera di chiamare i partiti politici con «nomi di partito animaleschi» (*thierische Parteienamen*), nella fattispecie «Uomini del Corno e Uomini dello Zoccolo» (*Horn- und Klauenmänner*). Che male c'è, obietta Marx? Gli svizzeri vivono in patriarcale armonia con buoi e mucche, la religione indiana ha il culto della vacca Sabala e della scimmia Hanuman, per non dire della Bibbia, che, «nobilitando l'animale come simbolo di cose spirituali», divide l'intera umanità «in due grandi partiti, delle Pecore e delle Capre», e dove Dio si autodefinisce «una tignola per la casa di Efraim e un tarlo per la casa di Giuda». Del resto, concludeva, non esiste forse «una *letteratura principesca* - più familiare a noi laici -, ossia l'*araldica*, che trasforma in *zoologia* tutta l'*antropologia?*»: in essa «ci sono ben altre curiosità» che non le metafore politiche svizzere¹. Marx che parla di araldica è di per sé una stranezza, ma il caso da lui discusso non è poi così raro. Vengono a mente la rivolta a Bruges, nel 1302, dei *Klauwaerten* (da *klauw*, l'artiglio del leone di Fiandra) contro i *Leliaerten* (i partigiani del giglio di Francia)²; i "Pari di Fiandra", detti *Peers* o *Beers* ossia "orsi", araldicamente raffigurati da quattro orsi portabandiera³; e qualche riscontro

¹ K. MARX-FR. ENGELS, *Werke - Artikel - Literarische Versuche bis März 1843* (MEGA, I.1, Berlin, 1975, pp. 132-133). I passi in *Matteo*, 25, 31-46; *Osea*, 15, 2 (dove le metafore - leone, pantera, orsa - si moltiplicano nel seguito del testo).

² Episodio rammentato in R.S. LOPEZ, *Intervista sulla città medievale*, a cura di M. Berengo, Roma-Bari 1974, pp. 72-73.

³ Cfr. *Représentations héraldiques des États de Flandres et de Brabant (1618)*

(https://archives.cotedor.fr/v2/site/AD21/Decouvrir/Documents_du_mois/Publications_en_2018).

contemporaneo: i nomi/simbolo dell'andamento della Borsa (Orso e Toro) e dei partiti statunitensi (Asino ed Elefante) o, nella cronaca nostrana di pochi anni fa, il movimento delle «sardine». Tutti esempi di quella che è stata detta un'«autometaforizzazione» di tipo emblematico-simbolico o araldico: vedremo più avanti casi assimilabili a questa definizione⁴.

Gli animali solo le figure araldiche «par excellence»⁵, anche nella percezione comune: al profano, ove gli si parli di stemmi, verranno in mente leoni, aquile, grifoni e draghi e non scaglioni, lambelli e bisanti. E c'è da pensare che molti associno intuitivamente quelle figure a *brand images* di successo, all'araldica immaginaria di *serial* famosi (ci sono decine di siti web sull'araldica di *Game of Thrones!*), o alla simbologia dei club sportivi, lontani eredi dei cavalieri torneanti, che qualche volta sono chiamati col nome della loro *mascotte* o del rispettivo *logo* societario⁶. Senza animali l'araldica perderebbe un inconfondibile elemento strutturale, come l'arte del medioevo, quando il devoto leggeva «avvertimenti ed insegnamenti» sulla facciata della cattedrale, «incorporati in mostri e scene di vita animale»⁷. Checché ne pensasse l'oratore criticato da Marx, la metafora iconica e verbale o l'autorappresentazione in sembianze ferine ci accompagnano da sempre: dalle pitture del paleolitico (ad alcune delle quali è stato dato persino l'appellativo di «blasons» e che in generale non sono esenti da un significato «simbolico»)⁸, ai nomi/*totem* dei clan dei nativi americani, dall'arte classica ai giocattoli e ai *cartoons*, dal culto consumistico dei *logo* commerciali ai rituali da stadio. L'araldica non ha fatto che codificare a modo suo - in un tempo e in un mondo lontani e diversi dal nostro, ma con imprevedibili effetti di lunga durata - il repertorio di una zoologia del comune sentire e di una simbologia vecchia come il mondo. «In una borsa gialla vidi azzurro / che d'un leone avea faccia e contegno ... / vidine un'altra come sangue rossa / mostrando un'oca bianca più che burro. / E un che d'una scrofa azzurra e grossa / segnato avea lo suo sacchetto bianco»: la maligna blasonatura degli stemmi dipinti sui portafogli degli usurai messa in versi da Dante (*Inf.* c. XVII) non è lontana dal nostro parlare quotidiano («non fare l'orso», «che volpe!», «quello è un asino», «che cane!», «oggi mi sento un leone», e così via). Il poeta, anzi, da uomo del Medioevo, rivendicava lo stemma dell'Eterno - l'aquila, «uccel di Dio» - per sottrarne l'uso degenerato a un partito politico: «faccian li Ghibellin, faccian lor arte / sott' altro segno, ché mal segue quello / sempre chi la giustizia e lui diparte» (*Par.*, c. VI, c. XVII).

Del bestiario araldico medievale, della sua consistenza e diffusione nel tempo e nello spazio, vari studiosi hanno offerto sintesi esaurienti⁹. In questa sede, a partire da

⁴ Cfr. P. TRUPIA, *Metafore animali in politica: veltri, leviatani e cavalli di razza*, in *Il potere delle immagini: per una metaforologia politica*, «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 15, 1989, pp. 179-180. Forme di autometaforizzazione compaiono anche nella grafica della simbologia politica moderna (cfr. G. MAESTRI, *Per un pugno di simboli. Storie e mattane di una democrazia andata a male*, pref. di F. CECCARELLI, Roma 2014, pp. 89-96).

⁵ M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, Paris 1993², p. 133.

⁶ Una curiosità del 1928: <https://www.pennantsmuseum.com/laraldica-dei-calci-la-pacifica-rivoluzione-di-carlin/>.

⁷ Cfr. P. TRUPIA, *Metafore animali in politica*, loc. cit.

⁸ Cfr. M. PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, Paris 2001, pp. 34-35.

⁹ In primo luogo PASTOUREAU, nel *Traité*, cit., e in *L'hermine et le sinople. Etudes d'héraldique médiévale*, Paris 1982, pp. 105-116, *L'art héraldique au Moyen Age*, Paris 2009, pp. 98-109, e nelle sue varie monografie sul liocorno, l'orso, il corvo etc.

un'analisi statistica, tenteremo di mettere a fuoco frequenza, funzioni e modalità delle figure animali in un settore specifico, l'araldica urbana del Medioevo¹⁰.

1. L'araldica urbana: il quadro statistico generale

Alla fine del medioevo, quando la popolazione urbana europea era attorno al 12% del totale, alcune migliaia di località, anche di modeste dimensioni - metà, grosso modo, nell'Europa occidentale e meridionale, metà tra Impero germanico e paesi dell'Est e del Nord - possedevano diritti urbani e statuti comunali: a un calcolo sommario, di almeno 5.000 di esse, pur se con forti squilibri territoriali, sono noti sigilli più o meno araldizzati e stemmi veri e propri, in parte derivati o evoluti dai primi¹¹. Il bilancio qui proposto muove da una lista di circa 2200 centri, volta a identificare, sulla base di caratteri urbanistici, dati demografici e indicatori sociologico-giuridici, uno strato superiore di centri con carattere urbano nei secoli XIII-XV, ripartiti tra macroaree geopolitiche nei confini basso-medievali. Vi abbiamo compreso di città di alto/medio rango (un migliaio) e una scelta di località secondarie, di importanza più locale: nella fascia più alta sono considerati i comuni italiani - alcuni, vere e proprie 'città-Stato' - e gruppi di città *immediate subiectae* (*Reichstädte*, *Freistädte*, *bonnes villes*, *royal boroughs*, etc.), istituzionalmente privilegiate, dotate di maggiore autonomia, rappresentate nei parlamenti (i *Landtage* imperiali, gli *États* francesi, le *Cortes* spagnole, il parlamento inglese etc.), aderenti a leghe cittadine (la *Hansa*, le *Hermadades*, etc.), sede di diocesi, capoluoghi e così via. Questi centri si differenziano in generale da quelli minori anche per l'uso più sistematico e precoce di sigilli, vessilli e stemmi¹². Al di sotto si trova una selezione di località meno importanti e dotate di minore autonomia, ma anch'esse, come le precedenti, *immediate subiectae* a regni e principati e non prive di qualche rilievo istituzionale significativo, per esempio, in alcune aree, la rappresentanza alle diete generali o territoriali¹³.

¹⁰ Per non appesantire il lavoro i riferimenti bibliografici e alle fonti saranno limitati; si veda comunque M. POPOFF, *Bibliographie héraldique internationale* (http://sfhs.free.fr/documents/biblio_internationale.pdf). Non si può non citare, in apertura, il lavoro di LUIGI BORGIA, tra i primi e più documentati sull'argomento, *L'Introduzione all'araldica civica italiana*, in *Gli stemmi dei comuni toscani al 1860, dipinti da L. Paoletti e descritti da L. Passerini*, a cura di G.P. PAGNINI, Firenze 1991, pp. 81-117.

¹¹ La densità di sigilli e stemmi di comunità è più alta nell'area imperiale-germanica, nell'Italia centrale e nella Francia meridionale.

¹² Sull'importanza delle rappresentanze parlamentari e delle leghe cittadine per la definizione delle gerarchie urbane, cfr. M. BERENGO, *L'Europa delle città. Il volto della società urbana europea tra Medioevo ed Età moderna*, Torino 1999, pp. 38-110.

¹³ Quest'ultimo aspetto, le convocazioni alle diete, benché i dati siano spesso lacunosi, incerti e di difficile interpretazione, costituisce a nostro giudizio un criterio particolarmente utile. Peter Clark ha suggerito che i criteri di definizione delle gerarchie urbane del tardo Medioevo e della prima età moderna richiedono l'uso «of a flexible matrix of demographic, economic, social, political and other attributes» (cfr. *Small towns in early modern Europe*, ed. by P. Clark, Cambridge 1995, p. 9). Le località da noi considerate erano variamente definite a seconda dei periodi e delle consuetudini locali: *civitates*, *villes*, *ciudades*, *Städte*, *cities*, *boroughs*, quindi *oppida*, *terre*, *comuni*, *bourgs*, *Städtchen*, *Märkte*, *villas*, etc., termini che tendevano a identificare, ma non sempre in maniera precisa, fasce distinte di *ranking* urbani (sull'esempio francese, particolarmente complesso, si veda la sintesi di B. CHEVALIER, *Les bonnes villes de France du XIV^e au XVI^e siècle*, Paris 1982). Tipologie, caratteri e numeri del fenomeno - in relazione ad autonomia, posizione e identificazione istituzionale, funzioni urbane e dati demografici - restano comunque ancora oggetto di discussione fra gli storici. Per limitarci all'Italia, ma costantemente a confronto sul piano metodico con la realtà continentale, si vedano G. VITOLO, *L'Italia delle altre città. Un'immagine del Mezzogiorno medievale*, Napoli 2014, e *I centri minori italiani nel tardo Medioevo. Cambiamento sociale, crescita economica, processi di ristrutturazione, secoli XIII-XVI*, a cura di F.

I numeri, rispetto a quelli dell'araldica gentilizia, sono limitati: ma si consideri che i 1000/2000 stemmi di centri di maggior rilievo equivalgono approssimativamente, per quantità, a quelli dell'alta nobiltà europea, e forse a un decimo, a seconda delle aree, di quelli stimati per la media nobiltà. La tabella che segue dà un primo ragguaglio della presenza di stemmi con figure animali:

tab. 1	% degli stemmi con figure animali
Inghilterra-Irlanda, Scozia	12%
Castiglia, Navarra, Aragona, Portogallo	12%
Francia	16%
Italia (con Dalmazia)	33%
Germania, Austria, Paesi Bassi e Fiandre, Prussia-Livonia, Svizzera	9%
Ungheria, Croazia, Transilvania	14%
Polonia-Lituania	17%
Danimarca, Svezia, Norvegia	16%
totale	15%

Va precisato che il calcolo non comprende gli stemmi (150-200 circa) in cui gli animali non sono un emblema proprio della città, ma derivano, per assunzione diretta, brisura o ampliamento, da armi sovrane o signorili (aquila imperiale, leone fiammingo, leopardi inglesi, etc.: cfr. **fig. 1**). Beninteso, assunzione non significa necessariamente subalternità, anzi è talora un elemento di prestigio e lo dimostra il fatto che si verifica anche presso città di primaria importanza, dove se ne fa uso come segno di un privilegio e di rango. Basti pensare a centri come York, Braunschweig, Stettino, Francoforte, Norimberga, Gand, Bruges, Besançon, Basilea, Palermo, e molti altri¹⁴.

Come si vede, gli animali sono presenti nel 15% del totale (dunque in oltre 300 stemmi): mediamente negli strati più alti delle città si raggiunge una cifra un po' più alta, circa il 20%. Tra le varie aree solo in Italia la percentuale è elevata, mentre le altre aree si situano attorno o sotto la media. Se si estende l'indagine a un campione di centri minori qui non presi in considerazione, queste cifre medie vengono sostanzialmente confermate, persino con qualche ulteriore regresso locale della componente animale¹⁵. Da queste cifre si deduce una prima caratteristica dell'araldica civica: il dato medio degli stemmi con figure animali è decisamente inferiore a quello dell'araldica gentilizia, che, da valori inizialmente più elevati, si attesta al 30% tra il XIV e il XV

LATTANZIO E G.M. VARANINI, Firenze 2018 (in particolare i saggi introduttivi di Giuseppe Petralia e Maria Ginatempo). Sull'evoluzione molto differenziata delle autonomie cittadine, vale la pena ricordare alcuni testi classici: E. ENNEN, *Storia della città medievale* [1972], Roma-Bari 1975; *Statuti città territori in Italia e Germania tra Medioevo ed età moderna*, a cura di G. CHITTOLINI E D. WILLOWEIT, Bologna 1991, M. BERENGO, *L'Europa delle città*, cit., le riflessioni di R.S. Lopez, *Intervista sulla città medievale*, cit., e di M. ASCHERI, *Le città-Stato*, Bologna 2006.

¹⁴ Ne abbiamo trattato in «*Semper libertatis avida*». *Araldica e politica delle città medievali*, in *La libertà nelle città comunali e signorili italiane*, a cura di A. ZORZI, Roma 2020, pp. 271-300.

¹⁵ Un primo calcolo su nuclei di stemmi di comunità (*castra* e comuni) dell'Italia centro-settentrionale, per un totale di 700 centri circa (e sempre escludendo le figure derivate da città dominanti, signorie etc.), dà un 15-18% di figure animali, e un 12% in Toscana.

secolo (con oscillazioni locali, cronologiche e di rango)¹⁶. Una delle cause del calo è la maggiore diffusione nell'araldica civica di figure comuni (vegetali, edifici, oggetti, figure umane, etc.), che nell'araldica gentilizia si trovano solo in un 10% degli stemmi: nelle città esse toccano invece punte percentuali molto alte, il che non solo ridimensiona il primato delle figure araldiche in senso proprio (pezze e partizioni) - relegate a un ruolo secondario e in qualche area addirittura impercettibile - ma fa una decisa concorrenza anche a quelle animali.

Quanto alle specie animali, nei grandi stemmari dei secoli XIII-XIV se ne trovano inizialmente 30-40¹⁷. Negli stemmi delle città ce n'è una quantità simile: ma il numero delle specie diminuisce poco rispetto al calo della percentuale degli animali sul totale delle figure, il che comporta un notevole grado di dispersione. La particolarità più rilevante sta nella distribuzione delle specie: negli stemmi gentilizi c'è il monopolio di alcune di esse (leone/leopardo, aquila) che da sole sommano mediamente, con variazioni nel tempo, attorno al 60% di tutte le figure animali; in quelli cittadini la proporzione s'inverte, favorendo un aumento percentuale rilevante delle altre specie:

tab. 2	% sull'insieme degli animali araldici (Pastoureau) ¹⁸	% sull'insieme degli animali nell'araldica civica
leone/leopardo	50%	20%
merlette (anatrella)	16%	-
aquila	12%	11%
altri quadrupedi	3-5%	30%
altri volatili	3-5%	12%
animali chimerici	2%	14%
animali acquatici, insetti, piccoli rettili	molto rari	10%

Tra le specie, nell'araldica cittadina, drago, orso e animali acquatici si situano tra il 5-8%, nove animali tra il 2-4% (grifo, agnello, cervo, toro, cinghiale, lupo, cane, cavallo, gallo), altri sette all'1% (corvo, ariete, liocorno, serpente, cicogna, delfino, bue)¹⁹. Di fatto solo una ventina di specie, non diversamente dall'araldica gentilizia, ha un qualche rilievo statistico.

¹⁶ Cfr. M. PASTOUREAU, *Traité d'héraldique*, cit., p. 134. Un dato anomalo è l'inusuale quantità di figure animali, che non trova riscontro in altre aree, presso lo strato feudale superiore dell'Impero (una settantina di duchi, langravi, margravi etc.).

¹⁷ Per poi aumentare notevolmente nel Quattrocento e in età moderna: circa 50-60 risultano dai conteggi di M. Pastoureau su sei stemmari del XIII-XV s. (*Bigot, Wijnbergen, Parliamentary Roll, Gelre, Berry, Toison d'Or*) e sui sigilli della collezione Clairambault (cfr. *Traité d'héraldique*, cit., pp. 134-135). Da un primo spoglio su altri armoriali - *Le Breton* (XIII s.), *Libro antico d'armi* (Firenze, 1302), *Rotolo di Zurigo* (XIV s.), *Ingeram, Grünenberg, Berry, Urfé, Trivulziano* (XV s.), *Armeiro Mor* (inizio XVI s.) - abbiamo calcolato una cifra appena più elevata.

¹⁸ *L'hermine et le sinople*, pp. 107-113.

¹⁹ Per i dati si veda la tab. 4 qui di seguito.

2. Funzioni semantiche delle figure animali

Nell'araldica gentiliziana le figure animali più importanti (leone, aquila, etc.) esercitano prevalentemente una funzione di segno *astratto-emblematico* come le pezze e le partizioni: derivano da un catalogo di fauna selvatica, domestica e fantastica di origine biblica, mitologica o letteraria, già diffuso nell'iconografia altomedievale e nei bestiari, dove gli animali rappresentano *virtutes* o *vitia*, e carico di significati generici (forza, eccellenza, potere, coraggio, onore)²⁰. Ci sono naturalmente pratiche più mirate, come negli stemmi parlanti: i conti di Henneberg non esitarono a tradurre il loro nome nella figura di una gallina - non esattamente un nobile animale guerriero - appollaiata su un monte²¹. La fauna urbana assume a confronto funzioni semantiche più articolate: un leone ora deriva dallo stemma di un principe (Lipsia), ora è segno proprio della città (Brescia), oppure è parlante (Lione) o un'immagine religiosa (Venezia) e talora si limita ad accompagnare un'altra figura (Ravenna). Alla funzione *emblematico-astratta* si affiancano dunque, con maggiore frequenza, quella *parlante* e una serie di pratiche *allusive*: negli stemmi cittadini gli animali parlanti sfiorano il 40% del totale e poco meno l'insieme di quelli connessi con motivi agiografico-religiosi, caratteristiche architettoniche e topografiche, attività economiche, miti e vicende locali. Due terzi del bestiario urbano, come le figure comuni (umani, vegetali, edifici, oggetti, paesaggio, etc.) - altra specificità dell'araldica cittadina - alludono a rapporti *concreti*²². Ci sono dunque due diverse logiche nell'uso delle figure animali: assunte come emblemi *astratti* formano un *segno* attinto a un repertorio fuori del tempo e dello spazio, destinato a divenire un'icona identitaria di per sé. Viceversa, gli stemmi parlanti, agiografico-religiosi o allusivi trasformano in icona un nome, una cosa, una persona, un concetto o un fatto, presi e veicolati dall'esterno: dalla lingua, dal paesaggio, dalla storia, dalla religione, dall'immaginario, dai 'miti di fondazione' e così via. Non è una novità assoluta: un simile apparato figurativo-emblematico si scorge già nella monetazione delle antiche città greche.

Nella tab. 3 abbiamo tentato di quantificare le funzioni semantiche degli animali nell'araldica delle città²³:

tab. 3	1) funzione emblematica	2) funzione parlante	3) funzione religioso-agiografica	4) funzione allusiva etc.
Inghilterra-Irlanda, Scozia	27%	38%	24%	11%
Castiglia, Navarra, Aragona, Portogallo	17%	50%	11%	22%
Francia	27%	38%	24%	11%
Italia (con Dalmazia)	60%	20%	5%	13%

²⁰ Cfr. per es. M. PASTOUREAU, *Bestiari del Medioevo*, Torino 2012; C. FRUGONI, *Uomini e animali nel medioevo. Storie fantastiche e feroci*, Bologna 2018.

²¹ L'esempio in M. PASTOUREAU, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris 2004, p. 232 (ma si veda tutto il capitolo dedicato alla stima delle modalità e della frequenza, 20% e oltre, delle armi parlanti, che tendono ad aumentare nel ss. XIV-XV proprio con l'estensione dell'araldica a «roturiers» e «communautés», *ivi*, p. 231).

²² Cfr. A. SAVORELLI, *Araldica e araldica comunale. Una sintesi storica*, in *Estudos de Heráldica Medieval*, Coordenação de M. DE LURDES ROSA e M. METELO DE SEIXAS, Lisboa 2012, pp. 263-266. Il fatto che la percentuale dei segni astratti per definizione, pezze, partizioni, etc., ossia il 60% delle figure nell'araldica gentiliziana (cfr. M. PASTOUREAU, *L'art héraldique au Moyen Age*, cit., p. 95), diminuisca bruscamente nell'araldica urbana conferma il quadro d'insieme.

²³ Per l'esiguità dei dati è omissa qui il computo relativo a Scandinavia e Polonia.

Germania, Austria, Paesi Bassi e Fiandre, Prussia-Livonia, Svizzera	18%	53%	13%	16%
Ungheria, Croazia, Transilvania	42%	-	28%	28%
totale	34%	37%	14%	15%

Dai numeri emergono due dati: le tipologie 2)-3)-4) coprono nell'insieme il doppio degli stemmi compresi nella tipologia 1); tra le diverse aree ci sono forti disparità riguardo ad alcune funzioni. Qualche precisazione è d'obbligo. Le cifre indicate sono ovviamente frutto di qualche approssimazione, per vari motivi: nella colonna 4) sono conteggiati anche i casi dove l'animale ha un ruolo accessorio o il cui significato è incerto, spesso per via di spiegazioni dubbie che si leggono nelle fonti. Inoltre, mentre i tipi 2)-3), e in parte il 4), hanno pochi margini d'incertezza, la stessa funzione *emblematica* non è sempre definibile con rigore.

In molte città - anche di rilievo - la scelta di un animale costruisce col tempo una sorta di immagine *totemica*, sulla quale si formano poi leggende, narrazioni letterarie e sviluppi iconografici; in centri di minore importanza la loro presenza, anche di quelli 'nobili' (leone, etc.), sembra invece residuale e meno pregnante. Il quadro delle funzioni semantiche in riferimento alle singole figure, mettendo in conto inevitabili ambiguità e incertezze, è il seguente:

tab. 4 < = inferiore a 2%, (riferito alle singole specie citate)	funzione emblema -tica²⁴	funzione parlante²⁵	funzione religiosa/	funzione allusiva²⁷
--	--	---------------------------------------	----------------------------	---------------------------------------

²⁴ Diamo qui e nella note seguenti un elenco di esempi (relativi a centri di fascia alta e medio-alta), escludendo alcuni casi dubbi o ambigui. *Leone*: Tortona, Chieri, Brescia, Chioggia, Ventimiglia, Faenza, Forlì, San Gimignano, San Miniato, Chiusi, Massa Marittima, Orvieto, Assisi, Viterbo, Acquapendente, Jesi, Recanati, Senigallia (leopardo), Lucera, Andria, Arles, Pamiers, Huete, Coria, Saragozza, Bonn, Riga, Pest, Sebes, Schässburg, Nagyvarad, Cattaro. *Aquila*: Forlì, Orvieto, Todi, Tivoli, Fermo, Le Puy, Perigueux, Nizza. *Drago*: Belluno, Terni, Aversa, Trani. *Grifo*: Imola, Volterra, Montepulciano, Grosseto, Perugia, Narni, St. Brieu, Millau. *Orso*: Przemysl. *Capro*: Lublino. *Cinghiale*: Benevento, St. Pol de Léon. *Elefante*: Catania, Coventry. *Cavallo*: Arezzo. *Lupo*: Piacenza. *Merlette*: Laon. *Cervo*: Brindisi, Derby. *Cicogna*: L'Aia, Kalocsa. *Liocorno*: Gmünd. *Vacca*: Matera. Da notare la pantera delle città dalmate di Cherso ed Ossero, di origine incerta.

²⁵ *Leone*: Lione, León, Pamplona, Leeuwarden, Leopoli, Linköping. *Aquila*: Aquileia, Fidenza, L'Aquila, Alençon, Arnhem. *Drago*: Melfi (è un 'basilisco', in allusione al nome della regione). *Grifo*: Greifswald, Schweidnitz. *Orso*: Berwick u. Tyne, Berlino, Berna. *Cinghiale*: Blois, Schweidnitz. *Cavallo*: Colle Val d'Elsa, Cuellar, Stoccarda. *Toro*: Torino, Toro, Teruel. *Lupo*: Lecce, Belley, Blois, Lebus. *Cervo*: Cervera, Huntingdon. *Istrice*: Iglau. *Pecora, montone, ariete*: Bourges, Quimper, Belley, Sciaffusa. *Bufalo*: Uri. *Avvoltoio*: Hapsal. *Scorpione*: Taranto. *Pesce*: Rieti. *Gallo*: Francoforte sull'Oder. *Pavone*: Pau. *Rigogolo*: Orihuela. *Cigno*: Zwickau. *Corvo*: Vitoria. *Cane*: Linlithgow, Huntingdon. *Gabbiano*: Mewe. *Pesce*: Cefalù, Mirepoix, Bar s. Seine. *Anguilla*: Aalen. *Castoro*: Biberach. *Donnola*: Wesel. *Ape*: Bejar. *Vacca*: Luckau. *Oca*: Daroca. *Bue*: Borja. Veglia, città dalmata, porta una civetta, parlante; Liverpool un mitico *liver bird* o cormorano.

²⁷ A elementi del paesaggio sembrano ispirati gli stemmi di Chelm e Biella (orso) e St. Andrews (cinghiale), mentre il pesce allude a corsi d'acqua, al mare (Ansbach, Wittenberg, Kaiserslautern, Küstrin, Narva), e la balena di Fuenterrabia alla pesca del cetaceo. Il toro di Salamanca pare ricavato da una statua sul ponte della città, e a miti di varia origine risalgono i draghi di Klagenfurt e Lubiana. Un ruolo accessorio hanno gli animali che sorreggono o affiancano altre figure (Ravenna, Bitonto, Osimo, etc.); l'orso di Madrid, più pregnante di significato rispetto alla pianta parlante (il *madroño*), è stato oggetto di tentativi di spiegazioni storico-allegoriche.

			agiografica ²⁶	
leone	10%>	2-4%	<	2-4%
aquila	5%>	2-4%	<	<
drago e simili	<	<	2-4%	2-4%
pesci		2-4%	<	2-4%
orso	<	2-4%	<	2-4%
grifo	2-4%	<		<
agnello			2-4%	
cervo	<	2-4%	2-4%	<
lupo/a, cane, toro, montone/ariete, serpente	<	<		<
cinghiale, cicogna	<	<	<	
corvo		<	<	<
liocorno, balena, cigno, struzzo	<		<	<
cavallo ²⁸ , gallo, vacca, bue	<	<		
delfino		<		<
oca, pecora		<	<	
colomba, cammello			<	
elefante, pantera, leopardo, anatrella (<i>merlette</i>)	<			
fagiano, capro, coccodrillo, civetta				<
falco, lucertola, anguilla, ape, avvoltoio, bufalo, castoro, donnola, gabbiano, istrice, pavone, rigogolo, scorpione, antilope, camoscio, cormorano, gambero, porco, rondine, tortora		<		
gallina, pellicano, vitello, conchiglia			<	

La maggior parte delle specie con percentuali inferiori al 2% (<) sono estranee al bestiario simbolico più diffuso - che resta, è bene ripeterlo, limitatissimo - ma derivano in gran parte da una scelta per assonanza col nome della città, quasi sempre, come suol dirsi, 'falsamente parlante' (e lo stesso accade nell'araldica gentilizia). Un'ulteriore elaborazione dei dati, limitatamente alla fascia più alta delle città considerate, dà questi risultati:

tab. 5	n° delle specie per tipologia	% del gruppo leone/aquila
emblematici	22	63%

²⁶ Gli stemmi di carattere religioso sono un caso particolare di quelli allusivi, ma per il loro rilievo è bene considerarli a parte: «è quasi impossibile immaginare la città italiana basso-medievale senza la venerazione per il suo santo protettore», il quale «divenne il simbolo stesso della città/stato e rispecchiò l'immagine che i *cives* avevano del senso e dello scopo della loro città» (cfr. H.C. PEYER, *Città e santi patroni nell'Italia medievale*, a cura di A. Benvenuti, Firenze 1998, p. 105); e cfr. M. Ferrari, *La «politica in figure». Temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Roma 2022, pp. 100-111; V. CAMELLITI - V. FAVINI - A. SAVORELLI, *Santi, patroni, città: immagini della devozione civica nelle Marche*, «Quaderni del Consiglio regionale delle Marche», a. XVI, n. 125, 2013.

²⁸ Si sono considerati i casi in cui l'animale è a sé stante, e non dove compare la figura del 'cavaliere', sia esso guerriero o santo.

parlanti	46	18%
religiosi	17	18%
allusivi	22	33%

Tra le specie usate in funzione emblematica predominano leone, aquila e poche altre, connotando città importanti e grandi comuni italiani: specie di spessore simbolico modesto sono poco avvertite come segno identitario nelle città maggiori, a meno che non assumano un significato *parlante* o allusivo efficace (uno per tutti, lo scorpione, o 'tarantola', di Taranto, legata al folclore salentino)²⁹. Limitato è anche il numero di animali che alludono a santi e a motivi religiosi: a parte il leone di san Marco (Venezia), prevalgono il drago (per san Giorgio e san Michele), l'agnello - *Agnus Dei*, anche in riferimento a san Giovanni Battista -, l'aquila (san Giovanni Evangelista), la conchiglia (san Giacomo), mentre a patroni locali si riferiscono orsi, pesci, corvi etc.³⁰. Quanto alle figure allusive, si nota l'ovvia presenza di animali del bosco e pesci per città di mare o di fiume.

La tradizione cittadina, proprio per esaltare la funzione emblematica, si fabbrica sovente origini mitiche legate al mondo classico (Todi, Catania, Chioggia, Troia) o si ispira a modelli antichi (bassorilievi e monete: Benevento, Nîmes), né si può escludere che il grifo di vari luoghi tra Toscana e Umbria, possa essere stata indotta da frammenti di iconografia etrusca. Qualche figura è di lettura dubbia, come il drago che afferra una testa di toro nello stemma di Trani (parlante forse, da θήρ, *belva*, come il *Thyrus* di Terni?). Pur essendo una minoranza nell'araldica urbana, gli animali si caricano di forti valenze identitarie: non c'è forse una figura naturale, tra astri, alberi, fiori etc. - se si esclude l'ossessiva identificazione di Firenze col giglio - che competa su questo piano col bestiario³¹. In Italia l'identificazione con un animale-*totem* è così forte che molte città il cui antico segno primario sono croci, pezze e partizioni, tendono via via ad affiancarvi in vari modi, nello scudo o a parte, una figura animale, più immaginifica e intensamente identitaria. La letteratura se ne appropria: il poeta Antonio Pucci allude agli alleati di Firenze (Volterra, Pistoia, Arezzo) e alle sue tradizionali rivali (Pisa, Lucca, Siena, Perugia), disegnando una mappa geopolitica della Toscana, senza nominare le città, ma col semplice ausilio di *tierische Städtenamen*: «Il veltro [Volterra] e l'orsa [Pistoia] e 'l cavallo sfrenato [Arezzo] / han fatto parentado col liono [Firenze: dove ha un nome proprio, "Marzocco"³²] / la volpe [Pisa], il toro [Lucca], la lupa [Siena] e 'l grifone [Perugia] / quale n'è alquanto e qual molto turbato». Nei *Lamenti* di Puccino d'Antonio, la minaccia fiorentina contro Pisa (la «lepre marina») è

²⁹ Rinvio per dettagli a A. SAVORELLI, *Stemmi 'parlanti' nell'araldica civica medievale. Una sintesi statistica internazionale*, «Archivio araldico svizzero», 2018, pp. 95-109.

³⁰ *Leone*: Venezia, Cortona. *Drago*: Castiglion Fiorentino, Cagli, Reggio Calabria, Ubeda, Dumfries, Bruxelles, Zeitz, Jena, Stein a. Rhein, Karlsburg; il drago di S. Bertrand de Comminges si riferisce al santo locale. Specifico è il nome del drago (*tarasque*) legato alla leggenda di Santa Marta, che avrebbe dato il nome a Tarascona. *Agnello*: Visby, Rouen, Tolosa, Auch, Lectoure, Carcassonne, Rieux, Glandèves, Grasse, Perth, Heilsberg, Trencin. *Aquila*: Agen, Siguenza, Oels. *Orso*: San Gallo, Frisinga. *Pesce*: Glasgow. *Corvo*: Lisbona (san Vincenzo), Canterbury (san Tommaso Beckett). *Conchiglia*: La Coruña. A Pilsen e Inverness il cammello è forse un simbolo cristologico, come il liocorno di Saint-Lô.

³¹ Un risvolto in negativo lo si può vedere nell'elenco di animali mostruosi e ibridi che gli stemmari di area svizzero-tedesca (la *Cronica del Concilio di Costanza* di Ulrich von Richenthal e il *Wappenbuch* di Grünenberg) attribuiscono a sovrani e regni extraeuropei.

³² Cfr. A. DEL MEGLIO - M. CARCHIO - R. MANESCALCHI, *Il Marzocco, the lion of Florence*, Firenze 2006.

narrata in forma analoga (Lucca è qui, più correttamente, la «pantera»)³³. L'emergere dei *totem* non è dunque molto diverso da ciò avviene nell'araldica signorile con la moda delle *imprese*, che si sforza di evadere tra XIV e XVI secolo dalle forme stereotipe dell'araldica originaria³⁴. Da qui una serie di *imprese* para-araldiche o di ornamenti esteriori (il caso di Camerino, e in seguito, di Genova e Pistoia):

tab. 6	
leone	Bologna, Firenze, Fano, Roma?
lupa	Piacenza, Siena, Roma
grifo	Genova
pantera	Lucca
"cane marino"	Camerino
aquila o falco	Fermo
scrofa	Milano
toro	Parma
"lepre marina"	Pisa
orso	Pistoia
cavallo	Napoli
oca	Orvieto
veltro? vulture?	Volterra

In Europa gli animali si moltiplicano. Pilsen, oltre al leone boemo, mostra un'aquila, un cammello e un cane, sul cui significato, che si vuol connettere alle guerre hussite, non c'è molta chiarezza (**fig. 2**). Orvieto aggiunge al segno originario - l'aquila - il leone guelfo e l'*impresa* dell'oca capitolina. Blois unisce all'istrice, impresa di Luigi XII, un lupo, forse in base al termine celtico *bleiz*. La situazione italiana è ben documentata, mentre in altri paesi il fenomeno di segni animali collaterali a quello araldico principale andrebbe ulteriormente analizzato. La grande diffusione di cimieri e tenenti nei Paesi Bassi e, dal periodo delle *visitations*, in Inghilterra, è di origine moderna e di taglio vagamente burocratico, ma ciò non esclude casi con origini anteriori: l'orso di Bruges (il *palladium* popolare risalente a una leggenda locale, v. **fig. 1**), il drago parlante (*Lindwurm*) di Worms, il falco di Avignone (forse da *avis*), 'il leone e la pulzella' di Gand (variante della leggenda della dama e del liocorno, che risale a una leggenda trecentesca e che è riprodotto anche in un vessillo della città del XV secolo, v. **fig. 1**)³⁵, il drago di Malines, il pipistrello di Valencia, il *cerbero* della città olandese di Brielle, i topi parlanti (*rats*) del sigillo di Arras.

³³ G. VARANINI, *Lamenti storici pisani*, Pisa 1968, pp. 70-92.

³⁴ Sul tema cfr. L. HABLLOT, *Manuel de héraldique emblématique médiévale*, Tours 2019, pp. 245-304. Si rammenti anche il c. XXVII dell'*Inferno*, dove Dante nomina le signorie cittadine della Romagna attraverso il loro animale araldico: ma qui, come nel caso degli usurai, la connotazione è negativa.

³⁵ Cfr. <https://en.wikipedia.org/wiki/Agnes_van_den_Bossche> .



Fig. 1. Città fiamminghe (da E. Gevaert, *Héraldique des provinces belges*, Bruxelles 1921): i leoni derivano dallo stemma dei conti di Fiandra o da potentati locali (castellanie etc.).



Fig. 2. Stemma di Pilsen, dal sigillo (da K. Liška, *Mestské znaky s ozdobami*, Praha 1989).

3. Araldica pubblica. Le corporazioni

Gli animali aumentano considerando *totem* e *imprese*, ma non solo. Spesso, nell'ottica moderna di comuni regolati dallo Stato, quando si pensa all'araldica civica si ha in mente *lo stemma* - al singolare - di una località: occorre sottolineare che questo è in primo luogo il risultato di una semplificazione di immagini un tempo plurali e di varianti iconografiche dovute anche alla varietà dei supporti (sigilli, vessilli, scudi). Ma è soprattutto l'estensione dei segni araldici a varie istituzioni urbane - parallelamente a quella dell'araldica gentilizia (consorterie cavalleresche, segni di Stato e dinastici, ordini, *officia*, etc.) - che dovrebbe indurre a parlare, piuttosto che di araldica 'della città', di 'araldica pubblica urbana', dunque *nella città*: cioè di un sistema di segni esteso a comparti ad essa collegati. Non sempre la memoria di questo sistema plurale si è conservata, in conseguenza di mutamenti socio-politici: ma la pratica delle città dove ne sono rimaste tracce getta luce sulle lacune e su possibili, parziali analogie³⁶. Se tentiamo una statistica di questi comparti araldici della vita collettiva, si possono aggiungere ai 2200 centri sopra censiti molti altri soggetti pubblici, e moltiplicare di conseguenza considerevolmente, anche solo in base a un rilevamento parziale, il numero degli stemmi con figure animali nel contesto delle istituzioni urbane. Il primo e più ampio comparto di questo genere è quello delle corporazioni e dei mestieri: un'araldica di notevole importanza, vivace e originale. Ne abbiamo compilato un elenco cronologicamente omogeneo, relativo a 18 città, per un totale di circa 400 corporazioni: ma, soprattutto in area germanica, ne sono note seppur frammentariamente molte di più³⁷. Gli animali - un centinaio - rappresentano il 20-25% delle figure e riguardano un gruppo ristretto di professioni, giacché in gran parte delle insegne corporative si trovano piuttosto oggetti, strumenti e materiali relativi ai mestieri, figure di santi protettori o figure astratte. Oltre ai soliti (aquila, leone, orso, grifo etc., spesso in funzione di tenente), prevalgono animali da pelliccia, pecora, agnello, montone, porco, bue, cervo, pesce, etc. (presso pellicciai, tessitori, cuoiai e beccai); il serpente e il drago stanno in relazione a fabbri, armaioli e a mestieri che usano i metalli e il fuoco; singolare la scimmia degli artisti, scultori e maestri di pietra di Berna (gli artisti sono la *simia Dei*, v. **fig. 3**). Nelle prime nove città della lista che segue la media è superata, soprattutto nella Germania meridionale e in Svizzera (v. **fig. 4**), oltre che a Firenze e Perugia³⁸:

tab. 7	% degli stemmi di corporazioni con figure animali
---------------	--

³⁶ Tra i lavori recenti che affrontano anche dal punto di vista metodologico il rapporto fra storia delle istituzioni e apparati araldici e simbolici, cfr.: C.F. WEBER, *Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs. Heraldische Symbolik in italienischen Stadtkommunen des Mittelalters*, Köln-Weimar-Wien 2011; *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, a c. di M.M. DONATO, D. PARENTI, Firenze, Giunti 2013; V. CAMELLITI, *Artisti e committenza a Pisa XII-XV secolo. Storie di stemmi, immagini, devozioni e potere*, Pisa 2020; M. FERRARI, *La «politica in figure». Temi, funzioni, attori della comunicazione visiva nel Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, cit.; *La città del leone. Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, a cura di M. FERRARI, Milano 2022; *Heraldry in the Medieval City. The Case of Italy in the European Context*, a cura di L. HABLLOT e T. HILTMANN, in corso di pubblicazione.

³⁷ I dati sono numerosi e dispersi: ci siamo basati su qualche fonte specifica e su raccolte complessive (*Siebmacher's grosses Wappenbuch. Band 7. Berufswappen*, a cura di G.A. SEYLER, Nürnberg 1898; E. Kittel, *Siegel*, Braunschweig 1970), isolando le testimonianze più antiche (ss. XIV-XV).

³⁸ Kittel ne indica anche a Spira, Wetzlar, Halle, Stendal, Magdeburgo, Hildesheim. In varie città italiane la presenza di figure animali è esile (pecora e leone per i lanaioli di Siena; falco per i falconieri a Orvieto).

Zurigo	67%
Berna	64%
Sciaffusa	50%
Strasburgo	40%
Basilea	33%
Worms, Würzburg, Perugia, Firenze	25%
Colonia	21%
Liegi	19%
Münster	17%
Bologna	15%
Londra	14%
Bruges	13%
Osnabrück	10%
Praga	10%
Siena	6%
Parigi	<1%

La lista degli animali comprende oltre 30 specie, con qualche novità (scoiattolo e ermellino per i pellai, aringa per i salatori di pesce, e la curiosa cinciallegra - *Kohlmeise* - dei mercanti di vino di Zurigo, v. **fig. 4**, prima fila, n° 3). Solo alcune specie classiche hanno più di un testimone, le altre solo uno:

tab. 8	
leone, pesce	13
bue	10
aquila	9
agnello, serpe	5
cane, montone, capro, grifo	4
drago	3
cervo	2

Le fonti sono in gran parte manoscritte o sigillari, ma ne rimangono talora testimonianze visive notevoli: a Firenze la chiesa di Orsanmichele e le superstiti sedi delle Arti, in area tedesca e svizzera le molte fastose vetrate (*Glasfenster*), e a Berna la serie spettacolare di statue policrome che decorano le strade della città vecchia (**fig. 5**).



Fig. 3. Berna, stemma della Società della Scimmia (Gesellschaft zum Affen).



Fig. 4. Stemmi delle corporazioni di Zurigo.



fig. 5. Insegna della corporazione dei tessitori (Berna): il telaio è sorretto da un grifo.

4. Quartieri, societates populi, contrade, tribunali

Alla lista dei testimoni dell'araldica pubblica si aggiungono gli stemmi delle circoscrizioni cittadine (sestieri, quartieri, terzi, porte, rioni, sedili etc.), sufficientemente documentati in almeno 13 città italiane³⁹. Su 78 stemmi le figure animali sono 27 (35%), ripartite in 11 specie: i quartieri di Genova, Bologna, Siena,

³⁹ Nelle città europee non mi sono noti usi simili, almeno per il periodo medievale: tra le eccezioni, la serie degli stemmi dei cinque *Weichbilde* di Braunschweig (Altstadt, Neustadt, Hagen, Altwiek, Sack), formati da brisure del leone cittadino (cfr. A. RABOW, *Braunschweigs Weichbildwappen*, Braunschweig 1985), dei sette quartieri di Besançon (A. CASTAN, *Un fer à gaufres du quinzième siècle aux armoiries de la ville de Besançon et de ses sept quartiers ou bannières*, «*Mémoires de la Société d'Émulation du Doubs*», 1884) e dei quattro quartieri (*bannières*) di Losanna del XV s. (*L'Hotel de Ville. Joyau lausannois du XVII^e siècle*, Lausanne 1981, p. 52).

Lucca e Pisa non ne comprendono, mentre Perugia, Prato e San Gimignano usano esclusivamente animali.

tab. 9	Milano	Cremona	Firenze sestieri	Firenze quartieri (1342>)	Prato	San Gimi- gnano	Perugia 1 ^a serie	Perugia 2 ^a serie	Roma	Napoli	totale
leone	1	1	1		1	2	1		1		11
cavallo							1			2	3
cervo							1		2		3
aquila					1		1				2
drago					1				1		2
capro			1								1
colomb a				1							1
elefant e								1			1
grifo									1		1
orso					1		1				1
pesce									1		1
totale	1	4	2	1	4	2	5	1	6	2	27=35 %

Tutte le figure sono di carattere emblematico, salvo poche eccezioni: l'elefante di Porta Eburnea a Perugia, il pesce di Sant'Angelo in Piscis a Roma, il 'massacro di cervo' in allusione a sant'Eustachio, nell'omonimo rione romano (fig. 6), e la colomba del quartiere di Santo Spirito a Firenze⁴⁰.

Un altro capitolo con numeri rilevanti è formato dalle 'Società del Popolo', caratteristiche dell'Italia centro-settentrionale nella fase dei governi popolari, sopravvissuti in Toscana e in altre aree ristrette, ma decaduti al Nord con l'avvento dei regimi signorili. Le società o Compagnie - il braccio armato del Popolo - svolgevano compiti di tutela dell'ordine interno, come il controllo delle porte. L'istituzione è tipicamente italiana: altrove, presso grandi città fiamminghe e imperiali, analoghe funzioni militari erano svolte da corporazioni di mestiere o da apposite gilde, munite di loro insegne, come a Gand⁴¹. Col tempo le compagnie vennero soppresse o finirono coll'identificare suddivisioni territoriali secondarie, come a Mantova e a Firenze (dove, si noti, furono chiamate 'Gonfaloni' fino al XVIII secolo. v. fig. 7). Oppure si trasformarono - cambiando nome, insegne e confini - in apparati ludici di quartiere, come le squadre del Gioco del Ponte a Pisa e le Contrade del Palio di Siena. Anche a

⁴⁰ Fonti e studi abbondano: per una sintesi cfr. V. FAVINI-A. SAVORELLI, *Segni di Toscana. Identità e territorio attraverso l'araldica dei comuni: storia e invenzione grafica (secoli XIII-XVII)*, Firenze 2006, pp. 147 e segg.); per Roma cfr. A. REHBERG, *Colori e bandiere. Le apparenze degli ufficiali del comune di Roma (secoli XIII-XVI)*, in *Forme e linguaggi dell'apparire nella Roma rinascimentale*, a cura di I. AIT, D. LOMBARDI, A. MODIGLIANI, Roma 2022, pp. 31-67.

⁴¹ Cfr. C.F. WEBER, *Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs*, cit., pp. 481-492. Società di balestrieri e pavesari appaiono a Roma a fine Trecento, sotto il governo dei Banderesi. Poco si sa dei gonfaloni di rioni e 'vicinie' milanesi al tempo del Barbarossa; emergono invece ipotesi su quelli dei pivieri fiorentini del XIII s. (cfr. V. FAVINI, *When the peasants go battling in. The banners of the countryside military divisions of the commune of Florence at the battle of Montaperti (1260) through later heraldry and unexpected findings*, in corso di pubblicazione).

Firenze sono attestate, similmente, le «Potenze festeggianti», incaricate di organizzare giochi di piazza e feste cittadine: assunsero nomi di fantasia, un'araldica propria assai bizzarra e furono soppresse nel Settecento⁴².

In vari casi le fonti documentarie attestano insegne e gonfaloni delle *societates*, ma senza descriverli: quando tuttavia ne sia noto il nome, appare chiaro che molte di esse prendevano nome dalla figura araldica⁴³. Serie complete si conoscono in almeno otto città, per un totale di 237 compagnie: le rispettive insegne recano 110 figure di animali, pari al 45%⁴⁴.

tab. 10	Mantova (23)	Bologna (23)	Pisa 130 2 (26)	Pisa 135 7 (18)	Lucca <137 0 (14)	Lucca 1370 > (14)	Pistoia (12)	Prato (8)	Firenze 1266 (24)	Firenze 1304 (20)	Firenze 1343 (16)	Siena (142 8) (42)	tot. 237
leone	1	2		5	3		2	2	4	6	5	8	38
drago		1	1	1	1		1	1	1	2	2	1	12
aquila	1	1		2				1	2	1			8
grifo	1	1	1	2			1					1	7
cervo	1		2	2			1						6
serpe	1				1		1		1	1	1		6
bue	1	1								1	1		4
liocorno	1						1	1			1		4
cavallo	1					1				1			3
elefante			1					1					2
falco	1					1							2
gallo						1						1	2
leopardo	1	1											2
orso	1							1					2
toro	1							1					2
pappagallo				1		1							2
agnello							1						1
cammello	1												1
cane	1												1
delfino		1											1
granchio						1							1
lonza			1										1
montone												1	1
pantera												1	1
totale	14= 70%	8= 35%	6= 23%	13= 72%	5= 36%	5= 36%	8= 67%	8= 100%	8= 33%	12= 33%	10= 62%	13= 31%	110= 45%

A parte le specie classiche si registra qualche novità (lonza, granchio, pappagallo, cammello). Come s'è detto, il nome della *societas*, con l'eccezione di Pistoia e di singoli casi, deriva direttamente dal segno araldico. Non si tratta dunque di figure *parlanti*, ma dell'esatto contrario: la figura astratta e generica diventa non solo un segno

⁴² Cfr. R. CIABANI, *Le potenze di Firenze. Una pagina inedita di storia fiorentina*, Firenze 1994.

⁴³ A Vercelli nel s. XIII sono attestate quattro società del Popolo, fra le quali: Cani, Grifi e Aquila.

⁴⁴ Cfr. V. FAVINI-A. SAVORELLI, *Segni di Toscana*, cit., pp. 153 e segg.

identitario, ma dà anche il nome all'istituzione. Il caso delle contrade senesi è l'ultima derivazione di questa singolarità semantica: ma ci sono analogie anche all'estero, in campo nobiliare, come le *Gesellschaften* dei cavalieri in vigore in Germania fra Tre e Quattrocento, che organizzavano tra l'altro i tornei e che prendevano il nome dalla propria insegna, quasi sempre un animale⁴⁵.

Animali si trovano sporadicamente anche in insegne di altre istituzioni cittadine, a Firenze gli ospedali (l'agnello legato a san Giovanni, e, parlante, il gallo dell'Ospedale del Bigallo) e alcuni *officia* del comune (una quindicina, tutti dotati di stemma), come i Conservatori del Contado (una colomba) e gli Ufficiali della Grascia, addetti al controllo del mercato alimentare, cui è attribuito uno stemma spettacolare, costituito da due delfini dalla cui bocca escono due tori, ai lati di un barile (fig. 8)⁴⁶. Più numerosi (tra Lombardia, Veneto e Romagna) e con valore semantico affine all'araldica delle *societates*, sono i segni dei tribunali, suddivisi per competenze giurisdizionali, che prendono nome anch'essi dalla figura impiegata, solitamente un animale⁴⁷. La percentuale degli animali supera l'80% (il 60% è formato da Leone, Aquila, Bue, Cavallo, Orso, Cervo e Grifo). In gran parte sono descritti da documenti, ma c'è un esempio eccezionale, il Palazzo della Ragione di Padova riccamente affrescato con queste insegne (fig. 9). Prevale dunque, anche in queste varianti istituzionali, e in modo vistoso, la funzione emblematico-astratta del segno.



Fig. 6. Animali negli stemmi dei Rioni di Roma, s. XV (da un affresco trecentesco del Palazzo Senatorio; Museo di Roma).

⁴⁵ Cfr. *L'armorial de Hans Ingeram*, publié par E. De Boos, Paris 2006; *Armorial Grünenberg* (a cura di M. PASTOUREAU e M. POPOFF), Milano 2011; i nomi sono eloquenti: Pesce e Falco, Bracco, Unicorno, Levriere, Stambecco, Lupo, Asino, Orso, Cigno.

⁴⁶ Un repertorio araldico delle istituzioni fiorentine è in L. ARTUSI, *Firenze araldica*, Firenze 2006.

⁴⁷ Cfr. M. Ferrari, *Les enseignes des tribunaux communaux dans l'Italie du nord (XIII^e-XIV^e siècle). Héraldique et organisation de l'espace*, in *Estudos de Heráldica Medieval*, cit., pp. 297-314 (una tabella dettagliata alle pp. 312-314).



Fig. 7. Stemmi e insegne dei Quartieri di S. Croce e S. Spirito (Firenze) e dei rispettivi 'gonfaloni' (derivati dalla Società del Popolo) (Palazzo Vecchio, Salone dei Cinquecento: soffitto di G. Vasari).



Fig. 8. Stemma degli Ufficiali della Grascia (Firenze, Loggia del Pesce).



Fig. 9. Padova, Palazzo della Ragione: alcune insegne dei tribunali del Cavallo e dell'Unicorno.

5. Animali in politica: fazioni, partes, organi di governo

Se dalle organizzazioni collettive della società comunale risaliamo ai vertici della politica cittadina, troviamo ancora, in un numero limitato ma di particolare rilievo, simboli animali che affiancano e ampliano lo stemma principale: nuove autometafore iconiche e *totem*. È anch'esso un fenomeno tipico dell'Italia comunale, dove non è raro il caso di città che ostentino una pluralità di insegne. All'estero ciò accade - di rado - in presenza di agglomerati distinti (città 'vecchia/nuova', 'alta/bassa', 'città/borgo', etc., per esempio a Berlino, Praga, Carcassonne etc.), talora con amministrazioni e cerchie di mura autonome. In Italia invece le insegne plurali dipendono dalla compresenza di segni di fazione (guelfi/ghibellini) e delle *partes* (*milites*, Popolo), base della diarchia Comune/Popolo emersa nel Duecento e rimasta in vita nel secolo successivo in alcune aree (Romagna, Toscana, Umbria, Marche, Roma).

Tracce di uno stemma 'doppio' sono frequenti, ma non mancano città (Pisa, Firenze, Orvieto etc.), che usano anche tre o quattro insegne diverse: a Pisa, Forlì e Fermo l'aquila ghibellina è sistematicamente compresa nelle serie degli stemmi comunali. Col tempo i mutamenti politici riducono e rendono obsoleti questi pavesi multipli, e talora, anche là dove sia rimasta qualche testimonianza, ne oscurano il senso, impedendone un'interpretazione attendibile. Lo stemma del Popolo rappresentato da un leone, distinto e accoppiato a quello del Comune, è individuabile a Siena e a San Gimignano: e probabilmente - a giudicare da stemmi presenti sui palazzi pubblici, in posizione simmetrica a quelli comunali - ad Assisi e Ancona⁴⁸. Meno chiara è invece la situazione di Brescia⁴⁹, Perugia e Cortona. In quest'ultima città lo stemma del comune è il leone di san Marco, mentre quello del Popolo è un drago, derivato dall'icona di san Michele: la questione è complicata dalla presenza in città di altre immagini (grifo e aquila) che non si sa se siano riferite a emblemi cittadini o abbiano solo un valore iconico-religioso. Incerto è anche il leone perugino che affianca spesso il grifo e che si suole attribuire ora ai *milites* (ma è una lettura improbabile), ora, più convincentemente, al Popolo (v. figg. 10, 11). Potrebbe trattarsi in realtà di un segno di fazione guelfa o in relazione alla Chiesa, come suggeriscono paralleli in città vicine, Arezzo, Orvieto, Viterbo e la stessa Roma: della prima esiste un sigillo della Parte Guelfa, nelle altre il leone è unito alle chiavi pontificie (e a Bagnoregio contrapposto a un drago presumibilmente ghibellino). Anche a San Gimignano è attestata, che sia segno di parte o altro, l'immagine del leone che atterra l'aquila. Non è nemmeno da escludere che in vari casi l'insegna del Popolo e della fazione si sovrappongano: a Prato ad esempio il Popolo si autodefiniva 'Massa di Parte guelfa'.

Il corpo a corpo di animali combattenti, cui è sottinteso un sistema di valori e di scelte di parte, trasforma in figure araldiche immagini tipiche dei bestiari, dei rilievi e dei protiri dell'arte romanico-gotica. I due esempi più appariscenti sono il grifo che abbatte il drago di Volterra e l'aquila guelfa fiorentina (nei colori cittadini contrapposti a quelli imperiali e sormontata da un giglio) che artiglia il rettile (v. fig. 12, stemma a sinistra): una variante occasionale, che allude a un episodio più preciso della guerra tra fazioni, si trova nel chiostro della chiesa di San Lorenzo e mostra uno scudo con l'aquila guelfa che ghermisce una lepre (verosimilmente Pisa). Il sigillo pisano ha ovviamente il contrario, l'aquila sottomette il leone (e similmente accade ad Arezzo), e a Firenze la parte ghibellina adotta il mito di Ercole che sbrana il leone Nemeo. A Genova i sigilli

⁴⁸ Il leone di Siena, Bologna, Firenze e il grifo di Perugia sono adottati in varie forme in decine di stemmi delle località del contado (cfr. L. Borgia, *Introduzione all'araldica civica italiana*, cit., pp. 98 sgg.).

⁴⁹ Cfr. M. FOPPOLI, *Stemmario bresciano. Gli stemmi delle città e dei comuni della Provincia di Brescia*, Brescia 2011, pp. 34-37.

duecenteschi mostrano tre animali: il grifo genovese sottomette aquila e lepre, i segni di Pisa⁵⁰. Ma un caso particolarmente complesso è quello di Anagni, il cui stemma è un'aquila che sovrasta un leone passante: sulla facciata del Palazzo comunale c'è però un'altra insegna accanto a questa, con una struttura analoga (un grifo che sottomette un elefante: v. **fig. 13**). Si tratta certamente di uno stemma connesso al comune, per via della posizione e della tipica cornice quadrata in cui è contenuto (non in uno scudo), ma non è chiaro se sia in relazione a un'istituzione (parte, fazione o una specifica magistratura). Quello che è sorprendente - e che fa riflettere sul problema delle fonti degli animali negli stemmi delle città - è che l'immagine del grifone che lotta con l'elefante ricorre, con varianti, sia nei bestiari, sia nell'arte romanica (a Venezia e a Trani, per esempio), e ricorda anche un passo di Marco Polo: ad Anagni essa è riletta forse in chiave cristologica o in allusione alla potenza di Roma (l'elefante punico è usato nella monetazione romana antica), o con un significato politico che ci sfugge. Certo è, araldicamente, un *unicum*⁵¹.

Ed un simile *unicum*, che non identifica stavolta fazioni o gruppi sociali, ma un organo di governo, si trova a Pistoia e a Prato. La coppia di animali qui non è in lotta, tutt'altro: i due comuni tradussero in immagine araldica (questa volta, potremmo dire, in *tierische Parteibilder*) il programma definito dagli 'Ordinamenti sacrali e sacratissimi' del comune di Bologna (1282), ripresi poi dieci anni dagli Ordinamenti di Giustizia a Firenze e in Toscana. In essi si esordiva con l'auspicio della concordia tra magnati e Popolo attraverso l'immagine dei «lupi rapaces» e degli «agni mansueti ... pari gradu ambulantes». Pistoia e Prato si confezionarono di conseguenza un gonfalone con agnello e lupo che camminano insieme sotto una spada, immagine di una giustizia *super partes* (nella realtà, assai meno neutra e orientata sulla netta egemonia del Popolo rispetto ai vecchi ceti magnatizi). A Prato, documentato da fonti originali, il vessillo ricompare in un affresco del primo Quattrocento, in forma di stemma del Gonfaloniere di Giustizia, ossia del capo del governo dei Priori. Qui i due animali non camminano insieme, ma si abbeverano ad un medesimo calice: una trasposizione grafica di passi biblici, uno per tutti, *Isaia*, 11, 6, «habitabit lupus cum agno»⁵² (v. **fig. 13**). Fuori ed oltre la tradizionale funzione emblematica o parlante, proponendo un vero e proprio *manifesto politico* per immagini - parallelamente a quanto accade poi a Roma con Cola di Rienzo, quindi coi Ciompi e con la «florentina libertas»⁵³ -, si annuncia qui una svolta semantica di sentore innovativo rispetto all'originario sistema di segni cavalleresco e all'araldica cittadina più convenzionale.

⁵⁰ Cfr. G.C. BASCAPÈ, *Sigillografia. Il sigillo nella diplomatica, nel diritto, nella storia, nell'arte*, I, Milano 1979, pp. 203-204, 259-260. Difficile è capire se stemmi simili in centri minori (l'aquila sulla volpe e sulla lepre: a Bobbio e Acqui) abbiano un significato politico.

⁵¹ Cfr. MARCO POLO, *Il Milione*, cap. 186: «uccelli grifoni (...) pigliano l'alifante e pòrtallo su in aire, e poscia il lasciano cadere, e quelli si disfa tutto, poscia si pasce sopra lui». Devo a Giovanni Giovinazzo, discutendo del caso, l'intuizione dei riferimenti letterari e iconografici. Grifo e aquila - un decoro comune dei paramenti dell'epoca - si trovano sui piviali di Bonifacio VIII nel Museo del Tesoro di Anagni. All'inizio del XVI s. compaiono stemmi attribuiti ai possessori oceanici spagnoli (Canarie, etc.), fra i quali anche il famoso rinoceronte di Dürer (Isole dell'India) e l'elefante sormontato da un leone attribuito a Gibilterra (come nell'Arco trionfale disegnato per Massimiliano I a Innsbruck).

⁵² Cfr. C.F. WEBER, *Zeichen der Ordnung und des Aufbruchs*, cit., pp. 390-395; J.M. Fioravanti, *Memorie storiche della città di Pistoia*, Lucca 1768, pp. 24-25.

⁵³ Rinvio in merito a quanto ho argomentato in «*Semper libertatis avida*». *Araldica e politica delle città medievali*, cit.



Fig. 10. Perugia, Palazzo dei Priori.



Fig. 11. Cortona, cattedrale (facciata esterna).

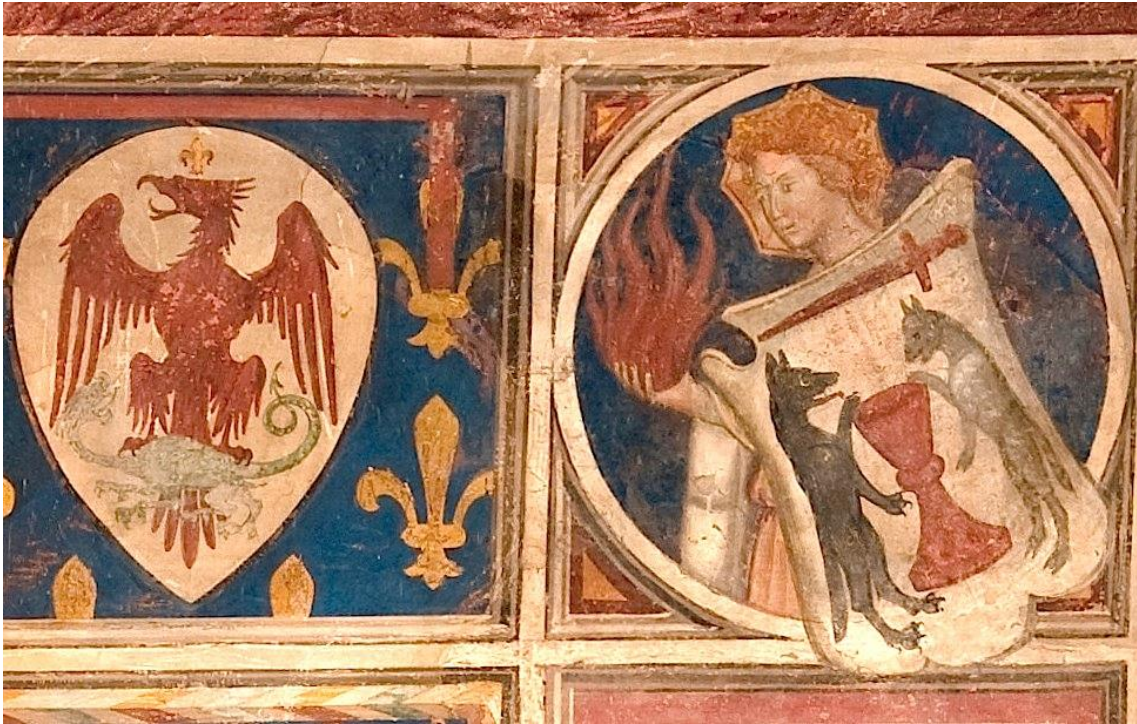


Fig. 12. Prato, Palazzo comunale: stemmi di Parte guelfa di Firenze e del Gonfaloniere di Giustizia di Prato (affresco del XV s.).



Fig. 13. Anagni, Palazzo Comunale.

L'araldica dei paladini, saraceni, signori e ladri di polli nella letteratura cavalleresca del seicento italiano

The Heraldry of Paladins, Saracens, Lords and Chicken Thieves in Seventeenth-Century Italian Chivalric Literature

Vieri FAVINI

Académie internationale d'héraldique - A.I.H.

Ricevuto: 15.01.2024

Accettato: 02.04.2024

DOI: 10.19248/ammentu.501

Abstract

The paper examines the relationship between literature and heraldry, with a clear focus on valuable texts such as the best-known poems of chivalry. Not only. The work also focuses on the 'heroicomic' epic, a genre that developed in the 17th century in the wake of prestigious works such as those of Miguel de Cervantes and Lope de Vega. The essay includes an analysis of the theme and is accompanied by explanatory images.

Keywords

Heraldry, poems of chivalry, heroic epic, literature.

Riassunto

L'articolo prende in esame il rapporto tra letteratura e araldica, con chiara attenzione a testi di pregio, quali i poemi cavallereschi più noti. Non solo. Il lavoro si concentra anche sull'epica "eroicomico", genere che si sviluppa nel XVII secolo sulla scorta di opere prestigiose quali quelle di Miguel de Cervantes e di Lope de Vega. Il saggio comprende un'analisi della tematica ed è corredato da immagini esplicative.

Parole chiave

Araldica, poemi cavallereschi, epica eroicomico, letteratura.

1. Un passo indietro. L'araldica nell'epica cavalleresca medievale e rinascimentale

Poco praticati al di fuori dei banchi scolastici, non solo perché di ostica lettura, ma anche in quanto portavoci di valori obsoleti, i poemi cavallereschi non costituiscono lo sbocco abituale dei lettori, neanche quelli colti. Il genere tuttavia costituiva il più diffuso *medium* di intrattenimento serale nei palazzi dei signori del Rinascimento, al pari della commedia dell'arte, fiorita nello stesso periodo, ma che però soddisfaceva palati meno raffinati. Si tratta di un nutrito *corpus* di lunghi componimenti, costruiti *in itinere* con la trama pilotata dai gusti e dalla reazione del pubblico, ispirati dall'epica classica, ma con i protagonisti mutuati dalla tradizione cristiano-cavalleresca. Certo, non che la qualità media di questi lavori fosse paragonabile, anche lontanamente, alle opere più note e fortunate del genere, come l'*Orlando Furioso* o la *Gerusalemme Liberata*, ma di sicuro, la struttura in ottave a rima baciata, i frequenti riferimenti al mondo classico, a fatti storici, alla geografia locale, a personaggi mitici o storici, richiedeva un bagaglio culturale più consistente rispetto alle produzioni riservate ai teatri delle aree più popolari della città.

Il genere si sviluppa a partire dai primi secoli del secondo millennio dell'era volgare intorno a due nuclei che costituiranno la matrice principale del genere, in voga fino a tutto il settecento: il ciclo carolingio con la contrapposizione tra mondo cristiano e islamico intorno alla figura di Carlomagno e dei suoi paladini, e quello arturiano e dei cavalieri della Tavola Rotonda. Per le sue caratteristiche di esaltazione degli ideali cristiani, il primo si sviluppa e espande le proprie vicende in area franco italiana tra i

secoli Tre e Cinquecento annoverando i ben noti *l'Orlando Innamorato* e il suo più famoso *sequel*, *l'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto. Il grande successo di quest'ultimo lavoro determinerà una lunga serie di opere emule, tra cui quella più matura, la *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso, ma per lo più si tratta di lavori minori, di qualità mediocre dal punto di vista letterario, ma custodi di notevoli sorprese se osservati con la lente d'ingrandimento dell'araldista: spesso infatti, vi si rileva la descrizione delle insegne dei personaggi che vengono presentati, e che spesso vengono corredate di significati che vanno oltre la provenienza, la natura, lo schieramento d'appartenenza del soggetto in questione. Va però detto che la pratica di riportare insegne personali e collettive in opere letterarie è ben più antica del periodo preso a riferimento: già nell'epica classica si descrivono nei dettagli gli scudi degli eroi, elementi distintivi il cui apparire nella mischia causava spesso il panico tra gli avversari. Dovevano pertanto essere ben riconoscibili, anche se i motivi rappresentati sono costituiti da decorazioni complesse, quasi sempre di valore allegorico, ancora lontane dall'essenzialità delle composizioni araldiche, come nei cicli epico-cavallereschi della Tavola Rotonda in cui le descrizioni delle armi dei cavalieri arturiani sono dotate di riferimenti dinastici, geografici e religiosi che si fissano, al pari dei nomi dei protagonisti, nella *vulgata* del genere¹. Ma qui siamo ormai in un'epoca in cui l'araldica era affermata come modalità espressiva pervasiva in ogni ambito culturale e l'attitudine ad attribuire figure araldiche a personaggi leggendari, mitologici, storici, religiosi, financo al Padreterno in persona era spontanea, ovvia e declinata in tutte le possibili espressioni culturali, compresa quindi quella letteraria.

Il testo matrice del ciclo carolingio, quello a cui si ispirano gli autori successivi, è, come è noto, la *Chanson de Roland*: si tratta di un lavoro accreditato alla fine del XI secolo - inizio del successivo, un'epoca dove ancora le decorazioni degli scudi non sono fissate e non rappresentano segni personali di riconoscimento. Tuttavia, nelle descrizioni degli apparati militari non mancano quelle degli stendardi delle parti in causa, come l'Orifiamma dell'esercito francese, e quello dei nemici infedeli che porta ora il simulacro di un dio pagano, ora un dragone, bestia maligna per antonomasia. Ed è interessante notare che gli scudi portati dai due contendenti nel duello dell'ordalia finale sotto le mura di Acquisgrana, Pinobello difensore di Gano e Teodorico campione dell'ormai defunto Rolando, vengono descritti come scudi inquartati², anche se se ne omettono i colori. Fatto sta che nella *vulgata* posteriore si fissa il fatto che fosse lo stesso paladino Rolando a detenere un'insegna inquartata, e si arriva a fornire addirittura anche una spiegazione sulla sua origine: nel poema *Enfances Roland* della prima metà del Trecento e, dunque, composta già in epoca pienamente araldica, il duca Namò, al momento di ricondurre alla corte palatina gli esuli Milone, Berta e il piccolo Orlando, donò a quest'ultimo, per compassione della vita che conduceva in condizioni modeste lontano da casa, un drappo bianco e rosso con cui fu confezionato un vestitino a quarti «che questi avrebbe assunto per insegna e portato per tutta la vita»³ (fig. 1). Questa versione piace e viene acquisita con lievi cambiamenti anche da altri lavori di quel periodo, incentrati sulla permanenza del paladino in terra italiana: i colori variano, ma sempre in varianti “nobili”, come il patrio oro/rosso di romana memoria, o il francesizzante oro/azzurro, e ci si spinge a interpretare il segno “a quartieri” come testimone di virtù cristiane, in riferimento ai quattro evangelisti, alle

¹Cfr. PASTOREAU M., *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'heraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Paris 2006

²*Chanson de Roland*, v. 3867

³Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, FR256 (“*Enfances Roland*”), c. 63v.

virtù cardinali, ai quattro fiumi del Paradiso ecc.⁴

Ma è nella contemporanea *Entreé d'Espagne* che l'araldica diviene un complemento stabile nella presentazione dei personaggi che animano il poema: così Ferrau che porta una bandiera nera con un dragone sputafuoco di verde, è contrapposto al cristianissimo grifo dorato in campo rosso di Ulivieri⁵, mentre ancora un pagano, il re di Pamplona Malgeris, porta uno stendardo dorato con un basilisco nero «*plus noires que carbons de foreste*» (v. 4782), creatura malefica che si accompagna ad altre figure negative (o ritenute tali) attribuite a altri personaggi nelle schiere degli antagonisti, come scorpioni⁶, serpenti, idoli e teste di moro, o semplici partizioni a strisce piane o spezzate (fig. 2). Va detto che questi motivi geometrici, oggi equivalenti, se non preferiti nelle uniformi sportive, ai campi pieni, erano percepiti dal pubblico del tempo come negativi, essendo associati al vestiario dei giullari, dei detenuti, dei pazzi o dei malati contagiosi⁷, e del resto, già nella *Chanson*, l'abito del traditore Gano di Maganza è descritto come rigato, a riprova della sua pessima reputazione. Anche i Goti di Totila ritratti, nell'affresco dell'assedio di Perugia di Benedetto Bonfigli della cappella del palazzo pubblico di quella città, portano scudi palati, riportati certamente per indicare il legame di quel popolo con la Spagna, essendo del tutto analoghi allo stemma del regno di Aragona⁸, ma forse anche per indicare il loro ruolo di antagonisti e aggressori. Anche l'uso dei colori denota un maturo governo della materia utilizzata sapientemente per agevolare il lettore a riconoscere i buoni, eroi cristiani che portano bandiere dai colori tradizionali (bianco, rosso, giallo, azzurro), dai cattivi, connotati da insegne in colori poco amati nell'araldica medievale, come il verde e il nero⁹, o il rosso pieno, colore del sangue e del fuoco¹⁰. Anche gli abbinamenti degli smalti si caricano di concetti morali: quelli volutamente contrari alla regola che vieta l'accostamento di colore con colore, come per esempio, il rosso con il nero, combinazione che ancora oggi si identifica col diavolo, pensiamo alla divisa e alla mascotte della squadra di calcio del Milan, stanno a sottolineare l'erratezza della fede e dei valori espressi da questi personaggi. Ciò esattamente come si può riscontrare in una saga contemporanea, quella della cosiddetta saga del maghetto Harry Potter, dove la combinazione verde e nero, la livrea dei cattivi di «Serpeverde» è opposta all'oro e rosso degli eroi positivi di «Grifondoro», un'eterna contrapposizione di colori e figure utilizzate come misura del valore morale del loro proprietario.

La tradizione dell'insegna inquartata di Orlando si mantiene anche nel “nostro” *Orlando Innamorato* (1483-1495) di Matteo Maria Boiardo, dove addirittura non c'è

⁴ZUG TUCCI A., *Leggende caroline e araldica immaginaria in Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi d'Italia* a c. di A. I. Galletti e N. Roda, Padova 1987, p. 316.

⁵A sua volta il grifo del paladino, tramandato dall'avo Euliste discendente nientemeno che di Ulisse, sarebbe all'origine dello stemma di Perugia acquisito dai cittadini in segno di gratitudine nei confronti di Ulivieri entrato in città al seguito di Carlomagno nel suo viaggio verso l'incoronazione a Roma (cfr. GALLETTI A.I., *Come Orlando conquistò Perugia e altri castelli dell'Umbria in Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi d'Italia* a c. di A. I. Galletti e N. Roda, Padova 1987, pp. 187-190).

⁶La figura dello scorpione, così come quella della testa di moro e de drago, ricorre spesso a rappresentare le insegne dei “nemici” infedeli, cfr. p. es. SAVORELLI A., *Piero della Francesca e l'ultima crociata. Araldica, storia e arte tra gotico e Rinascimento*, Firenze 1999, pp. 101-102

⁷PASTOREAU M., *Righe. Una storia culturale*, Milano 2023, pp. 23 e 40

⁸SAVORELLI A., *Piero della Francesca...* cit., pp. 93-95.

⁹Il verde, oltre a essere poco presente nell'araldica europea, è spesso associato nell'arte medievale all'Islam (SAVORELLI A., *Piero della Francesca...* cit., p. 102), in ossequio alla tradizione secondo la quale lo stendardo di battaglia di Maometto fosse di quel colore (cfr. PASTOREAU M., *Verde. Storia di un colore*, Milano 2013, p. 48).

¹⁰PASTOREAU M., *Armorial des chevaliers...* cit., pp. 41-42

personaggio, anche soltanto citato nel testo, che non venga corredato, nella sua presentazione, delle figure e dei colori della propria insegna, secondo una prassi fissa. Ed è alle caratteristiche di questa che è consegnata in forma allegorica l'espressione dei tratti caratteriali, a scapito della descrizione dei tratti somatici o di altre caratteristiche personali, come la postura, il vestiario, un accessorio particolare, o altri elementi a cui la narrativa contemporanea affiderebbe questo compito:

*Gualtiero da Monleon dopo colui
fu dal Danese per terra gettato
Un drago era la insegna di costui
Tutto vermiglio nel canto dorato*
(II,34)

oppure:

*Una grossa asta portava Marfisa
De osso e de nerbo troppo smisurata;
Nel scudo azuro aveva per divisa
Una corona in tre parte spezzata;
La cotta d'arme pure a quella guisa,
E la coperta tutta lavorata;
E per cimier ne l'elmo a sommo loco,
Un drago verde che gettava foco;*
(XVIII,4)

e così via. Anche qui, come si è visto, i nemici portano figure e colori con accezione negativa, al contrario di quanto attribuito al consesso dei cavalieri di Francia, che esprimono nelle gesta quei valori richiamati anche per mezzo delle loro insegne. Ma qui si aggiunge qualche elemento in più, iniziando a comparire quei segni che indicano la provenienza dei proprietari: le mezzelune per i saraceni (fig. 3), ormai Costantinopoli era caduta e quel segno era passato per via traumatica a far parte dell'immaginario collettivo, aquile o fusi bavaresi per cavalieri germanici, leopardi d'oro dei sovrani normanni, il drago per Uggeri il Danese ecc. Come abbiamo visto, gli antagonisti si caratterizzano con figure e colori e abbinamenti percepiti come negativi, come il drago rosso in campo verde del re saraceno di Arzila (XXIX,5) o il corvo nero in campo verde di Bardarico re delle Canarie (XXIX,12) o Marbalusto re di Orano in Algeria che alza un'insegna e cimiero costituiti da una «*serpe malegna*» (XXIX,15). Interessante l'uso dell'araldica per offrire un omaggio a Borso d'Este, sovrano di Ferrara e destinatario dell'opera a cui attribuisce, grazie alla corrispondenza degli stemmi d'azzurro con un'aquila d'argento, la discendenza dall'eroe Ruggiero a sua volta discendente del troiano Ettore, a cui questa figura viene abbinata¹¹.

¹¹Il casato regnante a Troia deve questo stemma dalla discendenza da Zeus stesso, di cui l'aquila è stabile attributo, che generò l'avo di Ettore con la ninfa Elettra. In realtà questa tradizione è presente solo nel ciclo epico ferrarese: se, nella sua attestazione più antica, del 1336, lo stemma attribuito all'eroe Ettore porta effettivamente un'aquila (ma bicefala e nera in campo d'oro e quasi certamente frutto di una svista del compilatore del manoscritto, cfr. LOOMIS R. H., *The heraldry of Hector or confusione worse confounded* in "Speculum", 92 (a. 1967), I, pp. 32-33), in altre versioni, e già nella stessa epoca, è sostituita da un leone (cfr. STUCKMANN M., *Wappenschilderungen und historisch-heraldische anspielungen in Kondrads Von Wurzburg Trojanerkrieg*, Wuppertal 2003, pp. 248, 289-290) più tardi rimesso in trono e armato di spada (cfr. GENTILE L., *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del castello della manta in L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)* a c. di M. Ferrari, Firenze 2015, p. 259) che prevale nelle numerose versioni posteriori con varianti trascurabili. (cfr. LOOMIS R. H., *The heraldry of Hector...cit.*, pp. 33-34). La tradizione precedente all'Ariosto però attribuisce lo stemma azzurro con l'aquila bianca al traditore Gano di Maganza il cui nome, trasformato in Heugano, era connesso agli antichi sovrani di quella parte del territorio padovano da cui, di nuovo, sarebbe sorto il casato degli Estensi (cfr. ZUG TUCCI A.,

E naturalmente tale consuetudine non viene meno nel capofila dei poemi cavallereschi, che ha ancora per protagonista il paladino Orlando nella sua vicenda più nota, quella dell'Ariosto. Il poeta ferrarese dimostra una speciale attitudine a fare uso di allegorie dove si serve di animali anche dei più vari ed esotici, per riportare situazioni e anche, naturalmente, per caratterizzare il suo vastissimo *cast*. Va da sé che questo variegato bestiario va a colorire anche le insegne dei personaggi del poema, ma qui, piuttosto che a fornire una sintesi della loro condotta morale, è più funzionale a riportare i tratti caratteriali dei personaggi, come, per esempio, la gigantessa Erifilla che «aveva ne lo scudo e sul cimiero/una gonfiata e velenosa botta», cioè un rospo (VII,5), il cui brutto aspetto coincide con quello della guerriera saracena. Nel *Furioso*, però, c'è qualcos'altro in più e le figure sugli stemmi diventano anche pretesto creativo per espandere la vicenda letteraria e diventare essi stessi pretesto narrativo per sviluppare nuove sottotrame, come la contesa dell'insegna con l'aquila bianca tra Ruggiero che vantava discendenza dall'eroe troiano e il saraceno Madricardo che ne possedeva già l'armatura magica e che occupa la maggior parte del canto XXIX. Poi, come nel lavoro del Boiardo l'araldica assume anche la funzione di indicare la provenienza delle schiere in battaglia, spesso frutto di un'attenta ricerca, come le insegne di condottieri inglesi, scozzesi e irlandesi molto probabilmente ricavate dall'attenta disamina delle insegne menzionate nella *Narratione delle cose d'Inghilterra* presente in un inventario dei libri posseduti dal duca Ercole I nel 1495, a riprova del meticoloso rapporto che l'autore intrattenne con le fonti che aveva a disposizione¹².

2. L'epica "eroicomica", i suoi protagonisti e le loro insegne

A *latere* della letteratura cavalleresca, a partire dal XVII secolo, si sviluppa un genere parallelo che si prefiggeva lo scopo di intrattenere salotti e brigate di colte dame e gentiluomini, facendo però ricorso al lazzo, alla satira, alla situazione ridanciana. Furono lavori che all'epoca ebbero grande diffusione e successo e, nonostante non siano paragonabili per qualità alle opere degli autori più noti, rappresentano senz'altro un genere letterario notevole ed innovativo nel quale non furono trascurabili gli influssi dell'egemonia, anche culturale, della Spagna. Fu in quel paese, in pieno fermento economico e culturale, che, grazie alla spinta di grandi come Miguel de Cervantes o Lope de Vega, furono abbattute le distinzioni tra tragedia e commedia abbinando situazioni comiche a vicende nefaste o disperate e furono coniati i nuovi generi di teatro *tragicomico* che fu la premessa a questo genere letterario denominato, non senza ricorrere a facili analogie: *eroicomico*. Le vicende narrate non si discostano molto da quelle della letteratura cavalleresca tradizionale, tra amori impossibili, conflitti tra fazioni avversarie, irragionevoli sovrani, saggi condottieri, giovani eroi, e ancora donzelle nel fiore, maghe e stregoni e ogni elemento che abbiamo ritrovato nella letteratura cavalleresca più classica. Quello che varia sono le ragioni, spesso futili, per non dire ridicole che scatenano le guerre di cui sono protagonisti soggetti spesso picareschi ed esagerati, su cui si accanisce la satira dell'autore insieme ad altri personaggi talvolta ricavati dalla cerchia delle sue conoscenze o dai personaggi in vista della città che divengono, bonariamente o meno, oggetto di sfottò. Ovviamente si fa spesso menzione ad armi, imprese e vessilli, e ciò non stupisce, l'epoca in questione è quella dove l'araldica stava al centro degli interessi culturali dei signori, e diventa

Leggende caroline... cit. p. 317).

¹²PETRONE M., *Per un bestiario dell'Orlando Furioso*, tesi di dottorato, Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università della Calabria, anno accademico 2013-2014, p. 123

veicolo delle aspirazioni di lignaggio e distinzione¹³, vero *status symbol* di un tempo dove l'economia si siede e diventa rendita fondiaria o di posizione. Proprio in quella fase storica gli emblemi trascendono dalle loro funzioni originarie di indicare il loro possessore, per assumere quelle che ancora oggi le vengono attribuite, cioè di qualificare il soggetto che ne fa uso. E infatti è l'epoca in cui si diffondono i cataloghi dei maggiorenti cittadini rappresentati dai loro stemmi, raffinati e costosi *who's who* che non potevano mancare nella biblioteca privata di un gentiluomo che si rispetti: lo stemma diventa "blasone" e l'araldica inizia a popolare le pagine dei trattati degli eruditi: i Menestrier, i De Beatiano o i Borghini che ne delineano le nuove linee guida, e naturalmente le opere letterarie, dove gli emblemi fungono da etichette dei protagonisti delle vicende per i quali i lettori si appassionano e si riconoscono, si adattano.

In Italia il capostipite di questo genere è *La Secchia Rapita* (1630) di Alessandro Tassoni (1565-1635): qui i fatti si riferiscono a un ben noto episodio storico esemplificativo di un'antica rivalità tra modenesi e bolognesi, che, come in molti altri casi, nel medioevo si declinò nella contrapposizione tra guelfi, in questo caso Bologna, e ghibellini cioè Modena. A Fossalta, il 26 aprile 1249, i due schieramenti vennero alle armi e, qui inizia la leggenda, i vittoriosi modenesi riportarono come trofeo il secchio di legno con cui l'esercito modenese si dissetò una volta occupata la città nemica. Il secchio divenne poi l'oggetto di ripetute contese, battaglie e tregue intercalate da episodi burleschi di cui è protagonista, ed è tutto dire, il conte di Culagna. Si tratta in pratica di una parodia dei poemi epici, in particolare dell'Iliade, ma qui l'oggetto della contesa non è una bellissima donna, ma una "secchia". Da questo intento parodistico non si sottraggono i personaggi che prendono parte alla disputa: persone realmente esistite, tra cui amici e parenti dell'autore, o personaggi pubblici di cui l'autore si burla. Le insegne loro attribuite hanno poco a che vedere con l'araldica: essi si compongono di figure estremamente descrittive che raramente trovano posto negli stemmi, somigliando di più ad illustrazioni, ma che tuttavia sono estremamente funzionali a delineare il carattere dei loro altrettanto bizzarri proprietari: come il vulcano in eruzione rappresentato sull'insegna del «*giovane disdegnoso e furibondo*» Irneo di Montecuccoli (XVI,3), o la luna dorata di Nerazio Bianchi (XXII,8), descritto come lunatico e di carattere bilioso (di qui l'uso del colore giallo), o la rana di verde armata di spada e scudo del condottiero Tomasin Fontana (XXII,5), dalla pronunciata frugalità e quindi costantemente *al verde*¹⁴ mentre quella di Guido Coccapani porta due giganti «*che giocano a le noci*» (XLIII,4) in riferimento alla stazza e ai modi semplici del proprietario o ancora quella di Ranieri da Mombarranzone con un bufalo che vola (LIII,8) in scherno alla sua smodata ambizione. Qui, i segni descritti non corrispondono affatto agli stemmi di questi personaggi, il Fontana, per esempio, possedeva uno stemma "parlante", i Baranzoni un monte cimato da una croce, il Coccapani un becco saliente su un campo fasciato¹⁵ ecc. Ma lo scopo è quello di fare satira sui personaggi appellandosi ai loro difetti più appariscenti, rimessi in forma allegorica. Il risultato finale è quello di offrire infine un colorito catalogo di figure che simboleggiano i vizi

¹³CAMELLITI V., FAVINI V., SAVORELLI A., *Stemmi di antiche famiglie pratesi. Da un quaderno illustrato di Giuseppe Nesti (sec. XIX)*, Prato 2022, p. 2

¹⁴Questa espressione, riportata per la prima volta da Petrarca nel sonetto XXVI del Canzoniere (vv. 9-12), riferisce dell'usanza di tingere di verde la parte finale delle candele, assimilando l'essere "al verde" come essere "alla fine" (BELLINI B., TOMMASEO N., *Dizionario della lingua italiana*, vol. IV, Torino 1873, p. 1791).

¹⁵Rispettivamente in Biblioteca Estense Universitaria di Modena, Cam. 766, cc. 98r, 88r e 67r

umani, e che comprende, tra l'altro, un diavolo a rappresentare la litigiosità (LIV,3), una gazza la millanteria, oppure un sanguinaccio la crapuloneria (LVI,2). Risulta evidente l'influenza sia delle "imprese" personali che a partire dal Quattrocento affiancavano gli stemmi nel corredo simbolico personale, ma anche di alcune pubblicazioni dell'epoca, come *Il libro degli emblemi* di Andrea Alciato o *l'Iconologia* di Cesare Ripa, dove elaborate costruzioni grafiche rimettevano in forma visiva principi, virtù, motti e proverbi: in tutti questi poemi si nota infatti un deciso allontanamento dall'essenzialità delle insegne araldiche per fare spesso ricorso alla combinazione di figure non tradizionali, liberamente disposte in uno spazio scenico complesso, dotato di quinte naturali e dove il ricorso all'allegoria è mediato da archetipi più sofisticati. Ritroviamo questo gusto, ormai peculiarmente rinascimentale già nell'*Orlando Furioso*, quando l'autore va a descrivere l'insegna di Mandricardo (XXX,48) sulla quale è rappresentata la scena del rapimento di Ganimede, immagine che coincide con l'emblema IV dell'Alciato (fig. 4)¹⁶. È chiaro che il Tassoni aveva scelto questa modalità espressiva perché più affine al suo intento satirico, ma allo stesso tempo dimostra di essere ben preparato anche riguardo alla simbologia in vigore, per esempio nella descrizione dello stendardo dell'esercito modenese in cui sono rappresentate le ben note trivelle (XII,2)¹⁷. Come vedremo, questa scelta prevale anche negli altri autori che si cimenteranno in questo particolare genere letterario.

Il successo del lavoro del Tassoni, infatti, determinò una ricca produzione che ripercorre il carattere e i tratti essenziali della vicenda della sua opera più famosa, come per esempio, *Il torracchione desolato* (1672) di Bartolomeo Corsini (1606-1675). Qui, come in altri componimenti si esagera e, recependo anche i modelli di araldica satirica riportati nella narrazione della vicenda del Don Chisciotte del Cervantes¹⁸, si fa delle insegne delle vere e proprie vignette che esemplificano, ma non troppo, le peculiarità, la funzione o il carattere dei personaggi, siano essi condottieri, fattucchiere o cani sciolti. Corsini, dotto esponente di famiglia principesca, ambientò il suo lavoro più noto nella sua terra di nascita e di residenza, il Mugello, facendosi ispirare dai tanti edifici in rovina e creando su di essi funamboliche vicende d'amore e guerra che vede contrapposti l'autoproclamato imperatore di Ortaglia, Lazzeraccio, e il conte di Mangona Alcidamante¹⁹. I due si avvalgono di un gran numero di alleati che a più riprese intervengono nelle numerose mischie che, tra ritirate clamorose, caduti eccellenti e *deus ex machina*, anticipano la felice risoluzione e il ricongiungimento degli innamorati. Nella narrazione delle insegne dei personaggi, di araldica rimane ben poco: come ne *La Secchia Rapita* prevale lo stile delle imprese rinascimentali, a sua volta arricchito di superfetazioni e dettagli: si prenda ad esempio il vessillo di Caciolone re dei Persi che riporta un *bel cacio marzolino, / ritratto un cuore, e in forchetton d'argento / tienlo in mano infilzato un amorino / che postrato d'avanti a un piccol foco, / sta in atto d'arrostirlo a poco a poco* (VIII,3). Simile il tenore degli altri vessilli che spuntano dalle variegata mischie affrontate all'ombra del "torracchione": una scarpa con una stecca conficcata nel tallone, un ranocchio che sta per essere

¹⁶ALCIATO A., *Il libro degli Emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, traduzione e commento di M. Gabriele, Azzate 2009, p. 192

¹⁷*Gli stemmi dei comuni e delle province dell'Emilia Romagna*, Bologna 2003, p. 223

¹⁸PASTOUREAU M., *Armorial des chevaliers de la Table Ronde. Etude sur l'heraldique imaginaire à la fin du Moyen Age*, Parigi 2006, p. 16

¹⁹Il ricorso a ridondanti appellativi di nobili e sovrani è caratteristico di quell'epoca, come dimostrano quelli dei tanti capipopolo che guidavano le cosiddette brigate festeggianti nelle baldorie delle maggiori solennità cittadine: l'imperatore del Prato, il gran monarca della Città Rossa, il Re delle Macine ecc. (cfr. CIABANI R., *Le Potenze di Firenze*, Firenze 1994, p. 30.

divorato da una serpe che gli tende un agguato da uno stagno, un mortaio da fave (sic), la cintura della «ciprigna» Afrodite, un tino ricolmo di vinacce, un toro che «sdegna» il giogo, una fanciulla armata di rasoio che solleva la sottana per mostrare le proprie grazie al dio Dioniso, un mulino a vento diroccato, una vecchia che tosa le setole di un maiale ecc.

Allo stesso modo si presentano le insegne del poema *Il Malmantile riacquistato* del pittore e poeta a tempo perso Lorenzo Lippi (1606-1664). L'opera fu composta per intrattenere la sua mentore, l'arciduchessa Claudia di Baviera, debole di salute e scomparsa prima della conclusione del lavoro²⁰ evidentemente composto *in itinere*. Questo riflette il carattere faceto del suo autore, che, a dispetto di una cospicua produzione di dipinti a tema religioso, è ricordato principalmente per la sua unica opera letteraria, la cui composizione si estese per gran parte della sua vita. Già dal titolo si intende che si tratta di una parodia della *Gerusalemme Liberata*, dove la città del Sepolcro è rimpiazzata da un castellotto rustico nella campagna fiorentina che diventa sede di un regno immaginario il cui trono è conteso da più pretendenti. Le bandiere mantengono il carattere goliardico della vicenda e denunciano una certa frequentazione da parte dell'autore di taverne e osterie. Per esempio si trovano spesso i semi e i valori delle carte da gioco, come la bandiera del marchese Peppolone che rappresenta la «*tagliante spada*» (I,36) di famiglia (che però il notevole lasciò in pegno presso un'osteria a garanzia del pagamento di conti insoluti), il quattro di coppe che Dorian de'Grilli, amante del «*vin pretto*» (I,44), acquisì dall'insegna di una taverna, o quella di una miserabile e strampalata compagnia di ventura con «*il diavol de'Tarocchi/che vuol tentar un forno pien di gnocchi*» (I,38) che esprime lo stato penoso in cui questi, armati solo «*di bossolo e randello*», si trovavano. Qui le figure sono totalmente al servizio della descrizione dei personaggi testo da mettere in secondo piano la funzione grafica dell'insegna, come nel caso degli «*spiragli de di di Ferragosto*» (I,47), ossia i sospiri che i poveracci, in questo caso «*quei di Brozzi e di Quaracchi*», dovevano esalare all'approssimarsi del giorno in cui scadevano i pagamenti delle loro locazioni. Chiaramente si tratta di una figura non riproducibile graficamente che aveva l'unico scopo di mettere in risalto lo stato di costante indigenza degli abitanti di quelle borgate campagnole alle porte di Firenze. E tutti, disgraziati, ubriaconi e miserabili, sono inevitabilmente preceduti da bandiere che la dicono lunga su di loro: non c'è segno menzionato nel testo che non sia desunto da oggetti del lavoro artigiano (come mezzine o paranchi) a denotare il carattere poco nobile dei pur titolati protagonisti, signori sì, ma di luoghi minimi come il villaggio di Ugnano o lo stesso Malmantile.

Non lontano da questo castello siede la città di San Miniato, ambientazione del poema *La presa di San Miniato* di Ippolito Neri (1652-1708). Qui ci si ispira all'Iliade, e la rivalità tra Achei e Troiani viene trasposta su quella, tipica delle città toscane, tra Empoli e San Miniato (tuttora in atto). Gli Empolesi hanno la meglio, pur avvalendosi di un esercito di poveracci, ladri di polli e capre tutti dotati di insegne a essi adeguate: così Lionello Calamai il quale «*poiché nella caccia si diletta/dipinge nello scudo una civetta*» (I,38), mentre Carloccio Tentoniani «*perché al giuoco attende, e ad agli amori/per insegna facea l'asso di cuori*» (V,15) o ancora si prende gioco degli abitanti di Parma a proposito di Galafiano Sabatini che «*fu già paggio di Parma, ed or disegna/di quel cacio una forma per insegna*» (V,20) e via e via. Anche in questo caso i personaggi della vicenda appartengono alla cerchia delle conoscenze dell'autore e,

²⁰C. CANTÙ, *Storia degli Italiani*, tomo XI, Torino 1876, p. 439.

probabilmente, avranno fatto parte del pubblico che aveva assistito alla declamazione del poema, senz'altro sbellicandosi e compiacendosi per essere menzionati in un lavoro che circolava nei teatrini privati e nei giardini delle famiglie più note del Granducato.

Un altro soggetto realmente esistito e ben noto per essere un grande frequentatore di osterie, è «*Guercio dal Peltro, e mena in schiera/Di Tavernieri assai buona brigata,/Porta invece d'insegna e di bandiera/Una tovaglia a un'osteria rubata*» (III,34) menzionato nelle *Pazzie dei Savi ovvero il Lambertaccio* del bolognese Bartolomeo Bocchini. Si tratta dell'unica bandiera, seppure molto sui generis, menzionata nel poema che fu composto come per vendicare la presa di giro nei riguardi dei suoi concittadini presente nella *Secchia Rapita*, della quale si propone come improbabile *sequel*.

Nonostante non manchi il gusto del diletteggio, della satira e della parodia, nel *Catorcio d'Anghiari* con le bandiere invece non si scherza, anzi stupisce il grado di precisione con cui l'autore, Federico Nomi (1633-1705) riporta meticolosamente le insegne dei borghi e dei signori intervenuti nella contesa tra le due città toscane, rivali storiche, di Sansepolcro e di Anghiari. Anche qui l'opera presa a modello è *La Secchia Rapita*. L'oggetto della contesa, anche in questo caso derivante dal bottino di una scorribanda dei biturgensi a danno degli anghiaresi, è un *catorcio*, cioè il congegno di chiusura di una delle porte urbane della cittadina tiberina. Rispetto agli altri lavori la caricatura dei personaggi risulta alleggerita di elementi delatori, forse perché comunque si trattava di personaggi in vista, viventi all'epoca della composizione dell'opera, la cui menzione richiedeva un poco di deferenza: così il conte Alberto Squarcialupi è vestito delle pelli dell'animale riportato nel cognome, ma lo scudo porta tre gigli rossi in campo bianco, fedele al blasone dell'antica famiglia aretina che allude all'avito possedimento del castello della Fioraia nei pressi di quella città. Allo stesso modo le bandiere con l'aquila di rosso dei conti di Mammi o con il leone dei Guidi, riproducono i rispettivi stemmi magnatizi. Alle schiere alleate delle due città in conflitto partecipano diversi castelli del Casentino e della Valtiberina, la cui presentazione occupa un intero canto (il III). Lì, riportate sistematicamente con esattezza e dovizia di particolari le loro insegne, tanto da fare del *Catorcio* un vero e proprio stemmiario in rima: vi sono naturalmente descritti blasoni ben conosciuti dal pubblico, come il cavallo di Arezzo, il giglio di Anghiari o il ponte tra due rocche raffigurato nello stemma di Pieve Santo Stefano, ma anche quelli di luoghi minori come Castelfocognano, che porta un castello in fiamme, o il «*rosso di Caprese lo stendardo/ con una capra che la frasca pasce*» (III,88), Castiglione Ubertini che di quella antica stirpe valdarnese porta il leone, Chiusi della Verna dove «*un leon in campo bianco/che inalzando una branca un castel regge*» (III,87) corrisponde, rivelandone i colori, allo stemma antico di quel comune che oggi porta lo stemma dei Cattani di Chiusi, oppure Gello Biscardo il cui stemma con due figure “quasi parlanti” (un gallo attraversato da una sbarra caricata di tre gigli) costituisce l'unico esemplare a noi noto. Non trova riscontro in altre fonti quanto riportato per il castello di Subbiano, il cui «*ricco suo vessillo*», «*dove/in bell'azzurro son due subbi e un giglio/che gli concesse di Pipino il figlio*» (III,92) ma che oggi alza uno stemma con la testa del dio Giano che allude, invece, alla parte finale del toponimo. Ma quando l'autore si allontana dalla terra natia, spingendosi a descrivere le schiere degli armati provenienti da Romagna o Umbria, ecco che la conoscenza dell'autore vacilla e appaiono sgangherate insegne di fantasia che si attengono ai canoni buffoneschi del genere, come quella delle «*genti di Farsa colla frombola/per loro insegna han dipinto una pentola,/che bolle, e fuor dagli erli il brodo tombola* » (XIII,3) la cui figura scelta in qualche modo doveva risolvere la rima

con la parola “frombola”, non si migliora nemmeno quando si descrivono gli standardi delle milizie di Foligno e di Assisi «*i primi han per insegna un marzapane/, i secondi due cavoli divisi*» (XIII,9), ma non sbaglia, invece, quella assai nota di Perugia con il grifo.

Nell'opera di Carlo de' Dottori (1618-1686) la figura riportata nel grande stendardo al centro di tutta la narrazione, dà addirittura il titolo al poema: *L'Asino*. L'insegna viene predata da una bandaccia di padovani ai proprietari vicentini e chissà che già nella scelta dell'animale non vi sia una velata presa di giro dell'autore, padovano, nei confronti degli abitanti della rivale città ai piedi dei monti Berici. Anche in questo caso la vicenda esordisce proprio con la sottrazione di un trofeo a scapito dei nemici, seguendo pedissequamente il canovaccio della *Secchia Rapita* di cui si imitano passaggi comici e situazioni grottesche, anche se lo stile è più sobrio e il linguaggio si sforza di imitare il livello di quello degli autori più talentuosi. Il testo è ricchissimo di araldica e, pur non mancando bandiere delatorie, l'autore è molto preciso nel descrivere le insegne dei personaggi e delle schiere che intervengono nei fatti bellici, specialmente quelle dei castelli e delle città, come il «*gran gonfalon*» di Padova con il drago a due teste, leggendaria insegna antica della città e di cui rimane una lussuosa raffigurazione nella sala del palazzo della Ragione, oppure come il San Martino nella bandiera di Piove di Sacco, le tre teste dell'insegna di Breganze, la torre rossa di Monselice, l'aquila, secondo la tradizione insegna antica di Mirano, e, forse, la ruota di mulino rossa in campo bianco del comune di Oriago, oggi non più esistente. Interessante il caso di Conselve, a cui viene attribuito un vessillo con una testa di serpente: questo non corrisponde affatto allo stemma attuale che deriva da un modello ottocentesco, ma si conforma, invece, con quello descritto sulla cronaca di Andrea Gatari del 1397 e di cui non si conoscono altri esemplari, confermando l'elevato livello di accuratezza del poema²¹. Occorre invece un supplemento di ricerca per stabilire se altre insegne corrispondono a modelli antichi o leggendarie, che non corrispondono agli stemmi utilizzati attualmente, come nel caso di Marostica alla quale assegna un vessillo con tre balestre, oppure la testa calva, in riferimento a Tito Livio attribuita al borgo di Teolo dove, secondo la tradizione, lo storico ebbe i natali. Non sono altrettanto credibili le insegne dei condottieri descritti nel testo: qui, si adottano le tipologie descritte nelle altre opere del genere, e i personaggi portano singolari bandiere che annoverano figure insolite, come granchi, pagnotte, cavolfiori, gatti o anguille, che paiono sottendere ai nomi o ai nomignoli di questi personaggi, piuttosto che agli stemmi delle loro famiglie. Naturalmente non mancano le eccezioni che, però, come nel caso del lavoro del Nomi, riguardano soggetti depositari di particolare deferenza, come il capitano Galliano d'Angarano con «*Tre vaghe stelle d'or nella bandiera*» (III,35) il cui stemma corrisponde a quello dei vicentini conti di Angarano, il leone d'oro dei Tiso o quello «*negro*» (III,22) di Triveleon dei conti di Barbarano.

Ciò che accomuna tutti questi lavori è il fatto che l'insegna esplicita la sua funzione originaria, cioè, è un mezzo per trasmettere al lettore informazioni riguardo al suo proprietario, talvolta l'unico, preferendo affidare alle figure contenute in questa le chiavi di lettura per comprendere le caratteristiche principali del personaggio, indulgiando di conseguenza sulla sua descrizione fisica o dei tratti del carattere. È il tipo e il livello delle informazioni che cambia a seconda del genere dell'opera: funzionale a determinare l'origine, la provenienza e la natura del proprietario nei poemi cavallereschi medievali, fino a diventare a sua volta elemento di satira nella

²¹SCARPITTA G., *Araldica civica della provincia di Padova*, Maserà di Padova 1989, p. 100.

letteratura eroicomica. Ciò è reso possibile dalla scelta, non solo delle figure, spesso lapalissiana, ma anche di smalti e partizioni, elementi che, specie nella percezione dell'uomo medievale, a loro volta hanno una forte valenza simbolica e qualificano “buoni” o “cattivi”. Quando possibile si aggiungono elementi grafici che consentono al lettore di comprendere, per esempio, la discendenza, l'aquila troiana/estense, o la provenienza, un giglio per indicare la cittadinanza fiorentina, tutti elementi di facile comprensione al pubblico di quei tempi, ma che richiedono, oggi, un supplemento di conoscenza. Nelle opere più tarde e specialmente in quelle di carattere comico, la figurazione si fa più complessa, risente dell'influenza degli emblemi allegorici presentati da alcuni diffusi lavori di iconologia pubblicati tra Cinque e Seicento, e diviene a sua volta un elemento comico.

A prescindere dalla valenza letteraria e semantica, non è trascurabile l'apporto condotto da questo tipo di fonti ad arricchire la conoscenza dell'araldica locale e personale, contribuendo a presentare stemmi altrimenti dimenticati, rari o, del tutto sconosciuti. Si tratta di fonti indirette, poco praticate, che, al pari delle bandierine dei portolani, pur non essendo disegnate né sempre esatte, hanno il merito di fornire informazioni altrimenti poco disponibili. E per quanto riguarda gli stemmi di fantasia, casistica certamente non meno importante, colpisce la conferma dell'esistenza di un *corpus* di insegne cui veniva attribuita la stessa credibilità riservata agli stemmi personali e noto senz'altro ad autori in tempi e provenienze diverse²² che vi attingevano liberamente perpetrandone la conoscenza. Ma l'uso letterario delle insegne dà soprattutto atto di come, specialmente in epoca medievale, esistevano dei codici non scritti che attribuivano a determinate figure, colori e partizioni significati precisi²³. Ciò conferma l'esistenza di un linguaggio convenzionale muto di parole, ma che riusciva, attraverso la comunicazione figurata a trasmettere informazioni precise che immaginiamo fossero correttamente recepite e comprese dal pubblico. Un linguaggio che, solo in parte, ha perduto alcune chiavi di lettura ma che risulta nella sua semplicità ancora comprensibile essendo tuttora in atto in ambiti simili: la pubblicità, i tatuaggi, la grafica in generale (si pensi alle copertine dei dischi *heavy metal*)... E anche la pratica di adattare il contenuto di insegne e vessilli alle finalità di scherno dell'opera in cui vengono riportati non è certo tipico di quell'epoca e di quel genere: moderni poemi “eroicomici”, ma espressi nella forma più diffusa e affine ai gusti del pubblico, il cinema, attuano le stesse pratiche e le stesse modalità espressive che abbiamo rilevato in quel genere letterario: ne citiamo l'esempio più illustre, il cavaliere Brancaleone da Norcia che innalza un veltro nel suo vessillo, bestia non nobile, anzi ruspante come il suo proprietario, ma anche assai evocativa del luogo di provenienza dell'eroe, la cittadina umbra, ben nota per i suoi salumi. Ma se prendiamo

²²Fatto già verificato, in scala più grande, per quanto riguarda le insegne del ciclo artutiano (cfr. PASTOUREAU M., *Armorial des chevaliers...* cit., p. 22) che finiscono per essere utilizzate in contesti generici attinenti a vicende di cavalleria, come quella del martirio della legione tebana affrescata in una cappella della chiesa fiorentina di Santa Maria Novella, dove i cavalieri portano sì insegne apocrife, ma ispirate proprio da quel ciclo cavalleresco (cfr. MERLO M., *L'araldica apocrifa di Bruno. Un frammento enigmatico della cultura cavalleresca a Firenze in L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Firenze 2015, pp. 79-90

²³Ciò è stato illustrato efficacemente, non senza un lungo lavoro di ricerca, da Michel Pastoureau nei suoi numerosi lavori sugli animali e sulla percezione dei colori nella società occidentale. Solo per citare i più recenti: *Bianco. Storia di un colore*, Milano 2022, *Il corvo. Una storia culturale*, Milano 2021, *Il toro. Una storia culturale*, Milano 2020, *Giallo. Storia di un colore*, Milano 2019, *Un colore tira l'altro. Diario cromatico*, Milano 2019, *Il lupo. Una storia culturale*, Milano 2018, *Dizionario dei colori del nostro tempo*, Milano 2018, *Figure dell'araldica. Dai campi di battaglia del XII secolo ai simboli dell'età contemporanea*, Milano 2018, ecc.

in esame la notevole pletora di opere definite *trash movies*, di comicità greve, di *budget* limitato, e destinato al pubblico dall'appetito meno esigente, allora ecco che anche stemmi e bandiere assumono un aspetto altrettanto *trash*, come il pollo allo spiedo nel vessillo del cavalier Fantozzi, preso in prestito dalla locanda "Il Girarrosto", e destinato a cadere sfidando in torneo il «*terribile cavaliere*» dall'insegna di nero al drago saliente di rosso, il che ci ricorda qualcosa che abbiamo già visto e di molto più antico...



Fig. 1



Fig. 2

**Tutti li Libri De Orlando,
Inamorato,
Del Conte de Scandiano et Mattheo
et Maria Bolardo Tratti Fidelmen-
te Dal suo Emendatissimo exem-
plare Nouamente stampato
et historiato.
✠
Cum Gratia et Priuilegio.**



Fig. 3



Fig. 4

«Che li sia concesso d'usare loro solite armi e sigilli»: araldica ebraica nel Piemonte sabauda

«Che li sia concesso d'usare loro solite armi e sigilli»: Jewish heraldry in Savoy Piedmont

Luisa GENTILE

Académie internationale d'héraldique - A.I.H.

Ricevuto: 08.04.2024

Accettato: 05.06.2024

DOI: 10.19248/ammentu.502

Abstract

Italy is the country where Jewish heraldry developed the most, from the end of the Middle Ages onwards. The duke of Savoy was one of the few European princes to recognize the right to bear coat of arms only to those authorised by him: thus the Piedmontese Jews between the 16th and 17th centuries resorted to him to protect their insignia. The age of the ghetto put an end to this relative freedom, and heraldry survived within Jewish communities, with peculiar characteristics. Following emancipation, the liberal monarchy established a new «heraldic» relationship between the Jews and the house of Savoy.

Keywords

Jewish heraldry, right to arms, Piedmont, Savoy (dynasty).

Riassunto

L'Italia è il paese in cui più si è sviluppata l'araldica ebraica, a partire dalla fine del Medioevo. Il duca di Savoia era uno dei pochi principi europei a limitare il diritto d'uso dello stemma ai soli soggetti che fossero da lui autorizzati: così gli ebrei piemontesi tra Cinque e Seicento ricorsero a lui per tutelare le proprie insegne. L'età del ghetto pose fine a questa relativa libertà, e l'araldica sopravvisse all'interno delle comunità, con caratteri peculiari. A seguito dell'emancipazione, la monarchia liberale instaurò un nuovo rapporto «araldico» tra gli ebrei e i Savoia.

Parole chiave

Araldica ebraica, diritto allo stemma, Piemonte, Savoia (dinastia).

«È comparso messer Abram Segre, a suo nome e di messer Giacob suo nipote, ebrei residenti in Chieri, il quale, in virtù della crida, dice lui non aver usato arma alcuna dopo l'ordine pubblicato di Sua Altezza, ancorché avanti avesse per arma in un suo sigillo un leone, non sapendo di qual color fosse né il campo, per non averlo mai fatto dipingere; e, quando sii di buon piacere di Sua Altezza di confermarli detta arma, offerisce scudi dieci oltre il quos, per non aver il modo di pagar di più, e li signori delegati ne avviseranno Sua Altezza»¹.

*Quest'articolo sarebbe stato molto più povero, soprattutto nella seconda sezione, senza l'aiuto e i preziosi suggerimenti dell'arch. Baruch Lampronti (Commissione beni culturali della Comunità ebraica di Torino), della dott.ssa Chiara Pilocane (Archivio ebraico Terracini, Torino) e del dott. Fabio Uliana (Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino), ai quali va tutta la mia gratitudine.

¹ BIBLIOTECA REALE, TORINO, *Prove d'arme di famiglie piemontesi nel 1580*, ms. St. P. 452, parte I, c. 13r e v; trascritto anche in RENATA SEGRE, *The Jews in Piedmont*, The Israel Academy of Sciences and Humanities and Tel Aviv University, Jerusalem 1986, I, p. 611, doc. 1295.

Il 15 maggio 1580, i delegati del duca di Savoia per le consegne delle armi gentilizie verbalizzarono quella che ai nostri occhi è la prima notizia di un'araldica ebraica in Piemonte. La circostanza era inedita, non solo per i sudditi ebrei del duca, ma anche per i cristiani: mentre negli altri Stati italiani, come in quasi tutto il resto d'Europa, chiunque poteva far uso di uno stemma purché non usurpasse le insegne altrui, negli Stati sabaudi era stata rispolverata una norma del 1430 che limitava pesantemente questa libertà. L'8 aprile 1579 il duca Emanuele Filiberto aveva disposto nei suoi Stati «di qua dai monti» la verifica del diritto di sudditi e comunità a portare delle insegne araldiche, indicando il primo dei tre «consegnamenti d'arma» piemontesi (gli altri due si sarebbero svolti nel 1614 e nel 1687-1689), con finalità fiscali e politiche².

Per i maggiorenti dell'Università degli ebrei del Piemonte si inaugurava così un aspetto singolare del loro rapporto col principe, che in via generale era regolato da *condotte* periodiche, solitamente decennali (l'ultima risaliva al 6 maggio precedente)³. La condotta - concessa singolarmente o collettivamente dietro versamento di un ingente censo - garantiva protezione, libertà di culto e la possibilità di esercitare determinate attività. Emanuele Filiberto ne fece un uso deliberato per incoraggiare gli scambi e il prestito, con la circolazione di denaro liquido: così ai «giudei vecchi», per lo più oriundi dalla Francia da cui erano stati espulsi a fine Trecento, si aggiunsero prima i provenzali (espulsi dai domini papali del Contado Venassino), poi i Levantini e i Ponentini, insomma «italiani, tedeschi, spagnuoli, portoghesi, di Levante, di Barbaria, di Soria», autorizzati a commerciare ovunque da un privilegio del 1572⁴.

Ora gli ebrei di Chieri si rivolgevano al duca di Savoia per tutelare i propri segni familiari: sia perché i loro stemmi, avvicinabili per certi aspetti ai marchi mercantili, li identificavano in un contesto sociale in cui godevano di una relativa libertà, anche sotto l'aspetto professionale; sia perché quegli stemmi avevano un valore identitario, adattando al contesto culturale ebraico un sistema di segni - l'araldica - che era nato in ambito militare e cristiano.

Difatti, sebbene alla consegna si fossero presentati molti mercanti cristiani, financo degli osti, a registrare le proprie marche e insegne, i nostri parlavano di *armi*, ossia di stemmi veri e propri. Dal canto suo il principe, che vedeva nei mercanti e banchieri ebrei una risorsa essenziale allo sviluppo economico del suo Stato, consentiva loro l'uso pubblico e privato dello stemma con modalità che variarono nell'arco di una trentina d'anni, e per certi aspetti paiono persino più liberali di quelle che si applicavano ai cristiani. Questo rapporto sarebbe venuto meno nella seconda metà del XVII secolo, col restringersi progressivo delle libertà di cui gli ebrei avevano goduto, per poi riaffacciarsi sotto altre vesti dopo l'emancipazione.

² Su questo tema si vedano, in generale: LUISA CLOTILDE GENTILE, *I consegnamenti d'arma: araldica e regolamentazione nello Stato sabaudo*, in STEFANIA RICCI (a cura di), *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarietà, prospettive*, atti del XXIII congresso internazionale di scienze genealogica e araldica (Torino 1998), MIBAC - Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, I, pp. 381-402; ENRICO GENTA et al., *I consegnamenti d'arme piemontesi*, Vivant, Torino 2000.

³ SEGRE, *The Jews*, cit., I, p. 608, doc. 1294.

⁴ ALBERTO SOMEKH, *Sei secoli di cultura ebraica in Piemonte: lineamenti e testimonianze*, in CHIARA PILOCANE (a cura di), *Judaica pedemontana. Libri e argenti da collezioni piemontesi*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 15-27, alle pp. 17-18; per uno sguardo d'insieme sulla presenza ebraica in Piemonte in Antico Regime cfr. l'introduzione di SEGRE, *The Jews*, cit., I, pp. ix-c.

1. Gli ebrei e il principe: l'epoca delle libertà riscattate

Il presupposto dell'editto sabauda del 1579 era che gli stemmi fossero «honoranza che di autorità propria non è lecito ad alcuno attribuirselo, ma regalie a' principi riservate, e che si debba dalla liberalità loro concedere in consideratione di qualche degna causa di benemerito»⁵. Questa visione esclusiva aveva le sue radici negli *Statuta Sabaudiae* emanati dal duca Amedeo VIII nel 1430. In base agli *Statuta*, un'arma poteva essere legittimamente portata solo se concessa dal duca o da altra autorità riconosciuta, oppure se ne era provato l'uso *ab antiquo*: un'espressione volutamente vaga e adattabile alla volontà contingente di promuovere chi godesse di una rispettabilità sociale più o meno datata⁶. Gli altri, va da sé, dovevano pagare per ottenere delle lettere patenti di concessione. In sostanza, si trattava di un'affermazione del potere ducale nel campo della rappresentazione di individui e comunità. Non si sa quanto la norma venisse applicata: l'editto del 1579 dice chiaramente che era caduta da lungo tempo in desuetudine. Peraltro dal 1536 al 1559 gran parte degli Stati sabaudi era stata occupata dai francesi, che non conoscevano simili limitazioni. Il consegnamento d'arma, mezzo di controllo sociale e imposizione fiscale, era quindi uno dei tanti tasselli della politica di consolidamento dell'autorità ducale, che Emanuele Filiberto, rientrato in possesso dei suoi Stati vent'anni prima, perseguiva da tempo in senso autocratico⁷. Ai sensi dell'editto, coloro che intendevano continuare ad usare un'arma dovevano presentarsi, produrre i titoli di possesso e pagare una tassa. Ai contravventori era comminata una multa di 100 ducati: non furono pochi coloro che rinunciarono a insegne anche antiche, ma non documentabili.

Non fu così per Abram Segre e altri esponenti di spicco dell'Università degli ebrei, qualificati dai delegati ducali come *messere*. Un appellativo di rispetto⁸, spia della relativa integrazione e della tolleranza condizionata di cui, sotto Emanuele Filiberto, gli ebrei godevano negli Stati sabaudi «di qua dai monti». Dopo Abram, si presentarono altri maggiorenti della comunità ebraica di Chieri. Giuseppe Segre usava anch'egli un sigillo con un leone, e offrì 10 scudi d'oro «per poter tornar usar di detta arma». Diverso il caso di Emanuel Colonna (Cologna), che comparve a nome proprio e del cognato Benedetto Todros: essi «anticamente hanno usato un leone per loro arma in un campo azzurro con una bandiera spiegata bianca, e quando fu fatta la crida, [Emanuel] abbattete detta arma», ma desiderando continuare a farne uso, offrì 10 scudi oltre alle spese. Lo stesso Colonna consegnò «a nome di messer Abram di Nizza, ebreo absente (...) un'arma, qual parimenti usava avanti la crida, d'una torre rossa in campo azzurro», poi cancellata, offrendo i soliti 10 scudi⁹. In tutti questi casi la reazione dei delegati ducali non fu in sé negativa: accettarono la somma offerta, visto che scopo dell'editto era far cassa, e rimisero al duca la decisione finale. Decisione che fu probabilmente positiva, per motivi che esamineremo tra poco.

⁵ Archivio di Stato di Torino (d'ora in poi AST), Materie giuridiche, Editti a stampa, m. 1, n. 58.

⁶ MATHIEU CAESAR, FRANCO MORENZONI (a cura di), *La loi du prince. La raccolta normativa sabauda di Amedeo VIII*, atti del convegno (Genève, 2-4 febbraio 2015), Deputazione Subalpina di Storia Patria, Torino 2019, vol. 2, CHANTAL AMMANN-DOUBLIEZ (a cura di), *Statuta Sabaudiae*, p. 352, § V. 44.

⁷ PAOLA BIANCHI, ANDREA MERLOTTI, *Storia degli Stati sabaudi (1416-1848)*, Morcelliana, Brescia 2017, pp. 35-37, 76-78, 255-256.

⁸ Solitamente riservato, in Piemonte, a ricchi popolani ed esponenti della nobiltà minore: cfr. GUSTAVO MOLA DI NOMAGLIO, *Feudi e nobiltà negli Stati dei Savoia*, Società Storica delle Valli di Lanzo, Lanzo 2006, p. 226.

⁹ BIBLIOTECA REALE, TORINO, *Prove d'arme*, cit., c. 13v.

Il primo giugno seguente, a Carignano - cittadina della diocesi di Torino, distante una ventina di chilometri da Chieri - David Nizza si presentò ai delegati dichiarando di aver usato un'arma «della quale usavano i suoi antecessori», *d'azzurro alla torre di rosso*, che aveva fatto cancellare dopo la pubblicazione della grida, e di non voler più servirsene «salvo sii di buon piacere di Sua Altezza»¹⁰.

Chi erano gli ebrei che si erano presentati ai delegati? L'iniziativa pare per lo più circoscritta alla comunità di Chieri, una delle più importanti del Piemonte, insediata in una quasi-città con un'antica tradizione di libertà comunali, commercio e produzione manifatturiera. Nelle altre località per le quali ci sono pervenuti i verbali di consegnamento - Moncalieri, Pinerolo, Savigliano e Cuneo - tolta la modesta eccezione di Carignano, gli ebrei non ritennero di presentarsi. La documentazione non copre altre importanti città, anche perché le operazioni di consegna dovettero interrompersi con la morte del duca a fine agosto: così non sappiamo come si comportò la comunità più importante del Piemonte, quella di Torino.

I consegnanti ebrei appartenevano a due gruppi familiari di alto livello culturale, che alla metà del secolo si erano trasferiti dallo Stato di Milano (Lodi e Alessandria) nel Piemonte sabauda, attratti dalle franchigie prospettate da Carlo II di Savoia. Il profilo era abbastanza uniforme: se la generazione precedente contava al suo arrivo in Piemonte due medici - il dottor Bellavigna Segre di Lodi e Israel Nizza «dottore hebreo» da Alessandria¹¹ - quella del consegnamento era dedita uniformemente al prestito, rimanendo in attività fino al 1596/1598, e mostrava la consueta mobilità degli ebrei italiani. La base principale era a Chieri, ma in tempi diversi i nostri tenevano banchi a Pinerolo (sotto i francesi), Saluzzo, Villanova d'Asti e anche a Casale, capitale del Monferrato gonzaghese. Da un lato c'era la parentela dei Segre: Abram e Giacobbe erano zio e nipote, e Giuseppe era probabilmente nipote del primo¹². Dall'altro lato si pone il gruppo dei Todros/Colonna/Nizza: Benedetto Todros, il più anziano dei consegnanti, e Emanuel Colonna erano cognati, Abram detto Abramino Nizza era probabilmente figlio di Israel, antico socio e/o parente del Todros, e David Nizza in qualche modo suo parente, visto che portava lo stesso scudo¹³. Abram Segre era l'anello di congiunzione tra i due gruppi, in quanto genero di Mosè, il fratello di Benedetto Todros, più volte deputato dell'Università degli ebrei. Anche Emanuel (Menahem) Colonna/Cologna Sinay (il primo cognome, originariamente un soprannome, avrebbe col tempo soppiantato il secondo) era tra le figure di spicco dell'Università, e fece parte, insieme ad altri, di una missione alla corte del duca Carlo Emanuele I intorno al donativo chiesto per la nascita del principe Filippo Emanuele¹⁴. Sarebbe riduttivo inquadrare nella sola sfera economica il ruolo esercitato dai consegnanti del 1580 all'interno della comunità. Emanuel Colonna era rabbino, come

¹⁰ *Ivi*, c. 30r.

¹¹ Per i quali cfr. SEGRE, *The Jews*, cit., I, pp. XLVII (Bellavigna Segre); 436, doc. 976; 553, doc. 1189 (Israel Nizza)

¹² Su Abram Segre: *Ivi*, I, pp. 471, doc. 1042; 473, doc. 1047; 608, doc. 1294; II, pp. 642, doc. 1357; 643, doc. 1359; 660, doc. 1380; 674, doc. 1406; 789, doc. 1616; 791, doc. 1619; 802, doc. 1645; 806, doc. 1648; 808, doc. 1654; su Giacobbe: I, p. 596, doc. 1268; II, pp. 791, doc. 1619; 983, doc. 2016; su Giuseppe: I, pp. 590, doc. 1255; 608, doc. 1294; II, pp. 645, doc. 1361; 678, doc. 1413; 791, doc. 1619.

¹³ Su Benedetto Todros: *Ivi*, I, pp. 376, doc. 841; 412, doc. 915; 521, doc. 1119; 553, doc. 1189; II, p. 631, doc. 1334; su Emanuele Colonna: *Ivi*, I, pp. 499, doc. 1078; 620, doc. 1313; II, pp. 631, doc. 1334; 643, doc. 1359; 645, doc. 1361; 669, doc. 1400; 818, doc. 1676; su Abram Nizza: *Ivi*, II, pp. 645, doc. 1361 e 653, doc. 1369; su David Nizza: *Ivi*, I, pp. 608, doc. 1294 e 628, doc. 1328; II, pp. 639, doc. 1348; 650, doc. 1363; 653, doc. 1639.

¹⁴ *Ivi*, II, p. 669, doc. 1400.

lo sarebbe stato poi il figlio Leone, e abbiamo anche qualche notizia di libri e composizioni dell'uno e dell'altro¹⁵. L'attenzione dei maggiorenti per il culto era forte, tanto che Giacobbe Segre nella condotta ottenuta nel 1578 per il suo banco a Chieri, si era fatto riconoscere per sé e i suoi soci «di poter far synagoga et orazione in casa di uno di loro, secondo il costume ebreo»¹⁶. Anche Giuseppe Segre, divenuto nel 1595 proprietario del banco di Saluzzo già di Isacco Cavaglione, si aggiudicò «tutti gli libri sì a stampa che a penna, et il libro della Legge scritto ad usanza hebrea in carte pegorina, con tutti gli mobbili che si adoperano nelle sinagoghe hebraiche»¹⁷. A Benedetto Todros, il fratello Mosè nel 1557 chiedeva di portargli «doy o tre libri per li figlioli nostri coi ofici de scola et de tavola»¹⁸. In tale contesto lo stemma familiare non poteva limitarsi a fungere da marchio mercantile, ma rifletteva necessariamente la specifica identità religiosa e culturale che differenziava gli ebrei rispetto al resto della popolazione. E difatti la più antica attestazione *iconografica* di un'araldica ebraica piemontese - da ascrivere però al Monferrato dei Gonzaga - figura all'interno di un manoscritto: lo stemma parlante (personale?) del letterato e poeta monferrino Yehudah (Leon) Hayyim Carpi, autore/copista, mostra un bel leone sulla prima pagina di un codice di testi liturgici redatto a Rivalta Bormida nel 1611-1612¹⁹. Dalla consegna del 1580 emergono diversi tratti tipici di quest'araldica, riscontrati anche dagli studi condotti su altre comunità italiane²⁰. Certo, è chiaro il ruolo del

¹⁵ CHIARA PILOCANE, *Nuovi dati sulla vita intellettuale nel Piemonte ebraico del XVII secolo. Yehudah Hayyim Carpi e Yehudah Šemu'el Sinay*, in «Materia giudaica. Rivista dell'associazione italiana per lo studio del giudaismo», XXVI/2 (2021), pp. 392, 398-399.

¹⁶ SEGRE, *The Jews*, cit., I, p. 596, doc. 1268.

¹⁷ *Ivi*, II, p. 791, doc. 1619.

¹⁸ *Ivi*, I, p. 412, doc. 915.

¹⁹ PILOCANE, *Nuovi dati*, cit., p. 383: il manoscritto è il Guenzburg 669 della Biblioteca di Stato Russa.

²⁰ I primi segni d'interesse per l'argomento si colgono a inizio Novecento, con il corpus di circa 2000 stemmi di ebrei italiani raccolto dal genealogista vicentino Pietro Righetti, e tuttora ripartito tra la Biblioteca Bertoliana di Vicenza (fondo *Armi Righetti*) e la Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino (ms. R.V.6, PIETRO RIGHETTI, *Armi e insegne degli ebrei emigrati in Italia*: cfr. *infra*, testo corrispondente alle note 50-51). Vi sono poi un articoletto di UMBERTO CASSUTO, *Sugli stemmi presso gli ebrei*, in «Il Vessillo israelitico», LV, 1907, pp. 28-30, 117-118, ed EDGARDO MORPURGO, *Notizie sulle famiglie ebraiche esistenti a Padova nel XVI secolo*, Del Bianco, Udine 1909 (estratto dal «Corriere israelitico»); seguono nel decennio successivo le note pesantemente antisemite di Ferruccio Pasini Frassoni e Ugo Orlandini sulla «Rivista Araldica» del 1917/1918. La bibliografia scientifica è inaugurata da CECIL ROTH, *Stemmi di famiglie ebraiche italiane*, in DANIELE CARPI, ATTILIO MILANO, ALEXANDER ROFÉ (a cura di), *Scritti in memoria di Leone Carpi: saggi sull'ebraismo italiano*, Fondazione Sally Mayer, Milano/Gerusalemme 1967, pp. 165-184, e si moltiplica negli anni Ottanta con HAWIA LAZAR, *Coats of arms of Italian Jews*, in *Proceedings of the 8th World Congress of Jewish Studies*, World Union of Jewish Studies, Jerusalem 1981, pp. 57-62; FRANCO PISA, *Parnassim. Le grandi famiglie ebraiche italiane dal sec. XI al XIX*, in ARIEL TOAFF (a cura di), *Studi sull'ebraismo presentati a Elio Toaff*, «Annuario di studi ebraici», 10, 1980-1984, Carucci, Roma 1984, pp. 291-491 (che però non segnala quasi mai le sue fonti); GIACOMO CARLO BASCAPÉ, MARCELLO DEL PIAZZO, con la collaborazione di LUIGI BORGIA, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, MIBAC - Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 1983 - il principale manuale di araldica italiana - dedica all'argomento un intero capitolo (pp. 433-446). L'evoluzione in senso archeologico e documentario si ha con i case-studies di DANIELA DI CASTRO, *Gli stemmi degli ebrei romani*, in DANIELA DI CASTRO (a cura di), *Arte ebraica a Roma e nel Lazio*, F.lli Palombi editori, Roma 1994, pp. 141-169 e ILARIA BUONAFALCE, *Araldica della borghesia ebraica in Livorno: origini, consuetudini e testimonianze monumentali*, in RICCI (a cura di), *L'identità genealogica e araldica*, cit., I, pp. 409-431. L'attenzione al dato araldico è presente anche negli studi dedicati ad altri aspetti del patrimonio culturale ebraico, ad es. MICAELA VITALE, *La collezione di ketubbot dell'Archivio Terracini*, in MICAELA VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico. Le ketubbot*

sigillo come strumento privilegiato di adozione e diffusione dello stemma. Mezzo di autenticazione del documento, il cui valore, nel caso dei sigilli di privati, trascolorava in quello di una firma, il sigillo veniva impiegato non solo nella corrispondenza, ma anche nei documenti - dalle scritture di prestito alle quietanze - prodotti nell'ambito dell'attività finanziaria e feneratizia degli ebrei²¹. Non a caso lo stesso rapporto tra sigillo e araldica è constatabile due/tre secoli prima tra i *lombardi* (i soli cristiani cui fosse consentito il prestito a interesse) di Asti²². Gli scudi esibiscono figure che sono universalmente frequenti nell'araldica (leone, torre), ma che fanno al contempo parte di un repertorio iconografico fortemente radicato nei testi biblici e nelle tradizioni rituali specifiche del popolo d'Israele: il leone di Giuda, la torre - attributo del Signore o *migdal David*, torre di Davide. Messer Abram Segre non ricordava però «di qual color fosse» il suo stemma: difatti, nella maggior parte delle insegne di famiglia ebraiche il colore è irrilevante, paradosso araldico che avvicina queste figurazioni più all'ambito simbolico degli emblemi e delle *imprese* cinque-seicentesche, o alle più prosaiche marche mercantili, che non agli stemmi veri e propri. Nelle armi dei Nizza invece i colori ci sono - rosso su azzurro - ma infrangono apparentemente la regola cromatica dell'araldica classica, che presiede alla combinazione di «colori» e «metalli»: la causa, in realtà, è la tendenza a riprodurre le figure nel loro colore «naturale» (il rosso dei mattoni della torre e l'azzurro di uno sfondo cielo).

I meccanismi di condivisione e trasmissione dell'arma, come avviene tra i cristiani, interessano lo stesso gruppo parentale contrassegnato da un medesimo cognome: David Nizza dice chiaramente di averla ereditata dai «suoi antecessori», ed è uguale a quella dichiarata da Abram Nizza, così come i tre Segre consegnano un leone. C'è però un altro meccanismo che non è proprio dell'araldica, ma dei marchi mercantili: lo stesso stemma può corrispondere a due persone di nome differente, ma unite da un vincolo professionale²³. Così è per i cognati Emanuel Colonna e Benedetto Todros. Non pare improbabile che il leone provenisse in origine dai Todros, che in tempi più recenti continuavano a identificarsi nel felino²⁴.

dell'Archivio Terracini, Zamorani, Torino 1997, pp. 39-53, in part. pp. 46-47 e appendice, pp. 162-164; SOFIA LOCATELLI, *Le lapidi dell'antico cimitero ebraico del Lido di Venezia. Storia, arte, poesia e paleografia*, tesi di dottorato di ricerca in Studi ebraici, XXXI ciclo, Alma mater-Università di Bologna in cotutela con l'École Pratique des Hautes Études, 2019, pp. 72-125 (cap. 4.2). Si segnalano inoltre: ANGELO SCORDO, *Della nobiltà e delle antiche insegne degli ebrei d'Italia*, in «Atti della Società Italiana di Studi Araldici», 16-17, 1999-2000, pp. 123-168; ELVIO GIUDITTA, *Araldica ebraica in Italia*, Società Italiana di Studi Araldici, Torino 2007 (pubblicato sul sito della Società, <https://www.socistara.it/studi/> [13.2.2023]), compilazione non priva di utilità, anche se poco circostanziata sulle fonti.

²¹ GIACOMO CARLO BASCAPÉ, *Appunti di araldica e sigillografia ebraiche*, in «Rivista araldica», 7-8, 1973, pp. 161-169.

²² CRISTINA NATTA SOLERI, BENEDETTA FÈ D'OSTIANI, *Adozione e diffusione dell'arma gentilizia presso il patriato astigiano*, in RENATO BORDONE (a cura di), *Araldica astigiana*, Cassa di Risparmio di Asti, Asti 2001, pp. 47-70, p. 49 e 88.

²³ Già Bartolo da Sassoferrato notava la differenza dei meccanismi di trasmissione delle insegne araldiche e dei marchi: MARIO CIGNONI (a cura di), BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De insigniis et armis*, Pagnini, Firenze, 1998, p. 30.

²⁴ L'arma dei Colonna/Cologna piemontesi non è nota: RIGHETTI, *Armi e insegne*, cit., n° 390 attribuisce loro uno scudo *d'azzurro alla fascia d'oro, accompagnata da tre colombe volanti d'argento, con un ramoscello di verde nel becco*, un po' sospetto per composizione. Dei Cologna veneti, presenti anche a Ferrara e Mantova, portavano una torre scalinata di 6 pezzi, merlata di 4, sostenuta da due leoni affrontati e sormontata da una rosa (PISA, *Parnassim*, cit., pp. 337-338).

Se osserviamo la tenuta dei tre stemmi consegnati lungo i secoli successivi, la figura principale resta stabile, ma se ne possono aggiungere altre che vanno e vengono. Va detto che questa variabilità è un tratto comune con i piccoli notabili cristiani, le cui insegne non di rado mal si piegano alla cristallizzazione che l'uso pubblico e l'ampia notorietà conferivano agli stemmi della nobiltà. Il leone dei Segre, sebbene rivoltato, è ancora al suo posto a fine Settecento, insieme a un *magen David* (la stella di Davide), come attesta una *ketubbah* - un contratto di matrimonio - Treves/Segre datata Vercelli, 1777²⁵. Quello dei Todros anche, ma rampante contro una palma (*ketubbah* redatta a Torino nel 1775 per matrimonio Todros/Grigo e tomba dei baroni Todros nel cimitero ebraico di Torino, risalente alla seconda metà dell'Ottocento)²⁶. La torre dei Nizza si ritrova ancora - sebbene travisata - in una *ketubbah* Coen Vitale/Nizza datata Alessandria, 1796²⁷.

L'interesse degli ebrei piemontesi a tutelare i loro stemmi, cui corrispondeva l'atteggiamento di pragmatica tolleranza del principe, riapparve in un documento di poco successivo al consegnamento. Il 4 dicembre 1582 il nuovo duca Carlo Emanuele I, salito al trono da meno di due anni, confermava e integrava per gli anni 1586-1596 i «capitoli» concessi dal padre all'Università degli ebrei nel 1576, «sì di grazia nostra speciale, come mediante il donativo o censo a noi offerto» di ben 60.000 scudi, da pagarsi in rate annue. Verso la fine del testo c'è una disposizione interessante:

«Più, abbiamo concesso e concediamo a essi hebrei che, non ostante l'editto e prohibitione fatta di non poter usar arme et imprese, gli concediamo di poterle usare come prima; derogando quanto ad essi hebrei l'editto et prohibitione sopra ciò per noi fatta»²⁸.

L'endiadi «arme et imprese» chiarisce subito che si tratta di insegne araldiche, e «l'editto e prohibitione» è quello emanato da Emanuele Filiberto nel 1579 per il consegnamento. Il libero uso degli stemmi rientrava così tra i vari privilegi che gli ebrei dovevano pagare in denaro sonante al duca. E paradossalmente, ciò che i gentili avevano dovuto provare singolarmente, producendo ciascuno le attestazioni dell'uso legittimo dell'arma e/o pagando una tassa, agli ebrei veniva riconosciuto collettivamente con un solo provvedimento, senza tante formalità: da un lato perché lo scopo fiscale dell'editto veniva pienamente soddisfatto con l'ingente donativo onnicomprensivo versato nelle casse ducali, dall'altro perché gli stemmi degli ebrei non erano certo degli status-symbol che potessero essere utilizzati per autopromuoversi nella società politica del ducato, e dunque da tenere sotto controllo. La stessa dinamica si ripropose trent'anni dopo, in un altro frangente in cui il duca aveva urgente bisogno di liquidità. Il 4 dicembre 1613, in piena guerra contro Mantova e Spagna per il possesso del ducato di Monferrato, Carlo Emanuele I dispose un secondo

²⁵ VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., pp. 162 e 164.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*. Nella *ketubbah* la torre dei Coen Vitale affianca una figura che somiglia a un ponte, ma è probabilmente l'antica torre dei Nizza con la sua porta, allargata ed abbassata. RIGHETTI, *Armi e insegne*, cit., n° 1257 riporta per dei Nizza ferraresi un castello turrato di tre pezzi, sormontato da una stella, desunto dal cimitero antico.

²⁸ Cfr. AST, Patenti Controllo Finanze, vol. 40, ff. 58r-59v; edito in FELICE AMATO DUBOIN, *Raccolta per ordine di materie delle leggi, editti, manifesti (...) della Real Casa di Savoia*, Stamperia Reale, Torino 1828-1858, vol. II, t. II, p. 317, e SEGRE, *The Jews*, cit., II, p. 631, doc. 1334.

consegnamento²⁹. Il presupposto non era diverso da quello dell'editto precedente. Dopo nemmeno due mesi, il 31 gennaio 1614, Carlo Emanuele - rappresentato dal figlio, il cardinal Maurizio di Savoia - concedeva un indulto all'Università degli Ebrei con nuove franchigie, sempre sotto forma di capitoli, dietro pagamento di 20.000 ducaton. Nel sesto capitolo, gli israeliti chiedevano «che li sia concesso d'usare loro solite armi e sigilli, senza doverne far consegna, né ottener confirmatione alcuna, conforme al solito et hanno usato finhora»³⁰: e la risposta fu positiva.

In questo clima, l'araldica fu utilizzata in senso encomiastico, come consueto all'epoca, anche da parte ebraica per celebrare il duca, di cui era noto l'interesse per il mondo degli stemmi e delle imprese³¹. Il primo maggio 1622 Diodato Segre gli dedicò una *Divina corona di Savoia (Nezer ha-qodesh mi-Savoia)* in ottave incorniciate da una sequenza di nodi di Savoia, intervallati dalle iniziali capitali di Carlo Emanuele e del cardinal Maurizio; gli stemmi di entrambi erano messi solennemente in evidenza, quello del duca in oro sulla coperta del volume, quello del principe cardinale nelle prime carte. Il manoscritto, sopravvissuto all'incendio della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino del 1904, è stato studiato ed edito da Chiara Pilocane³².

Nei decenni successivi, le condizioni degli ebrei degli Stati di Savoia peggiorarono progressivamente, anche se più lentamente che nel resto della penisola. L'attività finanziaria fu inibita in vario modo, e gli spazi di interazione col duca e il resto della popolazione vennero limitati: nel 1680 la duchessa reggente, Maria Giovanna Battista di Savoia-Nemours, ordinò la costruzione del ghetto di Torino, mentre nelle altre 18 città piemontesi ciò avvenne solo nel 1724 (comunque più tardi che negli altri Stati italiani), in ottemperanza delle Regie Costituzioni³³. Non stupisce che al terzo editto per il consegnamento degli stemmi, promulgato nel 1687 dal giovane duca Vittorio Amedeo II, non corrispondesse più per gli ebrei una liberalizzazione dell'uso dell'arma - oramai definito esplicitamente dal sovrano come mezzo di promozione sociale³⁴ - come si era dato a inizio secolo. Anche per l'araldica ebraica, estromessa dall'ambito pubblico e dalla società civile, si apriva l'età del ghetto: l'uso degli stemmi familiari venne ristretto sostanzialmente all'interno della comunità, e fino all'emancipazione non vi fu più alcun provvedimento sovrano di portata araldica a favore degli ebrei.

2. Dal ghetto all'emancipazione: stato dell'arte e prospettive per una ricerca sull'araldica ebraica in Piemonte (XVIII - XIX secolo)

Lo studio dell'araldica israelitica richiede un censimento sistematico delle fonti iconografiche, ancor più dell'araldica classica. E questo perché i caratteri constatati da tutti gli autori che finora se ne sono occupati sono l'aleatorietà del dato cromatico - la cui fissità è invece essenziale nell'araldica classica - e la variabilità delle figure secondarie intorno a un motivo centrale piuttosto stabile: dare una data e un contesto

²⁹ AST, *Materie giuridiche, Editti a stampa*, m. 5. Cfr. GIOVAN BATTISTA BORELLI, *Editti antichi e nuovi de' sovrani principi della Real Casa di Savoia*, Zappata, Torino 1681, pp. 572-573.

³⁰ AST, *Patenti Controllo Finanze*, vol. 75, ff. 6-9; trascritto in BORELLI, *Editti*, cit., pp. 1239-1241 e SEGRE, *The Jews*, cit., I, p. 932, doc. 1912.

³¹ SERGIO MAMINO, *Araldica ed enciclopedismo alla corte dei Savoia*, in ISABELLA MASSABÒ RICCI, MARCO CARASSI, LUISA CLOTILDE GENTILE (a cura di), *Blu, rosso e oro. Segni e colori dell'araldica in carte, codici e oggetti d'arte*, catalogo della mostra (Torino, Archivio di Stato, 1998), Electa, Milano 1998, pp. 15-32

³² BIBLIOTECA NAZIONALE UNIVERSITARIA, TORINO, ms. A.II.22: cfr. CHIARA PILOCANE, «*Nezer ha-qodesh mi-Savoia che vuol dire Divina corona di Savoia*». *Un unicum inedito dal fondo manoscritto ebraico della Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino*, Giuntina, Firenze 2013.

³³ SOMEKH, *Sei secoli*, cit., pp. 19-20.

³⁴ GENTILE, *I consegnamenti*, cit., pp. 387 e 394.

ad ogni variante di uno stemma diventa quindi essenziale. Si aggiunga poi che molte famiglie con cognome e origine differenti portano stemmi uguali - anche a causa del repertorio figurativo piuttosto limitato e rivolto all'interno di comunità ristrette -, e per converso famiglie con lo stesso cognome, non necessariamente imparentate, possono portare stemmi diversi, specie in regioni diverse³⁵: il risultato è che i lavori più vecchi - tra cui l'album manoscritto di Pietro Righetti e il pur pregevole saggio di Franco Pisa sulle famiglie dei *parnassim* italiani - spesso confondono le acque, risolvendosi in una lista compilativa di stemmi per lo più decontestualizzati (tratto comune peraltro alla maggioranza dei repertori araldici tradizionali), quando non di false attribuzioni che un utilizzatore non avvertito può dare per buone. Per contro, la via giusta da seguire è stata tracciata da lavori recenti (penso a quello di Daniela Di Castro sulle armi degli ebrei laziali, o di Ilaria Buonafalce sulle insegne della borghesia ebraica livornese) imperniati sulla raccolta delle fonti, con un'impostazione archeologico/documentaria³⁶. In attesa di portare a termine una ricognizione appena iniziata, mi limiterò in questa sede a esporre i primi risultati delle mie ricerche sull'area piemontese, senza pretendere che siano definitivi.

Una precisazione iniziale. Poiché la regione che attualmente identifichiamo come Piemonte fu a lungo politicamente plurale, le principali comunità ebraiche erano situate in contesti statuali e giuridici differenti: ducato di Savoia, ducato di Mantova e Monferrato, ducato di Milano. Ad esempio, fino al 1708, Casale, Acqui e Nizza Monferrato non erano soggette ai Savoia, ma ai Gonzaga, succeduti ai Paleologi: e i Gonzaga, a differenza dei Savoia, non si occupavano degli stemmi dei loro sudditi, cristiani o ebrei che fossero. Di conseguenza, gli ebrei monferrini non si trovarono a dover provare la legittimità delle loro insegne, o a farle rientrare tra i diritti da tutelare nelle condotte. Sarebbe però riduttivo circoscrivere il nostro discorso ai sudditi sabaudi, proprio perché gli ebrei erano estremamente mobili: gli stessi soggetti di cui si è parlato nel paragrafo precedente operarono tanto a Chieri quanto a Casale. Così, mentre la prima attestazione documentaria dell'araldica ebraica piemontese è, come si è detto, data dal consegnamento di Chieri, è nel Monferrato che si situano le prime testimonianze iconografiche: il manoscritto di Leon Carpi di cui sopra (1611-1612) e alcune *ketubbot* redatte a Casale e datate tra il 1657 e il 1675³⁷.

Posta questa premessa storica, occorre fare i conti con il patrimonio culturale che ci è pervenuto e con i mezzi messi a disposizione dalle *digital humanities*. Oggi Torino è un punto d'osservazione privilegiato, in quanto la comunità locale funge da punto di raccolta e conservazione di documenti e oggetti provenienti dal resto della regione. Gli strumenti in rete per conoscere questo patrimonio non mancano: penso al sito dell'Archivio Ebraico Terracini con la sua raccolta di *ketubbot*³⁸, oppure alla banca dati del Patrimonio culturale ebraico, a cura della Fondazione per i Beni Culturali Ebraici in Italia, con una corposa schedatura degli oggetti conservati oggi a Torino³⁹.

Da questi campioni significativi, si ricava che in area subalpina gli ambiti d'applicazione dell'araldica ebraica non sono molti, né inusuali rispetto al resto d'Italia. Prime tra tutti vengono le *ketubbot*, i contratti matrimoniali (il volume curato nel 1997 da Micaela Vitale vi censisce ben 23 stemmi scaglionati tra il 1657 e il 1898,

³⁵ VITALE, *La collezione di ketubbot*, cit., p. 46 porta diversi esempi piemontesi (Jarach, Jona, Debenedetti). Già LAZAR, *Coats of arms*, cit., interpretava queste differenze come varianti regionali.

³⁶ Cfr. sopra, nota 20.

³⁷ VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., p. 163.

³⁸ <<https://www.archivioterracini.it/ketubbot/>> (13/2/2024).

³⁹ <<https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/>> (13/2/2024).

con una netta preponderanza di esemplari del XVIII secolo)⁴⁰, seguite dalle tombe familiari nei cimiteri (meno di una decina, quasi tutte a Torino e databili tra la seconda metà dell'Ottocento e il Novecento)⁴¹. L'araldica segna così i due poli della vita familiare, il matrimonio e la morte, dei quali si fa memoria per via documentaria in un caso, monumentale nell'altro.

Il resto si divide tra il culto comunitario e la vita domestica, tra oggetti rituali - anche se distribuiti in un ventaglio più ridotto di tipologie rispetto ad altri contesti, come ad esempio quello romano - e argenterie di parata da tramandarsi in famiglia, e che possono essere usate in un ambito e nell'altro. Così è per i grandi piatti ornati di stemmi nel cavetto o sulla cornice, prevalentemente ottocenteschi⁴², che talvolta, in modo un po' riduttivo, vengono definiti «pasquali», ma potevano essere anche utilizzati per il Pidyon Haben, la cerimonia del riscatto dei primogeniti. Anche le copertine d'argento dei libri (quasi sempre destinate a proteggere dei *siddurim*, libri di preghiere giornaliere) possono recare sui piatti uno o due stemmi, in quanto non di rado erano un dono di nozze⁴³. Per rimanere in ambito librario, gli stemmi apposti a manoscritti sono rari, e antichi (XVII secolo), riferibili in un caso all'autore/copista e nell'altro, probabilmente, ai committenti⁴⁴.

Per il culto in sinagoga si ha la sola notizia di un tessuto di fine Settecento⁴⁵ ricamato con due scudi, un *meil* - manto della Torah - quadrato, alla piemontese⁴⁶ -, catalogato però come *mappah* (striscia tessuto in cui viene avvolta la Torah prima di esser coperta col *meil*), per analogia probabilmente con la magnifica collezione di *mappot* del Museo Ebraico di Roma, dove gli stemmi si sprecano⁴⁷.

⁴⁰ VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., pp. 162-164.

⁴¹ Nel 1° e 3° campo israelitico del Cimitero Monumentale di Torino, in tombe familiari, spesso «a cappella»: il 1° campo fu istituito nel 1867. Anche gli altri cimiteri ebraici del Piemonte sono ottocenteschi, e le lapidi provenienti dai precedenti luoghi di inumazione sono pressoché prive di motivi figurativi. Ad Acqui Terme una sola stele di inizio Novecento reca un'insegna (LUISA RAPETTI, *Il cimitero ebraico di Acqui Terme*, Impressioni Grafiche, Acqui Terme 2009, p. 158 e fig. 262). Nei due cimiteri di Casale la sola stele stemmata risale alla seconda metà del XX secolo (LUCILLA RAPETTI, *I cimiteri ebraici di Casale Monferrato*, Comunità ebraica di Casale Monferrato, Casale 2013, p. 340 e fig. 198).

⁴² Cfr. ad esempio <<https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100168455/>> : alla destra araldica una mano impugnante un vessillo (stessa insegna dei veneziani Vivante: cfr. GIUDITTA, *Araldica ebraica*, cit., pp. 102 e 153), alla sinistra araldica un leone rivoltato con un ramo d'olivo tra le fauci, 1830-1849; <<https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100449414/>> : due colombe affrontate ad un ramo d'ulivo, seconda metà del XIX secolo. Altri due piatti in PILOCANE (a cura di), *Judaica pedemontana*, cit., pp. 92, fig. 58; a p. 94, fig. 64 un altro piatto (Vercelli, tra il 1824 e il 1872), con leone rampante contro un albero, nodrito nella pianura erbosa, affiancato a destra da un cespuglio non meglio identificato, che è uguale all'insegna dei Todros, sulla loro tomba nel cimitero di Torino.

⁴³ ROTH, *Stemmi*, cit., p. 171. Un esempio in PILOCANE (a cura di), *Judaica pedemontana*, cit., p. 92, fig. 59 (Torino, tra il 1814 e il 1824), recante in un esagono al centro una palma con due leoni controrampanti su una campagna erbosa, e in basso, entro un tondo, la mano che versa acqua da una brocca nel bacile dei Levi; negli angoli, quattro rose fogliate.

⁴⁴ Per il manoscritto di Leone Carpi col suo stemma cfr. sopra, nota 19. Dello stesso codice si ha a Torino una copia, redatta nel 1694 intorno a Casale per i Segre, di cui porta le insegne (un leone): CHIARA PILOCANE, *Traduzioni liturgiche nel Piemonte ebraico del XVII secolo. Un manoscritto inedito dell'Archivio Ebraico Terracini*, Salomone Belforte & C, Livorno 2021, pp. 33 e 134-135.

⁴⁵ <<https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100142611/>>.

⁴⁶ Come suggerito da Barukh Lampronti. Il paramento potrebbe anche essere un adattamento di un altro proveniente da fuori regione.

⁴⁷ <<https://museoebraico.roma.it/la-collezione-delle-mappot/>> (13/2/2024).

Un caso a sé sono un gruppo di arredi sinagogali, soprattutto *meilim*, recanti degli scudi che, senza contenere gli stemmi specifici di eventuali donatori, riprendono stilemi dell'araldica tradizionale e li reimpiegano in funzione decorativa, per solennizzare le iscrizioni poste al loro interno: né più né meno come si faceva tra Sette e Ottocento nelle chiese cristiane ponendo i *nomina sacra*, o le iniziali di Maria, entro targhe coronate o sotto manti moventi da corone. Questo cliché è adattato al contesto ebraico piemontese e ripete il modello dello scudo regio dei Savoia, con targa barocca sormontata da corona reale chiusa: il più antico risale al terzo quarto del XVIII secolo⁴⁸, ma viene replicato sino a fine Ottocento.

A queste testimonianze di prima mano si può aggiungere una fonte secondaria piuttosto singolare, d'interesse italiano ancor prima che subalpino, che però dev'essere ancora studiata a fondo per capirne la genesi e il grado di attendibilità, tutt'altro che incontrovertibile a fronte di carotaggi effettuati proprio su alcuni stemmi piemontesi⁴⁹. Si tratta dell'album di Pietro Righetti (Vicenza, 1870-1942) intitolato *Armi ed insegne degli ebrei emigrati in Italia*, donato nel 1932 dall'autore alla Biblioteca Nazionale di Torino, città in cui risiedeva in quel momento⁵⁰. Collaboratore di un noto studio araldico dell'epoca (quello di Giovanni Dolcetti), che eseguiva ricerche genealogiche e araldiche a pagamento, Righetti raccolse quasi 2000 stemmi di famiglie ebraiche italiane, ne fece dei rapidi schizzi - con un tratto un po' naïf - a matita e penna, talvolta a colori, e li incollò in un album annotando nome, provenienza e qua e là la fonte, per lo più cimiteriale. All'inizio del suo album è un'introduzione generale che denota, oltre al rispetto per la millenaria storia degli ebrei italiani - non scontato neppure in quest'ambito, visti i toni violenti che riservavano loro il «Giornale araldico-genealogico-diplomatico» e la «Rivista araldica»⁵¹ -, la capacità di cogliere i caratteri generali delle loro insegne e lo scrupolo di indicare almeno una bibliografia generale. Stando all'introduzione, alcune armi vennero segnalate dalle famiglie stesse; altre rilevata, direttamente o indirettamente, da cimiteri e - in parte minore - da *ketubbot*; altre ancora sono attinte a generiche compilazioni araldiche internazionali o nazionali, il che fa sospettare che in diversi casi ci siano attribuzioni fondate solo su omonimie.

⁴⁸ <<https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100207418/>> .

⁴⁹ Così è per lo stemma dei De Benedetti piemontesi (RIGHETTI, *Armi e insegne*, cit., n° 175), definiti «conti» per confusione con gli omonimi di Sarzana, non ebrei (o quantomeno tali da secoli, e identificati da uno scudo al leone rampante contro una palma: ANTONIO MANNO, *Il patriziato subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, Cipelli, Firenze 1895-1906, II. p. 238). L'arma - indicata da Righetti come ricavata dal cimitero torinese - è in realtà un'interpretazione di quella dei Levi de Veali sulla loro tomba. Per i De Benedetti piemontesi si registra solo uno scudo con un leone che azzanna una catena o un serpente, che tiene tra le zampe (*ketubbah*, Fossano, 1750: VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., pp. 162-163 e tav. V).

⁵⁰ RIGHETTI, *Armi e insegne*, cit. L'erudito lasciò nel 1942 alla Biblioteca Bertoliana di Vicenza le proprie carte (fondo *Armi Righetti*), con 70.000 stemmi annotati, di cui circa 2000 di famiglie ebraiche (<<https://archivio.bibliotecabertoliana.it/archivio/fondo/IT-BRT-ST900-000027>> [13.3.2024]; dallo stesso sito sono tratte le notizie biografiche su Righetti). Questi sono i probabili modelli dell'album torinese, segnalato per la prima volta da ANGELO SCORDO, «*Strette di mano*» ebraiche, civiche ed anglosassoni, in BIANCA GERA, ALBINA MALERBA (a cura di), *Una strenna di mani*, Centro Studi Piemontesi, Torino 1997, pp. 197-221, p. 200, nota 12; ripreso sostanzialmente da MARIA LETIZIA SEBASTIANI, scheda 149, PIETRO RIGHETTI, *Armi ed insegne degli ebrei emigrati in Italia*, in RICCI, CARASSI, GENTILE (a cura di), *Blu, rosso e oro*, cit., p. 153.

⁵¹ Cfr. GIAN CARLO JOCTEAU, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 150, 154.

Dalle fonti finora elencate è emerso che gli stemmi degli ebrei piemontesi, almeno fino all'emancipazione, non fanno eccezione rispetto ai caratteri generali dell'araldica ebraica italiana.

Si è già detto della variabilità delle figure, dell'aleatorietà del dato cromatico, e della preferenza per le tinte naturalistiche rispetto agli smalti astratti dell'araldica tradizionale. Vi è però qualche caso in cui si adoperano gli smalti tradizionali e il grado di «araldizzazione» della composizione è perfetto, come nella *ketubbah* De Benedetti/Norzi datata Fossano, 1750: l'arma dello sposo, *di rosso al leone d'oro, che azzanna una catena o un serpente al naturale che tiene tra le zampe*⁵², è posta entro un classico scudo rococò, sormontato da un elmo con i lambrecchini degli stessi smalti dello scudo, e un elmo era anche sull'arma (ormai malamente leggibile) della sposa. Se non fosse il contesto, queste composizioni araldiche in nulla si differenzierebbero da quelle dei notabili fossanesi dell'epoca. Anche le due corone a fioroni che sormontano i due scudi sul *meil* tardosettecentesco di Mondovì⁵³, con la sola funzione di celebrare l'eminenza dei titolari all'interno della comunità, paiono tratte dalle insegne dell'aristocrazia coeva. D'altra parte, elmo e svolazzi, e vere e proprie corone sormontano gli stemmi degli ebrei livornesi e veneziani nei cimiteri, o di quelli romani sulle *mappot*⁵⁴.

Quanto al repertorio figurativo, le figure geometriche, ossia le *pezze* (*bande, fasce, pali* ecc.), pur parte importante del repertorio «classico», sono qui pressoché assenti, così come le *partizioni*, le suddivisioni degli scudi in più campiture. Anzi, laddove l'usanza consolidata prevede che due armi vengano fuse in un unico scudo tramite il ricorso a una partizione, ad esempio per indicare un matrimonio, con le armi dello sposo alla destra araldica (in posizione preminente) e quelle della sposa alla sinistra (in posizione secondaria), gli ebrei non le partiscono ma le combinano in modo empirico: la *ketubbah* per matrimonio Colombo/Foà redatta a Saluzzo nel 1827 raffigura il colombo con l'ulivo nel becco dei Colombo, libero, appollaiato sopra lo scudo dei Foà, contenente una palma col *magen David*⁵⁵. Ad Acqui, nel 1775, lo stemma della sposa, una Coen Vitale (le consuete mani benedicensi, sormontate da una corona), è in posizione preminente rispetto a quello dello sposo, un Levi (le altrettanto consuete mani che tengono una brocca inclinata e un bacile): si è voluto omaggiare il rango sacerdotale dei *kohanim*, superiore a quello sussidiario dei Leviti⁵⁶.

Per quel che riguarda le figure, le *ketubbot* forniscono un campione significativo, che ribadisce fenomeni noti altrove: delle 24 occorrenze censite, 9 hanno uno o due leoni, associati per lo più a un elemento vegetale che solitamente è un albero, o un ramo, di palma; in 4 casi compare una torre⁵⁷; in 3 la stella di Davide, sola o associata ad altre figure; le mani benedicensi dei *kohanim* in 2, e la brocca che versa nel bacile dei Levi in altri 2; in 2 un'aquila che sormonta un'altra figura, composizione questa che pare una reminiscenza del *capo dell'Impero* in uso tra i cristiani. Per quel che riguarda il

⁵² VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., pp. 162-163 e tav. V

⁵³ Cfr. sopra, nota 46.

⁵⁴ BUONAFALCE, *Araldica della borghesia ebraica*, cit., p. 421; DI CASTRO, *Gli stemmi degli ebrei romani*, cit., p. 144; LOCATELLI, *Le lapidi*, cit., p. 82.

⁵⁵ VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., pp. 152, 162, 164. Un analogo significato deve avere l'accostamento, senza ricorso a una partizione, del braccio con vessillo e del leone nel piatto di cui alla nota 42.

⁵⁶ *Ivi*, p. 140, 162, 164; cfr. VITALE, *La collezione di ketubbot*, cit., p. 46.

⁵⁷ Tra questi si fa rientrare il «ponte» dei Nizza, probabile fraintendimento dell'antica torre: v. supra, nota 27.

significato delle figure, va precisato che l'incidenza di quelle parlanti - che richiamano direttamente il cognome - non è così alta come ci si aspetterebbe, e quando ci sono si fondano tanto su riferimenti onomastici ebraici quanto italiani, e persino dialettali. Dei tanti leoni, qualcuno può essere anche derivato da un avo che si chiamava Yehudah (= Leone); la colomba col ramo d'olivo nel becco è nello stemma sia dei Colombo, sia degli Olivetti; quanto ai Clava monferrini, hanno una più modesta capra (piemontese *crava*) sormontata - o afferrata - da un'aquila⁵⁸. Il leone, segno generico di forza, associato sin dalla Genesi (Gn 49,9) alla persona di Giuda, e la colomba di Noè che annuncia la fine del diluvio portando il ramo d'olivo (Gn 8,8-11) rientrano poi tra le figure «identitarie», e decisamente maggioritarie, con una connotazione scritturale; idem per la torre, attributo del Signore (Dt 32, 4; Sal 18 [17], 47); Sal 144 [143], 1) e di Davide, e la palma, simbolo del giusto (Sal 92 [91], 13). La citata *ketubbah* saluzzese del 1827⁵⁹, come evidenzia Micaela Vitale, lega citazioni dei Salmi e figure araldiche degli sposi: Sal 68 [67], 14 («splendono d'argento le ali della colomba, le sue piume di riflessi d'oro») per i Colombo, e Sal 1, 3 («sarà come un albero piantato presso i corsi d'acqua, che fruttifica») per la palma dei Foà, oltre che un augurio di fertilità per la sposa. Vi sono poi armi che, senza essere parlanti, alludono al cognome e alle funzioni esercitate, e ricorrono in tutta Europa, tanto da fare pensare a un'insegna di dignità più che di famiglia: sono le classiche mani benedicti dei Cohen/Sacerdote che rinviano, come da tradizione, alla funzione sacerdotale di queste famiglie, i cui membri sono tuttora i soli a poter impartire le benedizioni nel culto pubblico; e la brocca e il bacile dei Levi e dei Fubini (= Levi da Fubine), discendenti degli antichi leviti, che nel Tempio assistevano i sacerdoti e che mantengono la funzione rituale della lavanda delle mani dei *kohanim*.

Quanto detto sinora vale soprattutto per l'età del ghetto. L'emancipazione del 1848 ha sulla comunità ebraica piemontese un effetto di graduale assimilazione che si riflette su tutti gli aspetti culturali, araldica inclusa. Non a caso le *ketubbot* stemmate scompaiono nella seconda metà dell'Ottocento, e all'infuori di qualche oggetto della sfera privata, il solo luogo in cui i notabili ebrei continuano a esibire uno scudo è il cimitero, per lo più su tombe a edicola o a cappella, a imitazione dei cimiteri cristiani. Significativamente, chi resiste maggiormente sono i Cohen/Sacerdote e i Levi che sulla lunga durata mostrano più attaccamento alle proprie insegne, facendone - a differenza di altre - fieramente e costantemente uso, dentro uno scudo o senza. A fine Ottocento nel cimitero di Torino, anzi, questa specificità si accompagna anche all'adozione di ornamenti esterni, assimilabili alle corone dell'araldica classica: lo scudo sulla tomba di Abram Levi è sormontato da una corona «all'antica», a punte, e su quella della famiglia di Isacco Sacerdote dalla mitra a due corni - derivata dal turbante o *mitsnepheth* - che l'iconografia tradizionale attribuisce ai sacerdoti del Tempio, un vero unicum che denota una notevole inventiva araldica e una consapevolezza di rango.

L'uguaglianza introdotta dallo Statuto albertino ha un'altra conseguenza: anche gli ebrei, quando si distinguono per meriti eccezionali nei confronti dello Stato e della monarchia, possono essere nobilitati. Anzi, come già notavano Gian Carlo Jocteau e Paolo Pellegrini, la monarchia stessa incoraggiava laicemente, tramite lo strumento della nobilitazione, la fidelizzazione di un gruppo di famiglie emergenti, mostrandosi in questo più libera dal pregiudizio rispetto a buona parte dell'aristocrazia e della

⁵⁸ Per il primo caso, si pensi allo stemma di Leone Carpi (cfr. supra, nota 19); per gli altri cfr. VITALE (a cura di), *Il matrimonio ebraico*, cit., p. 162.

⁵⁹ *Ivi*, tav. XXI; VITALE, *La collezione di ketubbot*, cit., p. 47.

stessa Consulta Araldica, capeggiata dall'ultraconservatore Antonio Manno⁶⁰. Ora, se in epoca preunitaria le patenti di nobilitazione non si occupano delle insegne del nobilitato - così i Todros, nel cimitero torinese, si limiteranno ad aggiungere la corona da barone al proprio scudo tradizionale - dopo l'Unità e la creazione di una Consulta araldica anche gli stemmi diventano oggetto di concessione ufficiale. Ciò significa che, per la prima volta, l'araldica ebraica, che finora aveva nell'instabilità una delle sue caratteristiche più tipiche, almeno per quanto riguarda le famiglie nobilitate viene «corretta» secondo i canoni tradizionali e fissata, stabilizzata da un provvedimento sovrano. Provvedimento che quasi sempre richiama le insegne originarie dei destinatari, magari integrandole con riferimenti ai meriti del concessionario o alla motivazione della nobilitazione. Così agli alessandrini Levi de' Veali, famiglia di rabbini creati baroni nel 1892, nella persona del munifico possidente Moisé Jacout, si concede l'anno successivo uno stemma *d'azzurro, al piatto del sacrificio sostenente una pecora d'argento, affrontata a una brocca dello stesso, con l'aggiunta di un capo del campo, sostenuto d'oro, a due covoni dello stesso*⁶¹, alludenti ai meriti di beneficenza. Lo scudo è ben visibile sul cancello della loro tomba nel cimitero di Torino. Qui anche la bella tomba Liberty dei Weil-Weiss di Lainate, già sudditi dell'Impero asburgico che li aveva nobilitati nel 1854, indi baroni umbertini nel 1898 - assimilatisi e legatisi per matrimonio all'aristocrazia piemontese - esibisce sulla cancellata, scorporati, il leone e il ramo di quercia dello stemma familiare (*tagliato, d'azzurro al leone d'oro linguato di rosso, rivoltato, e di rosso al ramo di quercia al naturale posto in sbarra, con una sbarra d'argento attraversante sulla partizione*)⁶².

In forma del tutto nuova, la convergenza tra le élites israelitiche e gli interessi della monarchia ha ricreato anche in campo araldico quel rapporto con i Savoia che si era interrotto due secoli prima. Un rapporto cui la firma del re sotto le leggi razziali del 1938 porrà irrimediabilmente fine. Esaurito il filone dell'araldica «emancipata», sopravvive sporadicamente quello tradizionale (guarda caso, nei cimiteri)⁶³, ultima manifestazione di un secolare sistema di segni identificativi e identitari.

⁶⁰ JOCTEAU, *Nobili e nobiltà*, cit., pp. 44-54; PAOLO PELLEGRINI, *Ebrei nobilitati e conversioni nell'Italia dell'Ottocento e del primo Novecento*, in «Materia giudaica», XIX/1-2, 2014, pp. 267-290, p. 270; sul tema cfr. anche Idem, *Jewish Ennobled by the Savoys: the Role and Relationships of a Minority in Unified Italy*, in «Annali d'Italianistica», 36 (2018), *The New Italy and the Jews: from Massimo d'Azeglio to Primo Levi*, pp. 305-326.

⁶¹ PISA, *Parnassim*, cit., pp. 381-382; lo stemma corretto è in ANTONIO MANNO, *Il patriziato subalpino*, voll. dattiloscritti in copia presso l'AST, ad vocem *Levi de Veali*; notizie anche in JOCTEAU, *Nobili e nobiltà*, cit., p. 47.

⁶² PISA, *Parnassim*, cit., p. 460; notizie in PELLEGRINI, *Ebrei nobilitati*, cit. *passim*.

⁶³ Così a Torino, nel 5° campo israelitico, stele dell'ing. Renzo Sacerdote (morto nel 1946) con le mani benedicensi.



Fig. 1 - Ketubah con gli stemmi degli sposi, De Benedetti in alto e Norzi in basso, Fossano 1750 (Archivio Ebraico Terracini, Torino, Ketubbot n. 5) ©Archivio Ebraico Terracini - Torino)



Fig. 2 - Piatto d'argento sbalzato con stemma (forse Colombo od Olivetti) recante due colombe affrontate e tenenti un unico ramoscello d'ulivo, manifattura piemontese, seconda metà XIX secolo (Torino, Tempio israelitico) (da <https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100449414/>)



Fig. 3 - *Meil* (manto della Torah) con due stemmi non identificati, velluto tagliato e ricami in oro e argento, fine XVIII secolo (Torino, Tempio israelitico) (da <https://patrimonio.beniculturaliebraici.it/scheda/0100142611/>)



Fig. 4 - Stemmi dei Treves di Saluzzo (al n. 2004) e dei Pescarolo di Acqui (al n. 2013), con indicazione delle rispettive fonti, in Pietro Righetti, *Armi ed insegne degli ebrei emigrati in Italia, ante 1932* (Biblioteca Nazionale Universitaria, Torino, ms. R.V.6) (© MIC - BNU-TO)



Fig. 5 - Stemma Levi, coronato all'antica, sulla tomba della famiglia di Abram Levi, terzo quarto del XIX secolo (Torino, Cimitero monumentale, 1° campo israelitico)



Fig. 6 - Stemma Sacerdote, sormontato dalla mitra dei sacerdoti del Tempio, sulla tomba della famiglia di Isacco Sacerdote, terzo quarto del XIX secolo (Torino, Cimitero monumentale, 1° campo israelitico)



Fig. 7 - Stemma dei baroni Todros, sormontato da corona baronale, sulla tomba di famiglia, *post* 1860 (Torino, Cimitero monumentale, 1° campo israelitico)



Fig. 8 - Tomba dei baroni Weil-Weiss di Lainate con elementi araldici (leoni e foglie di quercia), inizio XX secolo (Torino, Cimitero monumentale, 3° campo israelitico)

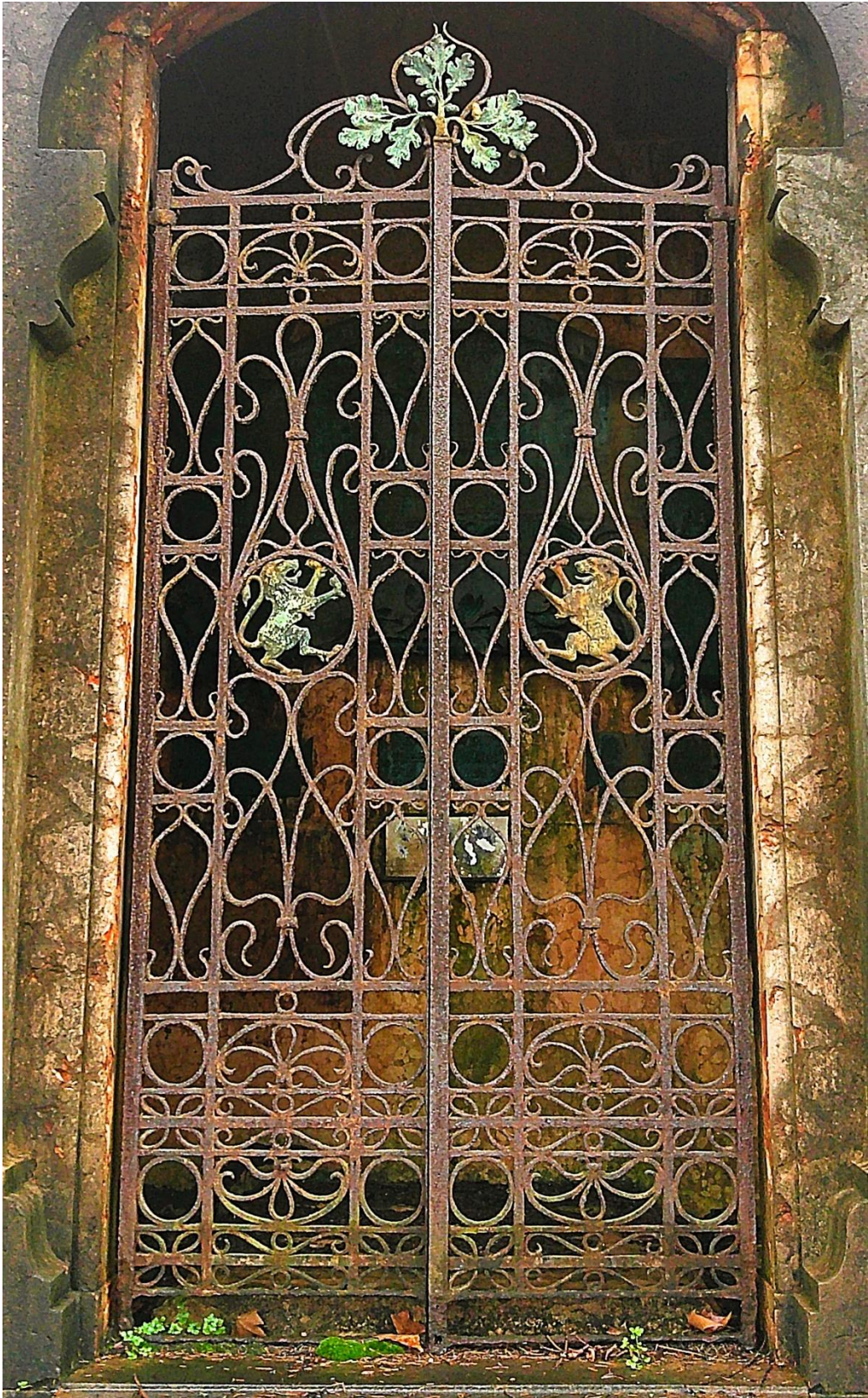


Fig. 9 - Dettaglio della cancellata della tomba Weil-Weiss



Fig. 10 - Stemma dei baroni Levi de Veali sulla cancellata della tomba di famiglia, inizio XX secolo (Torino, Cimitero monumentale, 3° campo israelitico)

Il patriziato di Pozzuoli: vicende storiche, famiglie e stemmi The Pozzuoli patriciate: historical events, families and coats of arms

Daide Shamà
Collegio Araldico Romano

Ricevuto: 02.01.2024

Accettato: 31.01.2024

DOI: 10.19248/ammentu.503

Abstract

Among the numerous civic nobility of the Kingdom of Naples, few had “piazze chiuse” with absolute division of the classes. Among these cities was Pozzuoli, registered in the “Registro delle Piazze dichiarate chiuse” only in 1858. It was characterized by several families, almost all of which are still flourishing today.

Keywords

Pozzuoli, patricians, heraldry, genealogy, noble law, Kingdom of Naples.

Riassunto

Tra le numerose nobiltà civiche del Regno di Napoli, poche avevano le piazze chiuse con assoluta divisione dei ceti. Tra queste città c'era Pozzuoli, iscritta nel Registro delle Piazze chiuse solo nel 1858. Era caratterizzata da diverse famiglie nobili, quasi tutte fiorenti ancora oggi.

Parole chiave

Pozzuoli, patriziati, araldica, genealogia, diritto nobiliare, Regno di Napoli.

1. Nascita e vicende storiche del patriziato di Pozzuoli

Pozzuoli, graziosa città della costiera campana oggi di circa settantaseimila abitanti, meta turistica famosa nel mondo per i monumenti greco-romani e i suoi inquietanti bradisismi, in passato appartenne alla folta schiera di città dell'antico Regno di Napoli che vantavano un patriziato. Le vicende giuridiche del suo patriziato sono, però, abbastanza complesse, tanto che la sua stessa esistenza fu precaria per diverso tempo. Le origini del patriziato puteolano possono risalire almeno alla fine del XVI secolo¹, ma la sua esistenza è ben documentata a partire dal Seicento. La sua storia formale inizia quanto il Re Carlo di Borbone (1734-1759) appena insediato decise di riformare la nobiltà regnicola, in particolare definendo per legge le specifiche qualità per accedere agli uffici pubblici e le funzioni delle nobiltà civiche². Un gruppo di patrizi indirizzò il 9.XI.1737 la richiesta per il riconoscimento della effettiva divisione in ceti e della piazza chiusa, ricordando che da circa duecento anni i nobili, raggruppati nel sedile di Porta³, eleggevano con voto segreto quattro loro rappresentanti annuali

¹ All'incirca dall'emanazione del Decreto del 9.X.1581, in cui Re Filippo II di Spagna regolava le cause di ammissione nei seggi patrizi, che dovevano essere verificate e confermate dal Collaterale.

² In particolare sono fondamentali tre decreti emessi tra i regni di Carlo di Borbone e di suo figlio Ferdinando IV, che ridisegnano la forma e qualità delle varie nobiltà regnicole: il Regio Dispaccio del 16.X.1743 definiva il cosiddetto tempo notabile per acquistare la nobiltà: il Regio Dispaccio del 25.I.1756 classificava la nobiltà in tre gruppi (nobiltà generosa, nobiltà di privilegio, nobiltà che aveva ricoperto come da tradizione e per lungo tempo cariche pubbliche o ecclesiastiche nobilitanti; il Regio Dispaccio del 24.XII.1774 distingueva la cittadinanza in tre ceti (D. SHAMÀ e F. LOMBARDO DI SAN CHIRICO, *Le fonti della nobiltà napoletana: decreti e registri*, in «Rivista del Collegio Araldico», CXIII, dicembre 2016, pp. 48-49).

³ Così chiamato perché costruito presso la porta della città.

all'amministrazione pubblica e che da costoro proveniva il mastrogiurato⁴. In effetti, la città si reggeva sul governo di otto rappresentanti, quattro di parte popolare e quattro di parte aristocratica, con esclusività di questi ultimi per il controllo dell'ufficio principale di mastrogiurato. Il Regio Dispaccio del 23.VII.1738 riconobbe la piazza chiusa e definì le regole per accedere ai pubblici uffici da parte delle famiglie nobili locali. In questa prima fase, appartennero al patriziato le seguenti famiglie storiche⁵: Bonomo⁶, Capomazza, Composta⁷, di Costanzo⁸, Damiani, di Fraia (de Fraja),

⁴ Archivio di Stato di Napoli, Commissione Araldica napoletana, Biblioteca, Patriziati e nobiltà civiche nel già Reame di Napoli, manoscritti di L. Volpicella, b. 138, vol. II, pp. 66 e 67 (d'ora in poi ASN Volpicella). La nomina degli eletti patrizi e del mastrogiurato era annuale, ma costoro non potevano ricoprire le cariche per più anni consecutivi, poiché alla fine del mandato la loro amministrazione era sottoposta alla revisione della Corte di Conti. Tale procedura richiedeva dai tre ai cinque anni. Il sistema per funzionare bene prevedeva un numero elevato e costante di nobili maggiorenti adatti a ricoprire gli uffici cittadini, condizione aleatoria che non si presentava per tutte le generazioni. Ricordiamo, infine, che il mastrogiurato coadiuvava il sindaco nel governo cittadino.

⁵ Sappiamo che il 22.IV.1740 fecero istanza di aggregazione anche le famiglie Bertone e Costantino, poi non ammesse.

⁶ Documentata dal XVI secolo, si estinse con Giulio Cesare Bonomo (* Pozzuoli 8.X.1744, † ivi 3.XI.1830) (Archivio di Stato di Napoli [d'ora in poi abbreviato ASN per tutti gli atti di stato civile], Stato civile di Pozzuoli, atti di morte, 1830, n. 196; Archivio di Stato di Napoli, Sezione diplomatico-politica, Archivi privati, Archivio Serra di Gerace, manoscritti di Livio Serra di Gerace, tavole genealogiche [d'ora in poi ASN Serra di Gerace], vol. II, tav. 746). Stemma: secondo Famiglie illustriss:me, e' nobili che sono nelli cinque seggi di questa fidelissima città di Napoli, antiche, e' moderne; per alfabeto e Famiglie nobili che sono indiverse città del' Regno, XVII secolo, Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. X.A.42, f. 93r (d'ora in poi Ms X A 42): *troncato abbassato: nel 1° d'azzurro, al cavaliere al galoppo, armato, tenente nella destra una scimitarra alta in palo, il tutto d'argento, e nella sinistra uno scudo d'argento, alla croce di rosso; nel 2° d'oro, al corno da caccia, rivolto e legato a un chiodo con un fiocco, il tutto di rosso.*

⁷ Estinti con Giuseppe Composta (* Pozzuoli 9.VII.1753, † ivi 2.VI.1823) (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di morte, 1823, n. 110; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 746). Stemma di difficile determinazione, ignorato dai più. Secondo Ligorio, *Biblioteca Corsiniana, Roma* (copia, XIX secolo), Ravenna, Archivio di Stato, n. ingresso 432: *d'azzurro, a tre guerrieri armati all'antica di tutto punto con corazza, elmo e spada, stanti in maestà e affiancati, il tutto al naturale, e accompagnato in capo da tre stelle di sei raggi d'oro affiancate.*

⁸ Forse ramo della nota casata patrizia napoletana trapiantato a Pozzuoli nel XV secolo, sembra essersi estinto nel XVIII secolo. Ebbero Ludovico di Costanzo Vescovo di Pozzuoli (31.V.1447). Stemma: *di rosso, a tre coppie di costole d'argento, affrontate due a due, sovrapposte e moventi dai fianchi dello scudo; al capo d'oro, al leone leopardito d'azzurro, lampassato di rosso e sostenuto dalla partizione* (Ms. X.A.42, f. 94r); F. UGHELLI, *Italia sacra sive de episcopis Italiae, et insularum adjacentum, rebusque ab iis præclare gestis, deducta serie ad nostram usque ætatem*, 2ª edizione, Venezia, 1717-1722, vol. VI, col. 282, riporta questo stesso stemma, ma acromo, a fronte del Vescovo Ludovico di Costanzo.

Migliarese, Russo (Rossi) e Scotti⁹. In seguito si aggiunsero altre famiglie storiche della città quali i Vecchione¹⁰ il 14.VI.1744, gli Assante¹¹ il 3.I.1765, e gli Spena¹² l'11.X.1786. L'ordinamento del 1738 ebbe vita breve, perché lo scarso numero di nobili maschi disponibili a ricoprire le cariche civiche diminuì drasticamente in pochi anni¹³. Il Re Carlo con Decreto del 19.II.1746 delegò la Real Camera di Santa Chiara per la nomina degli eletti patrizi e del mastrogiurato, per evitare di lasciarla esclusivamente alla parte popolare e per proteggere le rendite cittadine dagli abusi¹⁴. La Real Camera avrebbe scelto ogni volta il mastrogiurato da una rosa di dodici patrizi, ma se ciò non fosse stato possibile per mancanza di possibili candidati, avrebbe proceduto a suo arbitrio con l'elezione di esterni. La situazione migliorò circa vent'anni dopo, quando al volgere di una generazione si contarono ben 52 maschi nobili maggiorenni atti al governo civico. Il Re Ferdinando IV con Regio Dispaccio del 27.IX.1765, dopo aver sentito il parere della Real Camera di Santa Chiara, accolse una supplica delle famiglie patrizie e ripristinò la precedente prassi elettiva. La parte popolare, che in forza del suo numero voleva controllare le rendite e la vita sociale cittadina, fece ricorso alla Real Camera di Santa Chiara con il pretesto che mancavano le condizioni per tornare al vecchio ordinamento. Si chiedeva, in particolare, di togliere almeno due degli eletti nobili e di trasferirli ai rappresentanti del popolo, perché altrimenti con l'obbligo dell'avvicendamento delle persone c'era il serio rischio di non rispettare la rotazione delle cariche, ma soprattutto, di affidare il governo cittadino a nobili giovani inesperti

⁹ Apparteneva al patriziato dal 1679, ammessa due volte con prova della nobiltà generosa nelle Regie Guardie del Corpo (28.II.1844 e 3.VII.1846), non appare nella richiesta del 1858 per l'iscrizione nel Registro delle piazze chiuse forse perché estinta o in estinzione (ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 744; D. SHAMÀ e M.C.A. GORRA, *La Compagnia delle Reali Guardie del corpo a cavallo (1815-1860). Repertorio genealogico, araldico e storico*, in «Notiziario dell'Associazione nobiliare veneta», Nuova serie, XII-XV, nn. 11-15, 2020-2023, parte 4a, schede nn. 453-454 [d'ora in poi Shamà Gorra]). Stemma non individuato. C. PADIGLIONE, *Trentacenturie di armi gentilizie*, Napoli 1914 (anche in ristampa: Bologna 2001, d'ora in poi Padiglione Trenta), p. 301, ne fornisce tre: *d'azzurro, alla banda d'argento, accompagnata da due stelle d'oro / palato d'oro e di rosso, il secondo pezzo d'oro caricato da un'aquila di nero, coronata del campo / d'argento, alla colonna d'azzurro, coronata d'oro, accollata da una vite fruttifera di verde; alla bordura dentata d'oro e d'azzurro.*

¹⁰ Nella persona di Giovanni Battista Vecchione (* Pozzuoli 10.XII.1681, † ivi 4.VIII.1749) e i suoi figli, ammessi senza la prova della nobiltà generosa forse per colmare il vuoto causato dalla mancanza di nobili adatti al governo cittadino, oppure perché la condizione aristocratica del casato doveva essere ben nota.

¹¹ Ammessi nella persona di Tommaso Assante (* Napoli 13.XII.1722, † ivi 14.I.1780) e i suoi figli. Famiglia estinta dopo una generazione con la nipote del fondatore, Irene Assante (1794-1868) (ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 745). Ms X A 42 (f. 79 v) riporta due stemmi riguardanti una famiglia di Gallipoli e un'altra di Ischia, quest'ultima è verosimile che fosse la medesima di Pozzuoli: *d'oro, a tre pali di nero, alla fascia diminuita di rosso attraversante*; per l'altra dà un *di nero, a tre pali d'oro, attraversati da una fascia diminuita del campo* (idem, f. 80r).

¹² Ammessi nella persona di Domenico e i suoi figli, si estinsero con il figlio Giovanni Spena (* Napoli 19.VI.1777, † 19.VII.1843) (ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 758). Lo stemma è ignorato dagli autori, ad eccezione di F. GRAVINA DI CALTAGIRONE, *Collezione di stemmi italiani del continente, della Sicilia, della Sardegna e della Corsica, Ravenna*, Archivio di Stato, ms. n. ingresso 429, *ad vocem*, che qui riportiamo con molte riserve dato il blasone troppo simile alla notoria arma di Francia per effettivamente appartenere a una oscura casata provinciale: *d'azzurro, seminato di gigli d'oro.*

¹³ Probabilmente a causa della forte endogamia, se si analizzano le genealogie di tali dinastie nel XVIII secolo si noterà che erano tutte strettamente imparentate tra loro.

¹⁴ ASN Volpicella, b. 138, vol. II, p. 75. La Real Camera di Santa Chiara selezionava una rosa di persone nobili e popolari dopo una indagine preliminare fatta attraverso le segnalazioni provenienti delle famiglie patrizie e dal sindaco del popolo (in rappresentanza del resto della cittadinanza), scegliendo poi dalla lista del primo ceto il candidato più adatto a ricoprire l'ufficio di mastrogiurato. Nel caso non ci fossero candidati, la Real Camera procedeva di sua volontà e propria necessità nominando altra persona.

e incapaci.¹⁵ Nella condizione peggiore, si rischiava di non riuscire ad eleggere il mastrogiurato, o di eleggerne uno sottoposto alla revisione contabile del suo precedente mandato. Questa manovra, che aveva l'evidente fine di togliere spazi e potere alla classe aristocratica fu, però, sventata perché gli statuti cittadini da diversi secoli riservavano l'elezione del mastrogiurato ai patrizi e come tali erano stati approvati dal sovrano nel 1738. Il Regio Dispaccio del 5.IX.1767 confermò la vecchia prassi a favore dei patrizi, ma ordinò che l'elezione del mastrogiurato fosse legata all'età minima di ventinove anni e alla probità dei candidati, "perché altrimenti il Re devverà ad espedienti forti per impedire le gare e le fazioni, che sempre ridondano in detrimento del pubblico"¹⁶.

Dalla relazione del 1806 riguardo lo stato delle nobiltà civiche all'abolizione del feudalesimo, sappiamo che a Pozzuoli gli eletti erano otto, il rappresentante del popolo era chiamato Sindaco, mentre gli eletti dei patrizi ridotti al numero di tre si riservavano la scelta/nomina del Mastrogiurato¹⁷.

2. Il registro delle piazze dichiarate chiuse: dal patriziato alla nobiltà formale

Quando le idee illuministe investirono il Meridione nel corso del secolo XVIII secolo, la classe aristocratica non fu immune da questo fenomeno. La sua partecipazione e compromissione con la Repubblica Partenopea nel 1799, creò le condizioni per la cancellazione delle vecchie istituzioni civiche, divenute anacronistiche, attraverso l'abolizione dei privilegi del primo ceto. Iniziò il fenomeno, culminato in periodo napoleonico con la completa abolizione del feudalesimo (1806), della trasformazione della nobiltà in corpo sociale attivo a corpo passivo, condizionato ancora da vecchia ideologia cavalleresca che ne permise la sopravvivenza di alcune qualità esteriori. Caratteristica di questo passaggio fu la conservazione dei titoli nobiliari che, ormai svuotati di ogni reale importanza, si trasformarono in semplici distinzioni sociali. Questo fenomeno si concretizzò attraverso la costituzione di una serie di registri in cui veniva annotata la nobiltà, riconosciuta e tutelata dagli abusi dallo Stato nei suoi titoli. Il Decreto del 25 aprile 1800 istituiva un Tribunale speciale per i titoli nobiliari, con il compito di compilare una serie di registri pubblici in cui segnare le famiglie al fine di intraprendere una classificazione ancora più minuziosa di patriziati, feudatari, appartenenti agli ordini cavallereschi e altre tipologie di aristocratici. Per maggiori dettagli sui registri nobiliari borbonici rimandiamo a nostri interventi precedenti¹⁸. Nel caso specifico delle nobiltà civiche, si presero in considerazione solo i patriziati a piazza chiusa perché i decreti borbonici dell'Ancien régime prevedevano la rigorosa separazione in ceti, regole ben precise per l'ammissione di nuove famiglie nella classe patrizia e una serie di altre caratteristiche nell'esclusività degli uffici pubblici che dividevano nettamente i nobili dal resto del popolo. Nella mentalità aristocratica che permeava tal registri, era essenziale recuperare solo i patriziati a piazza chiusa perché le famiglie che vi erano ammesse provavano la condizione aristocratica per duecento

¹⁵ Idem, p. 69. Al ceto popolare premeva mettere le mani sulla carica di Mastrogiurato perché questo ufficio permetteva il controllo della vita sociale cittadina, soprattutto economica attraverso la nomina del cassiere delle rendite pubbliche gestiva il denaro della collettività.

¹⁶ ASN Volpicella, b. 138, vol. II, p. 116.

¹⁷ Idem, p. 80.

¹⁸ D. SHAMÀ, *Titoli nobiliari del Regno di Napoli (1758-1860)*, Foggia 2015; idem, Il patriziato di Trani nel Registro delle Piazze chiuse, in "Rivista del Collegio Araldico. Storia, diritto, genealogia", Anno CXV, 2018, n.1, pp. 63-93; D. SHAMÀ e F. LOMBARDO DI SAN CHIRICO, *Il Registro dei Cavalieri di Malta di giustizia*, Prima parte, Il Registro, in "Rivista del Collegio Araldico", CXVI, n.1, 2019, pp. 71÷112, Seconda parte: gli Elenchi dei priorati di Capua e Barletta, in "Rivista del Collegio Araldico", CXVI, n.2, 2019, pp. 43÷104.

anni continuati, cioè quella che con termine tecnico del tempo era chiamata “nobiltà generosa”. Si riservò per il patriziato napoletano un registro denominato “Platea delle famiglie patrizie napolitane iscritte al Libro d’Oro”, che presentava alcune caratteristiche peculiari¹⁹, mentre per le altre città provinciali le varie casate si iscrissero nel “Registro delle Piazze dichiarate chiuse”.

Il Registro venne compilato dal Tribunale conservatore dei titoli, che riceveva un “notamento” da parte delle amministrazioni locali e da queste informazioni traeva i dati per le varie schede che lo componevano. Si elencavano il numero di famiglie che avevano il diritto a esservi annotate, il numero dei componenti maschi che avevano diritto al titolo di patrizio (dal capo famiglia ai figli, declinando ai fratelli, cugini ecc. in ordine di primogenitura), e la loro data di nascita se nota. La compilazione del Registro fu alquanto imprecisa, perché gli autori non avendo un modello da seguire²⁰ commisero una serie di errori quali l’omissione di persone o il loro inserimento senza rispettare l’ordine di nascita, l’omissione di date e titoli, l’inserimento di titoli errati o difformi tra i vari registri., affidandosi completamente a quanto veniva loro comunicato. Ne consegue che ci siano anche differenze tra i vari patriziati in uno stesso registro e anche tra i vari registri, che seguono criteri loro peculiari. Sebbene l’aspetto della prima stesura del Registro sia un po’ confuso e imperfetto, nel complesso resta attendibile sul numero delle persone menzionate. L’aspetto che più colpisce di questa lista, però, è il numero limitato di patriziati selezionati d’ufficio, che si limitarono a quelli più famosi di Bari, Salerno, Sorrento e Tropea. Molti altri, prestigiosi e antichi come quelli di Cosenza, Lucera o L’Aquila vennero dimenticati, ma la lista è lunga perché si omisero i patriziati di Aversa, Amantea, Ravello, Taverna e altri minori.

La sorte del Registro, comunque, era segnata da una nascita zoppa. Ideato in un momento di emergenza storica e compilato con criteri discutibili, già alla Restaurazione venne raramente aggiornato e corretto, diventando nel complesso inutile. L’abolizione dei patriziati e del feudalesimo non incentivava l’iscrizione a pagamento. Le famiglie nobili provinciali, spesso in cattive condizioni finanziarie dopo il 1806, non spendevano denaro per apparire in un registro che niente aggiungeva alla propria condizione, la loro nobiltà era ampiamente riconosciuta *de facto* nella patria d’origine e *per tradizione* dalle istituzioni napoletane. Le vecchie e le nuove iscrizioni potevano documentare la condizione aristocratica in altri ambiti della vita pubblica, per esempio se era necessario provare la nobiltà generosa per entrare nei gradi maggiori dell’esercito o in un ordine cavalleresco, oppure in modo più generico testimoniare la nobiltà delle famiglie prive di titoli maggiori.

L’oblio del patriziato di Pozzuoli durò a lungo alla Restaurazione, ma lo spirito di corpo del vecchio patriziato ebbe la meglio. Nel 1845 un gruppo di aristocratici puteolani indirizzò al Re Ferdinando II la richiesta dell’iscrizione del loro patriziato nel Registro. Il Re emise un Rescritto il 24.IX.1845 incaricando la Real Commissione dei titoli di occuparsi della pratica. La Real Commissione nel gennaio 1847 decise che “non vi era luogo allo stato del provvedimento”, ma non emise alcuna sentenza lasciando la questione in un limbo²¹. La pratica rimase sospesa per altri undici anni, fino a quando Ferdinando II con Regio Rescritto del 24.XI.1858 autorizzò l’iscrizione nel Registro, previo pagamento delle spese sui diritti fiscali ammontanti a 600 ducati. Nell’ultima

¹⁹ Per esempio l’indicazione dei vari seggi per ogni famiglia e una cura particolare nell’indicazione di titoli e date di nascita.

²⁰ Differiva anche dai vecchi Libri d’Oro, che nel Regno di Napoli erano pochissimi e non avevano un criterio standard per la loro compilazione.

²¹ ASN Volpicella, b. 138, vol. II, p. 81.

pagina del Registro furono annotate le persone e le famiglie che avrebbero dovuto essere iscritte²²:

Capomazza²³: iscritti Flavio²⁴, il Cavalier Emilio²⁵ e Giuseppe²⁶;
Damiani²⁷: iscritto Antonio²⁸;

²² F. BONAZZI, *I Registri della nobiltà delle Province Napolitane con un discorso preliminare e poche note*, Napoli 1879, p. 76. Va sottolineato che quello di Pozzuoli fu l'unico patriziato nuovo aggiunto alla lista originaria del Registro.

²³ Forse la dinastia più illustre di Pozzuoli, si dichiarava di antica origine longobarda, ma la sua importanza risale al XIX secolo ed è legata alle fortune del Ministro Emilio Capomazza (v. nota 24). Riconosciuta di nobiltà generosa nelle prove per l'ammissione nelle Guardie del Corpo di Giovanni Corvo (1843, la cui madre era Giulia Capomazza) (Shamà Gorra, 1a parte, 2020, scheda n.151). A seguito di matrimonio di Carlo (figlio di Emilio sr e Consigliere di corte d'appello) con Giuseppa Blanch ereditarono il titolo di Marchese di Campolattaro (1849). La discendenza di questo ramo si estinse con il figlio Emilio jr (* Salerno 12.X.1849, † Torre Annunziata 16.III.1932), Sindaco di Napoli (1896-1898), Deputato (1913-1919), Gran Ufficiale dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro e dell'Ordine della Corona d'Italia; suo fratello minore Guglielmo (* Napoli 16.XI.1849, † Roma 7.V.1927), Contrammiraglio (1914), Vice-Ammiraglio (1916), Capo di Stato Maggiore e Aiutante di bandiera del Duca degli Abruzzi. Il titolo fu rinnovato ad altro ramo del casato (non discendente dalla Blanch, ma da un utrogenito del Ministro Emilio Capomazza) con Regio Decreto del 29.III.1934 e Regie Lettere Patenti del 23.XII.1937. Riconoscimento del titolo di Patrizio di Pozzuoli con Decreto del Capo del Governo del 21.V.1929. Famiglia iscritta in tutti gli elenchi ufficiali italiani e ancora fiorenti negli Stati Uniti nel ramo marchionale. Ammessa nel Sovrano Militare Ordine di Malta. Stemma: *troncato: nel 1° d'azzurro, alla testa umana barbata al naturale, accostata da due mazze d'oro, e sormontata da tre stelle di sei raggi dello stesso; nel 2° d'azzurro, a tre bande d'oro* (Libro d'Oro della Nobiltà Italiana, edizione XVIII, vol. XIX, 1981-1985, Roma 1985, p. 728).

²⁴ In realtà Francesco Ilario Capomazza (* Favignana 9.V.1806, † Pozzuoli 6.VII.1883), Cavaliere dell'Ordine di Francesco I, figlio di Gennaro e di Maria Bertolini, marito di Maria Giuseppa Gerundi (figlia di Raffaele, Capodipartimento del Ministero della marina di guerra), ebbe sei figli con discendenza ancora fiorenti (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di matrimonio, 1848, n° 50, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. V, tav. 1630). Apparteneva a ramo registrato d'ufficio nel solo Elenco Ufficiale del 1922.

²⁵ Emilio Capomazza (* Pozzuoli 1.II.1782, † Napoli 1.III.1868), figlio di Carlo e di Marianna Crisafulli, marito di Carolina Capece Galeota dei Duchi di Regina, ebbe dieci figli con discendenza ancora fiorenti (ASN, Stato civile di Napoli, sezione San Lorenzo, atti di matrimonio, 1818, n. 61, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. V, tav. 1631). È il personaggio più importante della dinastia: Presidente della Pubblica Istruzione delle Due Sicilie, Consultore di Stato (1847), Cavaliere del Merito (1833, Commendatore 1860), Cavaliere dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio (1843). Intimo della dinastia borbonica e fedelissimo del Re Ferdinando II, non ne condivideva le sue tendenze clericali e tentò, senza riuscirci, di limitare l'influenza della Chiesa dalla pubblica istruzione napoletana.

²⁶ Giuseppe Capomazza (* Pozzuoli 8.X.1812, † ivi 15.III.1892), fratello di Francesco Ilario (v. nota 24), marito di Cristina de Gregorio ebbe cinque figli con discendenza (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di nascita, 1812, n. 272; ASN Serra di Gerace, vol. V, tav. 1631).

²⁷ Famiglia documentata dal XVI secolo, riconosciuta del titolo di Patrizio di Pozzuoli con Decreto Presidenziale del 30.III.1926 e iscritta in tutti gli elenchi ufficiali nobiliari italiani. Ancora fiorenti. Nessuna parentela con l'omonima famiglia siciliana ammessa nelle Regie Guardie del Corpo delle Due Sicilie nel 1834. Stemma: *d'azzurro, a due sbarre d'oro; al capo d'azzurro, caricato da tre teste coronate e sostenuto da una fascia diminuita, il tutto d'oro* (L'Araldo, Almanacco nobiliare del Napoletano, Napoli 1914, pp. 111-112).

²⁸ Antonio Damiani (* Pozzuoli 2.XII.1839, † ivi 28.IX.1898), figlio di Francesco e della Nobile Maria Maddalena Migliarese, marito della Nobile Giulia de Fraja Frangipane (figlia di Nicola Maria, v.), ebbe un figlio con discendenza ancora fiorenti (ASN Stato civile di Pozzuoli, atti di nascita, 1839, n. 280; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 755).

de Fraja²⁹: iscritti Nicola Maria³⁰ e Giuseppe³¹, e Giovan Angelo del qdm Carlo³²;
Migliarese³³: iscritto Giuseppe³⁴;
Russo³⁵: iscritti Francesco³⁶ e Giovanni³⁷;

²⁹ Insieme ai Capomazza e ai Russo era la dinastia puteolana più numerosa. Pretendeva una improbabile parentela con i romani Frangipane, così da avere unito il secondo cognome in varie forme (Fraepane, Francipane ecc.). Discendeva da un Gabrio di Fraia seu Frangipane, milite al servizio del Re Ferdinando I e Governatore di Brindisi nel 1460, ebbe da Carlo V un privilegio di nobiltà con autorizzazione ad aggiungere allo stemma l'aquila imperiale. Iscritta con il titolo patrizio in ogni elenco ufficiale nobiliare italiano, in ricordo delle ascendenze romane un suo ramo (oggi estinto) ebbe rinnovato da Re Umberto II d'Italia in esilio il titolo di Marchese (per primogenito) con Regie Lettere Patenti del 24.VI.1958. Ancora fiorente e iscritta in tutti gli elenchi ufficiali nobiliari italiani. Stemma: *d'argento, al monte di verde, sostenente due leoni controrampanti al naturale, e tenenti un pane di rosso*. Scudo accollato all'aquila bicipite imperiale (L'Araldo, Almanacco nobiliare del Napoletano, 1909, p. 158).

³⁰ Nicola Maria de Fraja (* Pozzuoli 9.II.1801, † ivi 6.II.1876), figlio di Vincenzo e della Nobile Maria Rosa Spena, marito di Anna Caracciolo dei Principi di Melissano, ebbe sei figli con discendenza ancora fiorente (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di matrimonio, 1833, n. 53, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 756).

³¹ Giuseppe de Fraja (* Pozzuoli 8.II.1823, † ?), figlio di Carlo e di Teresa Colonna, fratello di Giovan Angelo (v. nota successiva), marito di Cloirnda Foglia, ebbe un figlio (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di nascita, 1823, n. 50; idem, atti di matrimonio, 1859, n. 67, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 756). Apparteneva ad altro ramo del casato diverso da quello di Nicola Maria, che fioriva ancora numeroso all'inizio del XX secolo, ma che non fu iscritto negli elenchi ufficiali nobiliari italiani.

³² Giovan Angelo de Fraja (* Pozzuoli 16.VIII.1820, † ivi 25.II.1917), fratello maggiore del precedente, marito di Concetta Mirabella, ebbe undici figli con discendenza (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di nascita, 1820, n. 220; idem, atti di matrimonio, 1843, n. 17, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 756).

³³ Famiglia storica del patriziato puteolano, ebbe riconosciuta la nobiltà generosa dalla Real Commissione dei titoli nel 1843 per l'ammissione di Michele Scotti nelle Reali Guardie del Corpo (28.II.1844, la cui madre era Elena Migliarese). Iscritta d'ufficio nell'Elenco ufficiale del 1922, in seguito non perfezionò il riconoscimento del titolo finendo esclusa dagli elenchi successivi. All'inizio del XX secolo era ancora fiorente e numerosa. Stemma: *d'azzurro ad un giglio d'oro* (Bonazzi Famiglie, p. 313, che però lo trascrive secondo terminologia, sintassi e stile del suo tempo, difforni rispetto alla prassi scientifica odierna).

³⁴ Giuseppe Migliarese (* Pozzuoli 26.I.1810, † ivi 17.II.1882), figlio di Enrico e della Nobile Maria Michela d'Aulio Garigliota, marito della Nobile Maria Antonia Capomazza, ebbe nove figli con copiosa discendenza (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di nascita, 1810, n.34; idem, atti di matrimonio, 1831, n. 72, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. V, tav. 1847).

³⁵ Famiglia iscritta d'ufficio nell'Elenco Ufficiale del 1922, ancora fiorente. Stemma: *troncato di rosso e d'oro, al leone dall'uno all'altro, lampassato del campo* (Ms X A 42, f. 94).

³⁶ Francesco Russo (* Pozzuoli 13.XI.1795, † ivi 14.II.1873), figlio di Giuseppe e della Nobile Laura Scotti, marito di Maria Gesualda Pesce, ebbe nove figli con discendenza ancora fiorente (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di matrimonio, 1824, n. 15, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 758).

³⁷ Giovanni Russo (* Pozzuoli 1780, † ivi 24.IX.1864), fratello maggiore di Francesco (v. nota precedente), Sindaco di Pozzuoli, marito di Teresa Russo, ebbe cinque figli con discendenza ancora fiorente (ASN, Stato civile di Pozzuoli, atti di matrimonio, 1812, n. 58; idem, atti di morte, 1864, n.214; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 758).

Vecchione³⁸: iscritto Nicola³⁹.

Il pagamento della imposta sui diritti non si fece, motivo per cui l'iscrizione rimase sospesa nonostante l'annotazione nel Registro. Forse se le Due Sicilie non fossero cadute di lì a un paio di anni, le famiglie in questione avrebbero perfezionato l'iscrizione. Questa condizione spinse alcuni studiosi sotto il Regno d'Italia a ipotizzare il patriziato di Pozzuoli fosse inesistente, o quanto meno a declassarlo a una generica nobiltà di piazza aperta⁴⁰. Nonostante tali asserzioni, il Regio Rescritto del 1858 fu considerato bastante per stabilire la sua reale esistenza e per l'iscrizione d'ufficio da prima nell'Elenco regionale napoletano del 1900, poi confluito nell'Elenco Ufficiale nobiliare italiano⁴¹ del 1922. In questi due elenchi furono iscritte tutte le famiglie presenti nel 1858, ma solamente tre casate (Capomazza, Damiani e de Fraja) in seguito chiesero formale riconoscimento del titolo dinastico, di conseguenza continuando ad essere registrate nell'Elenco del 1933⁴² e, a monarchia italiana estinta, nell'Elenco Storico del S.M.O.M.⁴³ del 1960 e nell'Elenco Regionale del C.N.I.⁴⁴ del 2019 (che il sottoscritto ha contribuito a compilare).

Tabula gratulatoria

L'Autore tiene a ringraziare vivamente Maurizio Carlo Alberto Gorra (aih) per la consulenza sugli stemmi, e il Dott. Gaetano Damiano (Archivio di Stato di Napoli) per l'aiuto prestato nella ricerca del materiale d'archivio citato.

³⁸ Famiglia ammessa nel patriziato nel 1744 senza dimostrare la nobiltà generosa, ammessa nell'Ordine Costantiniano di San Giorgio nel 1822 ed estinta con Nicola Vecchione nel 1867. Ebbe riconoscimento della nobiltà generosa nel processo per l'ammissione nelle Regie Guardie del Corpo di Achille Foglia (ammesso 12.II.1845, la cui ava materna era Antonia Vecchione) (Shamà Gorra, 2a parte, 2021, scheda n. 184). Nonostante fosse estinta da decenni, la Commissione araldica napoletana la iscrisse d'ufficio nell'Elenco regionale del 1900, poi confluito nell'Elenco Ufficiale del 1922. Stemma: *d'oro, alla quercia fruttifera di verde* (Padiglione Trenta, p. 347). Serra di Gerace (vol. II, tav. 759) menziona anche un ramo senza attacco genealogico residente a San Paolo Bel Sito, fiorentino nel XIX secolo e non ammesso al patriziato di Pozzuoli, la cui effettiva parentela con i Vecchione di Pozzuoli ci pare assai dubbia.

³⁹ Nicola Vecchione (* Napoli 20.XII.1794, † Pozzuoli 2.VIII.1867), figlio di Giovanni Battista e di Rosa Catalano, sposò in successione Nicoletta Muscettola dei Principi di Leporano (da cui divorziò nel 1823), Livia Garzilli e Antonietta Maglione (figlia di Irene Assanti, ultima della sua dinastia, v. sopra), senza figli, con costui si estinse la dinastia (ASN, Stato civile di Napoli, sezione San Giuseppe, atti di matrimonio, 1838, n. 110, processetto; ASN Serra di Gerace, vol. II, tav. 759).

⁴⁰ C. Padiglione, L'Araldo del 1894 e le città delle provincie napoletane producenti nobiltà, in "Giornale Araldico-genealogico-diplomatico" per cura della Real Accademia Araldica Italiana, anno XII, 1894, nuova serie, tomo III, p. 11. Tra le altre differenze, le nobiltà civiche a piazza aperta non avevano l'esclusività di certi uffici per la nobiltà cittadina, mancava la netta divisione dei ceti e per accedere ai pubblici uffici maggiori non era necessario provare la condizione nobile generosa (per lo più bastava il censo elevato o l'aver vissuto *more nobilium*).

⁴¹ *Elenco Ufficiale nobiliare italiano*, Torino 1922.

⁴² *Elenco Ufficiale della Nobiltà italiana*, Roma 1933 (supplemento, Roma 1936).

⁴³ SOVRANO MILITARE ORDINE GEROSOLIMITANO DI MALTA, *Elenco storico della nobiltà italiana compilato in conformità dei Decreti e delle Lettere Patenti originali e sugli Atti Ufficiali di Archivio della Consulta Araldica dello Stato Italiano*, Città del Vaticano 1960.

⁴⁴ *Elenco delle famiglie nobili e titolate delle Province Napolitane*, a cura della Commissione araldico-genealogiche per le Province Napolitane del Corpo della Nobiltà Italiana, Claudio Grenzi Editore, Foggia 2019.

Simbología mariana en la heráldica municipal de la Provincia de Jaén¹ Marian Symbology in the municipal heraldry of the province of Jaén

Andrés NICÁS MORENO

Doctor en Historia

Del Colegio Heráldico de España y de las Indias

Ricevuto: 14.04.2024

Accettato: 25.06.2024

DOI: 10.19248/ammentu.504

Abstract

The aim of this study will be to document the symbolic presence of the Virgin Mary, under different invocations, in the municipal coats of arms of Jaén, both officialised by the Junta de Andalucía, as well as those not yet processed; carrying out a heraldic description, in order to interpret the pieces, figures or heraldic furnitures, which will form part of these institutional coats of arms, which in the majority of cases, will not be done in a spoken form, based on an anthropomorphised representation; or with the Virgin Mary's own coat of arms, or other Marian symbols associated with her figure, but will be represented by other pieces which, in principle, would not have any mariological connection, but which, as a result of our knowledge of the particular history of the different municipalities, we have been able to identify.

Keywords

Municipal heraldry, Virgin Mary, Mariology, symbolism, iconography, local history, Province of Jaén.

Resumen

El objeto de este estudio será el de documentar la presencia simbólica de la Virgen María, bajo distintas advocaciones, en los blasones municipales jaennenses, tanto oficializados por la Junta de Andalucía, como los aún no tramitados; realizando una descripción heráldica, para poder interpretar las piezas, figuras o muebles heráldicos, que impondrán parte de estos escudos institucionales, que en la mayoría de las ocasiones, no se realizará de forma parlante, en base a una representación antropomorfizada; o con el propio escudo de la Virgen María, u otros símbolos marianos asociados a su figura, sino que vendrá representada por otras piezas, que en principio, no tendrían ninguna conexión mariológica, pero que a raíz del conocimiento de la particular historia de los distintos municipios, hemos podido identificar.

Palabras clave

Heráldica municipal, Virgen María, mariología, simbología, iconografía, historia local, Provincia de Jaén.

¹La presente investigación, conformará parte de una trilogía en la que se detallará la simbología mariana bajo sus múltiples manifestaciones y advocaciones, tanto a nivel de la heráldica municipal, objeto del presente trabajo, como también de las Cofradías y Hermandades de Pasión en la Semana Santa jaennense; al igual que en los escudos de los obispos de la Diócesis de Jaén, y publicado (ANDRÉS NICÁS MORENO, *Simbología mariana en la heráldica de los obispos de la Diócesis de Jaén. (Siglos XIII-XXI)*. Actas «XV Congreso Virtual sobre la Historia de las mujeres. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén», 2023), <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9185690>>.

1. Consideraciones sobre la heráldica institucional o municipal

Desde nuestro punto de vista, cuando la perspectiva histórica actual reclama la atención de todos los procesos individuales y grupales para satisfacer el entendimiento consecuente del género humano, se hace cada vez más imprescindible acudir a las mal llamadas ciencias auxiliares de la Historia, para la búsqueda de todos los puntos de inflexión que puedan conducir a la interpretación exhaustiva de las pautas de comportamiento que rigen su desarrollo, especialmente dirigidas a las manifestaciones sociales y económicas.

Es por ello, que insistimos y decimos de las mal llamadas ciencias auxiliares, puesto que Fernando del Arco define a la Heráldica, como una Ciencia autónoma, argumentando sin ambages, que la Historia es auxiliar de la Heráldica o, haciendo concesiones, entiende a ambas como interdisciplinarias². En la misma línea argumentativa, Antón Reglero, indica que la Heráldica es una Ciencia auxiliar de la Historia para el historiador que la utiliza como apoyo a su análisis; pero para quien la ha convertido en el objeto fundamental de su labor investigadora, la que se convierte en Ciencia auxiliar es la propia Historia, consideraciones metodológicas que podríamos trasladar igualmente a la genealogía, diplomática, paleografía, vexilología o la sigilografía³.

En similares términos, Martínez Llorente, sostiene que la Heráldica constituye a día de hoy una auténtica disciplina histórica encuadrada entre las conocidas Ciencias y Técnicas Historiográficas⁴.

Para Fernández-Xesta, la Heráldica y la Vexilología, en cualquiera de sus conocidas manifestaciones están, hoy en día, más vivas que nunca; tanto en su acepción más genuina, la viva, la de creación, cuanto en la más negativa, de destrucción, conforme a unos criterios que se vienen a llamar, equivocadamente, de aplicación de una llamada memoria histórica, puesto que todo va conducido a lograr el olvido de una época anterior, sin darse cuenta, que la historia rara vez se olvida, a no ser que se tergiverse, se reescriba y se manipule;⁵ que de forma similar, Savorelli confirma en su concepción sobre la heráldica municipal italiana al afirmar:

L'araldica comunale, pur con tutti i suoi vistosi difetti, è l'ultima espressione di quella che gli studiosi hanno chiamato "araldica viva", cioè di un sistema di segni non solo "scritto" e "dipinto", ma operativo, versatile e concreto⁶.

² FERNANDO DEL ARCO, *La historia de la Heráldica*, en «Revista Iberoamericana de Heráldica» (Madrid), n.13, 1999, p.17.

³ FLORENTINO ANTÓN REGLERO, *La heráldica marítima*, en «Revista Iberoamericana de Heráldica» (Madrid), n. 13, 1999, p. 125.

⁴ FÉLIX JAVIER MARTÍNEZ LLORENTE, *Heráldica y emblemática institucional de la ciudad de Andújar*, en «Historia de Andújar» (Jaén), coordinación de CHAMOCHO CANTUDO, MIGUEL ÁNGEL, Ayuntamiento de Andújar, 2009, vol.I, cap.V, p. 139.

⁵ ERNESTO FERNÁNDEZ XESTAY VÁZQUEZ, *Hacia una compilación normativa y un Corpus único de Heráldica y Vexilología municipal española*, en *Actas de las III Jornadas de Heráldica y Vexilología municipal*, en «Revista Hidalguía» (Madrid), 2013, p. 227.

⁶ ALESSANDRO SAVORELLI, *Araldica e araldica comunale: una sintesi storica*, en «Estudos de Heráldica medieval» (Lisboa), coordinación de MIGUEL METEILLO DE SEIXAS Y MARIA LURDES ROSA, Universidade Nova de Lisboa, Universidade Lusíada, Caminhos Romanos, 2012, p. 274.

Estas consideraciones están en la línea de lo que precisamente constituye una falsa concreción de la Historia, endémicas circunstancias de esta manipulación histórica y heráldica, de ese nefasto “desarrollismo” heróico, pues a la luz de la antecedente exposición, queda manifiesto el valor del blasón municipal como un elemento hegemónico interno, a la vez que diferenciador externo, representando un factor de cohesión y un exponente de la conciencia de una específica colectividad, convirtiéndose antropológicamente, en un elemento reforzador de los vínculos sociales, materiales e incluso espirituales, como referente individual y como patrimonio colectivo de pertenencia exclusiva a un singular grupo, incluso cuando quienes se identifican con este emblema heredado, ignoran mayoritariamente el simbolismo histórico de las piezas que carga el escudo municipal, que no obstante, es de tan especial singularidad para que estos jeroglíficos inveterados sean lo suficientemente cualificados para defender su idiosincrasia inmaterial; aspectos señalados, que de cualquier forma son genéricos para la mayor parte de los escudos, ya sean institucionales, cofradieros, profesionales, diocesanos y hasta los deportivos o de asociaciones culturales de toda índole, que proliferan por doquier en nuestra actual sociedad y geografía española.

Una valoración semejante y paralela la hallamos en las tradiciones populares tan sumamente arraigadas en una colectividad humana, que aunque en algunos casos puedan estar prohibidas legalmente, cobran un fundamento de legitimidad que antropológica y culturalmente hacen imposible su desaparición por ese arraigo ancestral e inmaterial que le otorga el derecho consuetudinario, cuyo arraigo intemporal se convierte en definitorio a la vez que distintivo para aquellos que comparten este patrimonio inalienable a una esencia y existencia humana unilateralmente compartida. Consideraciones que de igual forma son del todo aplicables a la heráldica institucional, aún cuando los nuevos criterios en aras del endémico mal social defendido sin ningún argumento histórico ni cultural hacia lo denominado políticamente correcto, pretende suprimir, mutilar o hacer desaparecer inopinadamente piezas ancestrales de los escudos municipales identificativos de muchos municipios de la geografía española, con argumentaciones ectópicas que estigmatizan una historia y una herencia singular y secular de nuestro pueblo y patrimonio, en base a un sectarismo iracundo, aparte de incoherente y manipulador. Valoraciones que en todo se pueden equiparar a lo que el gran filósofo ilustrado dublinés Edmund Burke, ya estableció en el siglo XVIII al argumentar como la civilización posee profundas raíces, dentro de un componente virtuoso que los seres humanos obtienen mediante el apoyo mutuo que tiene su origen en la tradición, en el modo en el que cada cultura se mantiene fiel a sus costumbres, su pasado y el modo en el que honran a sus antepasados, puesto que nos apoyamos en las contribuciones culturales que heredamos de las generaciones anteriores; algo que nos permite progresar dado el hecho de que esta manera de entender la sociedad no la mantiene

separada de su origen, sino que la entiende como un ser vivo que va desarrollándose y madurando⁷.

Estas afirmaciones, parecen ser genéricas cuando se trata del conocimiento de la heráldica cívica o institucional, pues a modo de ejemplo, Monreal Casamayor, afirma como la Ciencia heráldica a pesar de su reglamentación oficial por las distintas administraciones han cometido todos los despropósitos que aún persisten, al referirse al caso concreto de Aragón⁸; en tanto que en Portugal, Gomes dos Santos, trae a colación un análisis paralelo al que hemos venido comentando cuando señala textualmente:

Na verdade, sendo a heráldica municipal um padrão, um atestado da autonomia do concelho, da sua personalidade jurídica e da sua relação com o poder régio e sobretudo com o senhorial, é necessário incentivar trabalhos que contribuam para a história da sociedade através do estudo da heráldica autárquica. As armas, verdadeiros microcosmos para o historiador, devem sempre constituir um terreno de investigação, para contribuir na defesa da individualidade através do conhecimento.

Actualmente, é relevante reflectir sobre a realidade do poder local português, tendo em conta as reformas actuais e a sua dinâmica com a política, na medida em que cada vez mais os indivíduos procuram o seu lugar na sociedade e a sua identificação como grupo de interesses e causas comuns. A questão da identidade, que de facto sempre existiu, assume na contemporaneidade contornos distintos da mundividência medieva contudo, não é de somenos relevante o conhecimento e estudo do passado para nos construirmos enquanto indivíduos de uma sociedade actual.

O conhecimento do grupo, dos seus símbolos, da sua iconografia que reflecte as suas ideologias, por exemplo, o conjunto de signos que representa essa mesma colectividade, seja ela uma equipe, uma escola, ou no nosso caso, uma cidade, concelho, município, reveste-se do maior interesse para o conhecimento do tecido social e da sua relação com o que o rodeia, nomeadamente da sua noção enquanto grupo com uma representatividade específica. A heráldica municipal deverá ser então considerada, como símbolo que exprime, interna e externamente, a própria identidade concelhia, merecedora do maior interesse não só para a sociedade actual, mas também ao longo da História. Aliás, como refere Pedro Sameiro, «[...] os indivíduos e as comunidades vão prezando cada vez mais as suas raízes históricas e culturais, porque nelas vêm uma defesa da sua comunidade» do mesmo modo que atestam a «ancianidade da sua autonomia».

Do mesmo modo, a heráldica municipal deve, tal como outros ramos da disciplina heráldica, recorrer a uma metodologia interdisciplinar, particularmente com áreas

⁷ ANDRÉS NICÁS MORENO y PABLO JESÚS LORITE CRUZ, *Historiografía de la heráldica institucional de la Ciudad de Baeza (Jaén). Nuevo discurso histórico, heráldico y emblemático*, Fundación Caja Rural de Jaén, pp. 21-24.

⁸ MANUEL MONREAL CASAMAYOR, *La heráldica aragonesa: Creación y recuperación de señas de identidad de la tradición y hacia el futuro. Construir y leer un escudo heráldico*, Curso de Heráldica y Vexilología de Aragón (2011), Instituto aragonés de Administración pública y Departamento de política territorial, justicia e interior, Gobierno de Aragón, Dirección general de Administración Local, 2ª edición, Zaragoza 2013, p.1.

do saber como a semiologia, a história da cultura e das mentalidades, a história da arte, a sociologia, a estética e mesmo a antropologia, de modo a que a possamos perceber enquanto um código social revelador da identidade e personalidade dos seus portadores⁹.

Como conclusión, el escudo municipal se configura como una seña identificativa del concejo, como símbolo de permanencia frecuentemente aquilatado por el paso de los siglos, cuyo antecedente más antiguo en algunos casos lo encontramos en la sigilografía medieval concejil de la que derivará a la postre el blasón municipal al introducir y ordenar las piezas y figuras en un campo y contorno heráldico¹⁰.

Martínez Llorente, sostiene que al igual que una persona física luce y disfruta de emblemas heráldicos que la singularizan e identifican frente a terceros, las personas jurídicas, integradas por un número variable de individuos a los que se les reconoce derechos y obligaciones como tal colectividad, diferenciadamente de las personas que lo integran, tendrán así mismo derecho al uso de emblemas que les permita identificar sus actos y diferenciarse, como tal corporación, frente a otras homólogas o frente a terceros¹¹.

A la luz de la antecedente exposición, queda manifiesto el valor del blasón municipal como un elemento hegemónico interno, a la vez que diferenciador externo, representando un factor de cohesión y un exponente de la conciencia de una específica colectividad, convirtiéndose antropológicamente, en un elemento reforzador de los vínculos sociales, materiales e incluso espirituales, como referente individual y como patrimonio colectivo de pertenencia exclusiva a un singular grupo, incluso cuando quienes se identifican con este emblema heredado, ignoran mayoritariamente el simbolismo histórico de las piezas que carga el escudo municipal, que no obstante, es de tan especial singularidad para que estos jeroglíficos inveterados sean lo suficientemente cualificados para defender su idiosincrasia inmaterial; aspectos señalados, que de cualquier forma son genéricos para la mayor parte de los escudos, ya sean institucionales, cofradieros, profesionales, diocesanos y hasta los deportivos o de asociaciones culturales de toda índole en nuestra actual sociedad y geografía española.

Consideraciones que de igual forma son del todo aplicables a la heráldica municipal o institucional, aún cuando los nuevos criterios en aras del endémico mal social defendido sin ningún argumento histórico ni cultural hacia lo denominado “políticamente correcto”, pretende suprimir, mutilar o hacer desaparecer inopinadamente piezas ancestrales de los escudos municipales identificativos de

⁹ MARTA GOMES DOS SANTOS, *Perspectivas para o studio da heraldica municipal portuguesa*, en «Estudos de Heráldica medieval» (Lisboa), coordinación de MIGUEL METEILLO DE SEIXAS y MARIA LURDES ROSA, Universidade Nova de Lisboa, Universidade Lusíada, Caminhos Romanos, 2012, pp. 275-277.

¹⁰ ANDRÉS NICÁS MORENO, *Sigilografía medieval giennense en el Archivo Histórico Nacional*, Diputación provincial de Jaén, en «Boletín del Instituto de Estudios Giennenses» (B.I.E.G.), (Jaén), dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (C.S.I.C.), 2004, n.187.

¹¹ FÉLIX JAVIER MARTÍNEZ LLORENTE, *Del sello al escudo de armas: aproximación a la génesis de la heráldica institucional. El escudo de Gipúzkoa. Una aproximación a la heráldica institucional de los territorios de lengua vasca*, San Sebastián-Donosti, Euskolkaskuntza 2010, pp. 61 y 154.

muchos municipios de la geografía española, con argumentaciones ectópicas que estigmatizan una historia y una herencia singular y secular de nuestro pueblo y patrimonio, en base a un sectarismo iracundo, aparte de incoherente y manipulador. Tampoco debemos entender según lo dicho que el escudo es un elemento inviolable, invariable o inamovible con los tiempos, ya que las armas de los concejos no están establecidas por completo y admiten cambios, siendo permeables a los acontecimientos y circunstancias históricas que inciden en la vida de sus gentes, sino que más bien, se asemejaría a un organismo vivo, hibernado, que puede cambiar en función de las personas integrantes de una colectividad, quienes con sus hechos cotidianos o grandes hazañas engrandecían y completaban el blasón concejil¹².

2.El escudo de la Virgen María y su devoción en Andalucía

Sin ánimo alguno de realizar una aproximación iconográfica y semiótica sobre el escudo de la Virgen María, ni sobre su advocación en España y Andalucía, pues existe una más que sobrada bibliografía, aparte de no ser el objetivo del presente estudio, damos unas breves pinceladas, para poder establecer, la importancia mariana en todo tipo de representaciones heráldicas, ya sean religiosas (cofradías y hermandades de Pasión y de Gloria, escudos obispales y de la jerarquía eclesiástica en general, advocaciones catedralicias, iglesias parroquiales, ermitas, monasterios, abadías, colegiatas, órdenes religiosas y militares ...); e igualmente civiles, como será el caso de la heráldica municipal; al igual que de una buena parte de los escudos de la nobleza titulada, o de los hidalgos en toda España, perfectamente estudiada y delimitada en este último caso por Valero de Bernabé¹³.

Para Jiménez González, la restauración del Cristianismo dio origen a numerosas leyendas y tradiciones populares con motivo de descubrimientos o apariciones milagrosas de imágenes que habían permanecido ocultas desde la conquista islámica de España en el siglo VIII. Este hecho es común a muchas devociones locales, y lo encontramos de forma reiterada tanto en leyendas muy localizadas como en obras donde se trata por extenso la historia de algunas imágenes marianas. Sus autores, por lo general tardíos, recogieron o recrearon tradiciones populares aún hoy muy arraigadas, y no sólo entre la gente sencilla, sino por todo el pueblo en general, sin distinción de estamentos. Restaurado el culto cristiano y en un momento que podemos situar a raíz de la reconquista, la Virgen, de forma milagrosa, ayuda a descubrir el

¹² ANDRÉS NICÁS MORENO, *Aproximación a la Heráldica institucional de Andalucía: Panorámica actual en la Provincia de Jaén (Consideraciones metodológicas, perspectiva legal y fuentes archivísticas, bibliográficas y artístico-monumentales) (1ª parte)*, Diputación Provincial de Jaén, en «B.I.E.G.» (Jaén), dependiente del C.S.I.C., 2017, n. 215, pp. 393-394.

¹³ LUIS VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, *Los motivos vegetales en la heráldica de la Península Ibérica*, en «Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General», Diputación Provincial de Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza 2004. LUIS VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, *La fitoheráldica las figuras vegetales en la heráldica española*, Fabiola de Publicaciones Hispalenses, Sevilla 2004. Sobre la figura de la lis heráldica como símbolo de protección mariana en los escudos de los hidalgos, vid.: ANDRÉS NICÁS MORENO, *Heráldica de la Casa de los Fernández de Arciniega (Fernández de Martos), y los Gallo, en Torredonjimeno (Jaén). De la heráldica y su influencia emblemática en la lectura arquitectónica*, en «Revista digital Argentaria», “Especial Jaén y sus pueblos”, vol. 26, 2022, pp. 4-22, <<https://drive.google.com/file/d/1fkHtkZ-tqzrn-VuYOilyxvtJow3iqCcT/view>>

lugar donde se encontraba una imagen que había sido ocultada por los cristianos varios siglos antes, después de la conquista musulmana¹⁴, o a mayores, será la propia aparición e intervención mariana la que diese ayuda a los cristianos para la conquista de un determinado lugar en manos del Islam, de lo que se podrían derivar cientos de conclusiones de orden tanto religioso, como antropológico.

En palabras de don Ramón del Hoyo Lopez, obispo de Jaén (2005-2016), en una de sus cartas pastorales decía a la letra:

Puedo afirmar, por lo observado en mis visitas a las comunidades parroquiales, que la Diócesis de Jaén es profundamente mariana. Toda ella, capital y provincia, cada zona, cada valle y comarca, cuenta con una devoción y santuario mariano. Sus imágenes nos hablan de una Iglesia que ha sabido coronar y reservar lugares privilegiados para la que es Madre de Nuestro Señor Jesucristo y Madre Nuestra¹⁵.

No en vano, la patrona de Jaén, está bajo la advocación de la Virgen de la Capilla, al igual que la S.I.Catedral de la misma Ciudad, dedicada a la Asunción de la Virgen, festividad declarada a nivel nacional; en cuyo blasón, ampliamente documentado, representado y diseccionado, se representa igualmente la figura virginal, junto a otros elementos con una iconografía compleja, a cuya bibliografía remitimos¹⁶; contando además en nuestra provincia con una larguísima letanía de advocaciones marianas, que sobrepasan largamente el número de municipios existentes; así como una cofradía mariana de las más antiguas de toda España, como es la de la Virgen de la Cabeza en la localidad de Andújar, sobre la que existe una amplísima bibliografía.

A la luz de lo señalado, nos parece que son pocos los escudos provinciales, que de una u otra forma han señalado esta impronta mariana en sus blasones institucionales, por el gran arraigo que en nuestra provincia, tienen las advocaciones marianas.

El heraldista francés Georges Lanoë-Villéne sostiene la opinión que el modelo del lis heráldico hay que encontrarlo en la flor de la retama espinosa, el ajonc en francés o el denominado tojo en castellano, de tres pétalos, cuyo simbolismo se confunde con el de las espinas, pues se le considera el jeroglífico de la Santísima Trinidad y del poder absoluto de la monarquía recibido de Dios, pues si unimos tres espinas de esta planta y las sujetamos con una atadura horizontal, tendremos perfectamente dibujada la

¹⁴ MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Devoción mariana y repoblación*, Conferencia inaugural de la X Semana de Estudios Alfonsíes, en «Alcanate, Revista de Estudios Alfonsosíes», n. X, Universidad de Sevilla, 2016-2017, p.18. Sobre otros estudios sobre advocación mariana y frontera, vid, GERARDO FABIÁN RODRÍGUEZ, *Frontera, cautiverio y devoción mariana. (Península Ibérica, fines del s. XIV - principios del s. XVII)*, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, Serie Historia y Geografía, n.194, Sevilla 2012, pp. 40-47, 87-134 y 186-188.

¹⁵ MANUEL HOYO LÓPEZ, *Carta Pastoral: Mayo en nuestra Fe Mariana*, Diócesis de Jaén, 24 abril de 2015, <<https://diocesisdejaen.es/carta-pastoral-mayo-en-nuestra-fe-mariana/>>.

¹⁶ FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS, *El escudo de la Catedral y del Cabildo Catedralicio de Jaén*, en «Revista de investigación histórica y archivística Códice» (Jaén), Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén, 2007, n. 20. ANDRÉS NICÁS MORENO, *Heráldica y genealogía de los Obispos de la Diócesis de Jaén*, Diputación Provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, colección Investigación, dependiente del C.S.I.C., Jaén 1999, pp.31-35.

típica figura del lis heráldico, geometrizada en heráldica a la hora de su representación, Para los europeos medievales el lis se convirtió en el símbolo de la Santísima Trinidad, según hemos expuesto, por los tres pétalos que su estilizada figura presenta, mientras que para los bizantinos el Lis se convirtió en un motivo religioso, asociado a la devoción por la Virgen María, con el que se adornaban iglesias y monasterios¹⁷.

No obstante lo aquí señalado, el auténtico blasón de la Virgen María, sobre todo, cuando se encuadra dentro del misterio de la Anunciación, se representa con un jarrón en forma de hydria, de cuya boca salen tres azucenas o lirios.

Cirlot, interpreta a las azucenas como emblema de la pureza, utilizada en la iconografía Cristiana, como símbolo y atributo de la Virgen María, que aparece saliente de un vaso o jarrón, símbolo a la vez del principio femenino¹⁸, que Salvador González aclara aún más, al señalar que el tallo de los lirios en las imágenes de la Anunciación es símbolo de la maternidad divina virginal de María, en sentido de que este tallo representa a la Virgen, mientras que el lirio representa al divino Hijo Jesús¹⁹.

En el siguiente cuadro de Simone Martini realizado en el siglo XIV, podemos observar perfectamente el ramillete de tojo sostenido por el ángel anunciador, así como el jarrón con las azucenas o lirios, lo que viene a confirmar lo anteriormente comentado, que viene a repetirse en las siguientes láminas que ofrecemos sobre La Anunciación.



¹⁷ Cfr. LUIS VALERO DE BERNABÉ Y MARTÍN DE EUGENIO, *Las lises heráldicas. Una flor controvertida*, Colegio heráldico de España y de las Indias, Madrid, sin fecha de edición, pp. 3 y 5. GEORGES DE LANOË-VILLÉNE, *Symbolique de la Fleur de Lys des Armoires*, Pardés, Pussieux (France) 1999.

¹⁸ JUAN EDUARDO CIRLOT, *Diccionario de símbolos*, Cátedra, Madrid 2007, p.92.

¹⁹ JOSÉ MARÍA SALVADOR GONZÁLEZ, *The Vase in paintings of the Annunciation, a Polyvalent Symbol of the Virgin Mary*, en «Religions 13:1188» (Suiza), 2022, p. 23. <<https://doi.org/10.3390/rel13121188>>

Annunciazione tra I santi Ansano e Giulitta. Simone Martini. 1329-1333 Galleria degli Uffizi. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciaci%C3%B3n_entre_los_santos_Ansano_y_Margarita#/media/Archivo:Simone_Martini_truecolor.jpg



Terracota esmaltada de Andrea della Robbia. La Anunciación. Claustro del Hospital de los Inocentes en Florencia. Ca. 1490. Fuente: <https://arteinternacional.blogspot.com/2011/11/escultura-del-quadrocento-andrea-della.html>



La Anunciación. Anónimo. Siglo XVI.
Fuente: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-anunciacion/75aa8875-7ac9-40a8-bc09-09e0df3b95e6?searchid=005446bc-7051-2290-d9d0-298045491e1a>



Escudo de la Inmaculada Concepción de la Virgen María en Alcaudete (Jaén), en la Iglesia parroquial de Santa María la Mayor. Siglo XV. Remate de la fachada principal. Fuente: Francisco Miguel Merino Laguna.

<http://www.redjaen.es/francis/?m=c&o=5419&letra=&ord=&id=66641>

De singular importancia, derivada de la heráldica de la Virgen María, sería el analizar el origen de la Orden militar de la Jarra o de la Terraza (jarra de barro). La leyenda cuenta como el rey Don García de Nájera (García III Sánchez de Navarra) encontró en el año 1044 una cueva donde halló la imagen de la Virgen, por lo que a raíz de este milagroso suceso quiso engrandecer su monasterio de Santa María la Real de Nájera dotándolo de «muchas y crecidas rentas, de iglesias, villas y pueblos, ennoblecido con muchas reliquias de Santos», e instituyendo y fundando la orden militar de caballeros de La Terraza, en honor de la Virgen María.

La divisa de dicha orden, se componía de una jarra o terraza de azucenas de oro pendiente de un collar, también de oro, tiene como origen la jarra de azucenas, que adornaba el altar de la cueva, aunque con el tiempo, esta noble orden militar fue decayendo hasta que en el año 1403 volvió a refrescar la tradición don Fernando, Infante de Castilla, llamado de Antequera; que en Medina del Campo, el 15 de Agosto, fiesta de la Asunción de Nuestra Señora, como hiciera don García de Nájera, entregó a sus hijos la divisa, junto a otros principales caballeros²⁰.

Basándonos en el detenido estudio de Torres Fontes, Fernando de Antequera, efectivamente, no crea esta Orden de la Jarra y el Grifo, pues procurará evitar que la Orden de la Jarra pudiera aparecer como una ambición personal, pues temía la susceptibilidad de Enrique III, quien no habría permitido la instauración de una orden que pudiera menoscabar su persona y prerrogativas reales o afectar a su prestigio. Es por ello, por lo que Fernando, buscó un antecedente propicio, pues los orígenes de la Orden de la Jarra se encuentran como hemos indicado en el Reino de Navarra y en el

²⁰ De <http://www.vallenajerilla.com/legadomedievalnajerita/terrazza.htm>. De <http://caminosyencomiendas.blogspot.com/2017/07/orden-de-la-terrazza-de-la-jarra-de-las.html>

siglo XI. Así el mismo día de la fundación, el propio Infante se impuso a sí mismo el Collar de las Jarras y el Grifo, que inmediatamente también concedió a su esposa, hijos y a los más prestigiosos caballeros elegidos; divisa que consistía en un collar de jarras con azucenas entrelazadas según se expresa en el capítulo Séptimo de sus constituciones, según veremos, que representaba la pureza de María en el Misterio de la Anunciación. Pendiente un grifo con alas blancas, que representa a la Caballería, al ser este quimérico animal el más fuerte de entre el resto del bestiario medieval.

Esplendor de la Orden militar que se mantendrá con mayor importancia a partir de su coronación como Fernando I de Aragón en el año 1414 pues elevará la Orden de la Jarra y del Grifo como su divisa personal que mantuvo su hijo Juan II. Igualmente, parece que la divisa fue utilizada por Fernando II el Católico, pues la misma aparece en algunos de sus sellos, para posteriormente, con la entronización de la Casa de Austria esta Orden de la Jarra cayó en el olvido²¹.

Infante don Fernando, quien comandó las tropas cristianas contra los nazaries obteniendo finalmente la victoria en el año 1410. El mismo Infante, luego rey de Aragón, otorgó la armería institucional a la población antequerana, cuya principal pieza, sobre el todo, es un jarrón del que salen azucenas (lirios), que representa a la Orden de la Jarra y del Grifo.

Tadeo Villanueva, en el año 1805, recogió algunas informaciones sobre esta Orden militar de la Jarra, que reproducimos:

La divisa, según se describe en este documento, era un collar del qual estaba pendiente un Grifo [un insigne del coll ornament del qual penge un Griu] con las alas blancas, como se expresa en el capítulo 7º. El collar era de jarras con lirios, ó azucenas, con las quales quiso denotar el piadoso Infante la pureza de la madre de Dios en el misterio de la Anunciación [en y senyal singular de les sues gerres de la sua salutació [del Ángel]. Por donde se ve el origen que pudo tener la diversidad con que es nombrada esta Orden de Cavallería, que unos llaman de la Jarra ó Terraza, y otros de los Lirios ó Azuzenas, y la exactitud con que la denomina Zurita [libro XVI, capítulo 28] la devisa del collar de las Jarras de Lirios y Grifo del Rey de Aragón, y el Marqués de Mondéjar: Orden de la Jarra ó Grifo, que por otro nómbrese llama de la Terraza. Porque así como el Grifo es el más fuerte de todos los animales, así todos los varones distinguidos con esta señal deben mostrarse fuertes y firmes en hechos de Cavallería. Madrid, 28 de Junio de 1805²².

²¹ JUAN TORRES FONTES, *Don Fernando de Antequera y la romántica caballerisca*, en «Miscelánea Medieval murciana», 1980, n. 5, pp. 88, 98-105 y 111, y apéndice documental 2.

²² LORENZO TADEO VILLANUEVA, *La Orden española de la Caballería de la Jarra*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia» (Madrid), 1919, tomo 75, pp. 70-71 y 73.



Idealización del Collar de la Orden de la Jarra y del Grifo. Fuente:
<https://2.bp.blogspot.com/-RhZ64K5kk08/WPjki0VAPxl/AAAAAAAAACP0/TWz_8fpIly0F4605rHWT7U24-bMN0fwegCLcB/s1600/Divisa%2Bactual.jpg>



Escudo de Antequera con la pieza central del jarrón sobre el todo, con las varas de lirios o azucenas salientes de la boca y con el timbre correspondiente a la corona de infante, todo ello por concesión de don Fernando, Infante de Antequera, luego rey de Aragón como Fernando I. Fuente: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Escudo_de_Antequera.svg>

3. Catálogo heráldico municipal con emblemática mariana en la provincia de Jaén²³

3.1 ARQUILLOS.



Armería: Escudo cortado y encajado de tres encajes. I cuartel: En campo de oro la leyenda, C III, de gules. II cuartel: En campo de azur, doce estrellas de cinco puntas de plata, puestas en círculo.

²³ Para las descripciones armeras, hemos utilizado las propias, respetando en todo momento las leyes, léxico y teoría de la Ciencia heroica, incluso para aquellos blasones municipales aprobados por la Junta de Andalucía, pues en algunos municipios, existen claras evidencias de un desconocimiento de la Heráldica, aún a pesar de estar muchos de los blasones institucionales aprobados y registrados oficialmente, con descripciones totalmente erróneas y apartadas de los más mínimos conocimientos heroicos. Comenzamos por estricto orden alfabético, de aquellos municipios que presentan escudos municipales que cargan en sus cuarteles alguna semiótica relacionada con un carácter mariano. La totalidad de las ilustraciones heráldicas que se ofrecen a continuación, son de la autoría exclusiva y © de don Juan Millán Bruno, por lo que no se permite su reproducción, salvo expreso consentimiento del citado autor; ni la reproducción de los textos, salvo el derecho de cita.

Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Escudo aprobado por Resolución de 10 de marzo de 2006. B.O.J.A. núm. 58, de 27 de febrero de 2006.

Simbología: Alfonso X dio a Baeza como aldea en 1254, lo que hoy es término de Arquillos, quedando integrado dentro de la jurisdicción del enorme alfoz de esta Ciudad. Con posterioridad, en 1775, en la Venta de Arquillos, se fundó una de las poblaciones creadas por Pablo de Olavide en las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena bajo el reinado de Carlos III.

La presencia de la armería descrita está en clara conexión con la creación de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, bajo cuya demarcación e Intendencia colonial había quedado adscrita Arquillos desde 1767, independizándose como Villa en 1833 en el reinado de Isabel II, concesión realizada, por haber entregado diez años antes a Rafael de Riego, refugiado allí tras el Trienio liberal.

El escudo presenta en la primera partición las iniciales de Carlos III, bajo cuyo reinado pasó Arquillos a configurar el territorio de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena. *El segundo, con las doce estrellas, es un símbolo mariano relacionado con la Purísima Concepción de María, pues el propio Carlos III la convirtió en Patrona de las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, que a lo largo del siglo XVI, se perfila uno de los modelos que luego se asociará a la Inmaculada Concepción, el de la “Tota pulchra”, María rodeada de los símbolos de la letanía lauretana siendo coronada por Dios Padre o por la Trinidad. A esta imagen se le asociará también la imagen de la mujer del Apocalipsis: «Una gran señal apareció en el Cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas en su cabeza»²⁴.*

El blanco y el azul de la segunda partición por ser los colores marianos por excelencia, así como los esmaltes de la propia Orden de Carlos III²⁵.

²⁴ CIPRIANO GARCÍA HIDALGO VILLENA, *Sobre la iconografía de la Inmaculada Concepción*. De <https://cipripedia.com/2016/12/09/sobre-la-iconografia-de-la-inmaculada-concepcion/>

²⁵ ANDRÉS NICÁS MORENO, *Heráldica municipal de la Provincia de Jaén*, Fundación Caja Rural de Jaén, Jaén 2010, pp. 68-69.

3.2 BAÑOS DE LA ENCINA.



Armería: En campo de oro, una encina de sinople, fustada en su color, acompañada a cada lado de un torre de gules, ambas abiertas y mazonadas de sable; la copa del árbol está cimada con la Virgen con el Niño en sus brazos; vestida de azur, plata y oro y coronada; en tanto que el Niño Jesús va vestido de azur y nimado de plata. Contorno español y timbre de corona real abierta, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas.

Escudo aprobado por Resolución de 15 de junio de 2010. B.O.J.A. núm. 127, de 30 de junio de 2010.

Simbología: Esta armería ya era utilizada por la Villa como sello del Concejo al menos desde el año 1625 según documenta Muñoz-Cobo y Fresco, a través del rastreo de las actas capitulares.

En el cruce de la ermita de la Virgen de la Encina, existe un escudo en yeso policromado del siglo XVII que también carga las mismas piezas. Bernardo de Espinalt en 1789, Francisco Piferrer en 1860, un sello anterior al año 1876, existente en la sección de sigilografía del Archivo Histórico Nacional, así como el diseño realizado por el cronista rey de armas de Alfonso XIII don José de Rújula, conservado en el municipio, también reproducen el mismo blasón.

La encina y la Virgen obedecen a Santa María de la Encina, aparecida, según la tradición a un labrador en el hueco de una encina, custodiándose su imagen a partir de entonces en un santuario, si bien ante su ruina, fue totalmente reformado en 1622. En el año 1956 la localidad recibió el título de “Muy Ilustre y Mariana Villa”.

Las torres, aluden a la imponente fortaleza de Burgalimar (Castillo de Baños). Construida en el año 968 por Al-Hacam II, fue escenario de las luchas que en la Edad Media sostuvieron árabes y cristianos por su posesión, debido a su impresionante defensa y posición estratégica, cayendo finalmente en manos cristianas con Fernando III en 1225, por pactos que hizo con el reyzeulo moro de Baeza Al-Bayassi²⁶.

²⁶ ANDRÉS NICÁS MORENO, *La Provincia de Jaén en la colección sigilográfica de 1876 del Archivo Histórico Nacional*, en «B.I.E.G.» (Jaén) 2005, n. 190, pp. 511-512. ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL DE MADRID (A.H.N.M), Colección de sellos en tinta municipales. Baños de la Encina, caja 8, n.11. NICÁS MORENO, *Heráldica municipal*, cit., pp. 80-81. JUAN MUÑOZ-COBO Y FRESCO, *Baños de la Encina: Un viaje por su historia milenaria*, Caja Rural de Jaén, 1988. Extracto de la obra. JUAN MUÑOZ COBO, *Baños de la Encina*, en «Senda de los Huertos» (Jaén), Asociación de Amigos de San Antón, n. 11, 1998, pp.17-27. BERNARDO ESPINALT GARCÍA, *Atlante español o descripción General geográfica, cronológica e histórica de España por Reynos y Provincias: de sus ciudades, villas y lugares mas famosos: de su población, ríos, montes, etc. Adornado de estampas finas que demuestran las vistas, perspectivas de todas las ciudades: trages propios de que usa cada Reyno, y blasones que le son peculiars*, Madrid 1778-1795, tomo XIII, fol.197. FRANCISCO PIFERRER, *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, Madrid 1855-1860, volumen VI, 1860, p.66. FRANCISCO PIFERRER, *Trofeo heroico: Armas, emblemas y blasones de las Provincias y principales ciudades y villas de España*, Madrid 1860, p. 66. JOSÉ LATORRE GARCÍA, *Carta de confirmación de privilegio real de Baños de la Encina*, en «Revista de investigación histórica y archivística Códice» (Jaén), Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén, 1985, n.16, pp. 95-97.

3.3 CAZORLA.



Armería: En campo de gules, un castillo de oro, donjonado de dos cuerpos, cubierto, esclarecido y mazonado de sable, surmontado por una estrella de seis puntas, de plata. El castillo se acompaña a diestra y siniestra por dos báculos pastorales, de oro, puestos en palo, el diestro, con el cayado vuelto hacia dentro, y el siniestro vuelto hacia fuera.

Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Escudo de armas que monumentalmente hallamos en la Fuente de las Cadenas de Cazorla, fechada en el año 1605, a semejanza del descrito en 1645 por Méndez Silva, Antonio de Moya en 1756, Bernardo de Espinalt en su obra publicada en 1789, Pascual Madoz en su diccionario editado entre los años 1845-1850 y Francisco Piferrer en 1860.

Simbología: Juan Escudero Martínez, en el año 1821, identificaba la pieza central con la fortaleza de la población, en tanto que para Almansa Tallante, simboliza la propia torre del homenaje del castillo de la Yedra.

La estrella para Escudero Martínez representa, según la tradición, la aparición e intercesión de Nuestra Señora de las Mercedes y del Apóstol Santiago en favor de los cazorleños que en el año 1469 combatieron a los musulmanes en la llamada Batalla del Retamar en ayuda de los quesadeños, aunque otros autores la relacionan con Santa María de Toledo, Señora del Adelantamiento; y finalmente, otros, la identifican con el propio Arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, quien resplandecía con tantas obras como lucero de la religión católica en aquellos tiempos, según Antonio de Moya.

Respecto a los báculos, el de la diestra se relaciona con el Obispo San Isicio, Patrón de Cazorla, vuelto hacia dentro para denotar con ello que no tenía jurisdicción espiritual más que sobre el territorio cazorleño; y el de la siniestra, vuelto hacia fuera, simboliza la jurisdicción espiritual que también se ejerce fuera del territorio, por la Primada de Toledo, de cuya Archidiócesis dependía la población, por concesión hecha en enero de 1231 por Fernando III al Arzobispo toledano don Rodrigo Ximénez de Rada, quien el mismo año ocupará Quesada y Cazorla, junto con otras fortalezas que el Santo Rey había donado a la sede toledana, y que constituirían la base del llamado Adelantamiento de Cazorla, incrementado con posterioridad con “Las Cuatro Villas”. Antonio de Moya en su mencionada obra del año 1756, prefiere otorgar a estos dos báculos la significación del dominio de la doble jurisdicción temporal y espiritual que los arzobispos toledanos ejercían sobre la población, como un auténtico Señorío temporal perteneciente a esta Institución eclesiástica²⁷.

²⁷ RODRIGO MÉNDEZ SILVA, *Población general de España. Svs trofeos, blasones y conquistas heroycas, descripciones agradables, grandezas notables, excelencias gloriosas y svcessos memorables*, Madrid 1645, cap. XXXI, fol.100. PIFERRER, *Nobiliario de los reinos y señoríos de España*, cit., volumen VI (1860), p. 107. PIFERRER, *Trofeo heroico*, cit., p.10. JOSÉ ANTONIO ESCUDERO MARTÍNEZ, *Un documento curioso acerca de Cazorla y su Adelantamiento*, en «Revista Don Lope de Sosa, Crónica mensual de la provincia de Jaén», Año V, n. 53, mayo de 1917, p.145. VICENTE CADENAS Y VICENT, *La heráldica en el Madoz*, en «Revista de genealogía, nobleza y armas Hidalguía» (Madrid), 1994, núms. 244-245, p. 336. NICÁS MORENO, *Heráldica municipal*, cit., pp. 118-120. ANTONIO DE MOYA, *Rasgo heroyco: Declaración de las empresas, armas y blasones con que se ilustran y conocen los principales Reynos, Provincias, ciudades y villas de España*, Madrid 1756, p. 93. RUFINO ALMANSA TALLANTE, *Cazorla*, en «Revista Senda de los Huertos» (Jaén), Asociación de Amigos de San Antón, 1987, n. 7, pp.15-22. ESPINALT Y GARCÍA, *Atlante español*, cit., Madrid 1778-1795, tomo XIII, fols.175-176.

3.4 FUENSANTA DE MARTOS.



Armería: Medio partido y cortado: I cuartel: En campo de azur, una flor de lis de oro. II cuartel: En campo de oro, una cruz de Calatrava, de gules. III cuartel: En campo de azur, una fuente de plata, mazonada de sable, con tres caños de los que manan agua. Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Simbología: Fuensanta perteneció a Martos, y por lo tanto a la Orden de Calatrava, ligazón que se simboliza con la introducción de la preceptiva cruz de esta Orden militar en el segundo cuartel.

Alcanzó su independencia por Real Cédula de la regente doña María Cristina de Borbón el 7 de septiembre de 1835, aunque su primer ayuntamiento no se constituyó hasta el 17 de octubre de 1869.

Por esta razón, en la primera partición aparece la inconfundible flor de lis de los Borbones, en memoria de tan feliz acontecimiento para la población, si bien cargando la lis en campo de plata, contraviniendo por ello las leyes heráldicas, al superponer metal sobre metal, por lo que lo hemos sustituido por el preceptivo campo azur, propio de la Casa de los Borbón-Anjou, según mostramos en el diseño de referencia, *aunque*

no podemos desdeñar la hipótesis, de que esta lis, sea igualmente símbolo de la Virgen María, bajo la advocación de la Patrona de la población, Nuestra Señora de la Fuensanta, ya que en el caso de representar a la Casa de Borbón, hubiese traído tres lises como propias de esta monarquía reinante.

El último de los cuarteles, como armería distintiva; en concreto, con *la Fuente La Negra*, cuyas formas simetrizadas por la disposición de dos espacios gemelos con tres estilizados huecos cubiertos por pequeños arcos de medio punto, separados por un hueco arqueado de mayores dimensiones, más rehundido en la estructura del edificio, *en cuyo interior, en hornacina tapada por un cristal, realizada en la segunda mitad del siglo XX, se venera una pequeña imagen de la Virgen que en una marmolina emerge de las aguas, cuya advocación mariana arroja a la Patrona de la población, Nuestra Sra. de la Fuensanta*²⁸.

²⁸ NICÁS MORENO, *Heráldica municipal*, cit. pp. 134-135.
<https://es.wikipedia.org/wiki/Fuensanta_de_Martos>

3.5 LINARES.



Armeria: En campo de gules, un sotuer de oro. Brochante un losange de azul, que trae un castillo de oro, abierto y mazonado de sable, con tres torres almenadas de tres almenas, la del centro más elevada, sobre la que surmonta una campana del mismo metal; y a los pies del castillo, seis ondas de azul y plata.

El losange trae una filiera de plata que carga la divisa en letras de sable: «Nunc Coepi Haec Mutatio Dexteræ Excelsi» (Ahora comienza mi mutación a la Diestra del Altísimo), divisa separada en cada uno de los ángulos del losange por una pequeña cruz latina, del mismo esmalte.

Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azul, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Simbología: Siguiendo a Sánchez Caballero, tras la definitiva conquista de Baeza el 30 de noviembre de 1227, se tomaron otros castillos como el de Linares, que quedó bajo la jurisdicción del enorme alfoz baezano hasta la obtención del villazgo el 17 de agosto

de 1565. En la Carta de villazgo en ningún momento se hace alusión directa a los emblemas de la naciente Villa, tan sólo se hace referencia a los imprescindibles elementos de jurisdicción, entre ellos el rollo o picota, si bien se reconoce la potestad para que la nueva población adoptase las insignias propias y distintivas, entre ellas el sello o blasón concejil, cuando en el privilegio se recoge el siguiente párrafo:

[...] y queremos que en esta dichavilla aya horca y picota, cuchillo, carcel y cepo y todas las ynsignias de jurisdicion que las ciudades y villas por si y sobre si destos nuestros reynos que son libres y essentas de otra jurisdicion tienen y ussan [...].

La crítica diplomática del documento de villazgo, realizada por Latorre García, nos proporciona aún más detalles sobre el particular. Para el mencionado autor, la carta en cuestión, difiere de otros privilegios despachados por el *scriptorium* real de Felipe II, en cuanto al aspecto externo e interno del documento.

Externamente no se aprecia la belleza de otros ejemplares o cartas de independencia libradas bajo el mismo reinado, ricamente policromadas, ornamentadas y decoradas, a diferencia de la de Linares, monocroma, en la que, además, faltan los motivos heráldicos que normalmente acompañan la portada, en la que en un buen número de casos aparecen las armas del nuevo Concejo. Aquí tan sólo figura una filigrana en los márgenes lateral y superior formada por una serie de eses, rectas e invertidas, encadenadas; y una D, inicial, realizada como una capital mayúscula, en cuyo interior se representa muy posiblemente la imagen del príncipe Carlos.

Internamente, además, el mencionado autor, prefiere denominar el documento en cuestión como una Real Provisión, y no como un Privilegio, a tenor de las disposiciones diplomáticas contenidas en el mismo.

La incidencia de estos pormenores, especialmente en el aspecto externo del documento, al no figurar ningún blasón, hace imposible conocer si desde un comienzo los linarenses adoptaron escudo municipal.

Sin embargo, pocos años después, tenemos conocimiento a través de las ordenanzas municipales de Linares, confirmadas por Felipe II en Madrid el 11 de enero de 1578, como era preceptivo el nombramiento de un regidor que tenía a su cargo la posesión del sello de la Villa, que no podía usar en ningún documento u oficios que no fueran firmados por el escribano del concejo, según se recoge detalladamente en la Ordenanza X que dice textualmente:

Otrosí, hordenamos que cada un año, por el día de San Miguel, en el primer cavildo, sea diputado un cavallero regidor deste ayuntamiento que tenga el sello de la villa y jure que no sellara carta sin que vaya firmada de la justicia y regidores que debe de yr firmada y ¿(refrendada)? del escrivano del concejo [...].

Razón por la que podemos considerar que al menos desde la fecha señalada, Linares ya poseía un sello distintivo, que evidentemente respondería a las armas del Concejo. La primera muestra monumental del escudo de Linares la hallamos en un escudo en piedra que podemos datar ampliamente entre 1565, fecha de la obtención del villazgo, y 1638, año que corresponde al inicio de la fábrica para la nueva Ermita, ya que la pieza en cuestión pertenece a uno de los restos de la antigua construcción, dispersos en origen en el patio del Santuario de Linarejos, hoy en museo habilitado en la misma

ermita. No obstante, creemos que este blasón puede fecharse concretamente entre 1577-1578, según los guarismos labrados en otro fragmento de piedra hallado en el mismo patio, cronología coincidente con la aprobación de las ordenanzas municipales de Linares, antes comentadas, en las que claramente se especifica la existencia de un sigilo concejil.

Esta pieza armera se compone de dos blasones gemelos, labrados en un capitel trapezoidal, acompañados en los lados alternos por sendas cabezas de angelillos, a modo de custodios, cuya armería pasamos a detallar: En campo oval, sin timbre, un flanquis (aspa o sotuer disminuido). Brochante de un losange fileteado, cargado por una torre sobre ondas de azur y plata, con puerta y sin ventanas, mazonada y rematada por un segundo cuerpo.

Es ésta la primera representación monumental conocida del escudo de Linares, de la que desconocemos los esmaltes, pero a la que nos acercaremos para tratar de desentrañar la simbología que encierra.

La interpretación que tradicionalmente se venía dando al blasón de Linares consistía en atribuir la pieza central con el castillo linarense, o con los de Baños, Tolosa y Vilches, que limitaban por el norte con el nuevo término, tras la obtención de la independencia, tal y como aparece en un escudo en piedra sito en la antigua Carnicería, fechado en el año 1692, sobre el que posteriormente incidiremos. La simbología de las ondas se relacionaba con los tres ríos: Guarrizas, Guadalimar y Guadiel, límites geográficos naturales que delimitaban el término; en tanto que el flanquis se asociaba con la toma de Baeza y Linares el 30 de noviembre, festividad de este santo, que como sabemos fue martirizado en una cruz en aspa, para con ello señalar el día de la victoria sobre el musulmán, interpretación que recogen básicamente Ramírez García y Sánchez Caballero.

No obstante, a la anterior explicación habría que objetar lo siguiente: El escudo analizado por los mencionados autores es el existente en la fachada de la antigua Carnicería, posterior al que hemos hallado en el Santuario de la Virgen de Linarejos. Efectivamente, el aspa o cruz de San Andrés se relaciona con la toma de Linares el 30 de noviembre, que cuadra con la realidad histórica de la población, pero la torre que aparece en el escudo del Santuario, no refleja una idealización del castillo linarense, sino que se trata de la *“torre ebúrnea”*, descrita profusamente en la obra del siglo XVIII de Martín de Zambrana y Chacón, que poética y alegóricamente, siguiendo los textos sagrados, *representa a María Santísima*; torre siempre amparada y defendida por el Eterno Padre, *que en nuestro caso toma la advocación de la Virgen de las Nieves o de Linarejos*.

Por otra parte, las ondas de azur y plata que corren a los pies de esta torre, no se pueden relacionar con los ríos señalados, ya que cuando Linares estuvo delimitado por estos tres acuíferos fue después de la desmembración de su término para las Nuevas Poblaciones de Sierra Morena, según se aprecia en las actas capitulares del Archivo Histórico Municipal, concretamente en la sesión de 13 de septiembre de 1772, en la que se da cuenta de estos detalles de forma pormenorizada, en una cronología muy posterior al escudo de las Carnicerías del año 1692, que sirve de base a la interpretación tradicional, por lo que se debe desechar que en el blasón de las Carnicerías se representen los tres ríos señalados.

Debemos entender, a la luz de lo expuesto, que las ondas a los pies de la torre obedecen a otra simbología que encontramos en la propia leyenda que rodea la aparición de la Virgen de las Nieves.

Federico Ramírez refiere que en la época cercana a la reconquista de Linares, concretamente un 5 de agosto, la imagen de Nuestra Señora de las Nieves se apareció a un viandante que, procedente de los campos de Albentosa, se detuvo un momento a descansar a la sombra de unos lentiscos, en el paraje conocido en aquel tiempo por “Fuentes de Linarejos”. Los cristianos que había entonces vecindados en la población, al tener conocimiento de la milagrosa aparición de la imagen, la trasladaron inmediatamente en procesión a la parroquial. Al día siguiente no la hallaron en el altar donde la habían depositado y sí entre los lentiscos del sitio de Linarejos, por lo que vinieron a levantar una capilla en tal paraje, interpretando de este modo el supuesto deseo de Nuestra Señora.

La relación que encontramos entre las ondas a los pies de la torre del escudo de Linares y la leyenda de la Virgen de las Nieves, la hallamos precisamente en el lugar de su aparición, las “Fuentes de Linarejos”, que se manifiesta a través de la representación simbólica de las mencionadas fuentes con la presencia del agua, de vital importancia para la población y para la propia advocación, paralelismo, que por otra parte, se advierte con frecuente insistencia en una buena parte de las distintas advocaciones y tradiciones marianas de nuestra Provincia y de la geografía peninsular. El agua vivificadora, limpia y purificadora como una constante asociada a la mayor parte de los espacios marianos, necesaria, desde el punto de vista sagrado y antropológico.

Esta hipótesis cobra, además, mayor fundamento, si detallamos el resto de los elementos heráldicos que aparecen en este blasón, teniendo en cuenta que las armas vienen cargadas en el campo de un bien diseñado losange, contorno heráldico preceptivo de las mujeres solteras o viudas, por lo que la justificación del escudo en cuestión con una advocación mariana, cobra aún mayor fuerza, ya que *se habría elegido cuidadosamente el losange, no por una búsqueda de lo estético o artístico, sino por la intencionalidad de que el escudo obedeciese al de la Virgen María.*

Si analizamos la excepcional crónica de Ramírez, encontraremos aún mayor sentido a lo que aquí llevamos expuesto. Según el mencionado autor, la primitiva Ermita estuvo en pie hasta que poco después de la muerte de Fernando III se desató un furioso temporal que socavó los cimientos de la construcción, lo que ocasionó el que se tuviese que reconstruir la Ermita, cuya fábrica se mantuvo durante largo tiempo, hasta que los fervorosos habitantes de Linares, acordaron en 1638 erigir un nuevo y más suntuoso edificio, cuya inauguración fue solemnizada con extraordinarias fiestas en octubre de 1666, relatadas con todo lujo de detalles en el manuscrito antes mencionado de don Martín de Zambrana y Chacón.

Con el devenir de los tiempos, el Santuario sufrió nuevas obras, entre ellas, el camarín donde se instaló la imagen, en un trono que doró don Luis de la Barrera en 1720, siendo posteriormente dorado el propio camarín en el año 1722. Pero para nosotros, el relato de las nuevas obras tiene especial interés cuando Ramírez señala que en el año 1721 se hizo la obra del “Arca del Agua”, invirtiendo para la cañería que había de conducir el agua a la “fuente de taza”, 119 varas de atanores vidriados de Bailén que costaron 600 reales, y en este mismo año se invirtieron 388 reales y 25 maravedís en la obra

del estanque, que había de recibir el sobrante de la fuente, con destino al riego de las olivas que rodeaban el Santuario, propiedad entonces del mismo.

La anterior información viene a incidir nuevamente en la explicación de *la simbología del escudo de Linares sito en el Santuario, cuya relación con el agua queda más que patente al relacionar a la Virgen de Linarejos y su Ermita con la necesaria presencia del agua de las Fuentes de Linarejos, donde se ubica este espacio sagrado desde su primitivo origen.*

Esta afirmación tiene, además, una justificación artística en el propio camarín de la Virgen, donde existen varias tarjas doradas en el año 1722 en las que aparecen elementos iconográficos que vienen a poner de manifiesto esta vinculación entre la presencia del agua de las Fuentes de Linarejos y la advocación mariana. *Entre estos dorados destacan el propio lentisco en donde se apareció la Virgen de las Nieves, los lirios, como una de las representaciones heráldicas de la Virgen María, así como el anagrama-coronación de Nuestra Señora, aparte de una fuente de taza y un pozo, que nuevamente evidencian lo que insistentemente se repite, y que aquí pretendemos destacar.*

La presencia del agua en el Santuario es una constante que se manifiesta a lo largo de los siglos. Como ejemplo de lo que queremos desvelar, Ramírez, nos ha transmitido ciertas noticias de indudable importancia para la cuestión que nos ocupa. Así, en una de sus notas nos aclara que en 1843 el Ayuntamiento acordó construir un buen camino al Santuario y que en el año 1846 se colocó en el centro de la lonja del Santuario “una nueva fuente de taza” de cuatro caños labrada gratuitamente por un devoto de la Virgen en cumplimiento de una promesa. Sigue diciéndonos, que para que el pueblo se sirviera de las aguas de esta fuente había cuatro calderines de cobre sujetos al pilar con unas cadenas. Aún más, cita que en el año 1846 don Martín Alonso de Zambrana y «*otros propietarios del agua de la Virgen*» cedían al Ayuntamiento el necesario abasto a la fuente de taza que en el atrio del Santuario se proyectó por este tiempo.

Esta información es a todas luces reveladora por la importancia del agua para todos los vecinos: Para los que nada tienen, el Santuario es un refugio para acceder a un bien inestimable; para las clases más pudientes, se infiere claramente, existe desde tiempos antiguos una patrimonialización del agua de las Fuentes de Linarejos en manos de una clase dominante, que creemos no equivocarnos, se relaciona con ciertas familias hidalgas, de las que tendremos ocasión de hablar con posterioridad, para con ello reafirmar nuestra hipótesis de que esta monopolización, encuentra un doble sentido entre los vecinos de Linares: En primer término, quien posee el agua, accede a un bien necesario para el cultivo, base de la economía de la época; y en segundo lugar, de un claro prestigio social entre los mismos vecinos, como elemento diferenciador que los aparta de sus convecinos, más aún, cuando esta agua procede de un espacio sagrado, con lo que la carga religiosa añade aspectos antropológicos insospechados que creemos podremos demostrar a través de la heráldica que ciertos linajes nobles presentan en la población.

Sobre este último aspecto, debemos centrar nuestra atención en dos familias hidalgas, los Dávalos y los Zambrana, entroncadas entre sí por diversos matrimonios con fuertes lazos de endogamia, que a nuestro parecer, monopolizaron el agua de Linarejos, y

cuya patrimonialización sugirió en épocas tempranas una manifestación simbólica explícita en sus labras heráldicas, según tendremos ocasión de comprobar.

El linaje de los Dávalos está presente en Linares desde la primera mitad del siglo XV, ya que la tenencia del castillo estaba en manos de Gil Ramírez Dávalos, tenencia ligada a esta familia hasta al menos el siglo XVII.

Siguiendo el extraordinario estudio genealógico de los Dávalos, realizado por Toral y Peñaranda, podemos saber como el citado Gil Ramírez Dávalos, era sobrino carnal del Condestable Rui López Dávalos. Natural de Baeza, fue regidor de su Ciudad y alcaide del castillo de Linares. Sin detallar la genealogía de esta Casa y sus múltiples entronques, especialmente con los Zambrana linarenses, establecemos un estudio heráldico para consolidar nuestra teoría sobre la representación de las ondas de azur y plata que figuran en el escudo linarense.

Argote de Molina, al establecer el origen de los Dávalos, refiere como las armas de los de este linaje antiguo se componían de un escudo de cuatro jaqueles, dos rojos y dos de oro; y aunque Rui López Dávalos usó por armas el castillo de oro en campo rojo de las reales armas de Castilla por habérselas concedido Enrique III y por ser como fue Condestable de Castilla, no olvidó los jaqueles originarios, poniéndolos por orla del castillo como los trajeron sus descendientes.

Hasta aquí nada que objetar en cuanto a las armas de los Dávalos, que efectivamente utilizaron sus sucesores en el Reino de Jaén. No obstante, cuando examinamos la heráldica de esta familia afincada en Linares, debemos detenernos en un análisis de las piezas de sus escudos, especialmente los más antiguos, que se localizan en el Palacio de los Dávalos-Biedma, edificio que actualmente alberga las instalaciones del Museo Arqueológico de Linares y el existente en la fachada de la antigua Calle las Eras. El primero de ellos, en el citado Museo arqueológico, está partido con las armas de los Dávalos y los Biedma, llamando poderosamente la atención la presencia de un nuevo elemento armero más para el linaje de Dávalos, ya que trae a los pies de la torre, ondas de azur y plata. No cabe duda, de que este elemento diferenciador lo tomaron los Dávalos linarenses por algún motivo concreto, que entendemos se relaciona con las “Fuentes de Linarejos”, señalando con ello su propiedad sobre el agua tan preciada por las características económicas, sociales, sacras y antropológicas antes mencionadas. La patrimonialización de las aguas de Linares, no sólo quedó en una simple cuestión de propiedad, sino que, además, se contempló en los de este linaje en su propia heráldica, al igual que ocurre con el segundo de los escudos de esta familia existente en la Calle Zambrana o las Eras, de mediados del siglo XVIII, en una casa-palacio que luce en la fachada un blasón partido con las armas de los Zambrana y los Dávalos, que repite las mismas consideraciones que hemos realizado con anterioridad. Respecto al linaje de Zambrana, procedente de Úbeda, su presencia en Linares es más tardía, posiblemente date de fines del siglo XV o principios del siglo XVI. Toral Peñaranda señala que las antiguas armas de los Zambrana se componen de un escudo que en campo azur, trae un castillo de oro (o plata) con dos estrellas en lo alto, y por orla, ocho aspas de oro en campo de gules, descripción que responde básicamente con la que trae Argote de Molina en su conocida obra, así como la realizada por Ambrosio de Montesinos. Armería que cuadra con los blasones en piedra de los de este linaje, especialmente los radicados en Úbeda, tal y como se advierte en los escudos que dejaron en la Palacio de la Calle las Parras, analizados por Barranco Delgado, quien ha

despejado cualquier duda sobre la construcción de este palacio, al analizar pormenorizadamente cada una de las labras heráldicas que existen en su fachada, algunas de ellas pertenecientes a los Zambrana, que responden a las descritas por los tratadistas clásicos.

Al igual que en el caso anterior, la impronta armera de los Zambrana linarenses, concretamente en los escudos existentes en el Museo arqueológico de Linares, así como el de la Calle las Eras que blasona junto al apellido Dávalos, van a añadir a los pies de la torre de sus armas, las consabidas ondas de azur y plata, que responden a la misma interpretación, a saber, la relación que guarda este elemento armero con las “Fuentes de Linarejos”, y la monopolización del agua del lugar en su provecho y beneficio en todos los ámbitos, lo que corrobora aún más la cita de Ramírez, cuando en su precioso manuscrito precisaba que en el año 1846 don Martín Alonso de Zambrana y «*otros propietarios del agua de la Virgen*» cedían al Ayuntamiento la necesaria a la fuente de taza que en el atrio del Santuario se proyectó por este tiempo. Insistiendo aún más sobre el particular, en el escudo de los Zambrana del Museo arqueológico, figuran, además, unas lenguas de agua que brotan de la misma base de la torre, como manantial que alimenta las ondas.

Este detenido estudio sobre las ondas de azur y plata existentes en el primitivo blasón de Linares así como en la heráldica de los Dávalos y Zambrana, añade una interpretación simbólica desconocida hasta la fecha, que hemos tratado de documentar fielmente a través de las fuentes bibliográficas y monumentales existentes, para con ello avalar nuestra hipótesis de trabajo.

En resumen, los motivos que se introducen en el actual escudo de Linares aluden, en primer lugar, al propio castillo de la población, (*primitivamente a la propia Virgen, como la torre ebúrnea*), en tanto que las ondas a su pie, simbolizan las Fuentes de Linarejos, paraje en el que se apareció la Virgen de las Nieves, *al igual que el losange, que se relaciona directamente con un contorno o pieza heráldica, propia de las mujeres, condición que tuvo la Virgen María.*

La campana representa la jurisdicción propia alcanzada bajo el reinado de Felipe II, mientras que la cruz de San Andrés sobre la que descansa el losange, la trae en memoria de la reconquista de Baeza y su castillo linarense el 30 de noviembre, festividad de dicho santo.

La divisa en la filiera reproduce prácticamente en su integridad el verso 11, del Salmo 76 de la Vulgata, según la interpretación de San Agustín, patrono de la Ciudad, como empresa que refleja la liberación de los linarenses tras la independencia lograda con el privilegio de villazgo, aunque con los matices que podemos comprobar en la bibliografía que se acompaña²⁹.

²⁹ Texto obtenido íntegramente de nuestra obra, donde se inserta toda la bibliografía utilizada, que nos ha servido para la redacción del presente texto: ANDRÉS NICÁS MORENO, FÉLIX LÓPEZ GALLEGU, *El escudo de Linares (su origen: el castillo, la patrona de Linares y las fuentes de linarejos)*, en «B.I.E.G.» (Jaén), 1999, n. 172, Vol. II. PABLO JESÚS LORITE CRUZ, ANDRÉS NICÁS MORENO, *Una nueva traducción e interpretación del epígrafe del escudo municipal de la ciudad de Linares*, en «Revista digital Argentaria», “Especial Jaén y sus pueblos”, 2021, n. 25, pp.130-136, <<https://drive.google.com/file/d/1kadZZe-eOBZ-Qg99q7RTYlt4uiuant2E/view?pli=1>>. ANDRÉS NICÁS MORENO, *Heráldica, mujer e hidalguía. De la teoría de la*

3.6 PEGALAJAR.



Armería: Partido: I Cuartel: En campo de gules, un castillo de oro, almenado de tres almenas, mazonado de sable y aclarado de lo mismo. Surmontando cada una de las almenas una estrella, la primera de cuatro puntas a la diestra, de seis puntas en la central y de ocho puntas la siniestra, todas ellas de sable. II cuartel: En campo de plata, un león rampante de gules, coronado de oro, lampasado y armado de lo mismo. Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con

ciencia heroica a la realidad material en los blasones. Aproximación a la heráldica de las hidalgas en el Reino de Jaén, 2020, «XII Congreso virtual sobre la historia de las mujeres», Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, pp. 669-673, <https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xii_congreso_mujeres/comunicaciones/nicas_heraldica.pdf>

JOSÉ LATORRE GARCÍA, *Provisión real otorgada por Felipe II a la villa de Linares. 1565*, en «Revista de investigación histórica y archivística Códice» (Jaén), Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén, 1997, n. 13, pp. 103-106.

un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Escudo aprobado por Resolución de 13 de junio de 2007. B.O.J.A. núm.125, de 26 de junio de 2007.

Simbología: Pegalajar fue conquistada definitivamente por Fernando III en el año 1244. Tras su conquista, quedó integrada dentro del enorme alfoz de la Ciudad de Jaén, constituyendo uno de los enclaves fronterizos más importantes para la seguridad de la Ciudad frente al peligro nazarí.

Siguiendo a López Cordero, la situación de dependencia de la Ciudad de Jaén se mantuvo hasta que Pegalajar obtuvo la independencia por carta de privilegio otorgada por el monarca Felipe II en 1559, quedando el término como realengo, razón por la que el municipio adoptó la armería simplificada del rey como propia del nuevo concejo, reduciéndola a dos únicos cuarteles, que cargan las reales armas de Castilla y León, si bien las de León no figuran en la carta de villazgo, donde sí aparecen las castellanas, al faltar el ángulo inferior izquierdo, donde suponemos se habrían colocado las leones, para configurar el blasón concejil, según hemos visto en los modelos que de la misma forma traen descritos Bernardo de Espinalt en su obra del año 1789 y Madoz en 1845-1850, entre otros autores.

La inclusión de las estrellas de cuatro, seis y ocho puntas, que figuran en el blasón municipal, está basada en el castillo almenado con tres torres que figura en el escudo de la carta de privilegio real.

Para López Cordero, estas estrellas tienen una antiquísima simbología que recoge el cristianismo. Podían identificarse respectivamente con Jesucristo, que murió en la Cruz; con el Padre y con la Virgen María. La ubicación de las tres estrellas sobre las torres almenadas del castillo simbolizan la protección divina sobre la fortaleza de Pegalajar, pues hay que tener presente que la guerra de Granada había acabado apenas sesenta años atrás, y el castillo de Pegalajar había sido frontera con este reino musulmán durante tres siglos; de ahí también la presencia de Santiago Matamoros en la representación de la cubierta de la carta de privilegio real, donde figura el escudo con el castillo almenado de tres torres coronadas con tres estrellas.

La estrella de cuatro puntas simbolizaba el Sol, el dios *Shamash* en Mesopotamia, como aparece representado en los *kudurrus* babilónicos; también entre los mayas, como lo atestigua el *Códice de Dresde*, jeroglífico que se repite también en otros textos similares, un arquetipo universal que recoge la iconografía cristiana, identificándola con la Cruz de Cristo.

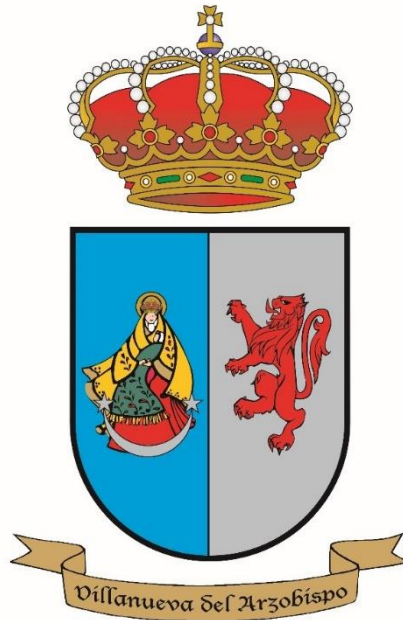
La estrella de seis puntas, o estrella de David, es un símbolo muy difundido en la cultura judía y cristiana, representa la interacción de lo Divino con lo terreno.

La estrella de ocho puntas representadarecoge su identificación con la belleza y la fecundidad en la Virgen María, bajo la advocación de Nuestra Señora de las Nieves, patrona por otra parte de la localidad.

Las estrellas son pues la única variación e innovación sustancial respecto al escudo que hasta la actualidad había venido usando el Ayuntamiento³⁰.

³⁰ JUAN ANTONIO LÓPEZ CORDERO, *La venta de lugares del término de Jaén en el siglo XVI: El caso de Pegalajar*, UNED, Centro Asociado Andrés de Vandelvira, Jaén 1997, extracto de la obra. ESPINALT GARCÍA, *Atlante*

3.7 VILLANUEVA DEL ARZOBISPO.



Armería: Partido: I cuartel: En campo de azur, la imagen de la Virgen de la Fuensanta coronada, con todos sus atributos mariológicos, sosteniendo al Niño en sus brazos, todo al natural, bajo cuyos pies lleva un creciente contornado hacia el jefe, cuyas puntas se rematan por una estrella de cinco puntas. II cuartel: En campo de plata, un león rampante, de gules.

Contorno español y timbre de corona real cerrada, que se compone de un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Escudo aprobado por Decreto 6/1999, de 12 de enero de 1999. B.O.J.A. núm.20, de 16 de febrero de 1999. Con posterioridad, y como consecuencia de la aplicación de la Ley

español, cit., tomo XIII, fol.173. CADENAS, VICENT, *La heráldica en el Madoz*, cit., núms. 244-245, p. 347. JOSÉ LATORRE GARCÍA, *Carta de Privilegio Real otorgada por Felipe II a la villa de Pegalajar*, en «Revista de investigación histórica y archivística Códice» (Jaén), Asociación de Amigos del Archivo Diocesano de Jaén, 1996, n. 10, pp. 105-106. JUAN ANTONIO LÓPEZ CORDERO, De <https://www.pegalajar.org/escudo_bandera.htm>. JUAN ANTONIO LÓPEZ CORDERO, *Cartas de Privilegio de Independencia Jurídica en Jaén, durante el reinado de Felipe II*, en «Revista Elucidario, Seminario bibliográfico Manuel Caballero Venzalá», Diputación provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennenses, Jaén 2007, n. 23, pp. 255-266.

6/2003, de 9 de octubre, publicada en el B.O.J.A. núm.210, de 31 de octubre de 2003, fue sancionado nuevamente de oficio por la Junta de Andalucía por Resolución de 30 de noviembre de 2004, inscrita en el B.O.J.A. núm.246, de 20 de diciembre de 2004. *Simbología*: La Moraleja era una aldea dependiente de Iznatoraf, y por lo tanto integrada dentro del Señorío temporal de la Primada de Toledo, hasta que el Arzobispo don Pedro Tenorio la hizo Villa independiente en 1396, dándole su actual nombre y armas:

«E otrosi nuestra merçet es que aya la nuestra dicha Villanueva agora e de aqui adelante para sienpre jamas pendon e sello asy como lo ha la dicha nuestra villa de Heznatoraf. E damos por vos armas asy en el pendon como en el sello a Santa Maria e a los pies della nuestro leon puesto en su escudo, segund que nos lo avemos por armas».

Para ocupar la sede toledana, tras la muerte de don Gómez Manrique, finalmente el Papa Gregorio IX nombró, el 13 de enero de 1377, como Arzobispo de Toledo a don Pedro Tenorio, hasta entonces Obispo de Coimbra, comenzando con éste uno de los pontificados más trascendentales para el Adelantamiento de Cazorla.

En cuanto a su intervención en el gobierno del Adelantamiento, don Pedro Tenorio visitó el Señorío en varias ocasiones. En su segunda estancia en junio del año 1396, el Arzobispo de Toledo separó de la jurisdicción de Iznatoraf a su aldea de La Moraleja, creándola villa con el nombre de Villanueva del Arzobispo, lo que la convirtió en el centro comercial más importante del Señorío, relacionándolo con los otros núcleos económicos de la comarca, Úbeda y Santisteban del Puerto.

Don Pedro Tenorio falleció el 18 de mayo de 1399, comenzando un largo período de sede vacante que finalizó en 1403 con el nombramiento de don Pedro de Luna, quien confirmó el privilegio de villazgo concedido a Villanueva del Arzobispo, el 6 de julio de 1407.

Actualmente el blasón ha sido adaptado a una composición heráldica dividida en dos campos. *La simbología es clara, la Virgen de la Fuensanta por ser patrona de las Cuatro Villas, cuya referencia antiquísima ya existe en una de las Cantigas de Alfonso X, y que fue coronada canónicamente en el siglo XX bajo el episcopado de don Félix Romero Mengíbar*; mientras que el león rampante de gules en la segunda partición, figura como armería propia y distintiva del Arzobispo don Pedro Tenorio, quien concedió como hemos comprobado el privilegio de villazgo y el escudo de armas de su linaje a la población.

En cuanto a los esmaltes y metales, *el campo azur del primer cuartel, representa el Cielo, lugar donde reside y habita la reina y patrona de las Cuatro Villas, la Virgen de la Fuensanta*; en tanto que el campo de plata y el león de gules del segundo cuartel, obedecen a la armería propia del linaje de Tenorio, por el Arzobispo toledano³¹.

³¹ ANDRÉS NICÁS MORENO, *Historiografía del escudo y bandera de Villanueva del Arzobispo (Jaén)*, en «B.I.E.G.» (Jaén), Diputación provincial de Jaén, Instituto de Estudios Giennense, dependiente del C.S.I.C., n. 182, 2002. MANUEL ALCALÁ SÁNCHEZ, *Breve referencia sobre el escudo de armas de Villanueva del Arzobispo*. «Actas de las V Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos de las Cuatro Villas», Villacarrillo 1995, pp. 111-120. ESPINALT GARCÍA, *Atlante español*, cit., tomo XIII, fol. 90. MARÍA DEL MAR GARCÍA GUZMÁN, *El*

Adelantamiento de Cazorla en la Baja Edad Media. Un señorío eclesiástico en la frontera castellana, Universidad de Cádiz, 1985, pp. 46-47, 60-63 y 102-104, más apéndices documentales.

Arte e araldica a Varallo Sesia e Benna per la principessa Cristina Simiana di Pianezza

Art and heraldry in Varallo Sesia and Benna for Princess Cristina Simiana of Pianezza

Claudia GHIRALDELLO

Centro Culturale "Conti Avogadro di Cerrione"

Società Italiana di Studi araldici

Commissione Scientifica di Pubblicazioni della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti

Ricevuto: 07.01.2024

Accettato: 02.02.2024

DOI: 10.19248/ammentu.505

Abstract

The contribution proposes a study on construction sites linked to the princess Cristina Francesca Maria Simiana of Pianezza. The palace of Varallo Sesia and the castle of Benna are analyzed here in the magnificent pictorial feats that characterize them and that had never been studied before the intervention of the author of the essay. The presence of the princess's repeatedly painted coat of arms is important.

Keywords

Simiana, art, coat of arms, Varallo Sesia, Benna.

Riassunto

Il contributo propone uno studio su cantieri d'arte legati alla principessa Cristina Francesca Maria Simiana di Pianezza. Il palazzo di Varallo Sesia e il castello di Benna vengono qui analizzati nelle magnifiche imprese pittoriche che li caratterizzano e che mai prima dell'intervento dell'autrice del saggio sono stati studiati. Importante la presenza dello stemma della principessa ripetutamente dipinto.

Parole chiave

Simiana, arte, stemma, Varallo Sesia, Benna.

La principessa Cristina Francesca Maria Simiana di Pianezza era figlia di Carlo Emanuele e di Giovanna Arborio di Gattinara; vedova del conte Ludovico Valperga di Masino, il 2 agosto 1660¹ sposò Francesco Ludovico Ferrero Fieschi, principe del feudo pontificio di Masserano, matrimonio questo che, con il trasferimento della donna in questa sede nel 1660, fu il principale motore per la grande impresa pittorica venutasi a creare nel palazzo principesco masseranesi, impresa questa, comunque, già avviata dal 1634, anno di conclusione dei lavori di ricostruzione dell'immobile stesso. All'interno di quest'edificio ancora oggi si vedono dipinte le cifre monogrammatiche del nome dei due sposi. Si consideri, a questo proposito, la sala di Pomona che presenta nella parte bassa delle pareti una cornice a fresco costituita da un viluppo di girali con cartelle raffiguranti elementi carpologici. Ebbene, in posizione angolare si possono notare due tipi di monogramma con lettere dorate e corona principesca. Uno di questi monogrammi "FLFPMC" è da decifrarsi in tali termini: "Francesco Ludovico Ferrero Fieschi Principe di Masserano Marchese di Crevacuore". L'altro, invece, "SDCPM", è da interpretarsi probabilmente così: "Cristina De Simiane Principessa di Masserano Marchesa di Crevacuore", con la variante delle lettere "P M" interpretabili anche come

¹ *Alleanze de' Ferreri di Biella, delle quali si cercano le genealogie*, in Archivio di Stato di Biella, Archivio Ferrero della Marmora, cass. XXII cart. 5 fasc. 35 p. 13.

“Marchesa di Pianezza”. Non può, poi, non ricordarsi che sulla parte alta della torre del palazzo masseranese, in esterno, si vede dipinto lo stemma rappresentante proprio l'unione di Cristina e Ludovico, stemma che, però, si trova in precarie condizioni di conservazione.

Ma chi era la nostra principessa? Ella derivava dalla famiglia dei Simiana la quale ebbe come capostipite Beatrice di Langosco, marchesa di Pianezza, sposatasi con il conte Martinengo, ma amica intima del duca Emanuele Filiberto dal quale ebbe, nel 1567, Matilde. Questa fu legittimata il 10 febbraio 1578 ed andò in sposa il 26 febbraio 1607 a Charles-Jean de Simiane, cadetto di una casata della Provenza e detto “Monsieur d'Albignj”. Il citato Carlo Giovanni, figlio di Bertrando, portò tale famiglia in Piemonte dal momento che egli passò al servizio di casa Savoia e ne divenne luogotenente generale d'armata; il 2 febbraio 1602 ottenne addirittura la Collana dell'Ordine Supremo della Santissima Annunziata. Forse a causa dell'insuccesso della “Escalade di Ginevra” di quello stesso anno, venne ucciso da sicari nel carcere del castello di Moncalieri. Matilde, rimasta vedova, si dedicò a numerose attività di beneficenza e morì a Susa nel 1639.

Il figlio, Carlo Emanuele Giacinto Filiberto, nato il 10 maggio 1608 e morto il 12 aprile 1677, fu marchese di Mareto e Roatto, marchese di Livorno nel 1638, marchese di Moncrivello nel 1666 e marchese di Pianezza nel 1667; nel 1630 sposò a Torino Giovanna Arborio dei marchesi di Gattinara la quale morì a Torino nel 1671. Da questo matrimonio derivò numerosa figliolanza a partire da Irene la quale nacque nel 1631 e nel 1646 sposò Carlo Lodovico San Martino marchese di San Germano il quale sarebbe poi morto nel 1690. Irene morì nel 1678.

Il secondogenito fu Carlo Giambattista Onorato Francesco Bertrando il quale, nato nel 1632, fu marchese di Livorno e Pianezza, principe di Montafia nel 1672 e marchese di Dego nel 1692; morì nel 1706. In prime nozze sposò a Torino, nel 1659, Giovanna Maria Grimaldi di Monaco, marchesa di Dego, Cagna, Giusvallo e Piana, questa nata nel 1641 e morta nel 1694. In seconde nozze sposò sempre a Torino, nel 1695, Anna Cristina Vittoria Isnardi dei marchesi di Caraglio, nata nel 1669 e morta nel 1724.

Terzogenito fu Giuseppe Francesco Luigi Maria, nato nel 1633 e morto nel 1645.

La quartogenita fu Matilde la quale nacque nel 1638 e morì nel 1697; nel 1661 sposò Luigi Felice Wilcardel de Fleury, marchese di Trivero, morto poi nel 1701.

La quintogenita fu proprio la nostra Cristina Francesca Maria, nata nel 1640.

A seguire sarebbero nati nel 1645 Maurizia Lodovica (morta tre anni più tardi) e nel 1646 Carlo Emanuele Filiberto (morto cinque anni più tardi).

La nostra Cristina, da Francesco Ludovico, ebbe numerosa figliolanza. Primogenito nacque nel 1661 Paolo Alessandro Antonio Besso Sebastiano; maggiore di cavalleria, cavaliere gran croce dell'Ordine dei Santi Maurizio e Lazzaro, morì nel 1679 ragion per cui gli dovette subentrare nel governo il secondogenito, Carlo Besso. Questi nacque il 6 marzo 1663 a Biella. Vista l'ostilità dei suoi sudditi a seguito di gravi problemi sorti con il padre Francesco Ludovico (il popolo lo aveva accusato di ingenti danni per la stanza di truppe militari e lo aveva condannato ad un enorme risarcimento), avrebbe voluto permutare il feudo di Masserano e Crevacuore con quello di Santhià il quale feudo sarebbe andato unito, dunque, tra gli altri, a quelli di Candelo, Gaglianico, Benna e Roasio, ma il papa Innocenzo XI nel 1686 rifiutò la proposta di scambio. Intanto da Roma arrivavano cattive notizie sul diritto del principe di intervenire come giudice della prima istanza nelle cause di suo interesse, diritto che veniva confermato prerogativa della Nunziatura apostolica in Torino. Carlo Besso divenne violentissimo. Tra l'altro strangolò in carcere Antonio Moya, impiegato di zecca, al fine di impedirgli che si appellasse a Roma contro una sentenza da lui emanata, mentre il 7 ottobre 1692

per alcune mercanzie di transito trascinò in carcere un Gualla appartenente al Consiglio dei Consoli. Tutto il Consiglio seguito dal popolo si recò dal principe chiedendo la restituzione del prigioniero, ma invano. Il castello venne allora circondato e si minacciò di incendiarlo. Il principe riuscì a fuggire, ma uno dei suoi venne ucciso. Al ritorno nel feudo Carlo Besso venne ricevuto a suon di fucilate e dovette, quindi, nuovamente fuggire. Scoppiata la guerra di Successione spagnola nel 1700, nel 1701 Filippo V venne in Italia ed il nostro principe gli si presentò offrendogli come servitore il primogenito. Filippo lo nominò suo gentiluomo di camera. Allorché il Piemonte venne invaso dalle truppe francesi, nel 1705 furono poste milizie francesi nel principato di Masserano; ne sorsero gravi disordini che solo la vittoria del principe Eugenio riuscì a sedare. Carlo Besso, intanto, era andato a dimorare a Madrid ottenendo nel 1712 di essere nominato grande di Spagna. Tornato in Piemonte, morì a Gaglianico nel 1720². Fratello di Carlo Besso fu Giacinto Filiberto, nato terzogenito nel 1664. Fu referendario di Segnatura e prelado domestico, abate commendatario di Santa Maria di Caramagna di Piemonte nel 1694, inquisitore a Malta nel 1698, governatore di Perugia nel 1703, protonotario apostolico partecipante nel 1731. In questo stesso anno, il 5 dicembre, morì a Roma.

Quartogenito fu Antonio il quale nacque nel 1667 e morì in età infantile. Federico Sebastiano nacque, invece, nel 1672. Entrò nella Compagnia di Gesù in Chieri nel 1687 e nel 1696 divenne colonnello del reggimento imperiale di Starhemberg.

Giovanna, l'unica figlia, nel 1694 ebbe in dote con patto di riscatto i tre feudi di Villata, Casavallone e Ponzana; andò in sposa a Carlo Francesco Clerici, ciambellano di Carlo II re di Spagna.

Ma torniamo alla nostra Cristina la quale fu donna estremamente devota e si distinse quale munifica benefattrice in campo sia artistico che sociale. Nel 1706 fondò una cappellania all'altare della Madonna nella chiesa della Madonna della Fontana, con obbligo di assistenza al parroco, a Crevacuore. Molto legata alle Orsoline di Varallo Sesia, per queste fece costruire un ambiente adatto per effettuarvi gli esercizi spirituali. Nel 1716 morì in abito di Salesiana in una casa vicina alle sopracitate Orsoline e fu sepolta nella collegiata del medesimo luogo.

Proprio Cristina fu proprietaria a Varallo Sesia, nel vercellese, di un maestoso palazzo che si trova su di un rilievo poco sopra la città.

Rina Dellarole Cesa pubblicò l'anno 1707 come quello di inizio della costruzione di tale edificio; l'informazione viene riferita dal sacerdote Marchini nel manoscritto che raccoglie la storia della confraternita del Santissimo Sacramento di Varallo. Nel 1709 il palazzo venne terminato e la principessa vi si trasferì; proprio in questo immobile, come ricorda la studiosa, ella dettò al notaio Marco Ravelli una nuova versione del suo testamento. Il palazzo passò poi in eredità al principe di Masserano Carlo Besso come certificato nel catasto del Comune di Varallo del 1785. Nel 1790 fu venduto a Giuseppe Geniani di Morondo e il 7 marzo 1844 passò a Luigi Geniani che lo cedette al fratello Giacomo il 16 marzo del medesimo anno. L'immobile nel 1915 fu assegnato, quindi, per eredità, alle due figlie di Giacomo le quali, nel 1933, ottennero pure l'usufrutto ceduto loro dalla madre, signora Hamburger, rimaritatasi in Lanfranchi³.

Ammiriamo ora il palazzo. L'entrata è abbellita da decorazioni tardo-ottocentesche che, in guisa di greca, segnano le linee architettoniche dell'ambiente. Talora dette greche sono abitate da foglie d'acanto con la presenza di soggetti tratti per certa parte

² POMPEO LITTA, *Famiglie celebri italiane. Ferrero di Biella*, Dispensa 84, Milano 1840, tav. V.

³ RINA DELLAROLE CESA, *Una principessa a Varallo sul finire del '600 Maria Cristina Ferrero Fieschi di Masserano*, in "de Valle Sicida", a. III, 1992, pp. 89-90.

dall'avifauna e per certa parte dalla fantasia. Anche gli ambienti laterali all'ingresso, due salette, recano lungo la parte di innesto della volta sulle pareti greche ottenute da corredo di racemi che talora si trasformano in creature mostruose. I colori sfumanti rendono estremamente delicate tali composizioni.

L'ambiente a seguire, sulla volta a padiglione, presenta nella parte centrale, entro una balaustra finta dipinta a cerchio e puntata da teste velate, uno sfondato di cielo entro cui compare la figura dell'Assunta in cielo (fig. 1). L'abito, rosaceo, gioca nel movimento del panneggio con il velo azzurro, in parte fasciante, in parte librato in aria. Maria, dai capelli biondi, tiene le braccia aperte in segno di protezione sul mondo tutto. Delicata l'aureola, a cerchio sottile. Centralmente ad ogni spicchio di tale volta, una cartella modanata da una fascia di alloro grigia e complicata da inserti carpologici in verde ed in ocra presenta in monocromo ocra una scena tratta dalla vita di Maria Santissima; questi i temi: la Nascita, la Presentazione al Tempio, il Matrimonio con Giuseppe, la Visitazione. Una ad ogni angolo di innesto di questa volta sulle pareti si hanno altre cartelle che sono modanate in grigio e contengono raffigurazioni in monocromo violaceo. Queste cartelle mostrano: San Giovanni in meditazione accompagnato dall'agnello e reggente il bastone con il cartiglio dell'*Agnus Dei*; l'angelo e Tobio; San Francesco d'Assisi nell'atto di ricevere le stigmate; Santa Caterina da Siena in meditazione sulla croce. Anche su tale volta si hanno composizioni carpologiche, stilemi fitomorfi, conchiglie, inserti a finto marmo, mentre a raccordo sulle pareti compare una fascia (posteriore) a fiore stilizzato ripetuto a stampino.

L'ambiente seguente, poligonale, presenta la volta parimenti a padiglione e allo stesso modo vivacissima per progetto esornativo e cromia (fig. 2). Nella cospicua porzione dedicata al cielo tre putti alati, entro nuvole spumose, sono coperti soltanto da drappi svolazzanti tanto robusti da parere inamidati e recano chi frecce, chi gigli, chi rami di palma a voler significare l'amore profano e l'amore divino. La pseudo-architettura crea nella zona di innesto sulle pareti una sorta di balconata poggiate su una balaustrata. Galvanizzanti i festoni, le composizioni carpologiche, i fiori stilizzati. In monocromo ocra sono stati realizzati i vasi ed i cesti che posano i primi sulla balaustrata, i secondi sulla balconata. Ancora, in colore ocra, belle teste leonine puntano le volute di raccordo tra balaustrata e balconata.

Anche la creazione pseudo-architettonica della volta dell'ambiente attiguo è grandiosa: nelle linee perfettamente calibrate a spingere verso l'alto dà quasi la vertigine (fig. 3). Una notevole fascia è movimentata da colonne binate e mostra di reggere una balaustrata apertasi in uno sfondato di cielo entro il quale volazza un imponente Cupido; quest'ultimo, coperto da un solo drappo a nastro librantesi in aria, reca i simboli dell'amore: la faretra con le frecce e l'arco. La scritta tracciata in un nastro fluttuante così recita: "Amor ascendit". Agli angoli cartelle in monocromo grigio sono arricchite a bordura da elementi carpologici parimenti in monocromo grigio e recano scene di genere in monocromo ocra. Particolarmente sapide la scena con i pellegrini e la chiesa e quella con il pescatore. Anche su questa volta fiori, frutta, conchiglie, nei colori dominanti del verde, ocra, grigio, viola, rosa, vivacizzano straordinariamente l'insieme.

Un altro ambiente, anche questo con volta a padiglione, rivela una fascia pseudo-architettonica segnata da elementi compilativi, tra cui composizioni floro-carpologiche, teste muliebri con velo, conchiglie e sfondi a nido d'ape (fig. 4). Due cartelle compaiono entro tale fascia in corrispondenza delle pareti più lunghe; in una cartella si vede un combattimento tra due uomini, nell'altra si ha il riposo di una donna la quale reca tanto di gerla colma sulla schiena. Nella parte centrale della volta, entro un modulo rettangolare, compare la figura semi-sdraiata di Leda la quale, in morbide

vesti che lasciano scoperto un seno, sfoggia in testa una bella corona d'oro e volge lo sguardo fuori dalla scena. Ai piedi della bella compare il cigno, suo simbolo iconografico.

La decorazione della volta del salone d'onore è a dir poco spettacolare (fig. 5). Entro una complicata creazione pseudo-architettonica finta aperta su uno sfondato di cielo, quattro medaglioni a fondo azzurro, presenti nella porzione di innesto sulle pareti (uno in corrispondenza di ogni parete), raffigurano in monocromo ocre rispettivamente la Nobiltà, la Magnificenza, la Castità e la Sapienza (solo dei primi due soggetti rimane indicazione del nome). Nella zona centrale della volta un'aquila solleva uno stemma che, ora slavato, ad un occhio attento può ancora leggersi "d'oro, seminato di torri e di gigli d'azzurro, alternati"⁴, proprio lo stemma che fu della nostra Cristina. Esso è compreso entro due fronde di palma legate in basso da un nastro che si apre svolazzando e richiama l'altro nastro moventesi attorno al corpo dell'aquila. Il complesso decorativo di tale volta è ulteriormente arricchito da composizioni carpologiche, conchiglie, fronde e fioriture stilizzate che nei colori azzurro, giallo, rosaceo, verde rendono quanto mai sapido il colpo d'occhio finale.

A proposito dell'arma araldica della nostra principessa, va detto che risulta molto ben conservata quella dipinta nel castello di Benna⁵ nel biellese (fig. 6); si trova essa sullo sgancio superiore della finestra della saletta che, al pianoterra, in corrispondenza della torre, è ora adibita a riunioni. Il fatto che con quest'arma non sia stata raffigurata quella rappresentante la casata del marito porta all'ipotesi che la decorazione in oggetto sia voluta essere una sorta di omaggio proprio del marito alla sua sposa probabilmente in occasione del loro matrimonio, dunque nell'anno 1660.

Il luogo di Benna compare citato per la prima volta in un diploma dell'imperatore Ottone III del 7 maggio 999. Particolarmente significativo risulta il documento, risalente al primo giorno di marzo del 1155, con il quale l'imperatore Federico Barbarossa concedette questa terra a Giovanni e Bonifacio di Biandrate. Dopo il passaggio del paese ai vescovi di Vercelli nel XIII secolo ci fu l'infeudazione di una parte agli Avogadro e ai marchesi di Cavaglia. Importante, pure, l'infeudazione di una porzione al piacentino Gerardo Fontana nel 1387. Facino Cane portò vasta distruzione nel biellese ed anche Benna nel 1402 ne subì le tragiche conseguenze, laonde nel XV secolo il castello dovette essere ricostruito per la prima volta. Nel 1404 da parte degli Avogadro ci fu la donazione ad Amedeo VIII di Savoia che restituì loro la terra in feudo. Seguì la vendita di porzioni di Benna a numerose famiglie tra cui i Fantone, i Lessona, i Novellino, i Villani, i Della Stria, i Della Spina⁶. Importante fu la figura di Sebastiano Ferrero il quale entrò in possesso di gran parte di questo feudo nel 1479. Il primo giorno di novembre del 1577 Candelo, Gaglianico e Benna vennero uniti in un'unica realtà con titolo di conte di Candelo emanato in favore di Besso Ferrero Fieschi, nipote di Sebastiano. Il castello, intanto, era andato abbandonando l'aspetto di maniero fortificato per assumere le caratteristiche sempre più accentuate di dimora signorile.

⁴ GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, vol. II, Forni, rist. Bologna 1965 (sull'edizione originale Pisa 1886-1889), p. 533.

⁵ GIOVANNI BATTISTA DI CROLLALANZA, *Dizionario storico-blasonico delle famiglie nobili e notabili italiane estinte e fiorenti*, cit. p. 533; ANTONIO MANNO, *Il Patriziato Subalpino. Notizie di fatto storiche, genealogiche, feudali ed araldiche desunte da documenti*, dattiloscritto presso Biblioteca Reale di Torino, ad vocem, Torino 1906, p. 424.

⁶ PIETRO TORRIONE, VIRGILIO CROVELLA, *Il Biellese. Ambiente, uomini, opere*, Centro Studi Biellesi, Biella 1963 pp. 171-173; MARIO e PAOLO SCARZELLA, *Immagini del vecchio biellese. Castelli, ricetti e torri*, Giovannacci, Biella 1985, p. 55.

Nel XVII secolo, in particolare tra il 1647 e il 1650, Benna subì massicci saccheggi e distruzioni da parte degli spagnoli. Un particolare agghiacciante di questo periodo è quello dell'uccisione del parroco del paese, parroco che era stato eletto dal Comune. La scelta di questo sacerdote non era andata a genio al nobile signore del luogo il quale sempre aveva imposto la sua legge anche in fatto di elezioni religiose. Per questo motivo il povero Michele Barbero, il giorno seguente la sua nomina, fu barbaramente ucciso da Tommaso Battiano. Correva l'anno 1642⁷. In epoca napoleonica Benna si unì per breve tempo a Verrone onde formare un unico Comune. Il XX secolo, con i suoi progressi di meccanizzazione, portò anche nel nostro paese un considerevole incremento economico ed il castello registrò un innesto di unità abitative e di altre adibite ad attività artigianali che, purtroppo, ne modificarono parte delle strutture. Nel nostro edificio è significativa la presenza dei resti delle murature romaniche caratterizzate da paramenti in ciottoli a spina di pesce e interessate da vistosi interventi cinquecenteschi in materiale fittile concretizzati soprattutto nella creazione di numerose finestre.

Senza dubbio maestosa, nell'ala nord, di proprietà privata, risulta poi la presenza del porticato rinascimentale, di notevole respiro e con snello loggiato al piano superiore. Il confronto, immediato, va con il chiostro della basilica di San Sebastiano di Biella che ebbe committente lo stesso feudatario di Benna, ossia il grande Sebastiano Ferrero. Nel porticato di Benna è da segnalare, in particolare, la presenza, nei pennacchi, di medaglioni fittili entro cui erano un tempo presenti decorazioni, ora andate purtroppo perdute. Al piano superiore, invece, nei pennacchi, compaiono affrescati i resti di due stemmi Savoia alternati a tre con il leone rampante dei Ferrero.

Interessante, di tale maniera, anche l'ala nord-ovest che, di proprietà comunale, è ora adibita a laboratorio di pittura. Quest'ala è caratterizzata da una muratura a ciottoli di buona tessitura movimentata dalla presenza, in esterno, nella porzione alta, di una cornice in cotto a dentelli sporgenti, una cornice i cui mattoni di composizione sono stati rivestiti di intonaco colorato a formare un motivo a zig-zag bicolore, bianco e mattone. Ancora, si trova su questa stessa muratura una monofora (tamponata) recante dipinto nella parte alta, intonacata, uno stemma sabauda.

La porzione di castello che è posizionata a sud-ovest e che, un tempo adibita ad asilo, conserva la bella tessitura in ciottoli dei muri è stata dotata di una nuova copertura lignea in sostituzione di quella originaria andata guasta.

Una curiosità: al primo piano di tale ala, durante i lavori di intervento sulla pavimentazione, si è rinvenuto sotto la medesima, inciso sulla malta di copertura di una volta a botte del piano terra, un bozzetto graffittato che, in modo alquanto ingenuo, vuole riprodurre, forse, la facciata della chiesa parrocchiale. In questa stessa ala di castello si può ancora rintracciare, in esterno, l'interessante dipintura di due colonne con capitello dorato in corrispondenza delle spallette di una finestra, colonne che si fingono reggenti l'architrave su cui poggiano, raffigurati a specchio, due corpulenti putti.

Sulla stessa porzione di muro qui considerata, alla sinistra (per chi guarda) della citata finestra, si trova quanto resta della dipintura di una meridiana.

Interessante, di questo castello, anche l'ala sud che, adibita ad altra proprietà privata, conserva, oltre alla muratura mista ciottoli-mattone, alcuni elementi fittili di notevole

⁷ In quanto ad uccisioni di uomini di Chiesa Benna aveva registrato in tempi remoti un altro caso eclatante, ossia l'omicidio avvenuto nel 1299 del priore Mascarino il quale nel 1290 aveva cercato di far tornare in seno al priorato di San Giovanni Evangelista i beni che gli erano stati usurpati dalla popolazione del luogo (Per l'uccisione v. DELMO LEBOLE, *Storia della Chiesa biellese. Ordini e congregazioni religiose*, Arte della Stampa, Gaglianico, vol. I Biella 2000, p. 276).

richiamo, vedasi soprattutto la decorazione della bella monofora che, affiancata alla sua sinistra da un'altra più semplice, guarda sulla strada Gianasso di Pamparato.

Nel *Dizionario storico, statistico, commerciale degli Stati di S. M. il re di Sardegna*, compilato nel 1853, il castello viene descritto quale “antico castello spettante agli eredi del principe di Masserano”. Lo si dice “munito di quattro torri una delle quali sta tuttora in piè”. Si registra, inoltre, la presenza di “camere molto ampie ornate di bei dipinti, in una delle quali cessò di vivere la principessa Cristina Fieschi di Masserano⁸”. Già Rabaglio ebbe a notare che le torri superstiti di questo maniero sono due e non una e a sottolineare che entrambe sono inglobate in una più articolata struttura edilizia; una delle torri costituisce la porta d'ingresso, mentre la seconda si completa con una costruzione semi-cilindrica che contiene la scala a chiocciola conducente ai vari piani⁹.

Proprio in quest'ultima porzione di castello, l'ala est, si trovano accattivanti dipinti a cominciare dall'esterno giacché in corrispondenza di due delle finestre che danno sul giardino si hanno significativi frammenti di quello che ne era l'apparato esornativo. Si tratta di colorati elementi fito-carpologici con dettagli a voluta poggianti su ciò che resta della riquadratura pseudo-architettonica dell'apertura.

Entrando nella torre semi-cilindrica si può ammirare un'impresa pittorica a dir poco fascinosa.

La saletta che, al primo piano, accoglie il visitatore giuntovi mediante la citata scaletta a chiocciola reca un bel fregio corrente lungo la porzione alta delle pareti; tale fregio è costituito da una campitura di colore ocre su cui si sviluppano trionfi geometrico-vegetali con conchiglie e cornucopie e volute creanti una superba illusione visiva. Il confronto, importante, è con la dipintura che caratterizza il palazzo dei principi Ferrero-Fieschi di Masserano¹⁰, dimora appartenuta, come si è già visto, alla stessa famiglia un tempo proprietaria del nostro palazzo; detta fantasia creativa, infatti, si trova medesima all'interno del palazzo masseranese, ad esempio nella prima sala di rappresentanza.

Nel fregio bennese, a distanza regolare, cartigli in monocromo, accompagnati dai gettonati motivi della conchiglia e della cornucopia, contengono scene, ora alquanto guaste, narranti scherzi di putti, questi sorpresi nell'atto di arrampicarsi o aggrapparsi o posare funamboli in precario equilibrio. Il programma figurativo ha significativa consonanza con quello che si trova a Masserano come motivo a fregio nella sala detta di Plutone e di Proserpina, un tempo adibita a camera da letto del principe, motivo decorativo che nell'Inventario del 1776¹¹ venne letto come insieme di *varj schersi di Fanciulli, e Fanciulle nude*.

Il soffitto cassettonato della saletta bennese è elegantemente decorato sia nelle tavolette che nei travetti di tessitura. In particolare, le tavolette sono abbellite al centro da un fiore aperto e ai quattro angoli da una sfera. Molti altri sono, comunque, i motivi esornativi che arricchiscono tale soffitto, dalla fascia di alloro a quella a fusarole a quella a trina. Anche i travi portanti sono dipinti, presentandosi rivestiti di

⁸ Notizia evidentemente errata (v. la biografia della principessa già qui riferita).

⁹ RICCARDO RABAGLIO, *Castelli del Biellese*, Leone & Griffa, Biella 2003, p. 9.

¹⁰ Per il palazzo masseranese rimando a miei due lavori e precisamente: *Il tesoro ritrovato. Dipinti scoperti nel palazzo dei Principi di Masserano*, Arte della Stampa, Gaglianico 2007 e *Il palazzo dei principi Ferrero Fieschi di Masserano*, Leone & Griffa, Biella 2007.

¹¹ Il manoscritto si trova nell'Archivio Ferrero della Marmora di Biella citato e in copia più sintetica nella Biblioteca Reale di Torino - Manoscritto Storia Patria 295, pubbl. in GAUDENZIO CLARETTA, *I Reali di Savoia munifici fautori delle arti*, in *Miscellanea di Storia italiana*, Paravia, tomo 30, Torino 1893, pp. 198-201.

tavelle lignee che recano un motivo a cuore in infilata che si trova medesimo, nel palazzo principesco di Masserano, sia nel cassettonato della seconda sala di rappresentanza sia nella porzione restante del cassettonato del sottotetto dell'ala adibita a caserma.

Nella nostra saletta bennese è altresì interessante la decorazione dello sguincio superiore della finestra, decorazione consistente in un tondo riquadrato da finto marmo e contenente un paesaggio stilizzato in colore ocra. Lo stile riprende fortemente ancora una volta quello masseranese, trovandosi nel bel palazzo principesco ad esempio nelle cartelle della prima sala di rappresentanza.

Attigua a quella indicata, si trova a Benna un'altra sala caratterizzata dalla presenza di un bellissimo fregio che, corrente nella parte alta delle pareti, presenta un fondo a nido d'ape ocra movimentato da interessanti cartelle.

Ho potuto constatare che questo fregio è il risultato dell'impiego dei medesimi cartoni adoperati per la creazione del fregio che corre nella parte alta della seconda delle salette poste in corrispondenza del torrione nel palazzo dei principi di Masserano, salette queste segnate da partiti esornativi di ispirazione religiosa intendendo essi narrare nello specifico, all'interno delle varie cartelle, il ciclo della vita di Maria, ciclo mai prima delle mie ricerche completamente decifrato nelle varie scene e risultante omogeneo a certa decorazione dei saloni sottostanti.

Gli episodi della vita di Maria illustrati a Masserano consistono in raffigurazioni che giocano nella proposta attenta di primi e secondi piani, entrambi comunque essenziali al fine della narrazione; tali cartelle, infatti, a mo' di striscia fumettistica, riescono a proporre in regia cronologica più di un evento. Nel caso della cartella che pone in primo piano il bagno alla neonata Maria si potrà constatare, ad esempio, la presenza, sullo sfondo, di ben tre episodi concatenati, ossia Gioacchino avvertito dagli angeli della maternità della moglie, l'incontro dei due sposi alla Porta Aurea e la nascita di Maria. Altro esempio può rinvenirsi nella cartella che presenta in primo piano il transito della Madonna e sullo sfondo l'assunzione in cielo tra lo stupore dei Discepoli. Queste le altre raffigurazioni: il sogno di Giacobbe; la Madonna Immacolata; l'allontanamento di Gioacchino dal Tempio in primo piano e, sullo sfondo, Gioacchino tra i pastori; la presentazione di Maria al Tempio e, in secondo piano, il matrimonio di Maria e Giuseppe; l'annunciazione; la nascita di Cristo; la visitazione e, in secondo piano, la presentazione di Gesù al Tempio; la fuga in Egitto e l'incoronazione di Maria. Al contrario di quanto avviene a Masserano, a Benna il nostro fregio ha carattere assolutamente profano, ma vede, proprio come nel cantiere masseranese, la creazione di figurette di svelta esecuzione, di sintetica impronta. Il vero genio del nostro artista si esplicita, infatti, non tanto nella resa dei vari soggetti all'interno delle cartelle, soggetti trattati alla stregua di manichini, quanto piuttosto nella creazione scenografica esterna alle cartelle medesime, creazione che, ideata in rocambolesca regia, vuole farsi ammirare in quelle volute, in quelle cascate carpologico-floreali, in quelle conchiglie, in quei draghi-serpente, in quei putti in pose languide che parlano di un tempo in cui l'effimero e il lezioso erano ricercati come gioco virtuoso anche a rischio di far scendere a dettaglio il contenuto informativo del progetto.

In una delle cartelle di Benna si ha la personificazione del vizio capitale della *Superbia* (fig. 7), rappresentata questa nei cicli medievali come una figura disarcionata da cavallo e in quelli rinascimentali come una donna accompagnata dal leone o dall'aquila (dominatore il primo della terra, la seconda del cielo) oppure dal pavone, il più superbo degli uccelli, o dallo specchio che proprio nel Rinascimento apparenta la Superbia alla Vanità. Nel nostro caso lo specchio è specchio d'acqua nel quale il personaggio ritratto, qui un uomo, si riflette.

A seguire si ha la rappresentazione dell'*Avaritia*, ambientata in accattivante scenografia modulata al centro della scena dalla presenza dell'albero, a destra da quella del lago e a sinistra da quella del paesaggio con insediamento abitativo.

Segue la raffigurazione dell'*Ignorantia* (fig. 8) che qui rispecchia le caratteristiche della Povertà e ciò non tanto per l'abbigliamento, che, se nella Povertà è cencioso, nel nostro caso si presenta come quello di una persona di medio stato, quanto perché la nostra creatura tiene una mano alata protesa in alto, mentre l'altra è gravata in basso da un peso (di solito si tratta di un sasso, mentre nel nostro caso compare una valigia), iconografia questa che caratterizza per l'appunto la Povertà la quale appesantisce, gravandolo in basso e, dunque, svilendolo, lo spirito umano. La Povertà, nel Medioevo, era annoverata tra i Vizi e, perciò, non a caso è compresa nel nostro elenco.

La carrellata prosegue con la rappresentazione della *Fortessa* la quale, Virtù cardinale assieme alla Temperanza, alla Prudenza ed alla Giustizia, è pure uno dei sette doni dello Spirito Santo.

Segue l'*Amicitia* (fig. 9) recitata da due persone una delle quali, appoggiandosi ad un bordone, sostiene sulle spalle l'altra la quale mostra di indicare la via. Si tratta evidentemente dell'illustrazione dell'episodio edificante dello sciancato portato a spalle dal cieco, entrambi bisognosi dell'aiuto dell'altro.

Significativa anche la rappresentazione dell'*Onore* che vede un ardito personaggio maschile armato di bastone e pugnale contrastare un mostro, questo ormai andato rovinosamente sbiadito.

A seguire si ha la raffigurazione di una creatura nuda in bilico su di una ruota scivolante su di una distesa d'acqua, creatura che il cartiglio segnala come *Fortuna*, ma che rispecchia pure certe caratteristiche iconografiche dell'Incostanza. Il drappo che tale creatura tiene aperto sulle spalle è, infatti, riempito dal vento e questo è un attributo iconografico della Fortuna, ma anche dell'Incostanza. La Fortuna venne indicata nel passato secondo due aspetti, ossia come dea incostante che distribuisce i suoi doni in modo imprevedibile e come dama medioevale che fa girare la sua ruota. Nel primo caso la dea è ignuda e di solito alata; viene anche raffigurata bendata. L'attributo più consueto è il globo sul quale essa siede o sta in piedi. Questo globo in origine voleva indicare instabilità, ma nel Rinascimento divenne simbolo del mondo sul quale la Fortuna stessa estende il suo dominio¹². Il globo è anche attributo dell'Occasione vista come prodotto della Fortuna. Secondo quanto indicato nelle Odi di Orazio, la Fortuna è signora del mare e, dunque, reca tra i suoi attributi il timone e la vela e può essere portata da una conchiglia o da un delfino e reggere il modello di una nave. Nel secondo caso è galvanizzato il motivo della ruota. Hall¹³ evidenzia che, secondo Boezio nel *De consolatione philosophiae*, la ruota della Fortuna innalza chi è caduto e umilia il superbo. Per questa ragione nelle raffigurazioni di tale ruota compaiono di solito tre creature, ossia quella che viene portata verso l'alto, quella che si trova in alto e quella che in abiti logori precipita in basso. Talvolta compare anche una quarta figura, ossia quella già caduta e giacente a terra.

A Benna chiude la sequenza la rappresentazione di *Amore*, realtà questa la cui iconografia è alquanto varia. In ambito religioso Amore è incarnato dalla Carità, mentre le passioni sono simboleggiate dalla Lussuria. In ambito laico Amore viene impersonato da Cupido e Venere. Nel nostro caso la creaturina in questione, al centro della scena, è per l'appunto un Cupido, purtroppo alquanto consunto. Risultano,

¹² JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Longanesi, Milano ried. 2001, p. 180.

¹³ JAMES HALL, *ibidem*.

comunque, ancora individuabili il suo bel paio di ali e la faretra e l'arco che tiene nelle mani.

Il fondo di questo fregio, l'ho detto, è a nido d'ape, ma in una porzione esso è movimentato da girali puntualmente confrontabili con quelli che si trovano nelle citate salette del torrione di Masserano. Non basta. In corrispondenza di uno pseudo-piedritto, precisamente tra la cartella raffigurante l'*Ignorantia* e quella raffigurante la *Fortessa*, si ha un nudo, in monocromo, riprendente lo stilema delle creature che abitano la prima delle salette di Masserano. Si tratta di un nudo stilizzato che, in atteggiamento sensuale, è caratterizzato da una chioma fluente (fig. 10). Un altro nudo doveva molto probabilmente essere dipinto sulla parete di fronte, parete che ha registrato la perdita della porzione centrale dell'immagine per l'apertura di una finestra.

Anche in questo ambiente risulta interessante la decorazione del soffitto cassettonato, consistente nelle varie tavolette in un motivo a fiore stilizzato e lungo le direttrici formate dai travetti di tessitura in una cornice a fusarole. Anche le travi portanti sono rivestite da tavole di legno, queste abbellite con il motivo esornativo del cerchio intrecciato.

Completa gli ambienti del primo piano un salone attiguo alla sala appena descritta, salone che aveva la parte superiore delle pareti interessata da un fregio che ora si presenta purtroppo in gran parte perduto. Ciò che resta, quantunque dilavato, ci permette di dedurre che si trattava di un fregio a girali comprendente cartelle bordate da conchiglie e composizioni carpologiche, cartelle in monocromo ocra raffiguranti personaggi entro arcadica scenografia. Il dettaglio di un'ancora in una di queste cartelle porta ad ipotizzare che vi fosse raffigurata la Speranza. Abitavano, inoltre, la bordura, esternamente alle cartelle, creature nascenti da moduli geometrici, creature di cui restano frammenti che permettono di effettuare confronti significativi con certa decorazione all'interno del castello di Verrone, nello specifico con quella che abbellisce parte dei due saloni posti al piano terra dell'ala ovest. Un dettaglio: anche il contenuto monocromo ocra delle cartelle bennesi è confrontabile con certe creazioni monocrome di Verrone, nella conduzione grafica così come nella scelta cromatica. Ancora, a Benna compare ad angolo di una parete un putto in monocromo ocra che, sebbene in parte guasto, permette un puntuale paragone con certi putti che a Verrone mostrano di reggere in capo composizioni carpologiche entro il motivo della conchiglia. Nel nostro salone bennese è altresì da notarsi il finto marmo degli sguinci delle finestre.

Salendo al secondo piano della nostra torre giungiamo in una sala che è abbellita, come le altre, da un bel fregio corrente nella porzione alta delle pareti. A ben osservare, tale fregio è stato realizzato in doppia versione. Porzione di questo fregio, a fondo azzurro, nelle cartelle arricchite esternamente da elementi carpologici e floreali ed affiancate da viluppi di girali, riprende certa ornamentazione parietale conservata nelle prime sale di rappresentanza del palazzo masseranese. Lo stile è arioso, garbato, elegante. Il fregio bennese contempla quattro cartelle, al cui interno si ha la presenza di soggetti tratti dall'avifauna (fig. 11) che, se da un lato parlano dell'interesse verso aspetti naturalistici, dall'altro si rivelano metafore di realtà dal significato più profondo, vedasi l'Eros contemplato nell'accoppiamento di due uccelli.

Altra porzione del fregio si presenta a fondo ocra con elementi vegetali e quattro cartelle contenenti scorci d'ambiente di accattivante ideazione. Aggraziato il motivo della fontana la quale, di solito elemento ornamentale, può simboleggiare talora l'origine della vita spirituale venendo impiegata in questa accezione come attributo

della Madonna Immacolata. Nel giardino d'Amore la fontana è solitamente sormontata, ma non è il nostro caso, da un'immagine di Cupido.

In questa nostra sala si deve evidenziare il fatto che la cornice di raccordo tra la parete e il soffitto cassettonato presenta in corrispondenza dei due tipi di fregio sopracitati due tipi di cornice e precisamente una cornice a motivi circolari in relazione alle cartelle contenenti l'avifauna e una cornice a motivi a forma di cuore in relazione alle cartelle contenenti gli scorci d'ambiente.

Importante altresì, pure in questa sala, la decorazione del soffitto cassettonato, decorazione che si presenta parimenti in due diverse tipologie, entrambe con lo stilema del cerchio contenente un fiore stilizzato, ma caratterizzate esternamente al cerchio in un caso da gigli, nell'altro caso da fiori stilizzati.

A zoccolo delle pareti corre un fregio di ideazione semplice eppure accattivante. Si tratta di un'infilata di moduli geometrici dipinti a finto marmo, di diverse tonalità, tutte garbatamente tenui. Finto marmo si trova pure sugli sguinci delle finestre.

La sala attigua propone nella porzione alta delle pareti una cornice caratterizzata da motivi a girali e comprendente otto cartelle contenenti elementi agresti. Si tratta di paesaggi bucolici con costruzioni di semplice, eppure gradevole ideazione.

Dai frammenti rimasti si può dedurre che la dipintura dello zoccolo contemplava in origine moduli geometrici a finto marmo, così come partiti a finto marmo sono da segnalarsi sugli sguinci delle finestre.

Importante, come si vede, è l'impresa pittorica che arricchisce la nostra torre, un'impresa pittorica per la quale posso segnalare pure consonanza con certa decorazione all'interno del castello di Verrone¹⁴, decorazione riconducibile ad un'epoca approssimativamente rinvenibile nell'arco cronologico 1660-1670. Il riferimento è alla dipintura che orna i due saloni posti al piano terra dell'ala ovest, attualmente dismessa. Anche a Verrone, infatti, le figurette si presentano in svelta stilizzazione, mentre è la creazione prettamente esornativa, in quelle volute, in quei viluppi carpologico-floreali, in quelle fasce stilizzate ad attirare tutta l'attenzione. Un dettaglio: ad abbellimento di uno dei soffitti cassettonati a Verrone si trova l'identica cornice a motivi circolari che a Benna ho già indicato corrente nella porzione di parete su cui si innesta il soffitto cassettonato nella saletta recante nel fregio motivi tratti dall'avifauna. Anche certa tipologia di conchiglia, poi, può essere confrontata nelle due realtà bennese e veronese.

A Benna, così come a Masserano e a Verrone, realtà per le quali è segnalabile la consonanza con l'impresa pittorica nella cappella di San Giulio nella parrocchiale di Andorno Micca¹⁵ e per la quale credo si debba evidenziare pure tangenza con certi partiti a fregio del castello di Valdengo, si può parlare di cantieri di notevole impegno che, impiegando le formule fisse coralmente attinte dai repertori figurativi di quegli anni, sanno affascinare il riguardante. Il riferimento corre veloce anche alla ornamentazione che abbellisce la volta del salone che ora funge da ambiente per attività di oratorio al Piazza di Biella, una volta che presenta lungo il bordo perimetrale quindici lunette ed è scompartita in dodici spicchi. Il confronto può essere fatto non

¹⁴ Per il castello di Verrone v. LUIGI AVONTO, *Andar per castelli. Da Vercelli da Biella tutto intorno*, Milvia Torino 1980, pp. 381-387; MARIO e PAOLO SCARZELLA, *Immagini del vecchio biellese...* cit. pp. 179-187; ROSELLA SEREN ROSSO, MARIGA GUGLIELMO, *I castelli del Piemonte*, Gribaudo Cavallermaggiore 2002, pp. 68-70; TOMASO VIALARDI DI SANDIGLIANO (a cura di), *Verrone, l'immagine ricostruita*, Artistica editrice, Savigliano 2005, *passim*.

¹⁵ Per lavori alla cappella di San Giulio nella parrocchiale di Andorno v. DELMO LEBOLE, *Storia della Chiesa biellese. La pieve di Biella*, vol. IV, Unione Biellese, Biella 1987, pp. 356-357.

solo nell'imponente regia dei girali stilizzati, ma anche in certa proposta di scene agresti, dai colori smorzati e dalle linee suggerite più che descritte.

Significativo altresì, tra i tanti possibili, il paragone con la dipintura della sala detta "dei motti" che, sempre al Piazza di Biella, ma nel palazzo Ferrero della Marmora, vede l'abbinamento di animali a motti; sempre al Piazza di Biella è confrontabile con la nostra certa dipintura presente in palazzo Ferrero e in una dimora privata.

L'impresa pittorica degli ambienti qui indicati rientra nel circuito artistico riferibile a maestranze locali, nella fattispecie la bottega del Lace che ebbe a collaborare con quella del Genta.

Pietro Lace di Andorno risulta artefice nel 1714 della decorazione della finta cupola nell'oratorio di San Giovanni Evangelista a Benna; all'attacco dei costoloni della volta in questione si hanno le raffigurazioni delle Virtù Cardinali e proprio in corrispondenza della Fortezza si ha la firma del pittore: "Petrus de Lace ab Andurno fecit". Nella dipintura del presbiterio di questa chiesa risulta attivo un collaboratore che molti punti di tangenza ha con la bottega attiva a Varallo Sesia e a Benna. Qui sono fortissimi gli elementi di confronto anche con la *decorazione* del palazzo ex Sapellani, ora vescovado, di Biella. Proprio a favore del Lace già nel 1682 si erano registrati pagamenti per la citata cappella di San Giulio nella parrocchiale di Andorno Micca e va osservato come questi pagamenti risultino contemporaneamente per Giuseppe Antonio Genta. Ancora, va ricordato che il Lace è registrato attivo nel 1689¹⁶ nella villa che a Lessona appartenne proprio alla nostra principessa, una villa che nei tanti ambienti di cui si compone è abbellita da elementi esornativi che rimandano a quelli dei cantieri qui presentati. Putti, animali, stilemi floreali e carpologici suscitano la meraviglia del riguardante grazie a una narrativa accattivante che, anche nella decifrazione del simbolo, si muove eroicamente tra realtà e finzione.



Fig. 1 - Decorazione della volta di una sala, Palazzo della Principessa a Varallo Sesia

¹⁶ ENRICA RIVETTI BADONE, ELISA VIGNAZIA, *La residenza in villa nel Biellese nei secoli XVII-XIX*, tesi di laurea, Politecnico di Torino, Facoltà Architettura, a.a. 1987-88, p.183 (rel: prof. Vera Comoli Mandracci).



Fig. 2 - Decorazione della volta di una sala, Palazzo della Principessa a Varallo Sesia

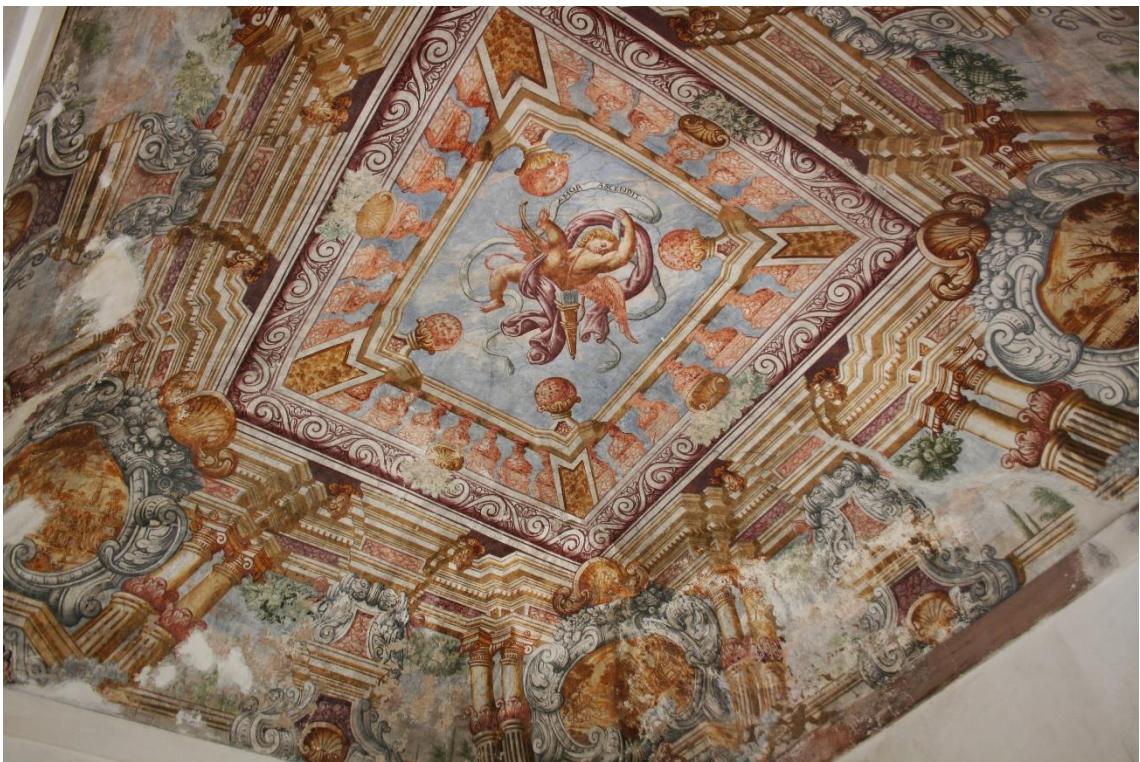


Fig. 3 - Decorazione della volta di una sala, Palazzo della Principessa a Varallo Sesia



Fig. 4 - Decorazione della volta di una sala, Palazzo della Principessa a Varallo Sesia



Fig. 5 - Decorazione della volta del salone d'onore, Palazzo della Principessa a Varallo Sesia



Fig. 6 - Stemma della Principessa, Castello di Benna



Fig. 7 - Dettaglio di un fregio in una sala, Castello di Benna



Fig. 8 - Dettaglio di un fregio in una sala, Castello di Benna



Fig. 9 - Dettaglio di un fregio in una sala, Castello di Benna



Fig. 10 - Dettaglio di un fregio in una sala, Castello di Benna



Fig. 11 - Dettaglio di un fregio in una sala, Castello di Benna

La heráldica en las manifestaciones artísticas como signo de identidad Heraldry in artistic manifestations as a sign of identity

Leticia DARNA

Doctora en Historia por la UB

Academique du fateuril du l'Academie Internationale d'Genealogie et Heraldique

Academica correspondiente de Heráldica y Genealogia

Socia fundadora de la iaafh (icgenher)

Miembro de la asociación catalana de genealogia heráldica nobiliaria SCGHSVN

Ricevuto: 25.02.2024

Accettato: 18.15.2024

DOI: 10.19248/ammentu.506

Abstract

Throughout my years of historical-heraldic research, from the eighties until now, I have delved into the different forms of heraldic representation in artistic manifestations. Artists wanted to capture heraldry in their architectural, sculptural, and pictorial works. They have done it in quite a reliable way according to the information and the artist's design. Each country and region have their own peculiarities when it comes to the shape of the shield, in the enamels and especially in the type of emblems that are more or less frequently used. This work focuses on different heraldic manifestations that range from sigillography to sculptures in cathedrals.

Keywords

Heraldry, historical-heraldic research, heraldry in artistic manifestations, Spanish history.

Resumen

A lo largo de mis años de investigación histórico-heráldica, de los años ochenta hasta ahora, he profundizado en las distintas formas de plasmación heráldica en las manifestaciones artísticas. Los artistas la han querido plasmar a lo largo de la historia en sus obras arquitectónicas, escultóricas y pictóricas y lo han hecho de manera más o menos fidedigna según la información y la traza del artista. Cada país y región tiene sus peculiaridades propias en la forma del escudo, en los esmaltes y sobre todo en el tipo de emblemas que se usan con mayor o menor frecuencia. El presente trabajo se centrará en manifestaciones heráldicas que van desde la sigilografía hasta la representación escultórica en las catedrales y edificios civiles, las pinturas y la orfebrería.

Palabras clave

Heráldica, Investigación histórico-heráldica, heráldica en las manifestaciones artísticas, historia de España.

La heráldica es un sistema nacido a principios del siglo XII en todo el Occidente Europeo Medieval. Los artistas la han querido plasmar a lo largo de la historia en sus obras, arquitectónicas, escultóricas y pictóricas. Lo han hecho de manera más o menos fidedigna según la información y la traza del artista. Cada país y región tiene sus peculiaridades propias: En la forma del escudo, en los esmaltes y sobre todo en el tipo de emblemas que se usan con mayor o menor frecuencia. En España hay una serie de emblemas que son muy características, y en la Corona de Aragón, también. Por ejemplo, los rastrillos, las panelas, las llaves, las calderas, las hoces, las sartenes, cinturones, entre otras muchas en cuanto se refiere a España en general. En la Corona de Aragón serán más usuales las armas parlantes, las almenas de los castillos en forma de triángulo, los montes flordelisados, la cola del león en forma de "S" y girada hacia dentro, entre otras.

1. La Heráldica en los sellos

A mi parecer la manera más fidedigna de la plasmación de dichos emblemas heráldicos es en la sigilografía¹. Últimamente participé en una catalogación de sellos de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona. Me responsabilicé especialmente del reconocimiento heráldico de dichos sellos.



Ilustración 1 Núm. Registre: 10214 Topogràfic: Calaixera C-7 (GF) Biblioteca de Catalunya

En los sellos reales y condales, al principio aparece sólo la figura mayestática, después el caballero sobre el caballo y tanto en su escudo como en la gualdrapa del caballo se plasman sus armas. Más adelante, en el contrasello, aparece la heráldica.

En la catalogación sigilográfica que hicimos en la Biblioteca Nacional de Cataluña, encontramos un sello correspondiente a Jaime I, rey Aragón, Mallorca y Valencia, conde de Barcelona y Urgel y señor de Montpellier. También de Alfonso II el Benigno 1328; Alfonso XI, rey de Castilla y León de 1312 a 1350. Otro de ellos fue el de Ramón Berenguer IV, casado con Petronila, hija de Ramiro II el Monje (1132), Conde de Barcelona y Príncipe de Aragón, donde los palos de Aragón aparecen, primero en el escudo y la gualdrapa del caballo, y más adelante, ya ocupan el contrasello.

En los contrasellos de los distintos monarcas aparecen otras variantes del escudo como el cuartelado de Aragón-Sicilia de Jaime II el Justo (1285 a 1302), conde de Barcelona y rey de Aragón y de Mallorca. Esta brisura sólo la

utilizaba Jaime II rey de Aragón, cuando era rey de Sicilia. Su hermano Federico antes y después de ser rey de Sicilia (1291, 1296), utiliza el flanqueado Aragón-Sicilia. Otra variante es el escudo exento que aparece en el contrasello de plomo de Jaime II de 1323 rey de Aragón, Mallorca y València, conde de Barcelona y Urgell y señor de Montpellier, con la cruz y las cuatro cabezas de sarraceno.



Ilustración 2. Jaime II rey de Aragón, cuando era rey de Sicilia conservado en la Biblioteca Balmesiana Antiguo Palacio del gobernador de Barcelona.

¹ LETICIA DARNA, *Conferencia de presentación de la exposición de la Catalogación de sellos de la Biblioteca de Cataluña "El fons de segells pendent de pergami de la biblioteca de Catalunya (siglos XIII a XIX)"* enero 2018.

Las armas de los Moncada como es el caso de Guillermo Ramón de Moncada del 1275. En su escudo y las gualdrapas de su caballo aparecen los besantes en número de ocho bien ordenados en 2,2,2,2. En el exterior de lo que es la figura del caballo y del jinete, en la parte izquierda del sello, se puede apreciar otro escudete con los palos de Aragón que indican a quien servía el Caballero.

Destacando como sellos de reinas, el de Leonor de Castilla, reina de Aragón segunda mujer de Alfonso III del 1329; donde en la parte central se encuentra el escudo palado del reino de Aragón y Condado de Barcelona y alrededor en un poli lobulado con los castillos, armas de su padre,

En el caso de Joan de Prades (1335 -1414), nieto de Jaime II e hijo del infante Pedro I de Ampurias, después conde de Prades lleva en sotuer, en el escudo y las gualdrapas de su caballo, el emblema de los palos de Aragón y las flores de lis con el lambel de gules del condado de Prades. Es un ejemplo de brisura, que en heráldica es la distinción, entre los descendientes de una misma familia real, del que ostenta el título.

Hay otra serie de sellos institucionales que llevan el escudo de Barcelona más o menos adornado. Es un escudo cuartelado con dos cuarteles palados, en ocasiones con dos o cuatro palos, según la moda, pero con el mismo significado.

En cuanto a los sellos eclesiásticos, es de destacar heráldicamente el sello del obispo Enrique de Cardona y Folch (o Cardona y Enríquez) Enríquez, obispo de Barcelona de 1505 al 1512.



Ilustración 2 Sello de Enrique de Cardona i Folch biblioteca de Cataluña

Es un sello en cera cubierto de Papel con la siguiente descripción heráldica “Terciado en palo: la primera, el flanqueado Cardona-Prades (en el flanco diestro, los tres cardos; al siniestro, el sembrado de flores de lis con el lambel); la segunda, el nuevo flanqueado de Urgell (los dos flancos jaquelados); y la tercera, las armas de los Enríquez (mantelado dos castillos en jefe y un león al pie)”. Aquí nos hace notar Martin de Riquer la imprecisión heráldica de Segarra.

El sello del vicariato y el sello del obispo Doménech Ram Lanaja donde a los pies de la figura del obispo se ven las armas de un ramo de sinople propias del prelado. Las bulas no tienen, normalmente, representaciones heráldicas, excepto en casos donde al lado del verso junto a las cabezas de san Pedro y San Pablo aparece la insignia de los Médici, que pertenece a la familia de donde procedía este papa León X (1513) y más tarde Clemente VII (1534) Otro sello curioso, es el de un comendador de Alcañiz de la orden de Calatrava, con la cruz propia de esta orden religioso-militar.



Ilustración 3 escudo exento que aparece en el contrasello de plomo de Jaime II de 1323 rey de Aragón, Mallorca y València, comte de Barcelona y Urgell y señor de Montpellier, con la cruz y las cuatro cabezas de sarraceno.

2. Pinturas murales

En cuanto a las pinturas murales adquieren relevancia, después de la ampliación del Palacio Real mayor y algunos edificios privados barceloneses con techos decorados y muros pintados, que pertenecen a este periodo final del siglo XIII².

En algunas pinturas se recuerdan gestas de Jaime I y en otras recuerda un momento de fuerte expansión marítima.



Ilustración 3 Pintura mural realizada en las paredes del "Salón del Tinell" I del Palacio Real de Barcelona representados linajes como el de Cruïlles, Santa Pau,

En las pinturas del Palacio Caldes de Barcelona, del siglo XIII, que se conservan en el Museo Nacional de Arte de Cataluña, donde se ve la representación de algunos de los

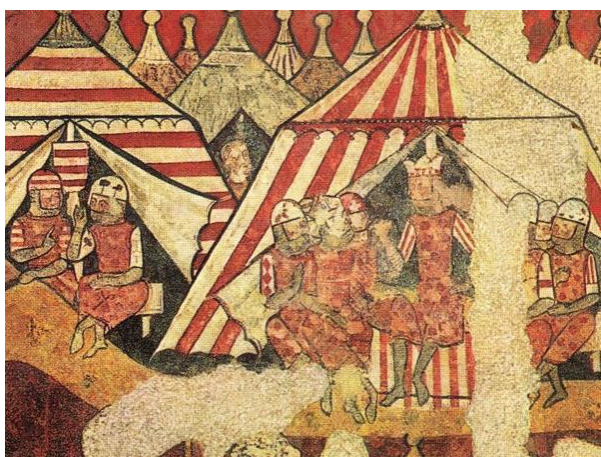


Ilustración 4 las pinturas del Palacio Caldes de Barcelona, del siglo XIII, que se conservan en el Museo

linajes que vemos, también, en las vigas, y motivos ornamentales muy similares como las lacerias, las inscripciones cúficas, incluso el mismo tipo de colorido.

Éstas tienen gran similitud con la pintura mural que procede de la antigua sala de recepciones del Palacio Real Mayor de Barcelona (actual Salón del Tinell), que se encuentra en el Museo de Historia de la Ciudad. Aparecen también representados linajes como el de Cruïlles, Santa Pau, Montcada y Centelles; y se ven en la parte inferior unas piñas muy típicas del arte mudéjar.

La cronología de estas pinturas se establece en el siglo XIV y conmemoran la conquista de Mallorca por Jaime I en 1295.

Uno de los primeros estudios que hice sobre heráldica fueron el de unas vigas procedentes del Palacio Episcopal de Barcelona. Dicho palacio fue renovado en el siglo XIII, primero conservando las formas románicas y más tarde se introduciría el gótico.

3. Artesonado

Parecen coincidir que el estilo artístico pertenece al románico y principios del gótico mudéjar, y en este caso podría datarse entre mediados y finales del siglo XIV. El arte mudéjar lo encontramos fusionado con el arte cristiano, coetáneos, caracteriza por la reiteración de elementos decorativos, en especial geométricos -lacerias-, vegetales,

² LETICIA DARNA, XXVIIIe Congrès internationale des sciences généalogique et héraldique a la Ville de Quebec (Canada) Junio 2008 «L'héraldique dans Les Peintres Murales Commemoratives ces Conquêtes de la Couronne D'Aragón».

inscripciones cúficas, arcos mixtilíneos, polis lobulados, de herradura, palmas, hojas de acanto, racimos, piñas, malvas puntos de triangulo, zigzag, perlas blancas en fondo negro, y trenza lineal. Los temas heráldicos aparecen decorando los techos, además de servir de señal heráldica de quién pertenecen, a veces, los que encargan las obras. Es muy típica la representación de los palos de Aragón, en las pinturas, como símbolo de la monarquía.

El blasón que se repite con frecuencia es "De gules con un monte flordelisado de oro". puede corresponder a Pons de Gualba (1303-1334), también a su tío Geraldus de Gualba (1284-1285), y según los más conocidos armoriales -aunque no lo sabemos con seguridad- a Arnau de Gurb (1253-1284), y a su familia, le corresponderían, también, estas mismas armas. Arnau de Gurb (1253-1284) fue contemporáneo de Jaime I (1213-1276), "conseller" y nos consta que le ayudó en sus campañas cuando era canónigo de la Catedral.

El resto de los blasones podrían corresponder a familias catalanas importantes, caballeros que entraron en Cortes o que ayudaron al rey en sus campañas, o que dieron donativos para costear la fábrica de la nueva Catedral, e incluso la construcción del nuevo Palacio Episcopal.

Todo esto sin olvidar -como he explicado anteriormente- que con frecuencia los motivos heráldicos, muy usados en la ornamentación gótico-mudéjar, no



Ilustración 5 Representación de los palos de Aragón. En las vigas que actualmente están expuestas en la pi Almonia

corresponden a personajes del mismo momento histórico sino, que, en ocasiones, se utilizan como homenaje a algún hecho importante realizado por algún monarca, o simplemente se plasman escudos de nobles o personajes importantes conocidos por todos, como Hugo de Cardona 1305-1311. En una de las capillas de la Catedral aparece su escudo y coincide con uno repetido varias veces en las vigas. Se describe así: "De gules, un cardo arrancado de oro"; el escudo de los Montcada, "De gules con seis besantes de oro" Uno de los escudos de armas, "De gules un castillo con tres torres de oro", " De gules un castillo de oro", pero en otros armoriales el castillo es de plata.



Ilustración 6 Vigas con decoración heráldica procedentes del antiguo Palacio Episcopal. en ellas se repiten los linajes de los caballeros que fueron a la conquista de Mallorca como el de Centellas, Moncada- Bearne los palos de Aragón

El apellido Cruïlles famoso en la conquista de Valencia se ve representado aquí. Su escudo se describe así: "De gules, sembrado de ocho crucetas de plata y siete medias crucetas del mismo metal" El escudo real de Cataluña-Aragón, "De oro cuatro palos de gules" El escudo del linaje Vilanova, "De gules, una cruz floreada de tres pomos, en cada pie ranciada". Podría corresponder a March Vilanova, cuya sepultura se halla en el claustro de la Catedral de Barcelona y se fecha en el 1300.

Leonor la 2ª de las hijas del rey Alfonso I El Casto (1154-1196) y Sancha, Casó con el Conde de Tolosa, Ramón VI, de quién fue quinta esposa, no dejando hijos. Esta trae en campo de gules una cruz tricúspide bordonada y vacía de oro. Es curioso que, según importantes armoriales, como nos cita Martín de Riquer³ esta cruz coincide con la de Santes Creus

Encontramos un caballero fiel al infante Jaime que el 4 de febrero de 1329, había sido nombrado lugarteniente de procurador, se llamaba Ramón Alemany y sus armas coinciden con otro de los escudos estudiados: "Campo de gules con un ala de plata". También lo ostentaban los Santa Eugenia, caballeros entrados en cortes en el siglo XIII, en 1228.

El blasón "losanjado de oro y gules" podría corresponder a Ramón de Centelles, según Martín de Riquer, era el que asistió a la conquista de Mallorca, reflejada en las pinturas murales del Palacio Aguilar de Barcelona.

³ MARTIN RIQUER, de *Heráldica Catalana*, Barcelona 1982 °T, I,p774, escut 118.

A pesar de ello nos consta que Bernardo de Centelles participó en las Conquistas de Valencia y Mallorca. Su hijo Gilabert ayudó a su padre y a Don Jaime I (1208- 1276) en la conquista de Valencia y Mallorca.

Otro de los escudos "Campo de gules con una cruz de plata". Creemos que correspondería al linaje de los Blanes. Descienden de Gines de Saboya. Su hermano Jaques vendría a España con Carlomagno a la recuperación de Cataluña. Arnaldo de Blanes es nombrado en el testamento de Berenguer de Palou obispo que acompañó a Don Jaime I en la conquista de Mallorca,

El blasón que se describe como: "Campo de oro con dos fajas de gules" se repite en varias vigas: Podría corresponder a Bernat de Vich, conceller en 1255. Es, también, el escudo de la antigua familia de Vich en Mallorca. Podría ser también el escudo del condado de Ampurias cuya descripción es: "De oro con cuatro fajas de gules". También podría pertenecer a el apellido Santa Pau "De plata con cuatro fajas de gules", tenemos noticias de Huguet Santa Pau del 1340. También coincide con las armas de Juan Armengol obispo de Barcelona (1398-1408) pero el escudo de dicho obispo ostenta sólo dos fajas de gules.

El que se describe como "losanjado de oro y sable". Podría pertenecer a la familia Maya que se cita como una de las casas entradas en cortes en 1225. También podría corresponder a Berenguer de Tagalamente, caballero entrado en cortes en el año 1370 o p. de Tagalamente del 1392.

Pedro II el Grande (1240-1285) casó con Constanza de Sicilia en 1262. Uno de los blasones que en estas vigas se dibujan son las armas de Sicilia: "En campo de gules un águila de sable. Jaime II el Justo (1267-1327), hijo de este matrimonio fue rey de Sicilia, como Jaime I (1285-1295). Este blasón que lleva el águila podría ser también y con más probabilidad perteneciente a los Aguiló ya que se observa que esta águila llevaba una figura dibujada en el pecho, pero actualmente no se puede distinguir. Estas armas aparecen en la tumba de este apellido, que se encuentra en el claustro románico de Sant Benet de Bages correspondiente a la primera mitad del siglo XIII. Otros heraldistas⁴, lo describen como de oro, un águila de sable, picada membrada del campo, cargado el pecho de un losange de gules, con una cabría de plata"

Uno de los emblemas más difíciles de averiguar a quién pertenece es el que se describe como "De oro una cruz patada y fijada de gules "y "De oro tres cruces patadas y fijadas de gules" La cruz patada y fijada corresponde a la cruz antigua de Aragón, que nos aparece con frecuencia en los yelmos y monedas de los reyes de Aragón. Pedro IV la presenta de plata en un escudo de azur, en el cantón diestro del jefe "señal heráldica para la ordenación vieja de Aragón ". Se encuentra en algunos relicarios que fueron de la casa real, hoy conservados en la Catedral de Valencia, según la descripción de las ordenaciones aplicada a la figura de los sellos del rey.

El escudo que lleva "De plata un León de gules" podría pertenecer a los Erill.⁵ Correspondería a la baronía de Erill, Así el sello del obispo de Barcelona, Fray Berenguer de Erill, del 1369⁶. Pedro de Erill asistió a la Conquista de Valencia. Hubo otro Berenguer de Erill que fue obispo de Lérida (1205-1236). Guillermo Roger de Erill, hermano del XVI barón de Erill primer maestre de la orden de Montesa, abad de Santas Creus, el año 1319. La cruz en sotuer de plata en campo de gules, así como "la cruz

⁴ LUIS DOMENECH I ROURA, *Armorial Historich de Catalunya, desde els seus orogens fins al segle XVI*. 6 vols. manuscrits ilustrats. tomo 254, lam.I

⁵ LUIS DOMENECH I ROURA, *Armorial Historich de Catalunya*, cit. tomo 255, Lam LXXXVI.

⁶ FERRAN SEGARRA, *Sigilografia catalana Barcelona, Institució Patxot, Henrich y Cia. 1915- 1932*, 5 vols. sello de Francesc d'Erill, a. 1457.

patada de oro encampo de gules",⁷ creo que son alusivas a la Catedral de Barcelona. La primera, símbolo del martirio de Santa Eulalia, En cuanto a esta cruz de la catedral hay una cierta confusión con la cruz fijada ya que la distinción sería tan mínima que a veces con el paso del tiempo puede haber sido borrada.

Queda por descubrir el decorado inferior de las vigas con losanges de gules, que no sabemos si es un decorado geométrico típico del arte mudéjar o un desglosamiento típico y frecuente de un blasón, probablemente el que más se repite, que es el de los Centelles. Según Mateo Aymerich, el obispo que se ocupó de rehabilitar el nuevo Palacio Episcopal fue Pedro de Centelles (1243-1252). Según otros importantes armoriales fue Arnaldo de Gurb (1253-1284) que lo construiría y lo ocuparía el primero. En cualquier caso, creo que en las vigas que estudiamos, tanto los escudos losanjados de oro y gules como la decoración de las vigas con losanges se refieren a este obispo, bien porque el reconstruyó el palacio, bien como motivo conmemorativo.⁸

El primer monasterio de la orden de la Merced se fundó en el año 1218, que aparece la cruz de la parte superior del escudo - que sabemos que coincide con la cruz de la catedral de Barcelona- como una cruz patada y fijada. Es la cruz románica, basilical de los escudos de Barcelona del siglo XIII. En el siglo XIV se usará la cruz de San Jorge. Todo esto nos aclara la persistencia de estas cruces patadas y fijadas que encontramos en las susodichas vigas.

4. Heráldica en la Orfebrería

En la orfebrería es muy común la decoración heráldica, hice un estudio sobre unas arquetas o cofres para un congreso en Francia⁹. En el espacio anglo- francés se puso de moda la elaboración de objetos artísticos con ornamentación heráldica. Entre estas obras de arte que podemos encontrar pertenecientes a esa época medieval, es muy frecuente los cofres arquetas y baúles, que se fabricaron, en ocasiones, como objetos de regalo o para guardar especies o reliquias.

En ellas fue costumbre plasmar las armas del propietario o bien las conmemorativas del lugar o la época donde han sido elaboradas. Desde hace muchos años en las visitas a distintos museos, me han llamado la atención este tipo de objetos. Faustino Menéndez Pidal, ha mostrado siempre gran interés por estas obras de arte, y ha profundizado en el estudio de muchas de ellas.

A mí me empezó a llamar la atención una en concreto que se hallaba en el museo de la catedral de Tarragona. Esta había sido ya estudiada por Don Faustino. Se trataba de una arqueta pequeña llamada de San Pere Armengol. Es de estaño (posiblemente una aleación de estaño y plomo) encima de un soporte de madera. Fue fabricada en Chipre sobre el año 1300 procedía de la Iglesia parroquial de La Guardia del Prats (de la Conca de Barbera, Tarragona)

⁷ LUIS DOMENECH I ROURA, *Armorial Historich de Cataluña*, cit. tomo 254, lam. 1

⁸ LETICIA DARNA, "Consideraciones heráldicas en relación con unas vigas procedentes del Palacio Episcopal de Barcelona, expuestas actualmente en el edificio de la Pía Almoína". Presentada en lengua francesa en el XI Coloquio Internacional de Genealogía y Heráldica, organizado por la Academia Internacional de Genealogía y Heráldica, en St. Pölten (Viena), en septiembre de 1999. Publicada en sus actas en 2002

⁹ LETICIA DARNA, agosto de 2015- Coloque de Sant Jean du pie de Garde «Cofres et coffrets médiévaux avec de l'héraldique».

El cofrecito hizo su aparición en la urna funeraria de San Pedro Armengol. Está formada



Ilustración 7 urna funeraria de Pedro Armengol. Con la representación de reyes y caballeros famosos del momento

por cuatro plaquetas rectangulares de estaño encajadas en el soporte de madera. Sobre las plaquetas anteriores y posteriores, podemos apreciar la representación de seis reyes y seis caballeros, con los escudos de los más importantes reinos de la época en Europa occidental: Portugal, Castilla, León, Inglaterra, Navarra y corona de Aragón.

Situados bajos unos arcos y sobre las placas laterales podemos ver diferentes

figuras de reyes sentados y acompañados de dos caballeros armados y de pie. El cofrecito es especialmente interesante para la historia de la corona de Aragón, ya que se ve el claro reconocimiento de su reino en el Occidente europeo medieval. Es probable que la cajita fuese elaborada en un taller de la isla de Chipre.



Ilustración 8 Se trata de un pequeño cofre con guerreros de un artista desconocido de Chipre. Se data en 1250-1280

Al poco tiempo encontré otro cofrecito, muy parecido por el tipo de ornamentación y dimensiones en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Aquí se pueden apreciar las armas de diferentes reinos o familias nobles francesas. Se trata de un pequeño cofre con guerreros de un artista desconocido de Chipre. Se data en 1250-1280. Es de estilo gótico, con las dimensiones siguientes: 5,2 x 10,3 x 7,5 cm. Su material consiste en una aleación de plomo y estaño también sobre una estructura de madera. Su origen parece ser del monasterio cisterciense de Santa María de Nogales (León). La combinación de diferentes blasones sobre el mismo panel nos demuestra la relación entre la nobleza y la realeza. Del mismo modo nos permite establecer la situación de la obra de arte en su contexto histórico.

En estas obras de arte podemos ver un sentido de recuerdo. En el norte de Francia las artes metalúrgicas utilizaron muchos motivos heráldicos en su ornamentación, especialmente las placas esmaltadas o gravadas que utilizan para decorar los cofres y otros muebles. Un ejemplo de este hecho fue “la cassette de Saint Louis” con sus 53 blasones heráldicos guardados en el Louvre, y en la Abadía de Long Pont de Aquisgrán entre otras. Es poco probable que hubiese destinatarios concretos de estos objetos plasmados heráldicamente en su decoración heráldica, fue un tema muy apreciado en la época. Un estudio importante de esta cajita de San Luis fue elaborado por el barón Pinoteau¹⁰. El cofre relicario llamado así, fue compuesto sobre todo de placas esmaltadas con armerías de las principales familias de Francia.

Otro tipo de cofres o baúles que demuestran gran interés heráldico son las llamadas “Cajas de Novia”. Estas proliferan en las casas de campo y también en el resto de España. Últimamente me ha tocado identificar una que estaban restaurando en el centro de restauración de la Generalitat en Valldoreix, Barcelona. Se trata de una caja

¹⁰ HERVÉ PINOTEAU, *Cinq études d'héraldique et de symbolique étatique*, Le Léopard d'Or, 2006.º



Ilustración 9 Cajita de marfil procedente de Dieppe (Francia). Con escudos nobiliarios de la época

de madera procedente de la colección Plandiura, tiene cuatro escudos de los Sentmenat y de una rama de los Requesens. Este año me llegó una consulta posterior a una restauración y en trámites para depositarla en el museo de escultura de Barcelona. Una cajita de Marfil seguramente para guardar especies, elaborada en Dieppe, en Francia, es un poco difícil hacer identificaciones heráldicas de objetos artísticos de países distintos al de origen. Si no son armas muy conocidas habría que estudiar con profundidad la historia de esa región de un país que no es el propio.

Durante muchos años han ocupado lugares concretos en los museos, sin que nos hayamos percatado de ello, algunos objetos con un valor artístico e histórico muy considerable. Tal es el caso de un trio de bacinas o lavamanos¹¹ cuya orfebrería repleta de escudos heráldicos, rememora algunos de los personajes más relevantes de la realeza y nobleza francesa de principios del siglo XIII.

Nos encontramos, de nuevo, con una costumbre muy común: la utilización de emblemas heráldicos como elementos decorativos que rememoran un momento histórico determinado con no demasiada precisión.

Entre ellos, actualmente expuesto en una de las vitrinas, se hallaban unos platos de estaño o bacinas con un buen número de escudos cincelados y esmaltados en sus bordes.



Ilustración 12 MNAC Barcelona, 2007-10,19. Fotógrafos Calveras /Mérida/Sagristà. Ref. 4575 Bacina de cobre procedente de Francia decorada con escudos heráldicos que rememora algunos de los personajes más relevantes de la realeza y nobleza francesa de principios del siglo XIII (decorada con escudos heráldicos que rememora algunos de los personajes más relevantes de la realeza y nobleza francesa de principios del siglo XIII)

Después de buscar en varios armoriales y consultar a distintos heraldistas llegué a la conclusión de que los escudos se referían los siguientes personajes:

Bacina nº 1

¹¹ LETICIA DARNA, *Estudio Heráldico de dos bacinas de principios del siglo XIII*. «Emblemata», Instituto Fernando el Católico Diputación de Zaragoza nº 13, 2007, pp. 23-29

1 y 5: de oro, la cruz ancorada de gules y un bastón de sable brochante; armas de Wirichc d'Ouren, señor de Berbourg, en Lorena, de 1252 a 1284.

2 y 6: bandado de oro y azur, con la bordura de gules; armas de Hugues IV, Duque de Borgoña (1218-1273).

3 y 7: de oro, tres roeles de gules y un lambel de cinco pendientes de azur; armas de Robert de Courtenay, señor de Champignelles, Bouteiller de France desde 1223 hasta su muerte, en 1239, como cruzado en Tierra Santa.

4 y 8: jaquelado de oro y azur, con la bordura de gules y el francocuartel de armiños brochante; armas de Pierre Mauclerc de Dreux, conde de Bretaña de 1213 a 1237.

En cuanto al escudo de los tres crecientes de gules que abraza el caballero que cabalga en el centro, si el campo es de sable, pudiera corresponder a los Bailly o a los Ballelare. Pero estos dos linajes no son tan antiguos e importantes como los representados en las otras armerías. Es más probable que se trate de los Chavannes, de Bresse, al sur de Lorena, en el actual departamento de los Vosgos. Pero la familia de Chavannes trae de gules y tres crecientes de oro., con lo cual deducimos que tampoco es el caso.

Se trata de un lavamanos o bacina con esmaltes en cobre, como de Eduardo I conde de Bar. Estos tres cobres esmaltados en champlé han sido trabajados, muy probablemente, en uno de los talleres de Limoges. Por su estilo decorativo en ellas fue costumbre plasmar las armas del propietario, o bien las conmemorativas del lugar o la época donde han sido elaboradas.

Bacina no. 2. La identificación de sus armerías no es fácil, pues parece que los esmaltes han desaparecido. De derecha a izquierda:

1: de azur con dos róbalos (bar) adosados de oro; armas de Enrique II, conde de Bar-le-Duc, muerto en Gaza en 1239.

2: El escudo con tres gavillas de Malet de Gravelle, ilustre maison normande Robert II de Malet señor de Gravelle, es de 1205. su hijo Roberto III en 1220, 1226, 1233, 1235 documentado, con San Luis rey de Francia.

3: de oro, el león de sable; armas de Gui de Dampierre (+1305) conde de Flandes.

4: de azur, sembrado de lises de oro, partido de gules y sembrado de castillos de oro; armas de Alfonso, conde de Poitiers (1220-+1271) hermano de san Luis, rey de Francia.

5: parecen ser las armas de Hugues IV, conde de Borgoña, ya citado.

6: de (?) dos bandas de (?); hay siete linajes franceses, por lo menos, que traen dos bandas en sus armas. Escudo bandado y cotizado con dos cotizas, indica al conde de Champagne, con su realeza navarra que data de 1234.

En el soberbio catálogo de la exposición del Muséo del Louvre sobre la obra de limoges.

5. Heráldica en los pergaminos

En un pergamino perteneciente a Alfonso IX (1171-1230) observamos un signo no rodado



Ilustración 13 un pergamino perteneciente a Alfonso IX (1171-1230), observamos un signo no rodado con un león Fechado el 1 de abril del 1201 biblioteca de Cataluña

con un león Fechado el 1 de abril del 1201 por el Notario F. Froilán del canciller del obispo de Orense. Lleva dibujado un león pasante y tiene restos de cinta de seda del sello pendiente que llevaba (hoy desaparecido).

El rey Don Alfonso IX de León y su esposa Berenguela I de Castilla (1180-1246), hacen una donación a la orden del Hospital de San Juan y a su comendador del reino Munio Sancho y su hermano Lorenzo Sancho, de la villa Real de Bounes en Asturias.

En los signos de Alfonso IX se introdujo la novedad de suprimir la rueda o campo circular del signo, quedando solamente la figura del León.

Es el mismo tipo de emblema, que aparece en el tumbo A de la Catedral de Santiago que fue

fechado en 1208 y 1216. En el emblema ha adquirido ya todas las características de las verdaderas armerías: el León está en posición horizontal y mirando hacia su derecha. Así seguirá figurándose el León en posición horizontal en los campos circulares de signos de suscripción, monedas, entre otras. En los privilegios este monarca utilizó tanto el signo de rueda como el no rodado.



Ilustración 4 Escudo identificado en un cantoral del siglo XVI de la Catedral de Barcelona, con el escudo de Doménech un clérigo enterrado en Roma en la Iglesia de Montserrat. Procedente del Archivo de la Catedral de Barcelona

Escudo identificado en un cantoral del siglo XVI con el escudo de Doménech un clérigo enterrado en Roma en la Iglesia de Montserrat

PE. DOMÉNECH. ALS DE PERUSCHIS-RECTOR DE PRADES. AC CUBICU APOP EX PROSAPIA ROMANA CATHALONIAENAIUS NEPO CARISS. SIBI. POSTRÉIS Q SUIS.POS.AN.D.M.D.XXX VII.

De lo cual deducimos que era Pere o Pedro Doménech (Gratallops, Priorat, entorno del 1500-Villabertran, Alt Empordà, 1560) Abad. En una primera etapa de su vida fue

clérigo canónigo de Barcelona, rector de Villa Bertrán, d'Ulldemolins, de Prades y de

Vilavella. Posteriormente fue a Roma donde trabajó como secretario del embajador de Portugal y al menos a partir de 1541 fue cubiculario del papa Paulo III (1468-1549). Estuvo en Barcelona en 1555, relacionado con los jesuitas. En septiembre de 1546 se encuentra en Barcelona, aunque en 1548 vuelve a estar en Portugal, después en Roma, donde fue enterrado en la Iglesia de Montserrat.¹²

6. Heráldica en las ménsulas, capiteles y claves de bóveda

En otra ocasión se pusieron en contacto conmigo un grupo de arquitectos de Patrimonio, para que les hiciera una identificación de una serie de escudos que había en el palacio episcopal. El primer escudo que identifiqué fue el de Benito de Sala y Caramany (1699-1715) que curiosamente estaba colocado en el garaje del Palacio Episcopal escudo soportado por un águila bicéfala, cuartelado 1º y 4º media águila y 2º y 3º un losange rodeado de otros cuatro pequeños losanges. Este obispo fue exiliado de Barcelona y fue enterrado en San Pablo extramuros de Roma.

Otro de los escudos que está colocado en una ménsula del primer piso de dicho palacio y al frente de la escalera principal, y en la capilla adyacente es el de Simón Salvador (1433-1445) que se describe como: “De azur con un castillo de oro aclarado del mismo”. Dicho blasón lo vemos en el Retablo de la Transfiguración en la capilla de Sant Nicolás (obra de Bernat Martorell 1450) en la Catedral de Barcelona. Este hecho facilitó para saber la cronología de la parte de este Palacio. Las claves de bóvedas, campo circular como los sellos, muy apto para figuras únicas y simples, recibieron alguna vez las viejas señales en los años de transición del XII al XIII. Posteriormente, son habituales en ellas los escudos de armas. En los siglos XIV y XV las claves y las ménsulas de las bóvedas nervadas son el lugar obligado para colocar las armas del fundador, donante o patrono de la obra.



Ilustración 15 escudo de Simón Salvador (1433-1445) obispo de Barcelona. Esculpido en las ménsulas de la capilla privada en la primera planta del Palacio Episcopal de Barcelona



Ilustración 16 tambor de bóveda de la Capilla de Santa Eulalia de la Catedral de Barcelona. Escudo de Ferran de Abella obispo de Barcelona (1334-1344)

¹² LETICIA DARNA, *Españoles enterrados en Roma*, «Emblemata», Instituto Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2006 vol. XII.

En el intento de recopilar el máximo posible de obras heráldicas de Barcelona he descubierto la gran riqueza de algunos claustros.¹³ De los primeros a los que dedique mi estudio, advertida de su existencia en un principio por el ilustre heraldista Armand de Fluviá fue el del antiguo de Barcelona Rodrigo de Borja. (1473-1479) convento de San Agustín el Viejo.



La iglesia del monasterio de Junqueras, en los años 1871, y 1888, la trasladan a la calle Aragón de Barcelona. En ella encontramos gran profusión de escudos heráldicos. En el Claustro, galería

Ilustración 17 Escudo de Rodrigo de Borja. (1473-1479) convento de San Agustín el Viejo. Claustro

alta, adornan los ábacos del piso bajo: Con ciervos (Cervera o Cervelló); ondas de Vives, cardos de Cardona, y montes flordelisados, entre otras figuras heráldicas correspondientes a apellidos importantes en la construcción de dicho monasterio. En las ménsulas de los arcos hay espadas y veneras emblemas de la orden de Santiago de la Espada y escudos reales de Aragón y de Sicilia. En el interior de la iglesia, en las paredes de sus capillas y en los tambores de las claves de bóveda se pueden ver muchos

¹³ Septiembre 2009 Colloque a Verviers «La Coutume de Metre L'heraldique dans Les Chapiteaux Medievaux».

escudos con las armas de los benefactores de dicho monasterio como Garsenda de Moncada, los Centellas, los Pons, entre otros.

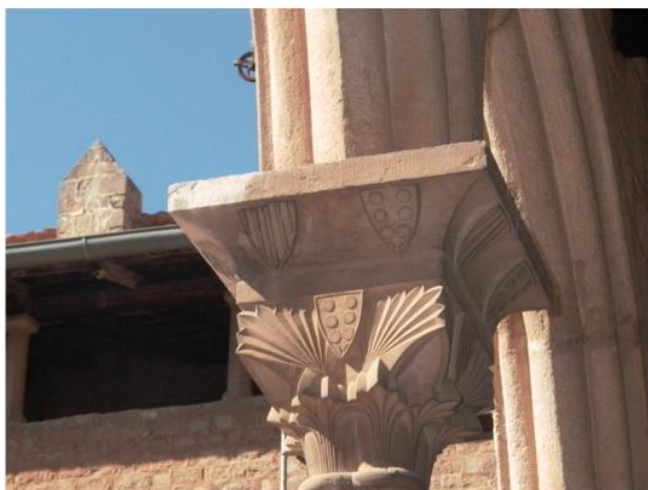


Ilustración 18 . Emblema de la orden de Santiago de la Espada en el claustro de la Basílica de la Concepción de Barcelona

Muy a menudo, los escudos de armas no son muy visibles para el visitante, porque pueden estar esculpidas en el tambor de las claves de bóveda. Gracias a

fotografías de gran resolución, podemos ver cómo en las naves laterales, en el lado derecho del altar, en los tambores de llaves de bóveda de las capillas de la iglesia del antiguo monasterio de Santa María Junqueras Barcelona, hay diferentes blasones. En una de las claves de bóveda hay un escudo de armas cortado en jefe, con los 4 macles (del nombre de Cabanellas), abajo el yugo que era el emblema del Monasterio. En el otro, hay un Corazón traspasado por una flecha, que podría ser motivo de devoción o el emblema de los Agustín. En el lado izquierdo también hay un tambor con las armas, de nuevo, de los Centellas y que coincide con la capilla que tiene estas mismas armas en las paredes. Montcada-Centellas se pueden ver las armas de los Parapertusa, lo curioso es que no coincide con las de su escudo que figuran en las paredes de estas capillas.

En otro de ellos es un escudo rojo con una copa árbol de oro (probablemente una aceituna), correspondiente a la familia Oliver o como Oliver, Olivera catalogado como uno de los cinco candidatos para la elección del priorato en 1466, o priora Olivera Sancha (1389-1419). Además, en la capilla de la Piedad incluyen armas en todos bastante bien conservado, el Centelles (rombos de oro y gules) y el Sagrado Corazón, los de Centelles y las Cabanellas



Otro monasterio digno de elogiar por su gran belleza es el de Santa María de Pedralbes Se pueden identificar en el claustro, en la sala capitular y en distintos sepulcros las armas reales de Elisenda de Moncada, de los benefactores y de las prioras de dicha orden de santa Clara.

Ilustración 19 Capitel del Monasterio de Pedralbes de Barcelona. Escudo de los Moncada

El Claustro de San Jerónimo de la Murta es el elemento central y más notable de este antiguo monasterio. Recinto de planta cuadrangular con galerías abiertas hacia el patio, y sirve de comunicación con las diferentes dependencias del edificio. Fue construido en la segunda mitad del XV por los maestros de cases Pere Basset y Jaume Alfonso (autor de antiguo claustro de la Abadía de Montserrat). En el piso superior hay ángeles tenantes de escudos y concluyen en grandes claves de bóveda. En la galería de mediodía podemos ver esculpidos el escudo de la familia Viastrosa, el escudo de la familia Viñas, entre otros o el emblema de los Jerónimos, San Jerónimo quitando la espina al León. Bajo esta clave puede haber unos retratos de Pedro Fernández Pecha y Fernando Yáñez de Figueroa, el retrato de Cristóbal Colon. En la galería de poniente destaca los escudos de los Reyes Católicos sin la granada (13/14/15/16/17) También se pueden ver los retratos de estos monarcas y de Juan II, cerca de la puerta de la cocina



Ilustración 20 escudo en la clave de bóveda del Monasterio de San Jerónimo de la Murta en Badalona (Barcelona) Escudo de los reyes católicos, antes de conquistar Granada antes del 2 de enero de 1492

En la galería Norte los retratos de los muros de esta galería corresponden probablemente al rey Martín el Humano, a Benet XIII el papa Luna, un obispo fra. Juan Tomás, o a Lluís de Setantí (conseller en Cap del Consell de Cent) enfrontado a un mercader, posiblemente Juan Çafont, mestre racional de la casa del rey. En las arcadas más próximas al arbusto de la Murtra se encuentran los retratos de los fundadores Bertrán Nicolau y su mujer, Constanza Rovira y una serie de frailes jerónimos que podrían haber sido los primeros que habitaron en el monasterio. Bernardí Aguilar pagó una clave de bóveda del claustro y tiene sus armas esculpidas cerca de la portería Escudo e inscripción REX IOANNES ME FECIT.

La sepultura de la familia Pere de Sant Climent señor de Badalona, está en el pasillo que comunica la iglesia con la capilla de San Sebastián y el retablo de San Jerónimo de la Murta y cinco claves de bóveda de los Reyes Católicos pertenecientes a los años 1489-1491 se encuentran en la galería de poniente.

Otro de los claustros es el de la Catedral de Vic donde tanto en las columnas y en las paredes hay numerosos escudos de armas. En los sepulcros que colocaron en sus muros, o en las bases de las columnas. Dos de los que estaban sobre un sarcófago aparecen sobre las bases de las columnas del claustro.

En el claustro de San Pablo del campo en Barcelona, Hay un buen número de lápidas y sepulcros de los siglos XIII al XV. El de la familia Bertrán (+1279) una banda de gules

fileteada de oro”; el sepulcro de Bernat de Bell-lloch (+1279) “ocho roeles “y Grau de Bell-lloch (+1307) encima de la puerta del claustro “De gules tres veneras de oro” y del prior Berenguer Solicrup (+1293) “Un busto”.

7. Retablos con la Heráldica

Los retablos góticos presentan generalmente una forma geométrica¹⁴. Tienen un guardapolvo o una moldura que sobresale. La decoración sigue las reglas del estilo gótico con pinturas e imágenes enmarcadas por doseles o jambajes, pináculos, crestas, florones y otros elementos decorativos. La introducción de elementos heráldicos, así como la figura del comitente era común. Poco a poco se establece la separación entre el cuerpo del retablo y el banco o la predela y la configuración en cuerpos y calles.

A medida que pasan los siglos, los retablos adquieren dimensiones, complejidad y lujo, convirtiéndose en enormes estructuras muy decoradas en las que se cuenta, mediante relieves o pinturas colocadas con rigidez, la vida de Cristo, de María o la del santo a quien está dedicado el altar. La presencia de numerosas imágenes, de oratorios o de reliquias en un templo motivó la multiplicación de retablos. Así apareció el retablo principal, centro de atracción principal del templo, y los laterales o menores, que se encuentran en las naves y capillas

Los emblemas o los blasones heráldicos pueden aparecer en el escudo en el guardapolvo, en las arcadas de las diferentes partes o en las predelas del retablo o en la propia pintura. A veces, en los azulejos, en las vestiduras, en los ornamentos litúrgicos de los obispos, así como en los elementos arquitectónicos dibujados en el retablo aparecen representaciones de blasones de mecenas.



Ilustración 21 escudo de la familia Magarola en el retablo de la capilla de San Bernardino de Siena de la catedral de Barcelona

La capilla dedicada a San Bernardino de Siena, capilla de los profesores vidrieros de Barcelona. Es un retablo de tamaño común, de estilo barroco (1705), con tres hornacinas principales: en el centro está la imagen del santo y en los lados, la imagen de San Miguel el Arcángel, de San Antonio de Padua y San Gerónimo. En este caso, el mecenas es la familia Magarola, “de oro dos palos centellados de gules.

Hay un retablo muy conocido dedicado a la Virgen y a San Marcos, protectores del gremio de zapateros. El escudo del gremio aparece con un antiguo zapato. Lo pinta Huguet, pintor muy famoso en la época.¹⁵

En el guardapolvo del retablo de Nuestra Señora de Montserrat se encuentra el escudo

¹⁴ LETICIA DARNA GALOBART, Congress XXIX 2010 Stuttgart DE, (Spain) *L'identité héraldique dans les oeuvres d'Art*, p.210-219.

¹⁵ Retablo de la capilla de San Marcos de Barcelona, 1346.

de Antonio Estállela. De plata un corazón de gules, borde con cinco tortas, de azur; borde liso de azur.

El escudo de armas del Dr. Sivilla, obispo de Girona, está pintado en el guardapolvo del retablo de la sala capitular (1878): Cortado de una moneda de plata. Primera parte: de gules, una cruz de plata; a la izquierda de oro, cuatro Pals de gules; el segundo de azur, un monte del lado derecho y un perro de su color (flanco de la montaña) de plata. En la cabeza, tres estrellas en faja también cortado de plata.

El escudo de Pantaleón Montserrat (1864-1870), obispo de Barcelona, podría haber sido añadido al retablo con su escudo de armas en el guardapolvo del retablo: «Cuartelado: 1º de azur los montes y el monasterio de Montserrat de su color; 2º de gules el cordero de Pascua de su color, apoyado en un montículo de plata. 3º de oro un árbol de su color cruzado de un perro o de una cabra y 4º de oro un cervatillo que salta entre las llamas. Borde de estos dos carteles borde de plata con ocho estrellas de oro».

El obispo Morgades Gili, Dr. José (1889-1901), guardia capitular en 1882, luego obispo de Vic y de Barcelona. Su escudo se encuentra en la catedral de Barcelona, en el guardapolvo del retablo de la antigua capilla de la Visitación, y se describe de la siguiente forma: «partido en perla: 1º de oro, un corazón de gules, 2º de plata con armiños, el anagrama M.A también de plata, 3º de azur una ciudad de plata y en la base las letras S.C.V.V.F.P. coronado por un pequeño escudo de oro con cuatro pesos». También se dibuja en el retablo el escudo de Francisco Pol, guardia capitular en 1906, maestro de escuela, vicario general de Barcelona y obispo de Girona en el retablo de esta capilla.

Se puede apreciar el detalle del escudo de armas de la familia San Clemente en el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel, situado en la capilla 14, de la Catedral de Barcelona del siglo XV. Sobre los montantes del retablo y sobre una rejilla de la capilla siguiente: «de azur campana de oro».

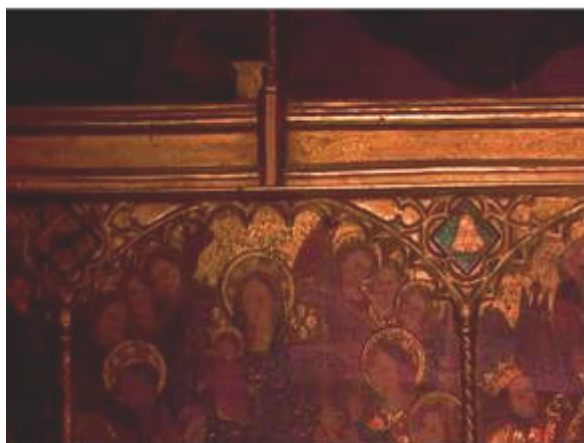


Ilustración 22 escudo de armas de la familia San Clemente en el retablo de San Bartolomé y Santa Isabel

La familia Barbera y familia Togores, así como la familia Rosanes. También están representados en los arcos de la predela. Retablo de San Miguel arcángel en el techo central hay diferentes blasones, uno en el Cairo (rombo) de gules un león rampante de oro, y otro escudo ovalado de azur con una estrella o un sol de oro con muchos rayos. La capilla siguiente está dedicada a Santa Elena Madre de Constantino. El retablo pintado en homenaje al arcángel San Miguel es una obra anónima ofrecida por Guille mona, hija de Pere Barberá, viuda de Francesc Togores “en el retablo se pueden ver pequeños blasones en rombo con un grifo rampante de oro en campo de gules”.

La Anunciación del Señor. Retablo de San Miguel Arcángel en la capilla de San Gabriel y Santa Elena de la Catedral de Barcelona. El pintor es Luis Borrassa. (1381-1390)"Familia unida a la de los Canet. De gules, ocho rosas de oro". Hay 5 escudos de armas en cairó: los blasones en rombo «cairó de gules y de oro cargados de armiños. (Familia Barbera); y otro de azur con una obra de plata, puede ser de la familia Rosannes



Ilustración 23 escudo de armas de Arquimbau Foix de Cabrera y su esposa. Los Foix Bearne y Cabrera se ven en las paredes de la capilla de San Clemente.

La capilla del ábside de la catedral lleva sobre el guardapolvo y sobre las pequeñas puertas al lado del altar, el escudo de armas de Arquimbau Foix de Cabrera y su esposa. Los Foix Bearne y Cabrera se ven en las paredes de la capilla de San Clemente, que dotó Sancha Jiménez de Cabrera, mujer de Arquimbau de Foix: «partido y medio cortado:

terciado en palo 1 y 4 cuatro. Palos de gules en campo de oro; 2º de plata dos vacas de gules; izquierda de oro una cabra de sable con borde compuesto del mismo color».

En otra de las capillas en el lado derecho de la nave principal en el guardapolvo, se puede apreciar el escudo de armas del canónigo Sorts. Solo aparece el escudo de su familia sin ornamento eclesiástico exterior.

El escudo que aparece en las ropas de la figura central, en este caso el obispo, en la casulla, «un pequeño pájaro de arena» en un cairó de gules. Este es el escudo de armas de Bernat de Corvera, señor de Púbol. En la decoración del suelo del retablo de Pubol aparecen el escudo de gules un águila bicéfala de arena, coronada, con pico y membrados de oro.

En el retablo del Condestable en la capilla de Santa Ágata en el Palacio Real de Barcelona. «Están los escudos de la Corona de Aragón y los cuatro palos de gules sobre campo de oro» de Bernat Martorell.

En la Capilla del retablo de la iglesia de San Vicente de Sarria, Jaime Huguet. pinta este retablo que es un ejemplo de las figuras heráldicas de las ciudades y también del escudo real. El escudo aparece dibujado en la piedra angular. Sobre la base del retablo hay azulejos donde se dibuja el escudo de Sarria, la concha y Aragón-Sicilia.

Arnau Bassa es el pintor del antiguo retablo de Santa María de Junqueras, un monasterio de Barcelona, 1347. En el cuerpo central del retablo está el escudo de Timor de Belloch «Campo de gules y un castillo de oro». Una abadesa de este monasterio pagó el retablo. Aparecen, también en este retablo el escudo de armas de Belloch Ocho tortas bien ordenadas 2,2,2, y 2.



Ilustración 24 Retablo de Santa Margarita y Santa Clara. Archivo Catedralicio. Foto cedida por el Archivo. Mn. Baucells.

Ramon Destorrents es el pintor o que fue atribuido al pintor gótico del siglo XIV del retablo que se conserva en la sala de lectura del archivo de la Catedral de Barcelona. Está el retablo de Santa Marta y Santa Margarita: «de oro un vuelo de azur», y otro con un escudo: «de oro una herradura de azur». El escudo de armas es particular y son “de oro un medio vuelo de gules que puede ser de la familia Alemany, y una herradura” que puede ser de la familia Ferrer.

En la capilla principal del retablo dedicado a la Virgen del Santuario de Santa María de Tobet, 1356-1359; Blasones de los Manuel en las partes superiores derechas y blasones de Castilla y León a la izquierda. A los pies de la virgen se ven dibujados una estola y los

escudos de Castilla y luego de León. Del mismo autor se ven también piezas del retablo con los escudos anteriores.

En el Retablo de los Santos Juanes 1356 de Santa Coloma de Queralt (Conca de Barbera). Se ven varios escudos en el marco del retablo, entre otros el de los Pinos. Emblema de Pinos, Queralt y Rocaberti, realizado por Francesc Comes 1390-1415. Bernat Martorell en 1400-1452 representa el Martirio de Santa Eulalia 1442-1445. ¹⁶en dicho retablo Podemos observar el emblema del imperio austrohúngaro en el Tabardo de uno de ellos.

En otro retablo de Bernat Martorell 1400-1452, dedicado a San Vicente. (Noguera) 1438-1440 se puede apreciar Escudo de Poblet. Emblemas en los guardapolvos con el nombre de Jesús y otro en el báculo. Predela del retablo de San Vicente. Procede del monasterio de Poblet, desde donde pasa al ermitaño de San Clemente de Menargens, Lleida, y forma parte de la parroquia del mismo pueblo. En el guardapolvo se observa

¹⁶ MNAC 64041.

el anagrama JHS, y el escudo abacial de Poblet “De gules, con las letras P.O. de oro”, sellado por una cruz de Abad de 1597

En el Retablo de San Vicente 1145-1460 de Jaume Huguet 1412-1492. Procede de la iglesia de San Vicente de Sarria Barcelona. En la piedra angular el emblema con una concha del pueblo de Sarria.

En la Sala de reserva de la MNAC, pude retablo de San Felipe y Santiago de la Catedral de Huesca, de la segunda mitad del siglo XIV. Anónimo. Aragón¹⁷. Donde podemos apreciar en ambos lados y en la parte superior, el escudo de los Condes de Urgel "Partido: 1 de oro y 4 palos de gules; 2 cordillera de oro y sable" ¹⁸ En las esquinas del mismo retablo se puede ver otro escudo, en mal estado que podría ser de los Cardona "De gules con un cardo arrancado de oro" Se ven dos tipos de blasones alternados: uno de ellos cuartelado: el primero y el cuarto de gules con una banda cotizada de oro, en banda; el segundo y el tercero de oro un jefe de gules. Los escudos podrían ser de Bertrand "De gules y dos cotizas de oro" y Caramany "De oro jefe de gules" No es el típico castillo catalán, hay tres torres la torre de la derecha es diferente, parece una torre eslava o musulmana. Ella es más pequeña...Podría ser de los Caramany El segundo "De gules pared o torre almenada de oro de mampostería de plata, 2 torres y en el centro 3 Merletas" esto puede corresponder al nombre Mitjavila de Girona¹⁹

Se guarda, también, en dicha sala un pedazo de un retablo madera de San Esteban que libera a Galceran de Pinós. Pertenece a la iglesia de Granollers. En este libro hay dos sellos de dos Galceran de Pinós de 1244, y del siglo XV que tienen una Planta. Hay otro llamado Bernat de Pinós que fue vizconde de Illa y de Canet, de 1435 hay un cuartelado en el que se pueden ver tres piñas y un entramado con un grifo o un león arrastrándose sobre sus ropas.

Pintura de la escuela catalana del XIV del círculo de Ferrer Bassa, que representa la Coronación de la Virgen. A los lados del escudo de Fernández de Híjar (hijo natural de Jaime I) “Blasón cuartelado: el primero y el cuarto de oro dos tiras de gules (Aragón); el segundo y el tercero de gules cadenas de oro (Navarra)” ²⁰

¹⁷ MNAC: 4526.

¹⁸ MNAC, 4526,1465.

¹⁹ MNAC 2408 1532.

²⁰ MNAC (Nº 64039,1576).

8. Heráldica en las Masías

En las masías catalanas, llama la atención los símbolos religiosos, heráldicos y populares en la arquitectura, bajos relieves y pinturas. En las fachadas los lindes de las puertas y ventanas los relojes de sol, la alegoría a la agricultura, las leyendas en los muros y umbrales y dinteles



Ilustración 25 reloj de Sol de Can Guarro con la advocación a la Virgen Maria (fotografía de M. Torres, 2005) Cedida del Archivo particular de Ramón Rovira

Los escudos se extendieron a todo tipo de personas y serían los del campesino, su familia y linaje, y más tarde si se ennoblecía, le añadían como timbre un yelmo. A partir del XVI. Su estudio es muy interesante porque a través de la heráldica podemos saber de qué propietarios había recaído la propiedad de estas masías.

La nobleza catalana procedía muchas veces de la “pagesía” y después de los mercaderes. Los primitivos escudos campesinos ponían sólo los instrumentos del campo, el dibujo de la casa, a veces

unas letras. Más adelante se empiezan a complicar los escudos, se cuartelan y recuartelan con las armas de los abuelos, bisabuelos, matrimonios. También estos escudos iban acompañados de leyendas, con inscripciones en catalán o en latín La religiosidad de la pagesia y de los antepasados se plasmaba en esta epigrafía doméstica: una simple invocación en la entrada de la casa.

Los gremios y cofradías tuvieron un papel muy importante en el gobierno de la ciudad y en las relaciones con Europa y el Mediterráneo. Se hicieron notar en los acontecimientos más importantes de las ciudades, como fueron las festividades por la entrada de algún miembro de la familia Real o las procesiones de Corpus, donde

desfilaban con sus banderas, escudos. En el caso de Barcelona, eran los benefactores de las principales capillas de las iglesias más

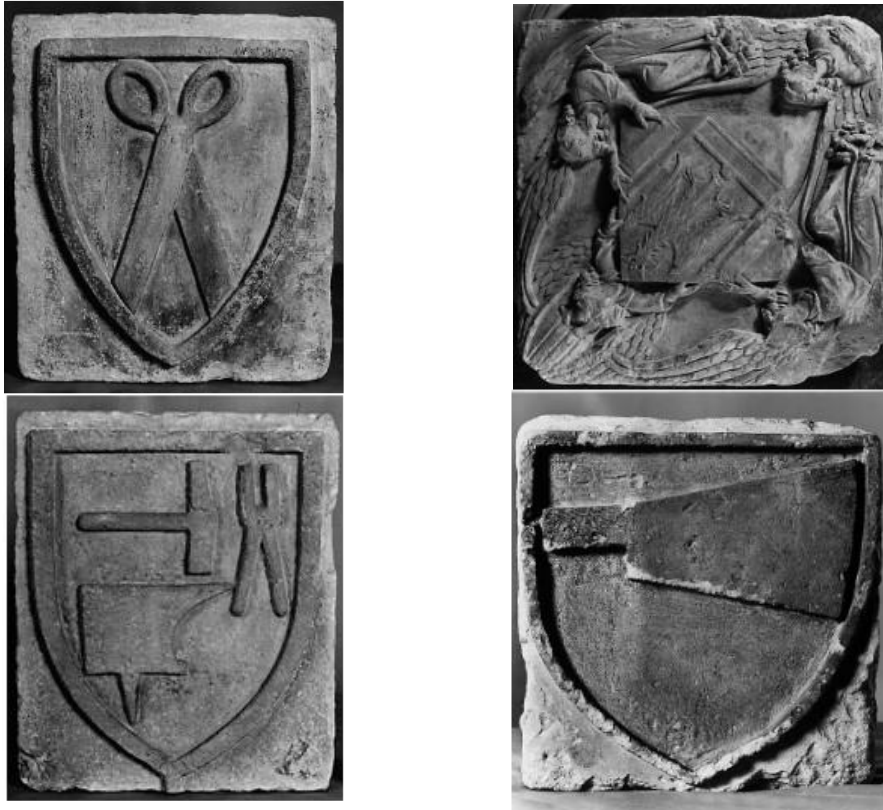


Ilustración 26 escudos con emblemas gremiales de los sastres, los tejedores, los herreros y los carniceros procedentes del antiguo monasterio del Carmen actualmente en el MNAC (foto cedida por el Museo)

importantes de la ciudad, la dedicaban al Santo Patrón y tenían su sepultura, donde aparecía su emblema gremial.²¹

Cada gremio tenía un escudo con su emblemática propia del oficio. Se representaba en las banderas, en las gualdrapas de los caballos, en las capillas (retablo muros), e incluso en las sepulturas. El “Consell” convocaba la “host veinal” bajo las órdenes directas del Conceller en cap. La bandera se guardaba en “la Casa de la ciutat”. En el siglo XIV se dispuso que la gente de guerra se agrupara por oficios. Cada oficio o grupo de oficios fabricasen un pendón con las armas que eligiesen para distinguirse.

9. Heráldica en las Ordenes Militares

Algunos de los miembros más notables de la corona de Aragón pertenecían a a Ordenes militares. A lo largo de los siglos, con la disolución de la orden del Temple, todas sus posesiones y castillos pasaron a la orden de San Juan de Jerusalén. Por ejemplo, al estudiar el caso de Vallfogona de Riucorb (Tarragona), vemos perteneció a la milicia del templo de Salomón, desde 1190 hasta 1312. A partir de entonces, refiriéndose a la

²¹ LETICIA DARNA GALOBART, *La estructura social y la heráldica de los principales Gremios y Cofradías de la ciudad de Barcelona entre los siglos XIII y XVIII. Estudio comparativo en otras ciudades de España y Europa*, Congress XXXIV 2020 Madrid ES.

jurisdicción, a la casa real de Aragón, de 1312 a 1357, luego a la orden hospitalaria de San Juan de Jerusalén de 1357 hasta 1811, y finalmente en 1812, por la Constitución de las cortes de Cádiz, todas las administraciones nobles de España fueron incorporadas a la Corona.



10. Heráldica Condal

La corona de Aragón fue un verdadero testimonio, tanto en la arquitectura como en el arte y la heráldica. Es muy interesante analizar la heráldica de los grandes maestros y comendadores²². Teniendo en cuenta que algunos de ellos tenían posiciones importantes en el resto de Europa, como Arnau de Torroja²³, un noble catalán que fue gran maestro de la orden de los Templarios entre 1180 y 1184.²⁴



Ilustración 28 Banco con los escudos de Zúñiga-Avellaneda, Cavero y Requesens (foto cedida por Bassegoda Nonell)

Con ocasión de una visita por el barrio antiguo de la ciudad visité la capilla del Palau,²⁵ allí pude observar algunos restos de emblemas templarios junto con muchos escudos de la familia Requesens y Zúñiga. En la capilla de Santa Águeda, en el “Palau Reial Major” de Barcelona estudie los diferentes escudos de los condes reyes de la Corona de Aragón y sus esposas que aparecen en sus muros y vidrieras²⁶

Es curioso cuando visitas un museo y al contemplar una lápida romana descubres que fue utilizada más adelante para cerrar, seguramente, una sepultura muy posterior. Tal fue el caso como el que en el museo Marés me sucedió al ver una lápida²⁷ Encontré expuesta una lápida sin identificar colocada verticalmente en lo alto, a la sombra y con la sola identificación de la parte paleocristiana. Según la información

²² LETICIA DARNA, XX Coloquio de Heráldica y Genealogía en Copenhague Noviembre 2017 «*L'ordre du Temple dans les anciens territoires de la Couronne d'Aragon et transfert ultérieur de tous leurs biens à l'ordre de l'hôpital de San Juan de Jérusalem. Empreintes dans l'architecture et héraldique siècles XII-XVIII*».

²³ LETICIA DARNA, *The Remains of Arnau de Torroja, 9th Grand Master of the Knights Templar, discovered in Verona* «Genealogy MPDI» Published: xx September 2018.

²⁴ LETICIA DARNA, La Internacional Medieval Meeting Lleida 2019 en la Universidad de Lleida junio 2019, *La Heráldica de los caballeros de la orden del Temple y de San Juan de Jerusalén. Recuerdos del Gran Maestro de la Orden del Temple: Arnau de Torroja (1120- 1180)*.

²⁵ LETICIA DARNA, *La Reial Capella del Palau, Seu de L'Ordre del Temple de Barcelona*. Separata de la revista «L'edat Mitjana» núm.42 del primer semestre de l'any 2012.

²⁶ LETICIA DARNA GALOBART, septiembre 2016, 1 Coloquio Internacional sobre la Nobleza, *La capilla de Santa Águeda y las órdenes militares*.

²⁷ LETICIA DARNA GALOBART, *Lápida sin identificar en el museo Frederic Marés de Barcelona*, «Paratge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigillografia i nobiliària», ISSN 1130-3395, N°. 24, 2011, págs. 193-198.

llegada al museo esta lápida Fue hallada en Layos, después de 1654 y antes de 1753.



Ilustración 29 Lápida sin identificar del museo Federico Marés con la heráldica de los Sotomayor, Figueroa y Manuel

En un dibujo de este sarcófago que se conserva en la Real Academia de la Historia se lee: en la casa del conde de Mora que llaman el Palacio, en una pieza baja del patio, tienen guardado este sepulcro de mármol blanco muy duro, que se halló debajo de tierra en el término de Layos...; En el libro del becerro y en otros manuscritos de dicho monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo, de donde parece proceder la lápida en cuestión, únicamente tenemos noticias de enlaces de los Figueroa- Manuel con los Sotomayor. Ya que los dos escudos labrados aparecen sin bordura, aunque el color, excepto algún rastro de gules en las fajas jaquelada. Concluimos que, sin saber con exactitud la persona al que se refiere la lápida con exactitud podría tratarse de un miembro de la familia Sotomayor, Figueroa, Suarez.

En época desconocida fue aserrado el frente, única parte conservada en la actualidad. En su dorso se esculpieron en sentido vertical de arriba abajo, el escudo de la casa condal de Moral, el de la casa condal de Teba y de nuevo el de Mora. Pasó a la sacristía del Convento de Santo Domingo el Real de Toledo, en la primera mitad del siglo XX.²⁸ Dedicué varios años al estudio de la Cerámica en el museo de Barcelona, cuando estaba en el Palacio Real de Pedralbes²⁹. Allí pude dilucidar las innumerables muestras de los emblemas heráldicos en muy distintos objetos. Lo que no se puede representar con los colores heráldicos correspondientes, pero hay gran profusión de ellos. Se suele representar en azulejos todo tipo de ánforas objetos utilitarios del hogar, objetos

²⁸ LETICIA DARNA, *Cerámica con heráldica en Barcelona*, «Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas», ISSN 0018-1285, N.º. 352-353, 2012, págs. 293-313.

decorativos, entre otros donde se representa la personalidad del titular, así como algunas entidades nacionales, artesanales y eclesiásticas como monasterios, abades y obispos...

Durante los siglos XIV y XV existían en Barcelona catorce talleres de azulejeros, cuya superioridad frente a las otras especialidades del gremio - olleros, escudilleros, jarreros- queda suficientemente demostrada por el tamaño de sus empresas y por el peso social de sus propietarios, que tenían a su servicio aprendices, esclavos y una milicia urbana con armamento de lujo, preparada para defender la ciudad. A lo largo del siglo XV fue desapareciendo de Cataluña la influencia estilística árabe-oriental y poco a poco, se fue imponiendo la estética gótico-cristiana. La heráldica adquirió un gran desarrollo tras la reconquista del país, puesto que había proliferado la concesión de títulos nobiliarios, los cuales, a partir de aquel momento, se convirtieron en emblemas familiares. Para la decoración de zócalos y pavimentos se prefirieron los azulejos decorados en azul estilo Manises, es decir, pintados a mano alzada. Los azulejeros barceloneses iniciaron la producción de baldosas semiindustrial, decoradas en azul, con un trepa, plantilla metálica o de cartón. A este periodo renacentista se debe la producción de un gran número de azulejos con emblemas nobiliarios de comunidades religiosas. A nivel estilístico las primeras producciones de azulejos azules y blancos, centradas en el último tercio del siglo XIV, y comienzos del siglo XV, mantienen una fuerte influencia mudéjar, mientras que las piezas que se elaboran a partir del segundo cuarto del siglo XV van siendo cada vez más góticas. En general son motivos vegetales esquematizados y motivos geométricos, junto a otros zoomorfos y de epigrafía árabe.

11. Heráldica en la Cerámica



Ilustración 30 Escudo de los Tera en un azulejo. Museo de cerámica de Barcelona de inventario 20861 Cerámica catalana azulejo del siglo XV escudo con un chebrón, arriba dos cruces de san Antonio y abajo un león bordura cargada de Rosas pertenece a la familia Tera del panades

A lo largo del siglo XV y principios del XVI la temática de los azulejos se ampliará. El estilo evoluciona del mudéjar al gótico y de este al proto renacentista. Esta azulejería gótica se clasificó en series de temas geométricos, vegetales, zoomórficos y heráldicos. En este último grupo son los más extensos y representativos, y agrupa aquellos cuyo motivo principal es un escudo heráldico, las piezas que presentan una figura o divisa identificativa de un determinado personaje o institución y las que se decoran también con un tema personal filacteria en el interior de una cinta. Los lemas que forman parte del extenso repertorio epigráfico (en escritura gótica, semiótica o humanística) pueden asimismo incluirse en piezas con un escudo o con una divisa. Las instituciones religiosas o civiles también contrataron azulejos de identificación, como los

azulejos de la “Casa de la Ciutat”.

En la catedral de Tarragona³⁰, se hizo en el año 2010 una nueva restauración. Gracias a los nuevos métodos más modernos como los drones pudimos contemplar con muchísima más lucidez las sepulturas con sus emblemas heráldicos correspondientes. Descubrimos sepulcros con las diferentes inscripciones que antes no se veían y con sus escudos heráldicos de Hugo de Cervelló (1163-1171); Guillermo de Torroja 1172-1174; Berenguer Vilademuls (1174-1194) Raymundo de Castelldersol (+1198), Raymundo de Rocaberti (1199-1215) Aspareç de Barça (1215-1233) y Guillermo de Rocaberti (1309-1315).

La fundación de la orden monástica de las Clarisas, en la ciudad de Barcelona, tuvo su origen documentado con la llegada a las costas catalanas en 1233 de dos mensajeras sobrinas de la propia santa Clara y cuenta la tradición que llegaron en una barca “sin velas ni remos”³¹. Sus nombres eran Agnes de Peranda, sobrina de esta santa Clara, y Clara de Porta, sobrina de Agnes. Enmarcado históricamente, el estudio heráldico objeto de esta investigación, se ha trabajado sobre pergaminos pertenecientes a los fondos del citado archivo. La originalidad del tema, objeto de este estudio, se concreta en que no era frecuente dibujar los escudos heráldicos de las Cartas de profesión de las religiosas en otras ordenes monásticas. De hecho, la orden monástica benedictina masculina, no se conoce esta costumbre. Estimamos que la originalidad del tema nace de un hecho cierto: que la mayoría de las religiosas profesas en este periodo de tiempo (siglos XVI-XX) procedían de familias nobles; por tanto, ostentaban sus escudos de armas en estos pergaminos o cartas de profesión. La labor ha sido muy detallada y pródiga en resultados, si bien no se ha podido identificar algunos cuarteles de sus escudos, sea porque en algún caso no pertenecían a las ramas principales de sus linajes, sea por errores en el dibujo, cosa habitual en el campo de la heráldica.

Al estudiar la heráldica de las distintas Iglesias de Barcelona me han llamado la atención los emblemas heráldicos que aparecen en las capillas. Después de haber realizado un examen profundo de los distintos emblemas heráldicos que lucen en la arquitectura de estas capillas, ya sean en sus muros, bóvedas, capiteles, ménsulas, claves de bóveda y tambores, verjas, retablos y, sepulcros, me ha llevado a identificar los mecenas o fundadores³² que costearon dichas construcciones.

Normalmente los mecenas podían ser personas enriquecidas o nobles, eclesiásticos o miembros de gremios o cofradías. El emblema heráldico de este individuo o corporación solía representarse en la arquitectura, escultura o pintura de la propia iglesia o capilla.

³⁰ LETICIA DARNA, *Descubrimientos después de una buena restauración en la Catedral de Tarragona*. «Paratge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigillografia i nobiliària», ISSN 1130-3395, N.º. 25-26, 2012-2013, págs. 361-370.

³¹ LETICIA DARNA, *Heráldica en las cartas de profesión del monasterio de Santa Clara de Barcelona*, «Paratge: quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigillografia i nobiliària», ISSN 1130-3395, N.º. 27, 2014, págs. 157-202.

³² LETICIA DARNA, *Mecenas, fundadores o promotores de beneficios, en las capillas de las más antiguas iglesias de Barcelona*, «Paratge quaderns d'estudis de genealogia, heràldica, sigillografia i nobiliària», n.º 29, 2016, pags 119-132.

El financiamiento de la Catedral y de las iglesias parroquiales se hizo, en muchas ocasiones con el sistema benefical. Para financiar las obras se vendía el derecho de parte de ellas. La concesión de las capillas se hizo a los fundadores de los beneficios a cambio de importantes donativos. Las capillas y retablos que mandaban construir ayudaban a la promoción artística del templo. El beneficio se concretaba en la adscripción a un altar, erigido bajo la advocación de un santo, la celebración cotidiana del oficio sagrado de acuerdo con un horario canónico, y la asignación perpetua de unas rentas que garantizasen su funcionamiento. El ámbito del beneficio eclesiástico podía ser muy amplio; desde las catedrales, las iglesias parroquiales monasterios, conventos, capillas de hospitales,

En estos beneficios había tres personas encargadas que eran el fundador, beneficiado y patrón benefical, el fundador tenía el derecho de pintar el escudo en su capilla y de ser enterrado en ella. Quien encargaba la obra, determinaba qué santo o advocación debía representarse (habitualmente su santo patrón por razón de oficio, ciudad, familia o nombre, pero también cualquiera por el que se deseara demostrar una particular devoción). En el caso de los gremios y cofradías era el de dicho gremio.

Muchas de estas capillas a lo largo de los años cambiaron de titular, advocación y, a veces, fueron desposeídas de sus altares y retablos originales. En algunas se conservan las primitivas rejas de hierro forjado (siglos XIV y XV), aunque alguna de estas capillas han sido cerradas. Los emblemas heráldicos en los retablos solían aparecer en el guardapolvo, en las predelas o en la misma pintura en las vestimentas, en los ornamentos litúrgicos de los sacerdotes u obispos o en los elementos arquitectónicos dibujados en el retablo.

En las capillas más relevantes de la Catedral de Barcelona, la Basílica de Santa María del Mar, la Iglesia de San Agustín, Santa María del Pino, la Basílica de la Concepción, la Basílica de la Merced, San Justo y Pastor entre otras. Además de en los elementos arquitectónicos y pictóricos, se ven gran número de lápidas y sepulturas. Suelen ser de los beneficiarios de las capillas, a veces prohombres, nobles o de origen gremial o eclesiástico.

En el caso de la basílica de la Mercè, son de gran interés las muestras de heráldica ya sea en las sepulturas del pavimento o en los retablos, ya que se trata de las correspondientes a mercaderes, miembros de los gremios, la nobleza y los prohombres de la Ciudad Condal. Los gremios presentes incluyen tejedores, propietarios de embarcaciones³³ y algunos personajes en particular.

³³ LETICIA DARNA, *La heráldica en las sepulturas de la iglesia de la merced Armoria*, «Armoria», núm. 8, pp. 113 -132, issn: 2014 - 7228, vol.VIII, 2019, p.113-132.



Ilustración 31 Lápida que se conserva actualmente en la lápida del gremio de los tejedores y todavía perdura en el pasillo de paso a la vista de los feligreses en la basílica de la Merced de Barcelona

En la presente exposición se ha podido observar cómo la heráldica se encuentra presente en diferentes manifestaciones

artísticas que van desde la Sigilografía hasta la representación heráldica en las esculturas tanto civiles como eclesiásticas, en las catedrales. Todo ello muestra, la gran riqueza de esta disciplina, así como a los diferentes desafíos a los que debe hacer frente el estudioso de esta ciencia auxiliar de la historia, una ciencia exigente, pero a la vez esclarecedora.

Espero que este somero repaso por mis investigaciones heráldicas, sobre todo en mi lugar de origen y el estudio de esta materia, puedan ser útiles para nuestros noveles investigadores de esta materia, la Heráldica. Que sirva para que se cercioren que no es materia baladí, propia de los que quieren ensalzarse con el recuerdo de algún noble antepasado, sino como ciencia auxiliar de la historia, muy útil para descubrir la cronología, la autoría y el paso por la historia de grandes personajes que lograron marcar un hito en esta Historia de España...

Le corone murali nell'araldica civica del Regno di Sardegna e del Regno d'Italia

The mural crowns in the civic heraldry of the Kingdom of Sardinia and the Kingdom of Italy

Giovanni GIOVINAZZO
Gruppo italiano Araldica Civica

Ricevuto: 14.02.2024

Accettato: 18.04.2024

DOI: 10.19248/ammentu.507

Abstract

In Italian civic heraldry in most cases the ornament located above the escutcheon is the mural crown. This article has the target to give an overview on the origin of the mural crown and the following development in the Kingdom of Sardinia starting from 1849, then in the rest of Italy after the unification (1860) and the related institutionalization occurred in 1870 as consequence of the "Consulta araldica" (College of Arms) creation (1869).

Keywords

Civic heraldry, mural crowns, Consulta araldica.

Riassunto

Nell'araldica civica italiana nella maggior parte dei casi l'ornamento posto al di sopra dello scudo è la corona muraria. Questo articolo intende esplorare l'affermazione e l'evoluzione dell'utilizzo di questo elemento nel Regno di Sardegna, a partire dal 1849, e poi il suo allargamento al resto d'Italia dopo l'unità (1860) e la sua istituzionalizzazione dal 1870, in conseguenza alla creazione della Consulta araldica (1869).

Parole chiave

Araldica civica, corone murali, Consulta araldica.

Alla fine del 1851, precisamente il 27 novembre¹, il consiglio comunale di San Pier d'Arena - che nel 1926 fu inglobato, come Sampierdarena, nella "grande Genova"² -, approvò all'unanimità di adottare, sulla base di quanto determinato da un'apposita commissione il 14 agosto precedente, «un progetto di uno Stemma Comunale con croce rossa in Campo bianco sormontato da una Corona con un sole nascente inquartato nella croce»³. Il progetto fu quindi inoltrato al superiore dicastero per la debita concessione: la pratica passò dapprima al ministero dell'Interno di Torino che ritenendo che la delibera non contenesse sufficienti informazioni richiese dei chiarimenti⁴. Il consiglio comunale fornì le dovute spiegazioni con il successivo atto del 26 febbraio 1852 nel

¹ ARCHIVIO DI STATO, TORINO (d'ora in poi AS, TO), Ufficio del Procuratore Generale presso la Camera dei Conti di Torino, Pareri (d'ora in poi UPGCCT, P), m. 145, S. Pier d'Arena Comunità, *Domanda di concessione di stemma*. Maiuscole e minuscole - così come nelle citazioni successive - sono come nell'originale.

² Con regio decreto n. 74 del 14 gennaio 1926 vennero accorpati a Genova i comuni di Apparizione, Bavari, Bolzaneto, Borzoli, Cornigliano Ligure, Molassana, Nervi, Pegli, Pontedecimo, Prà, Quarto dei Mille, Quinto al Mare, Rivarolo, Sampierdarena, San Quirico, Sant'Ilario Ligure, Sestri Ponente, Struppa e Voltri; *Regio decreto-legge 14 gennaio 1926, n. 74*, in «Normattiva. Il portale della legge vigente», <<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:regio.decreto.legge:1926-01-14;74!vig>> (12 febbraio 2024).

³ AS, TO, UPGCCT, P, Comune di Sampierdarena, *Verbale 27 novembre 1851*.

⁴ Ivi, Ministero dell'Interno, *Oggetto: San Pier d'Arena = domanda per concessione di Stemma Comunale*, 15 marzo 1852.

quale si dichiarava che «Sampierdarena non ebbe mai uno Stemma Suo proprio particolare» precisando che «In quanto poi alla Corona essa è conforme a quella del Comune di Genova, e si adottò sul riflesso che Sampierdarena come Paese che forma parte già delle antiche Podesterie di detta Città potrebbe almeno per Sovrana Concessione, essere in ciò ammessa ad avere simile onorificenza»⁵. A questo punto il ministero, con lettera datata 15 marzo, sebbene non rilevasse «difficoltà a che si promuova a favore del Comune suddetto la Concessione di quel distintivo per mezzo di apposito Regio Decreto» con la stessa comunicazione investiva della questione il procuratore generale presso la Camera dei conti trattandosi di un argomento «la cui tutela e per virtù delle antiche leggi e per autorità delle più recenti può dirsi affidata a codesto Generale Ufficio»⁶.

Il parere⁷, datato 30 marzo 1852 e redatto dal sostituto Alessandro Franchi Verney di norma deputato alla materia araldica⁸, conteneva una premessa sulla equiparazione giuridica delle amministrazioni municipali ai singoli individui e sull'estensione a queste del divieto di usare stemmi a meno di non essere gli stessi «muniti di speciale concessione dell'autorità sovrana»⁹. E, nel caso specifico, sull'ipotesi di adottare una corona «conforme a quella del comune di Genova»¹⁰ descritta come «una corona reale all'antica di sette punte, ciascuna sormontata da una perla»¹¹ osservava che:

Corone di tal fatta non vennero mai adoperate sopra gli scudi, e solo si usarono, e si usano tuttora, senza perle, e per lo più con sole tre punte, sopra figure nell'interno degli stessi, come a mo' d'esempio, scorgesi nello scudetto di Savoia che è in mezzo del gran sigillo degli augusti

⁵ Ivi, Comune di Sampierdarena, *Verbale 26 febbraio 1852*.

⁶ Ivi, Ministero dell'Interno, *Oggetto: San Pier d'Arena = domanda per concessione di Stemma Comunale*, 15 marzo 1852.

⁷ ALESSANDRO FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbenti da praticarsi da un municipio per ottenere la facoltà d'innalzare uno stemma; qual forma debba questo avere, e se una tale concessione tragga seco il pagamento d'una finanza a favore del R. erario. Il Ministero ha promosso il seguente parere dell'ufficio del Procuratore generale di S. M. ed ha provveduto in conformità del medesimo*, in «Rivista amministrativa del Regno. Giornale ufficiale delle amministrazioni centrali e provinciali, dei comuni e degli istituti di beneficenza», III, gennaio 1852, pp. 757-766, <<https://books.google.it/books?id=N9gnAAAAYAAJ&pg=PA757>> (7 febbraio 2024). Del testo esiste un'altra versione a stampa, reperibile presso la biblioteca dell'Accademia delle Scienze: Idem, *Voto del procuratore generale di S.M. al ministero dell'interno sopra la dimanda fatta dal Comune di San Pier d'Arena che gli sia concesso uno stemma*, tip. Favale, S.l. 18..., 8 p. (due copie con collocazioni MISC 789 e MISC Gazzera.108(8)), e la minuta in AS, TO, UPGCCT, P, m. 145.

⁸ GAUDENZIO CLARETTA, *Commemorazione del conte Alessandro Franchi-Verney, segretario della R. Deputazione sovra gli Studi di Storia Patria*, in «Miscellanea di storia italiana», t. XXI, sesto della seconda serie, 1883, p. 254, <<https://books.google.it/books?id=XS8OAAAQAAJ&pg=RA6-PA1>> (9 febbraio 2024).

⁹ «i comuni essendo stati, per finzione di legge, pareggiati in molte condizioni sociali ai singoli individui, si ritenne pure applicabile ai comuni il divieto generalmente fatto a chicchessia di usare di stemmi, ove, in difetto d'immemorabile possesso, non fossero muniti di speciale concessione dell'autorità sovrana»; FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbenti ...*, cit., p. 757. Sul controllo esercitato dai Savoia in merito agli stemmi, sia dei privati che delle comunità, si legga: LUISA CLOTILDE GENTILE, *Les « consegnamenti d'arma » des ducs de Savoie et la réglementation du droit aux armoiries en Piémont (xvi^e-xvii^e siècles)*, in «Revue Française d'Héraldique et de Sigillographie», t. 93, 2023, pp. 89-112.

¹⁰ FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbenti ...*, cit., p. 758.

¹¹ Ivi, p. 759.

nostri Sovrani¹²; e non essendo consentite dalle regole ordinarie dell'arte, non crede lo scrivente che siano da ammettersi in una concessione *de novo*.

Né l'essere una corona simile, ma con nove punte, adoperata di presente dalla città di Genova può consigliarne la concessione; perché l'uso di tal corona, affatto straordinaria, e che forma una vera anomalia in araldica, non risulta appoggiato ad alcun titolo.

Ora per vedere di qual corona convenga permettere l'uso al comune ricorrente, è pregio dell'opera lo esporre anzitutto quale sia stata per lo addietro la pratica in questa materia¹³.

Franchi Verney, dopo aver riepilogato le ragioni l'utilizzo delle corone nobiliari all'interno degli stemmi da parte delle comunità fino alla conquista francese del 1802 - normalmente giustificato dal possesso di un feudo o, in alcuni casi fuori dai domini sabaudi, dalla concessione da parte del sovrano - ricorda le disposizioni prese dall'imperatore Napoleone Bonaparte il quale riguardo all'araldica civica, con un decreto del 17 maggio 1809, «prescrisse che nissun comune o corpo morale potesse usare di armi senz'averne ottenuta speciale concessione», e divise i Comuni in tre categorie: i Comuni di prima classe (*Bonnes Villes*), qualificati da «una corona *murale*, foggiate cioè come la parte superiore d'una torre, con sette merli, d'oro» quale vediamo nello stemma concesso a Torino con lettere patenti del 6 giugno 1811¹⁴ (fig. 1), i Comuni di seconda classe con «una corona consimile, di soli cinque merli, d'argento» e i restanti Comuni identificati da «un canestro d'argento con spighe di grano, emblema quest'ultimo, per dirlo di passaggio, affatto nuovo, e straordinario in araldica»¹⁵. Sconfitto Napoleone, dissolto il suo impero e restaurati i Savoia sul trono di Sardegna le varie città ripresero ognuna il loro precedente stemma ma siccome non fu ricostituito l'ufficio statale del "blasonatore" incaricato di sorvegliare l'utilizzo dell'araldica «non pochi Amministratori di Comuni, per quella vanità che è troppo frequente negli uomini» modificarono anche gli elementi presenti all'interno dello scudo oppure decisero di timbrarlo con corone di ogni tipo: «all'antica, murali, da *figlio di Francia*, ossia principe francese, e le città di Bobbio e di Pieve persino da una corona chiusa alla Reale» mentre Vestignè, che all'epoca contava meno di mille abitanti, sul suo stemma assunto *ex novo*, ne fece figurare una da conte. Tutto ciò risultò da una «consegna di stemmi Comunali» effettuata tramite una circolare del ministero degli Interni del 21 ottobre 1840¹⁶.

¹² Si tratta dello scudo "d'oro all'aquila di nero", talvolta coronata all'antica, che fu il primo emblema dei Savoia; LUISA CLOTILDE GENTILE, *Lo stemma e le sue variazioni, specchio della politica dei Savoia in età moderna*, in WALTER BARBERIS (a cura di), *I Savoia. I secoli d'oro di una dinastia europea*, Einaudi, Torino 2007, figg. 1, 11, 12.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ La descrizione ufficiale di questo stemma è: «D'azur au Taureau furieux d'or, au chef cousu des Bonnes Villes qui est de gueules à trois Abeilles en fasce d'or; ... Voulons que les ornements extérieurs desdites Armoiries consistent en une Couronne murale à sept créneaux, sommée d'une Aigle naissante, pour Cimier, le tout d'or soutenu d'un Caducée du même posé en fasce au dessus du chef, auquel sont suspendus deux festons servant de Lambrequins, l'un à dextre de chêne, l'autre à senestre d'olivier aussi d'or, noués et rattachés par des Bandelettes de gueules»; *Turin, bonne ville*, in «Archives nationales - Salle de lecture virtuelle», Cotes : BB/29/987, page 26, <https://www.siv.archives-nationales.culture.gouv.fr/siv/media/Fran_IR_050370/d15e355-c/frchanbb_A0987026_L> (14 febbraio 2024).

¹⁵ Ivi, pp. 760-761.

¹⁶ FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbenti ...*, cit., pp. 761-762.

Il 4 marzo 1848 - anche grazie ad una delibera dei decurioni municipali di Torino¹⁷ - fu dal re Carlo Alberto concesso lo Statuto che prevedeva la creazione di una Camera dei deputati elettiva, atto di portata storica per l'Italia, e il 7 ottobre fu promulgata la legge sull'ordinamento comunale e provinciale che estendeva il principio alle amministrazioni comunali.

Il nuovo regime liberale avrebbe influito pesantemente sull'araldica civica dell'allora capitale in quanto il consiglio delegato - sorta di giunta - decise che non erano più consoni ai nuovi tempi i titoli di "contessa di Grugliasco" e "signora di Beinasco" usati in precedenza dalla città e, di conseguenza, non era ammissibile neanche la corona comitale che sormontava lo scudo municipale. Così, l'11 gennaio 1849, ebbe inizio l'iter per sostituirla con una murale «foggiata come quelle prescritte dal decreto imperiale del 1809»¹⁸. Con l'ausilio di un esperto in materia - che si può ipotizzare fosse lo stesso Franchi Verney - il disegno fu successivamente modificato e vennero create tre versioni, di corone tutte murali, una per ciascuna delle classi previste dall'art. 6 della legge del 7 ottobre¹⁹. Un primo bozzetto, firmato «L. Montaut, Dis:», datato «21 [gennaio?] del 1849», nel quale la corona utilizzata ha solo cinque merli visibili (fig. 2), grazie ad un appunto a matita presente sul foglio sappiamo essere stato «Surrogato da altro colla corona a 7 merli. V. delib. 11 febr. 1849»²⁰, in questa seconda data fu infatti proposto all'approvazione del Consiglio delegato dal vicesindaco Pinchia un bozzetto con la corona a sette merli del quale il consiglio delegato richiese la «sostituzione di un ramo d'alloro a sinistra dello stemma, simile a quello di destra, in vece della quercia; avvertendo che siano meglio delineate le forme del toro che sta nello scudo»²¹. Lo stemma con la nuova corona a sette merli fu approvato dal consiglio comunale il 6 marzo²² (fig. 3) e, della modifica, come nota il Franchi Verney, non fu mai richiesta autorizzazione al sovrano. In ogni caso negli anni successivi anche la versione a cinque merli rimase in uso, utilizzata quale elemento centrale in un timbro comunale²³, nella decorazione della "sala dei marmi" del Palazzo di città (fig. 4) e in due medaglie del 1860 e del 1863²⁴.

¹⁷ I decurioni torinesi avevano infatti chiesto al governo, con delibera del 5 febbraio 1848, la creazione di "istituzioni rappresentative"; PAOLO COLOMBO, *Con lealtà di Re e con affetto di padre*, cit., p. 74.

¹⁸ FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbententi ...*, cit., p. 762

¹⁹ «I Comuni si dividono in tre classi. Appartengono alla prima quelli, che comprese le frazioni, hanno una popolazione non minore di 10 mila abitanti, o sono Capi-luogo di Divisione amministrativa [corrispondente alla provincia post-unitaria]. Alla seconda quelli che l'hanno non minore di 3 mila, o sono Capi-luogo di Provincia [suddivisione della divisione]. Alla terza tutti gli altri», legge comunale e provinciale 7 ottobre 1848, art. 6; *La legge comunale e provinciale del 1848*, in «La Scuola per i 150 anni dell'Unità d'Italia», <https://www.150anni.it/webi/_file/documenti/province/Le%20origini%20dell'ordinamento%20comunale%20e%20provinciale/A4Originidoc9.pdf> (11 febbraio 2024).

²⁰ ARCHIVIO STORICO, CITTÀ DI TORINO (d'ora in poi AS, CT), *Affari del Gabinetto del Sindaco*, anno 1849, cart. 14, fasc. 32, doc. 7.

²¹ Ivi, doc. 12.

²² Ivi, docc. 10-11

²³ Ivi, doc. 6.

²⁴ Per le medaglie: SERAFINA PENNESTRI (a cura di), *Memorie di Torino. Medaglie, gettoni e distintivi 1706-1970*, vol. 1, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato - Libreria dello Stato, Roma 2006, p. 94, <http://www.numismaticadellostato.it/pns-pdf/BDN/pdf/MON-13_I.pdf> (11 febbraio 2024) ed *Ibidem*, vol. 2: Tavole, tav. XXX fig. 135 e tav. XXXI fig. 137, <http://www.numismaticadellostato.it/pns-pdf/BDN/pdf/MON-13_II.pdf> (11 febbraio 2024); per la "sala dei marmi": GIANNI CARLO SCIOLLA, *Decorazioni e arredi del Palazzo del Comune nel XIX secolo in Il Palazzo di città a Torino*, parte prima, Archivio storico della città di Torino, Torino 1987, p. 308. La ristrutturazione di quest'ambiente risalirebbe al 1816-1825,

Franchi Verney rileva che, in ossequio allo spirito costituzionale del tempo, sull'esempio di Torino anche altre città avevano assunto la corona murale sulla loro arme anche se la maggior parte di esse continuava ad usare le corone «capricciosamente usurpate dopo il 1814»²⁵ e aggiunge che sarebbe stato bene che gli stemmi comunali usati in sigilli e monumenti fossero, grazie a questo elemento, immediatamente distinguibili da quelli dei privati anche perché, ad esempio, concedere uno stemma civico con corona da marchese sarebbe equivalso a insignire il comune dello stesso titolo. Osserva quindi che in adesione alle tre classi di città previste dalla legge sarebbe stato opportuno avere tre diverse corone murali da usare, fin quando la questione non fosse stata regolata in maniera generale, nelle concessioni che si fossero susseguite nel tempo. Per la prima classe proponeva una corona d'oro con sette merli, per la seconda sempre d'oro ma di soli cinque merli e uniti da cortine di muro d'argento e per l'ultima d'argento ma anch'essa merlata di cinque²⁶.

Il parere di Verney sullo stemma di San Pier d'Arena fu sanzionato con regio decreto del 15 agosto 1852 avente la seguente blasonatura: «d'argento alla croce di rosso caricato nel cuore di uno scudetto d'azzurro ad un sole d'oro nascente da un mare d'argento ondato di verde posto in punta. Lo scudo cinto da una ghirlanda di foglie d'olivo al naturale e sormontato da una corona murale d'oro merlata di cinque pezzi uniti da muriccioli di argento». La bozza del decreto, in Archivio di Stato a Torino, è accompagnata dal bozzetto dello stemma²⁷ (fig. 5). Le corone municipali di “seconda e terza classe” a cinque merli in tal modo delineate furono sicuramente utilizzate nelle concessioni ufficiali degli anni seguenti l'unità d'Italia (1860) come si osserva ad esempio, nel caso di Savignano (attuale Savignano sul Panaro) e Prà (anch'essa dal 1926 parte della “grande Genova”) del 1862²⁸. Non sembra essere stata invece usata quella a sette merli ma l'idea che questa fosse riservata alle città più importanti continuò in ogni caso a circolare tanto che la ritroviamo nella prefazione del Passerini alla sua opera “Le armi dei Municipj Toscani” del 1864:

Un altro errore che molti Municipj commettono quello si è di porre sullo stemma loro una corona murale, baronale ed anche principesca. Il diritto di portar corona murale non spetta che alle principali città, a quelle che hanno sede episcopale, perché ebbero nei tempi andati maggiore importanza, e, qual più qual meno, una vita autonoma, e furono racchiuse in una cinta di mura fortificate [...]

Ben vuol dirsi che una legge dell'antico regno subalpino, che dovrà estendersi a tutta l'Italia, accordò ai Municipj il privilegio di una corona, dividendoli in tre categorie. Alle Comunità di primo ordine fu fatto lecito di usare di una corona murale dorata, sormontata da sette torri e con quattro porte nelle fasce. A quelle di secondo ordine fu assegnata la corona murale di

le corone murali a sette merli - simili a quella dello stemma concesso alla città di Torino dall'Imperatore - sono presenti in un progetto del 1816 mentre le attuali, a cinque, si può ipotizzare che siano state inserite dopo il 1849; ivi, pp. 296-312.

²⁵ FRANCHI VERNEY, *Si chiede quali siano gli incumbenti ...*, cit., p. 762.

²⁶ Ivi, pp. 762-763.

²⁷ AS, TO, Controllo Generale di Finanze, Patenti, reg. 146 (1852), f. 190, *Comune di San Pier d'Arena, Concessione al suddetto di uno Stemma comunale*.

²⁸ I bozzetti originali degli stemmi in 1601: *Savignano*, in «Archivio Centrale dello Stato - Patrimonio», <<https://patrimonioacs.cultura.gov.it/patrimonio/4725bc8a-7b3f-412f-859b-e974493ebb56/1601-savignano>> (13 febbraio 2024) e 1337: *Prà*, in «Archivio Centrale dello Stato - Patrimonio», <<https://patrimonioacs.cultura.gov.it/patrimonio/730fe410-0d99-4ce1-92fd-6166307a82a7/1337-pra>> (13 febbraio 2024).

argento con quattro porte nel cerchio, e cinque torri dorate al di sopra; ed alle Comunità di terzo ordine, infine, fu data una corona simile, ma tutta di argento²⁹.

Si può osservare che, in conseguenza dell'unificazione italiana, l'utilizzo di corone murarie, collegato alle idee correnti di liberalismo legate allo Statuto albertino e tassello nella costruzione di un'idea nazionale, si andò estendendo. Ad esempio, nel 1866, Napoli abbandonò la sua corona ducale (ricordo degli antichissimi - e prearaldici - tempi del ducato indipendente) per sostituirla con una « ... corona turrita simbolo araldico di "volontà di libertà e di indipendenza municipale"»³⁰. Nel 1871 fu Catania ad adottare uno stemma timbrato da corona a sette torri³¹ mentre, almeno dal 1899, di una corona triturrata fece uso Milano³².

Quando, con regio decreto n. 5318 del 10 ottobre 1869, fu creata la Consulta araldica, Alessandro Franchi Verney, su proposta di Luigi Cibrario, ne venne nominato Commissario del Re³³. Furono allora ufficializzate (con la deliberazione della Consulta del 4 maggio 1870) le corone comunali di otto merli (cinque visibili) per i Comuni e fu definito quali dovessero essere «gli ornamenti esteriori degli stemmi». Sulla base degli artt. dal 12 al 14 la corona dei comuni capoluogo di provincia o insigniti dal titolo di "città" si sarebbe configurata come «un cerchio di muro aperto di quattro porte e quattro finestre semi-circolari, sostenente otto torri merlate, il tutto d'oro; le torri unite da muriccioli d'argento, ciascuno con una guardiola d'oro» (fig. 6); la corona dei comuni che avessero più di tremila abitanti e non portassero il titolo di "città" come «un cerchio di muro d'oro, aperto di quattro porte, sormontato da otto merli dello stesso; uniti da muriccioli d'argento» (fig. 7); per i comuni sotto i tremila abitanti era invece previsto che la corona fosse «un cerchio di muro d'oro, sormontato da otto merli uniti da muriccioli, il tutto d'argento» (fig. 8). L'art. 11 introduceva quindi la corona per qualificare gli stemmi delle provincie che avrebbe dovuto avere sette torri visibili: «un cerchio sostenente dodici torri merlate, legate intorno a metà dell'altezza, da un cordone di muro, il tutto d'oro» (fig. 9); la deliberazione includeva anche il disegno al tratto di tutte le corone³⁴.

Dopo il 1875, in conseguenza di un'interrogazione parlamentare in merito ai metodi e alla legittimità della Consulta araldica che portò quasi a una crisi di governo, l'attività di questo nuovo organo statale si bloccò quasi totalmente fino a quando il presidente del consiglio Crispi non le diede nuovo impulso nel 1887³⁵. Nel frattempo Franchi Verney era scomparso (1880) venendo sostituito da Antonio Manno che nel 1905 pubblicò il nuovo *Regolamento Tecnico-Araldico*, approvato con il regio decreto n. 234

²⁹ LUIGI PASSERINI, *Le armi dei Municipj Toscani. Illustrate dal cav. Luigi Passerini, pubblicate per cura di Angiolo Mariotti incisore*, Tip. E. Ducci, Firenze 1864, pp. X-XI, <https://books.google.it/books?id=8AKBP1Bsy_oC&pg=PR10> (14 febbraio 2024).

³⁰ BERNARDO LEONARDI, *Lo stemma*, in «Comune di Napoli», <<https://www.comune.napoli.it/flex/cm/pages/ServeBLOB.php/L/IT/IDPagina/3504>> (11 febbraio 2024).

³¹ MATTEO GAUDIOSO, *Lo stemma di Catania (Il simbolo A)*, Tipografia Crescenzi Galatola, Catania 1929 (estr. da «Catania,, Rivista del Comune», a. I, n. 1, gen-feb 1929), p. 10.

³² GIULIA BOLOGNA, *Milano e il suo stemma*, Comune di Milano - Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano 1989 (2ª ed.), p. 34.

³³ «una sorta di pubblico ministero, posto a tutela della prerogativa regia» secondo GIAN CARLO JOCTEAU, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1997, p. 16.

³⁴ *Memoriale della Consulta araldica*, Tipografia Cotta e comp, Roma 1873, p. 26, <<https://books.google.it/books?id=7xuC7oyNFXsC&pg=PA26>> (14 febbraio 2024).

³⁵ JOCTEAU, *Nobili e nobiltà nell'Italia unita*, cit., p. 17.

del 13 aprile³⁶. In questo testo il Manno si pronunciava contro il «malvezzo, nelle *Città* e *Comuni* di sfregiare lo scudo civico dalle corone tradizionali e feudali, per sostituirle con una corona turrita» citando come primo esempio il caso di Torino «nel '48 quando i *consiglieri* sostituiti ai *decurioni* ordinarono la distruzione delle insegne comitali e delle *carrozze di gale* state, anni dopo, sostituiti con *landaus* a pretensione, ma senza storia. Genova, invece, invocò, di recente, ed ebbe la corona ducale»³⁷. Il Manno esprime dunque un'opinione opposta rispetto al suo predecessore per il quale solo le corone murali sarebbero state opportune per gli stemmi civici. Pertanto vennero eliminate le due corone comunali collegate all'entità della popolazione dell'ente - inferiore o superiore ai 3000 abitanti - e fu prevista all'art. 44 per i comuni una sola corona composta come «un cerchio aperto da quattro pusterle (tre visibili) con due cordonate a muro sui margini, sostenente una cinta, aperta da sedici porte (nove visibili), ciascuna sormontata da una merlatura a coda di rondine ed il tutto di argento e murato di nero» (fig. 10). Fu invece mantenuta, art. 43, la corona da città (con un disegno semplificato) che si presentava ora «turrita, formata da un cerchio d'oro aperto da otto pusterle (cinque visibili) con due cordonate a muro sui margini, sostenente otto torri (cinque visibili) riunite da cortine di muro, il tutto d'oro e murato di nero»³⁸ (fig. 11).

Relativamente alla corona da provincia il Manno si mostrava più critico e commentava che «Se le Città ed i Comuni si possono supporre cinti da muraglie turrite o merlate, era illogico, per non dire ridicolo, figurare una intera provincia contornata da una specie di muro della Cina!»³⁹ veniva perciò prescritto all'art. 42 che la corona da provincia recasse «un cerchio d'oro gemmato colle cordonature lisce ai margini, racchiudente due rami, uno di alloro ed uno di quercia, al naturale, uscenti dalla corona, decussati e ricadenti all'infuori»⁴⁰ (fig. 12).

Tutte le tre corone erano prescritte salvo «concessioni speciali»⁴¹, infatti l'art. 41 prevedeva che «Gli Enti morali possono fregiare la loro arma ed insegna con quelle corone speciali delle quali si proverà la concessione ed il possesso legale»⁴².

L'osservazione del Manno - come anche quella precedente e analoga del Passerini - in tal senso può sembrare oggi troppo deterministica in quanto la corona turrita, nel caso dei comuni e delle città così come delle provincie, non intendeva richiamare delle mura realmente esistenti ma soltanto l'idea della sua giurisdizione su un territorio

³⁶ ANTONIO MANNO, *Regolamento Tecnico-Araldico della Consulta Araldica del Regno d'Italia spiegato e illustrato*, Stabilimento tipog. Giuseppe Civelli, Roma 1906 (rist. an. Orsini De Marzo, Milano 2011).

³⁷ Ivi, p. 35. Genova, con regio decreto del 21 marzo 1897 e lettere patenti del 19 dicembre 1897 ebbe uno stemma: «d'argento, alla croce di rosso. Lo scudo cimato da corona ducale, col cimiero della testa di Giano bifronte. Sostegni due grifi d'oro, linguati di rosso, affrontati»; LUIGI RANGONI MACHIAVELLI, *Stemmi delle colonie, delle provincie e dei comuni del Regno d'Italia riconosciuti o concessi dalla Consulta Araldica del Regno al 1° novembre 1932*, in «Rivista del Collegio Araldico», a. XXXI, 1933, p. 418. Torino, dopo aver adottato quella da città del 1870, riprenderà la corona comitale con deliberazione podestarile del 4 luglio 1928 e l'uso verrà confermato dal decreto del Capo del governo dell'11 agosto 1931: «d'azzurro al toro furioso d'oro, cornato d'argento. Lo scudo sarà fregiato di ornamenti comitali». Per la blasonatura: RANGONI MACHIAVELLI, cit., a. XXXII, 1934, p. 265; per la ri-adozione della corona da conte: LUISA CLOTILDE GENTILE, *Lo stemma di Torino*, in GUIDO GENTILE, ROSSANNA ROCCIA (a cura di), *Itinerari fra le carte*, Archivio Storico della Città di Torino, Torino 1999, p. 50

³⁸ MANNO, *Regolamento Tecnico-Araldico*, cit., pp. 35-36.

³⁹ Ivi, p. 35.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Ivi, pp. 35-36.

⁴² Ivi, p. 34.

circoscritto. L'introduzione delle varianti nel disegno e nel colore delle nuove corone si è rivelato però un intervento tutto sommato riuscito in quanto ha aiutato sicuramente a distinguerle meglio tra loro rispetto a quelle del 1870.

La testimonianza indiretta di questo successo è data dal fatto che le prescrizioni contenute nel Regolamento del Manno del 1905 siano state confermate dalle disposizioni che si sono susseguite fino ad oggi (artt. 95-97 del regio decreto n. 652 del 7 giugno 1943 e decreto del Presidente del Consiglio dei ministri del 28 gennaio 2011, art. 5 comma 2, quest'ultima disposizione non prevede le "concessioni speciali").

Tabula gratulatoria

Un ringraziamento particolare alla dottoressa Luisa Clotilde Gentile per il grande aiuto nelle ricerche presso l'Archivio di Stato di Torino e alla dottoressa Vittoria Camelliti per il prezioso confronto. Naturalmente tutti gli errori e le imprecisioni che dovessero essere presenti sono sola responsabilità dell'autore.



fig. 1: Stemma concesso da Napoleone Bonaparte alla città di Torino (ARCHIVIO STORICO, CITTÀ DI TORINO (d'ora in poi AS, CT), *Carte francesi*, cart. 8, fasc. 22, tav. 2)

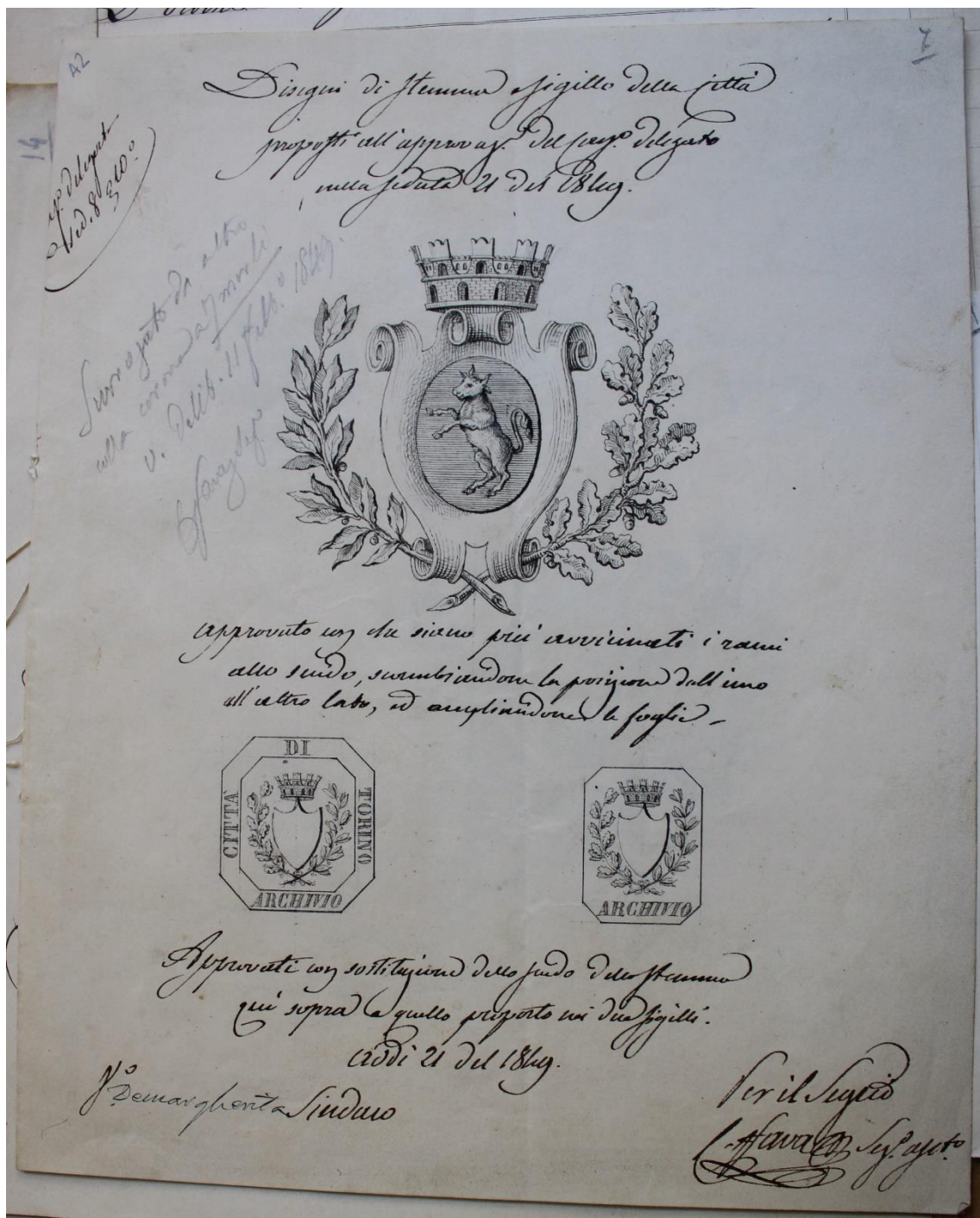


fig. 2: Prima proposta di stemma con corona murale a cinque merli (AS, CT, Affari del Gabinetto del Sindaco, anno 1849, cart. 14, fasc. 32, doc. 7).



fig. 3: Stemma con corona murale a sette merli approvato con delibera del consiglio comunale del 6 marzo 1849 (AS, CT, *Affari del Gabinetto del Sindaco*, anno 1849, cart. 14, fasc. 32, doc. 11).



fig. 4: Stemma con cinque merli nella “sala dei marmi” del Palazzo civico di Torino (*Il Palazzo di città a Torino, parte prima, Archivio storico della città di Torino, Torino 1987, p. 308.*)



fig. 5: Bozzetto dello stemma di San Pier d’Arena presso l’Archivio di Stato di Torino (ARCHIVIO DI STATO, TORINO, Controllo Generale di Finanze, Patenti, reg. 146 (1852), f. 190, *Comune di San Pier d’Arena, Concessione al suddetto di uno Stemma comunale.*)

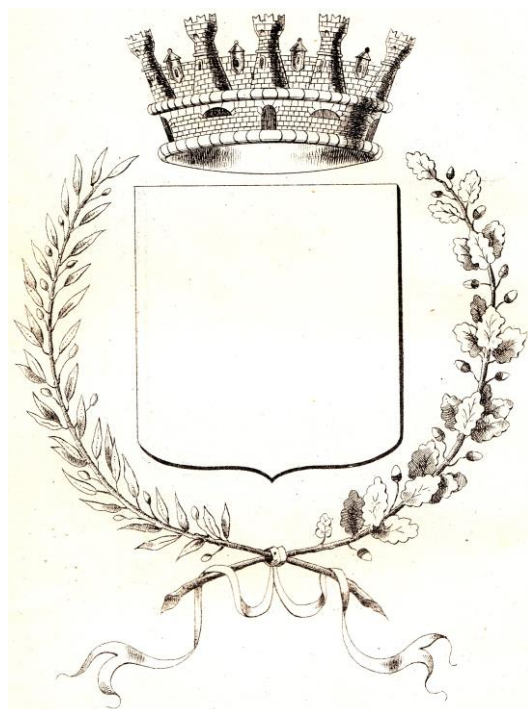


fig. 6: Bozzetto dello stemma con ornamenti esteriori del comune capoluogo di provincia o insignito del titolo di "città" (*Memoriale della Consulta araldica*, Tipografia Cotta e comp, Roma 1873, tavola fuori testo).



fig. 7: Bozzetto dello stemma con ornamenti esteriori del comune avente 3000 o più abitanti (*ibidem*)



fig. 8: Bozzetto dello stemma con ornamenti esteriori del comune con meno di 3000 abitanti
(*ibidem*)

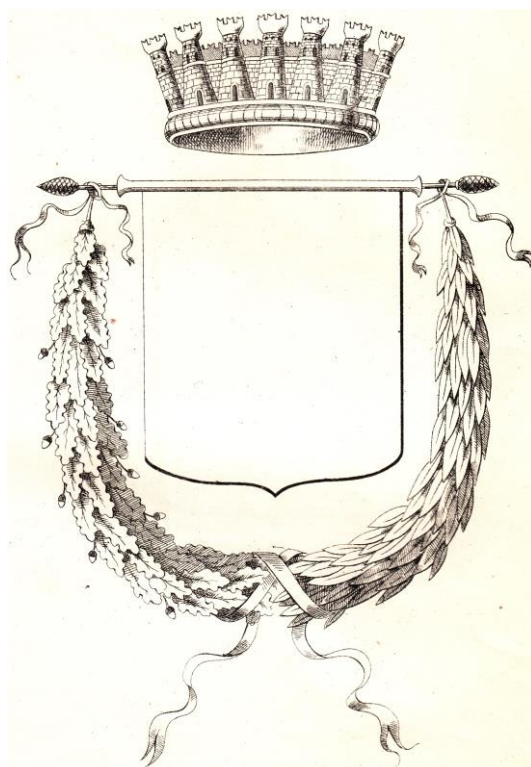


fig. 9: Bozzetto dello stemma con ornamenti esteriori della provincia (*ibidem*)

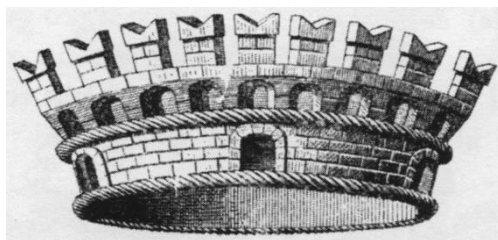


fig. 10: Corona da comune dal *Regolamento Tecnico-Araldico della Consulta Araldica del Regno d'Italia* del 1905 (ANTONIO MANNO, *Regolamento Tecnico-Araldico della Consulta Araldica del Regno d'Italia spiegato e illustrato*, Stabilimento tipog. Giuseppe Civelli, Roma 1906 (rist. an. Orsini De Marzo, Milano 2011), p. 36.

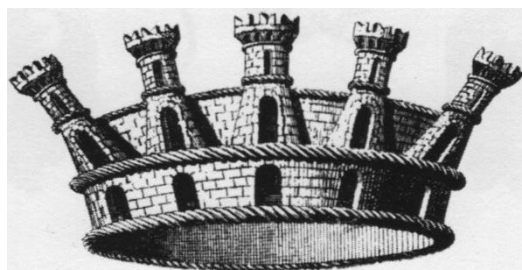


fig. 11: Corona da città dal *Regolamento Tecnico-Araldico della Consulta Araldica del Regno d'Italia* del 1905 (Ivi, p. 35).

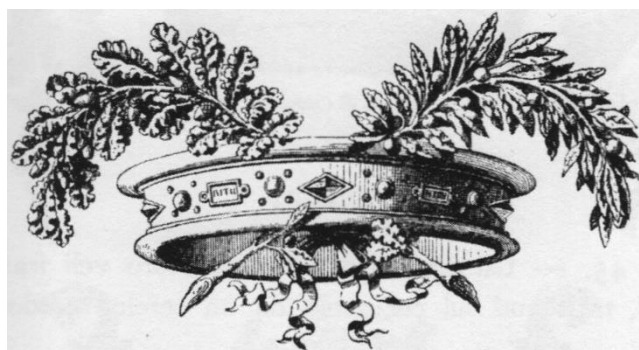


fig. 11: Corona da provincia dal *Regolamento Tecnico-Araldico della Consulta Araldica del Regno d'Italia* del 1905 (*ibidem*).

Da Villacidro alla capitale del Regno di Sardegna: lo stemma araldico di casa Brondo e la raffigurazione di Piazza Lamarmora

From Villacidro to the capital of the Kingdom of Sardinia: the heraldic coat of arms of the Brondo family and the depiction of Piazza Lamarmora

Fabio Manuel SERRA

Doctor por la Universidad de Salamanca

Ricevuto: 27.05.2024

Accettato: 24.06.2024

DOI: 10.19248/ammentu.508

Abstract

This essay examines the heraldic coat of arms found in Cagliari, in the portal of the Brondo-Zapata palace. The owner of the shield, Don Antonio Brondo, had it depicted in great detail in the tympanum of the portal. What is interesting to examine, however, is the heraldic composition, as well as the individual partitions and the relationship with the genealogy. Indeed, not all quarters of the coat of arms have been clearly identified or defined. The essay attempts to offer initial answers to the questions that this coat of arms poses to scholars.

Keywords

Heraldry, Cagliari, History of Sardinia, don Antonio Brondo y Rucas, Villacidro.

Riassunto

Questo saggio prende in esame lo stemma araldico presente a Cagliari, nel portale di palazzo Brondo-Zapata. Il titolare dello scudo, don Antonio Brondo, lo fece rappresentare con dovizia di particolari nel timpano del portale. Ciò che è interessante da esaminare, tuttavia, è la composizione araldica, nonché le singole partizioni e il rapporto con la genealogia. In effetti, non tutti i quarti dello stemma sono stati chiaramente identificati o definiti. Il saggio cerca di offrire le prime risposte ai quesiti che questo stemma pone agli studiosi.

Parole chiave

Araldica, Cagliari, Storia della Sardegna, don Antonio Brondo y Rucas, Villacidro.

1. Introduzione generale

Questo breve saggio araldico, redatto in memoria del professor Luigi Borgia¹, vuole offrire uno spunto esegetico per l'analisi di uno stemma araldico molto noto nella città di Cagliari. La raffigurazione araldica a cui si dedicherà attenzione è presente in due luoghi simbolo del capoluogo sardo: presso il timpano della Basilica di Santa Croce e, poco più a Est, nella Piazzetta Lamarmora, più precisamente nel timpano del portale monumentale di palazzo Brondo-Zapata.

L'importanza della scienza araldica è, al giorno d'oggi, a rischio d'oblio. Nel contesto accademico italiano, infatti, spesso si osserva una preoccupante mancanza di competenze in materia di blasonologia e di araldica, nonché una scarsa attenzione per chi pratica tali discipline. Gli studiosi di araldica, oggi, sono pochi: tuttavia, il loro operato costituisce una strenua resistenza alla tentazione di *semplificare* le scienze umane e, conseguentemente, di abbandonare le conoscenze complesse che

¹ Luigi Borgia (1941 - 2023) è stato uno dei massimi araldisti contemporanei. Il suo lavoro di Soprintendente archivistico e di Docente universitario è stato coronato da pubblicazioni e studi ancora oggi eminenti e fondamentali per lo studio della disciplina araldica. Nonostante non abbia avuto modo di conoscerlo personalmente, a lui va la mia gratitudine per quanto ho imparato dai suoi saggi e dal suo fondamentale lavoro.

vengono così percepite quasi alla stregua di curiosità. Tuttavia, proprio a causa di questo pericoloso declino che si osserva negli ultimi decenni, è doveroso ricordare le parole di professor Borgia quando, nell'Archivio di Stato di Torino, tenne la prolusione introduttiva del XXIII Congresso internazionale di scienze genealogica e araldica:

«Siamo ancora negli anni Ottanta e l'allora direttore generale dell'Amministrazione archivistica italiana, Renato Grispo, una volta che lo incontrai volle cortesemente rendermi noto il fatto che il consiglio d'amministrazione dei Beni culturali e ambientali, ripartendo le varie competenze culturali del Ministero, aveva deliberato di conferire quelle in materia araldica ai Beni archivistici.

Da allora, sono state tante le manifestazioni, le mostre, i convegni, promossi dall'Amministrazione, nei quali l'araldica ha avuto la considerazione che merita ed è riuscita a sostenere degnissima parte. In ambito internazionale ricordo, oltre ai convegni propriamente archivistici, come quello del 1991, a Capri, sugli archivi di famiglia e di persone, il quinto colloquio di quell'Accademia internazionale di araldica, alla quale mi onoro di appartenere, e il Congresso, che si è aperto nella nobile cornice del teatro Carignano.

Infine: non saprei dirlo relativamente alle altre scuole d'archivio dell'Amministrazione, ma, presso la scuola dell'Istituto archivistico fiorentino, si sono riaperti, dopo lungo tempo, i corsi di araldica²».

Ad oggi, tuttavia, la situazione è indubbiamente mutata. Le Scuole di Archivistica, Paleografia e Diplomatica annesse agli Archivi di Stato, infatti, avrebbero il compito privilegiato di tramandare la conoscenza della scienza araldica: ciò non è stato cassato dal Decreto 1 ottobre 2021 n. 241 del Ministero della Cultura (che le rende scuole di specializzazione *post lauream*), ma anzi viene espressamente previsto tra i corsi opzionali, per un totale di 6 CFU, come indicato in tabella A³. Prima di questo atto, anche la precedente normativa prevedeva tale possibilità e, personalmente, ho registrato la sensibilità in questo senso da parte della già Direttrice dell'Archivio di Stato di Cagliari, la dottoressa Adriana Gallistru, che nel corso dell'anno accademico 2017/2018 mi ha incaricato di tenere un corso seminariale di araldica nobiliare ed ecclesiastica proprio nella Scuola annessa all'Istituto.

L'altalenante e poco stabile interessamento alla scienza araldica, tuttavia, rischia di far perdere un patrimonio culturale di grande antichità, fonte essenziale non solo per la storia, ma anche e soprattutto per la genealogia e la nobiliaria. Ciascuna di queste discipline, propriamente *umanistiche*, fanno parte della percezione *umana* della realtà: di quella stessa realtà che, come in una spirale infinita, si costruisce attraverso il passato, che sorregge il presente, che a sua volta è fondamento imprescindibile per il futuro. D'altronde, «quel vecchio mondo, che infinite volte è stato ed è nuovo, chi lo ha fatto e chi lo fa se non l'uomo, facendo sé stesso, i suoi sentimenti, i suoi pensieri, le sue capacità, l'uomo come noi, come ciascuno di noi, tutti variamente collaboratori e creatori?⁴».

Alla luce di queste considerazioni, dunque, mi pare che il miglior modo per rendere omaggio a un grande uomo come è stato il professor Borgia sia proprio discutere di

² Testo tratto da LUIGI BORGIA, *La percezione dell'araldica nella cultura contemporanea*, in *L'identità genealogica e araldica. Fonti, metodologie, interdisciplinarietà, prospettive. Atti del XXIII Congresso internazionale di scienza genealogica e araldica, tomo I*, Ministero per i Beni e le Attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, p. 40.

³ Il testo del decreto è reperibile in Gazzetta Ufficiale:

<https://www.gazzettaufficiale.it/eli/id/2022/02/07/22G00013/sg> (21/05/2024).

⁴ Testo tratto da BENEDETTO CROCE, *Filosofia e Storiografia*, Giuseppe Laterza e Figli, Bari 1969, p. 98.

araldica in termini scientifici, proponendo nuove riflessioni che, mi auguro, possano risultare di interesse anche per la storia del Regno di Sardegna.

2. Villacidro e i marchesi Brondo

La storia del territorio di Villacidro, a cui i feudatari Brondo – o, come si dovrebbe indicare in spagnolo antico, Brondó⁵ – dovettero il titolo di marchesi, è avvincente e risale al Basso Medioevo. Non è questa la sede per analizzare nel dettaglio la storia dell'abitato, già magistralmente descritta nel fondamentale lavoro di monsignor Giovannino Pinna⁶. È tuttavia essenziale tracciare brevemente una linea cronistorica per permettere al lettore di comprendere il contesto in cui si sono sviluppate le vicende considerate.

Il centro abitato di Villacidro sorge nell'antica curatoria giudicale di Gippi, attualmente collocabile nel Medio Campidano, nell'area occidentale della Sardegna meridionale. Invero, i villaggi che costituivano la realtà di quel territorio erano diversi, ma il principale era indubbiamente Leni: il Giudice di Càlari Costantino Salusio III de Lacon-Gunale donò prima del 1163 la chiesa di Santa Maria ai monaci Vittorini di Marsiglia. Successivamente, questo centro passò sotto il controllo di Pisa⁷. Poco vicino a Leni vi era l'antica Villacidro, che sorse molto probabilmente già durante l'età imperiale romana (più precisamente, sotto Antonino Pio)⁸, e che Casula ritiene sia da considerare così chiamata per via della pianta del cedro. Tuttavia, questo toponimo non trova concordia nell'esegesi proposta dai vari studiosi.

La fortuna iniziale di Leni raggiunse l'apice tra il 1320 e il 1322⁹, per poi soffrire una lenta agonia che portò allo spopolamento del centro; stessa sorte, tuttavia, toccò anche a Villacidro che, nel 1414, risultava completamente inabitata¹⁰.

Dopo la caduta del Giudicato di Càlari nel 1258, i territori di Leni e Villacidro vennero infeudati a diversi personaggi, ma sempre *iuxta morem italicum*¹¹. Primo feudatario di Leni a noi noto fu Bendino di Gualfredo, così come riportato dall'atto pubblicato dal Tola: «Item vult et ordinat quod Bendinus quondam Gualfredi habeat villam que vocatur Lene¹²». Nel 1324, Villacidro venne unito alle ville di Donnicello e di Serramanna e dato in feudo a Bernardo Cespujades, anche se per poco tempo¹³. Le susseguenti vicende del Trecento sardo sono ben esposte da mons. Giovannino Pinna nel suo saggio¹⁴ e, di fatto, riguardarono l'andamento altalenante dell'economia e della demografia, con l'importante intervallo della Peste Nera del 1348.

La svolta per le sorti del feudo della ex Curatoria di Gippi si ebbe con l'infeudazione a Giovanni Siviller che, ottenendo un territorio spopolato, si diede da fare per garantire

⁵ JOSÉ GRAMUNT, *Los linajes catalanes en Cerdeña*, Stemmata, Barcellona 1958, p. 40.

⁶ GIOVANNINO PINNA, *Villacidro. La visita pastorale di mons. Dell Vall (1591) e il cammino della comunità fino al XVII secolo*, Centro Studi SEA, Villacidro 2008, pp. 17 e ss.

⁷ FRANCESCO CESARE CASULA, *Dizionario Storico Sardo*, Carlo Delfino Editore, Sassari 2001, p. 837.

⁸ Cfr. G. PINNA, *Villacidro*, cit., p. 18; F. C. CASULA, *Dizionario Storico Sardo*, cit., p. 1883.

⁹ G. PINNA, *Villacidro*, cit., pp. 23 - 27.

¹⁰ Ivi, pp. 42 - 63.

¹¹ F. C. CASULA, *Dizionario Storico Sardo*, cit., p. 1883.

¹² Testo tratto da PASQUALE TOLA, *Codice diplomatico della Sardegna*, Carlo Delfino Editore, Sassari 1984, p. 377. Si tratta del documento XCVIII del XIII secolo, già segnalato per altro in G. PINNA, *Villacidro*, cit., p. 44.

¹³ F. C. CASULA, *Dizionario Storico Sardo*, cit., p. 1883.

¹⁴ G. PINNA, *Villacidro*, cit., pp. 45 e ss.

un fattivo ripopolamento¹⁵. Fu il XV secolo quello nel quale si iniziò a delineare un destino per Villacidro e per il territorio infeudato, comprendente anche Serramanna: dalle fonti delle *Cortes* di Sardegna sappiamo che, nel 1481, il feudo era passato in possesso di Isabella de Besora, maritata Alagón¹⁶. Tuttavia, già nel 1495 il dominio fu nelle mani di Giacomo Alagón¹⁷. Costui mantenne il potere su quelle terre fino al 1504, quando il feudo risultò essere di Eusebio de Gerp¹⁸ e poi, intorno al 1518, di Galcerando de Gerp¹⁹. Con le *Cortes* indette dal viceré Cardona, nel 1543 si ebbe come feudatario Fabrizio de Gerp²⁰, per lo meno fino alle *Cortes* Moncada del 1583, quando Villacidro e Serramanna divennero feudi della Corona²¹. Fu però con le *Cortes* del 1592 che finalmente si ebbe la presenza acclarata del casato dei Brondo²², titolari dello stemma oggetto di questo studio.



Fig.1. Stemma araldico di casa Alagón, secondo la ricostruzione realizzata per l'edizione critica del Ms. 14, c. 83 r., dell'Archivio Storico Comunale di Cagliari²³.

Per essere precisi, il principale attore di questa manovra politica fu Giovanni Gerolamo Brondo. «Egli era molto ricco e nel 1584 ottenne il privilegio del cavalierato ereditario [...]. Poco dopo, sfruttando il bisogno di denaro che da sempre l'amministrazione reale aveva, chiese di poter acquistare il feudo di Villacidro e Serramanna. L'affare fu perfezionato nel 1594 per 100.000 lire aragonesi²⁴». Su questa narrazione si aggiungano

¹⁵ Ivi, pp. 555 - 56.

¹⁶ RAIMONDO PINNA, *Atlante dei Feudi in Sardegna. Il periodo spagnolo. 1479 - 1700*, Condaghes, Cagliari 1999, pp. 80 - 81.

¹⁷ Ivi, pp. 82 - 87.

¹⁸ Ivi, pp. 88 - 89.

¹⁹ Ivi, pp. 90 - 93.

²⁰ Ivi, pp. 94 - 101.

²¹ Ivi, pp. 102 - 103.

²² Ivi, pp. 104 e ss.

²³ FABIO MANUEL SERRA, *Un armorial manuscrito de Cagliari: análisis documental, histórico y heráldico de un documento del siglo XVI*, Francisco Javier Lorenzo Pinar, Enrique Soria Mesa (directores de tesis doctoral), Universidad de Salamanca, Salamanca 2022 <<https://gredos.usal.es/handle/10366/150834>>, DOI: 10.14201/gredos.150834, p. 423.

²⁴ Testo tratto da FRANCESCO FLORIS, *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna, vol. 1*, Edizioni della Torre, Cagliari 2009, p. 128.

le considerazioni di mons. Giovannino Pinna che, puntualmente, osserva come Giovanni Gerolamo Brondo – semplice cavaliere – avesse sposato una donna non nobile, Antonia Orrù, e che solo il figlio Ludovico Tommaso riuscì a ottenere il titolo nobiliare²⁵. Mons. Pinna, tuttavia, ritiene che la somma pagata alla corona fosse di 100.000 lire sarde e non aragonesi²⁶.

Per comprendere appieno le questioni araldiche legate allo stemma Brondo rappresentato a Cagliari sia in Piazza Lamarmora che sull'architrave della Basilica di Santa Croce è necessario avere contezza dell'albero genealogico della famiglia. Per discuterne, dunque, mi baserò sul prezioso lavoro di Enrico Tola Grixoni, pubblicato dall'Associazione Araldica, Genealogica, Nobiliare della Sardegna²⁷. La *prima generazione* dei Brondo è costituita da Giovanni Gerolamo e dalla moglie Antonia Orrù. Costoro ebbero tre figli (*seconda generazione*): Tommaso Luigi, che divenne nobile, Giovanna ed Eulalia. Quest'ultima si sposò con il dottor Miguel Ángel Cani, esponente illustre della famiglia Cani di Iglesias e fondatore del ramo cagliaritano di tale casato²⁸. Tommaso Luigi si sposò con donna Caterina Ruecas, e da lei ebbe un figlio (*terza generazione*): don Antonio Brondo, marito in seconde nozze di donna Elena Gualbes y Zúñiga. Fu lui a ottenere, nel 1613, il titolo di conte di Serramanna e, nel 1627, quello di marchese di Villacidro²⁹. I due coniugi sopra menzionati ebbero un figlio (*quarta generazione*) di nome Francesco Lussorio, che si sposò con donna Faustina di Castelví, legando così il casato alle sventure che porteranno il secondogenito della coppia³⁰, don Antonio Brondo, a essere coinvolto nella congiura per uccidere il viceré Camarasa³¹ nel 1668³². D'altronde, la schioppettata che uccise il suddetto viceré partì proprio da palazzo Brondo.

²⁵ G. PINNA, *Villacidro*, cit., p. 91.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Il documento è reperibile al seguente indirizzo: http://www.araldicasardegna.org/genealogie/alberi_genealogici/albero_famiglia_brondo.htm (03/04/2024).

²⁸ Cfr. F. FLORIS, *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna*, vol. 1, cit., p. 151; FABIO MANUEL SERRA, *Cavaliere e casate nella città regia di Iglesias: una ricostruzione virtuale dello stemmario araldico della nobiltà iglesiente (secc. XIII - XIX)*, in «Ammentu - Bollettino Storico e Archivistico del Mediterraneo e delle Americhe», I, n.19, gennaio-giugno 2021, pp. 12 - 38, p. 27. DOI: <https://doi.org/10.19248/ammentu.411> .

²⁹ Rispetto all'albero genealogico del Tola Grixoni, qui evidenzio alcune differenze in accordo con quanto detto in F. FLORIS, *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna*, vol. 1, cit., p. 129. Si tenga presente che, come evidenziato da mons. Giovannino Pinna, l'ascesa nobiliare di don Antonio Brondo y Ruecas è connessa all'influenza a corte della sua seconda moglie: nel 1629 il Brondo ottenne anche la Planargia (G. PINNA, *Villacidro*, cit., p. 143).

³⁰ Cfr. G. PINNA, *Villacidro*, cit., pp. 143 - 144.

³¹ La grafia italianizzata riproduce *el apellido* del viceré come "Camarassa", usando la doppia "s" per rappresentare la stessa sonorità che si avrebbe leggendo in spagnolo. Tuttavia è più corretto indicare il cognome come *Camarasa*, cioè come esattamente si scrive in lingua spagnola.

³² Il caso che vide la morte del viceré Camarasa a seguito di una congiura ordita dai Castelví è stato oggetto di importanti studi; a mero titolo esemplificativo, qui di seguito si ricordano: FRANCESCO CESARE CASULA, *La Storia di Sardegna*, Carlo Delfino Editore, Sassari 1994, pp. 1154 - 1156; NATALE SANNA, *Il cammino dei Sardi. La storia della Sardegna dalle origini ai giorni nostri*, Zonza Editori, Sestu 2004, pp. 295 - 297; FRANCESCO FLORIS, *Storia della Sardegna*, Newton Compton Editori, Roma 2008, pp. 398 - 400; JAVIER REVILLA CANORA, *El asesinato del Virrey Marqués de Camarasa y el pregón general del Duque de San Germán (1668 - 1669)*, in ELISEO SERRANO MARTÍN (coordinatore), *De la tierra al cielo. Líneas recientes de investigación en Historia Moderna*, vol. 2, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza 2013, pp. 575 - 584; RAFAELLA PILO,

3. Lo stemma di Piazza Lamarmora in Cagliari

Tralasciando il seguito delle vicende storiche, è ora necessario indicare che lo stemma oggetto di questo studio, il più leggibile dei due presenti a Cagliari, è quello di don Antonio Brondo y Ruecas³³, figlio dunque di Tommaso Luigi e Caterina Ruecas (terza generazione). Non va dunque confuso con l'omonimo discendente implicato nell'omicidio Camarasa. Ciò lo si deduce chiaramente dall'epigrafe posta poco sotto lo stemma: «Antonivs Brondo et Rvecas | comes Serrae Mannae veteres et | angvstas aedes in palativ(m) prodxit | et erexit an(n)o Domini MDCXXII³⁴». Lo stemma in questione è mutilo della corona, che dai frammenti si può dedurre che fosse dettagliata; il raffronto con l'analogha arma presente nella facciata della Basilica di Santa Croce non aiuta a risolvere la questione, trattandosi di fatto – in quel caso – di una rappresentazione schematica di una corona non araldica³⁵.

Il Regno di Sardegna nell'età barocca. Crisi politica e istituzionale al tempo del viceré Camarasa (1665 - 1668), New Digital Press, Palermo 2020. L'evento è ricordato da un'epigrafe posta in Via Canelles. Il testo di questo documento è il seguente: «Para perpetua nota de infamia de que fueron traydores al Rey | nuestro señor: don Jayme Artal de Castelví, que fue marqués de | Cea, doña Francisca Cetrillas, que fue marquesa de Sietefuentes, | don Antonio Brondo, don Silvestre Aymerich, don Fran(cisco) Cao, | don Fran(cisco) Portugués y don Gavino Grixoni, como reos de crimen [de] | lesa magestad por homicidas del marqués de Cama[r]asa, virrey | de Cerdeña, fueron condenados a muerte, pérdida de bienes y de | honores, demolidas sus casas, conservando en su ruina eterna | ignominia de su nefanda memoria y por ser en este sitio la casa | de donde se cometió delicto tan atroz. A veynte y uno d(e) julio | de mil seiscientos sesenta y ocho se erigió este epitaphio» (trascrizione epigrafica di Fabio Manuel Serra).

³³ Famosa è la definizione che il canonico Spano diede all'ingresso monumentale nel cui timpano campeggia lo stemma: *portone senza palazzo*, dacché la struttura risulta magnificente ma non giustapposta ad altrettanta struttura maestosa (GIOVANNI SPANO, *Guida della città e dintorni di Cagliari*, Tipi di A. Timon, Cagliari 1861, p. 26).

³⁴ Trascrizione epigrafica di Fabio Manuel Serra. In questa sede si è scelto di mantenere fedele la grafia originale per le lettere “v” anche quando vengono intese come “u”.

³⁵ La questione legata all'uso delle corone è complesso: fin da re Ferdinando II d'Aragona, infatti, sono state molteplici le sanzioni rivolte a chi usava nel proprio stemma una corona non pertinente al proprio rango o direttamente non dovuta. Ancora, Filippo II sanzionava tale uso scorretto con proprio editto del 23 settembre 1586, mediante il quale comminava una multa di 10.000 maravedis ai trasgressori (GOFFREDO DI CROLLALANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca. Prontuario nobiliare*, Direzione del Giornale araldico, Pisa 1878, pp. 218 - 219). Di conseguenza non ci si deve stupire se, nel momento in cui venne realizzato lo stemma Brondo da collocare nella Basilica di Santa Croce, non vi sia stata precisione nella realizzazione della corona. Precisione, invece, che fu indubbiamente posta nel lavoro di Piazza Lamarmora; lavoro, tuttavia, non visibile perché giuntoci mutilo.



Fig.2. Fotografia dello stemma araldico di Palazzo Brondo-Zapata, sito in Cagliari presso Piazza Lamarmora (foto realizzata da Fabio Manuel Serra).

Tralasciando la questione legata alla corona, ciò che indubbiamente colpisce un attento osservatore è la composizione dello stemma. In effetti, esso appare a prima vista *inquartato*, con tutti i quarti diversi fra loro (e in particolare modo il terzo, che a sua volta è *partito*). Sempre secondo un esame rapido e non approfondito si può ritenere che lo stemma contenga i quarti di nobiltà di casa Brondo, in considerazione dei legami strettamente genealogici che ne compongono l'albero. Altro elemento singolare è dato dall'emblema presente nel 2° del terzo quarto: la raffigurazione di cinque mori. Tuttavia, questo stemma merita una riflessione araldica decisamente più attenta e precisa.

Per iniziare dunque questo discorso è necessario procedere a una ricostruzione normalizzata di quanto sopravvive dello stemma di Piazza Lamarmora (Fig. 3).

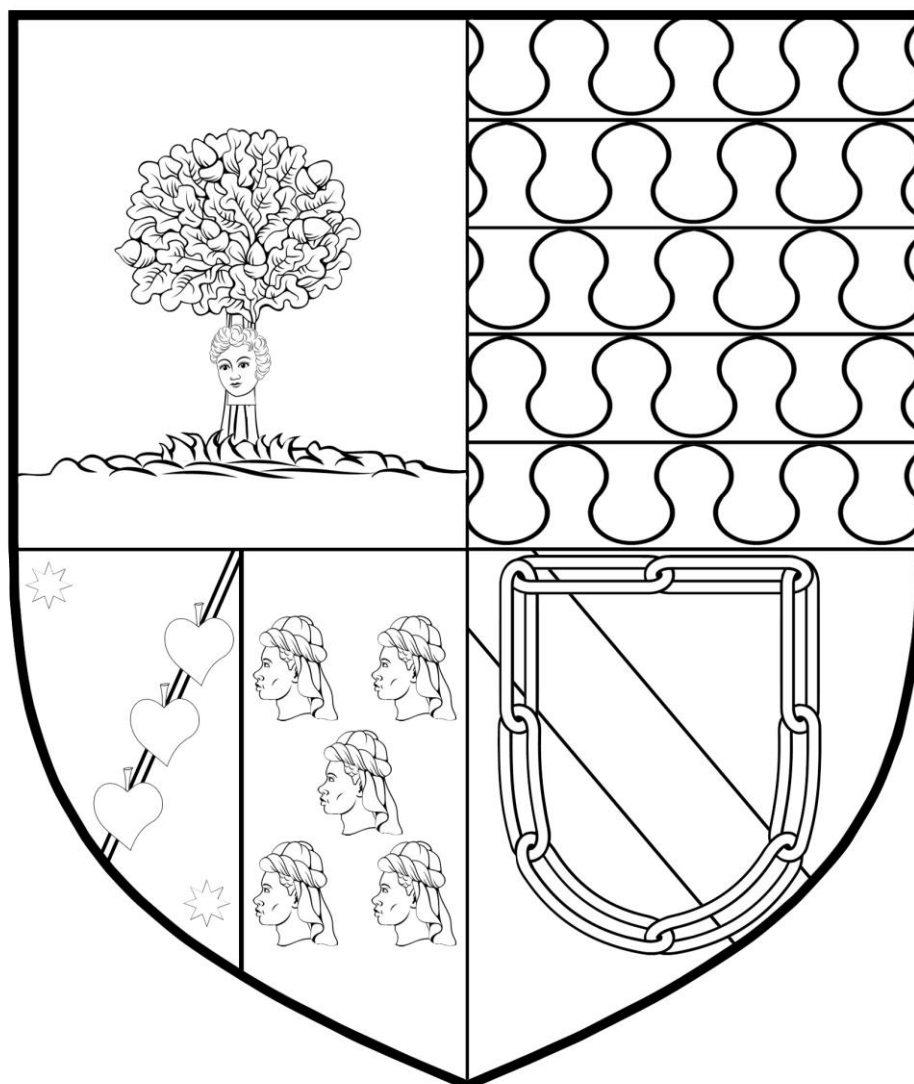


Fig.3.

Ricostruzione araldica normalizzata dello stemma di casa Brondo (grafica di Fabio Manuel Serra³⁶).

Lo stemma di palazzo Brondo-Zapata si presenta acromo, così come del resto si evince anche nel caso dell'arme gemella posta nella facciata della Basilica di Santa Croce. Tuttavia, questa condizione è solo parzialmente ostativa a una ricostruzione generale dello stemma cromatico. Questo lo si deve al fatto che una parte dei blasoni è nota. Il primo quarto è in effetti il vero stemma dei Brondo, marchesi di Villacidro e conti di Serramanna. L'arma, infatti, è «di rosso alla quercia fruttata nudrita sulla pianura erbosa con una testa recisa, al naturale, posta in mezzo al tronco³⁷». Ugualmente, il secondo quarto è anch'esso conosciuto e appartenente alla famiglia Gualbes: «di vaio

³⁶ Lo sviluppo delle ricostruzioni araldiche qui presenti si basa sulle componenti di *Armorial Gold Professional*, rielaborate e fotocomposte in modo specifico. Cfr. <<https://www.heraldryclipart.com/>> (20/04/2024).

³⁷ F. FLORIS, *Dizionario delle famiglie nobili della Sardegna*, vol. 1, cit., p. 131.

d'argento e d'azzurro³⁸». Il quarto quarto è infine assai famoso: trattasi, infatti, dello stemma di casa Zúñiga, originaria del regno di Navarra (probabilmente col nome *Stúñiga* o *Estúñiga*)³⁹ ed elevata dall'imperatore Carlo V alla *Grandeza de España*⁴⁰.



Fig.4. Stemma araldico di casa Zúñiga y Sotomayor, secondo la ricostruzione realizzata per l'edizione critica del Ms. 14, c. 15 r., dell'Archivio Storico Comunale di Cagliari⁴¹.

Vero punto chiave del discorso araldico resta, in questo contesto, il terzo quarto. Per ragioni che a breve discuteremo, esso rappresenta indubitabilmente le armi della Famiglia Rucas (o, talvolta, Ruescas)⁴². Tuttavia, il blasone di tali armi risulta, ad oggi, arduo da reperire⁴³. Indubbiamente si tratta di uno scudo partito, con al 1°

³⁸ Ivi, p. 374. Vedasi anche J. GRAMUNT, *Los linajes catalanes en Cerdeña*, cit., p. 90.

³⁹ JUAN MIGUEL VALERO MORENO, *Otro texto al rubedo ibérico: la historia de la casa de Zúñiga*, in «Emblemata. Revista de Emblemática aragonesa», n. 9 (2003), pp. 463 - 469, p. 465; LUIS RAMÍREZ ÁLVAREZ, *Memoria nobiliaria y conciencia noble del linaje de los Estúñiga en la Castilla bajomedieval: un estudio a través del manuscrito Historia de la casa de los Zúñiga*, in «Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval», n.25 (2024), pp. 347 - 369, p. 349.

⁴⁰ La casa Zúñiga compare in svariate fonti primarie e secondarie, trattandosi di una importante realtà dell'Evo moderno. A titolo puramente esemplificativo, qui si ricordano: il manoscritto Urbano Latino ms. 829, custodito nella Biblioteca Apostolica Vaticana, che identifica espressamente i duchi di Béjar come Zúñiga; Il ms. 14, cosiddetto «Stemmario di Cagliari», che riporta lo stemma araldico del casato (c. 15 r.: vedasi fig. 4); la menzione di Juan de Zúñiga, Avellaneda y Bazán nel citato ms. 14, viceré di Napoli dal 1586 al 1595 (F. M. SERRA, *Un armorial manuscrito de Cagliari*, cit., p. 142); il ruolo nella storia delle biblioteche esercitato da doña María de Zúñiga, seconda duchessa di Béjar (ARTURO JIMÉNEZ MORENO, *Una biblioteca nobiliaria de principios del siglo XVI: los libros de doña María de Zúñiga, II duquesa de Béjar (ca. 1462 - 1533)*, in NOELIA LÓPEZ SOUTO, INÉS VELÁZQUEZ PUERTO, *Libros, imprenta y censura en la Europa meridional del siglo XV al siglo XVII*, Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales, Salamanca 2020, pp. 131 e ss.).

⁴¹ F. M. SERRA, *Un armorial manuscrito de Cagliari*, cit., p. 260.

⁴² J. GRAMUNT, *Los linajes catalanes en Cerdeña*, cit., p. 41.

⁴³ Senza alcuna fonte storica è l'indicazione che si incontra in <<https://www.aserramanna.it/2013/04/luis-crespi-de-valldaura-y-cardenal-xiv-conte-di-serramanna/>> (23/05/2024), che vorrebbe il blasone «su campo d'argento, cinque pallini disposti a croce di Sant'Andrea». Si noti anche l'uso scorretto del vocabolo «pallini», che in araldica non ha alcun significato (si deve parlare, infatti, di torte o di bisanti).

recante un filetto posto in sbarra caricato di tre cuori o di tre scarpe con la punta rivolta a sinistra⁴⁴, e con in canton destro del capo e in canton sinistro della punta una stella di otto punte. Al 2°, invece, si notano cinque teste di moro attortigliate⁴⁵, disposte 2, 1, 2.

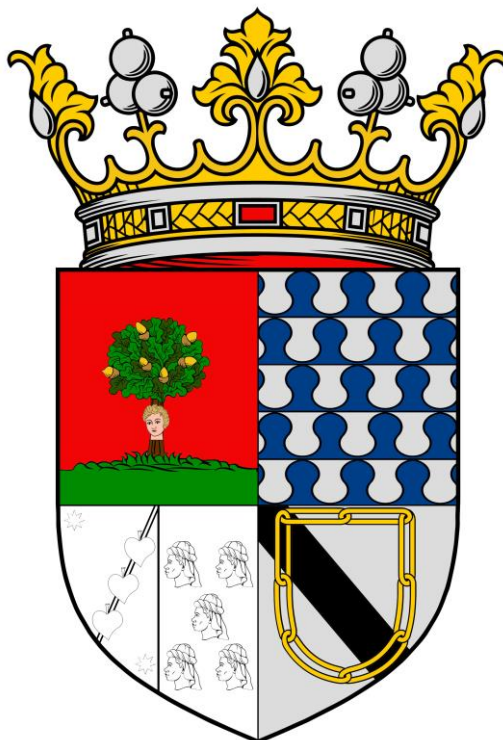


Fig.5. Ricostruzione araldica normalizzata dello scudo Brondo, contenente i colori certi delle singole armi, e coronato con corona marchionale iberica⁴⁶ (grafica di Fabio Manuel Serra).

La difficoltà determinata dall'attribuzione dei colori al 1° permane ancora oggi; ciononostante, col presente saggio si spera di offrire una possibile soluzione alla questione.

Per iniziare il ragionamento, dunque, si deve tenere presente che la proposta di identificazione un presunto stemma Zapata in quella parte dell'arma non è in verità accettabile sia per ragioni storiche che per ragioni araldiche. Innanzitutto, si deve sì ammettere che la prima moglie di don Antonio Brondo y Rucas era donna Francesca Zapata y Zapata, morta di parto nel 1605. Tuttavia, lo stemma è decisamente

⁴⁴ L'ipotesi delle scarpe, tipiche dell'arma di casa Zapata, è ritenuta non valida dall'esimio dott. don Luigi Orrù di San Raimondo, col quale ho avuto una conversazione culturale in proposito, e che ringrazio per il confronto in materia araldica. Si vedrà poco sotto che l'ipotesi dell'insigne araldista è corretta.

⁴⁵ La definizione dell'attributo araldico è esattamente *attortigliate*. Questa denominazione non va confusa con *bendate*, che pure è prevista (cfr. G. DI CROLLANZA, *Enciclopedia araldico-cavalleresca*, cit., p. 581), ma è da intendersi per le fasce che coprono gli occhi dei mori. Al contrario, in questo caso si osserva una rappresentazione attortigliata (cfr. MARC'ANTONIO GINANNI, *L'arte del blasone dichiarata per alfabeto*, Guglielmo Zerletti, Venezia 1756, p. 161).

⁴⁶ La scelta di usare una corona marchionale iberica è mia: è ispirata all'idea di *normalizzazione* araldica.

posteriore a tale data e risale alla nomina comitale del Brondo, ottenuta nel 1613 grazie all'influenza a corte della seconda moglie (vedasi nota 29). Non avrebbe avuto dunque senso commemorare la prima consorte ponendo nell'arme le sue insegne, soprattutto in un posto maggiormente onorevole rispetto alle armi Gualbes e Zúñiga. A ciò si aggiunga, poi, la questione araldica: si deve infatti tenere conto che gli stemmi Zapata noti mostrano per lo più – e giustamente – la punta delle scarpe rivolta a destra dello stemma, non già a sinistra, come non si converrebbe a una simile figura che in termini emblematici richiama un'arma parlante (vedasi ad es. la fig.6).

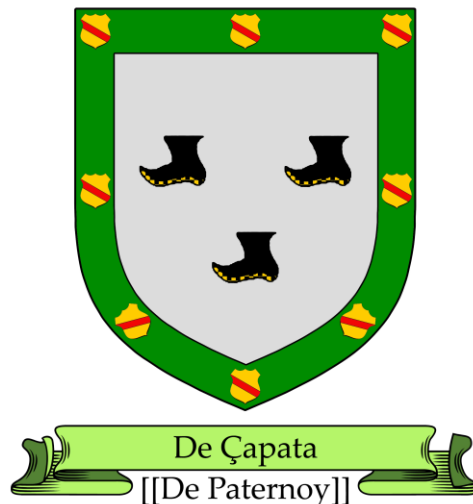


Fig.6. Stemma araldico di casa Zapata (il nome “De Paternoy” è indicato come cancellazione in originale), secondo la ricostruzione realizzata per l’edizione critica del Ms. 14, c. 84 r., dell’Archivio Storico Comunale di Cagliari⁴⁷.

Per queste motivazioni, dunque, non è possibile accogliere l’ipotesi che vorrebbe, nel terzo quarto, al 1°, uno stemma raffigurante l’emblema di casa Zapata.

Altrettanto, come già discusso in nota 43, il 2° non può recare “pallini” di non meglio precisata natura; né è ammissibile una modifica di tali emblemi in teste di moro in ossequio alla Corona d’Aragona, dal momento che, in araldica, la grammatica e le norme di rappresentazione di ciascun’arme sono definite e, per lo più, sono imposte per legge (ricordiamo che il *cronista rey de armas* è un alto ufficiale della corte).

Ultimo elemento chiave da evidenziare è dato dalla disposizione dello scudo. All’esordio dell’esame qui proposto si è parlato di arma *inquartata*. Tuttavia, tenendo in considerazione i dati genealogici, è più corretto dire che l’arma è *partita* e ciascuna partizione è *troncata*. Questa osservazione, che può sembrare pedante o addirittura scorretta, proviene in realtà dal freddo dato genealogico. Infatti, lo stemma Brondo raffigura a destra *los apellidos* Brondo e Rucas, cioè quelli paterni rispetto a don Antonio, mentre a sinistra pone *los apellidos* Gualbes y Zúñiga pertinenti alla consorte dello stesso don Antonio.

Stanti dunque queste informazioni, è ora possibile tentare di offrire una ricostruzione definitiva dello stemma araldico Brondo y Rucas, completo degli smalti, seguendo il ragionamento qui proposto. Se si legge lo stemma come un perfetto albero genealogico, richiamante a destra i genitori di don Antonio e a sinistra quelli di donna

⁴⁷ F. M. SERRA, *Un armorial manuscrito de Cagliari*, cit., p. 426.

Elena, è lecito ricercare una risposta precisa negli ascendenti di Caterina de Ruecas. È noto che ella era figlia di Montserrat de Ruecas, reggente la Tesoreria generale del Regno di Sardegna⁴⁸ (carica istituita da Filippo II nel 1560 e rimasta in essere fino al 1720). La consorte di Montserrat, tuttavia, è ad oggi ignota. Ad ogni modo, è possibile acclarare che il 1° del terzo quarto costituisce l'arma della famiglia Ruecas, costituita dal filetto posto in sbarra, tre *panelas heráldicas* (molto simili a cuori, come indicato dal dott. don Luigi Orrù di San Raimondo) e da due stelle di otto raggi. I colori dell'arme non si riscontrano in un blasone; ciononostante, grazie a un puntuale studio di Marco Antonio Scanu, è oggi possibile avere, con ottima approssimazione, conoscenza della componente cromatica dello stemma. Lo studioso, infatti, ha eseguito un puntuale studio relativo alla chiesa di Santa Lucia di Cagliari, identificando gli elementi araldici Ruecas che appaiono chiaramente di color oro in campo azzurro⁴⁹. Alla luce di questa scoperta, dunque, è possibile vedere lo stemma ricostruito in figura 7.

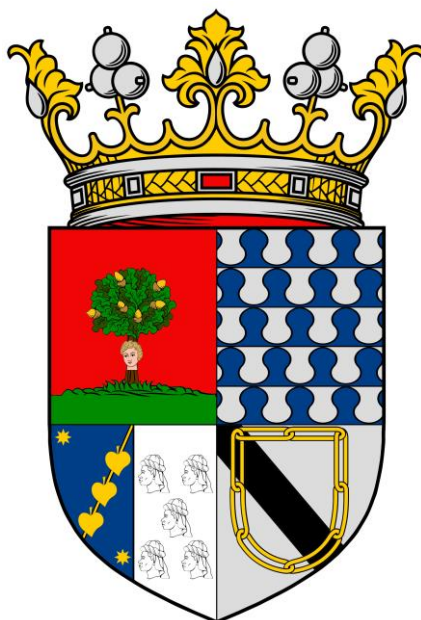


Fig.7. Ricostruzione araldica normalizzata dello stemma Brondo, con colori certi al primo, al secondo e al quarto e con la ricostruzione degli smalti al 1° del terzo (grafica di Fabio Manuel Serra).

Giunti a questo punto, pare evidente che sembri impossibile giungere a una ricostruzione integrale dell'arme, proprio perché non si conosce *el apellido* della consorte di Montserrat de Ruecas che, naturalmente, deve intendersi come la titolare

⁴⁸ FRANCESCO CARBONI, *Sigismondo Arquer e don Gaspare Centelles nella bufera politica del XVI secolo*, in «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», nuova serie XXIII (vol. LX, 2005, pp. 209 - 253, p. 234.

⁴⁹ MARCO ANTONIO SCANU, *Tracce culturali aragonesi in Sardegna. Le chiese di Santa Lucia e dell'Immacolata Concezione del Castello di Cagliari e il loro "indotto" sulle vicende sarde cinque-seicentesche*, in «Theologica & Historica. Annali della Pontificia Facoltà Teologica della Sardegna», XXVIII (2019), pp. 449 - 471, p. 462.

dello stemma del 2° del terzo quarto⁵⁰. Tuttavia, a seguito di una ricerca puntigliosa da me condotta, è stato possibile giungere a un'ipotesi soddisfacente sulla reale pertinenza dello stemma. Esso, costituito da cinque teste di moro attortigliate poste in decusse, potrebbe sembrare connesso a quello della città di Baena, in Spagna, che reca una simbologia del tutto identica⁵¹. Tuttavia, com'è noto, Baena costituiva un ducato parte della *Grandeza de España* prevalentemente associato (da Filippo II) alla casa Fernández de Córdoba. Per questo motivo, lo stemma di Baena in quell'epoca non era certamente quello attuale, ma piuttosto quello ducale. È più corretto pensare che Baena abbia avuto lo stemma attuale al principio del XIX secolo; a ciò si aggiunga che, ovviamente, Baena è una città e non una persona, ragion per cui non è spiegabile facilmente la presenza di tale simbologia araldica in uno stemma con valore prettamente genealogico.

Caduta l'ipotesi sopra esposta, dunque, resta solo un attento esame dei repertori araldici e blasonologici iberici. Attraverso tale ricerca è stato possibile evidenziare un altro stemma inquartato che, al 3°, contiene la raffigurazione esatta che si incontra nell'arme Brondo y Rucas. Tale emblema è di pertinenza della casa García, originaria di Candás, nel principato delle Asturie (attualmente ricadente nel concejo de Carreño, la comunidad autónoma del Principado de Asturias). Il blasone, noto, è il seguente: «en campo de plata cinco cabezas de Moros con sus turbantes, también al natural⁵²». Lo stemma di questo casato è anch'esso interessante e merita studi approfonditi da condurre in futuro. Ciò che tuttavia appare chiaro da questa informazione è che la consorte di Montserrat de Rucas era probabilmente una García, o era comunque collegata a tale famiglia da qualche legame parentale, ma con alta probabilità era di origine asturiana. Tramite il blasone, che qui appare indiscutibilmente preciso⁵³, è ora possibile offrire una ricostruzione globale dello stemma Brondo y Rucas, completo dei suoi smalti, seppur in parte ipotetici.

⁵⁰ La partizione dell'arme è da intendersi chiaramente come *alleanza familiare*, cioè matrimonio. Cfr. FELICE TRIBOLATI, *Grammatica araldica ad uso degli Italiani*, Ulrico Hoepli, Milano 1904, p. 69.

⁵¹ <<https://www.baena.es/>> (25/05/2024); <http://www.amadordelosrios.org/?attachment_id=3028> (25/05/2024).

⁵² CIRIACO MIGUEL VIGIL, *Heráldica asturiana y catálogo armorial de España*, Imprenta de Pardo, Gusano y compañía, Oviedo 1892, pp. 47 - 48.

⁵³ Si consideri come "natural" il colore bianco per i turbanti. Dal punti di vista grafico si userà una leggera sfumatura più chiara variando il codice RGB per garantire un risalto fra campo argento e turbante.

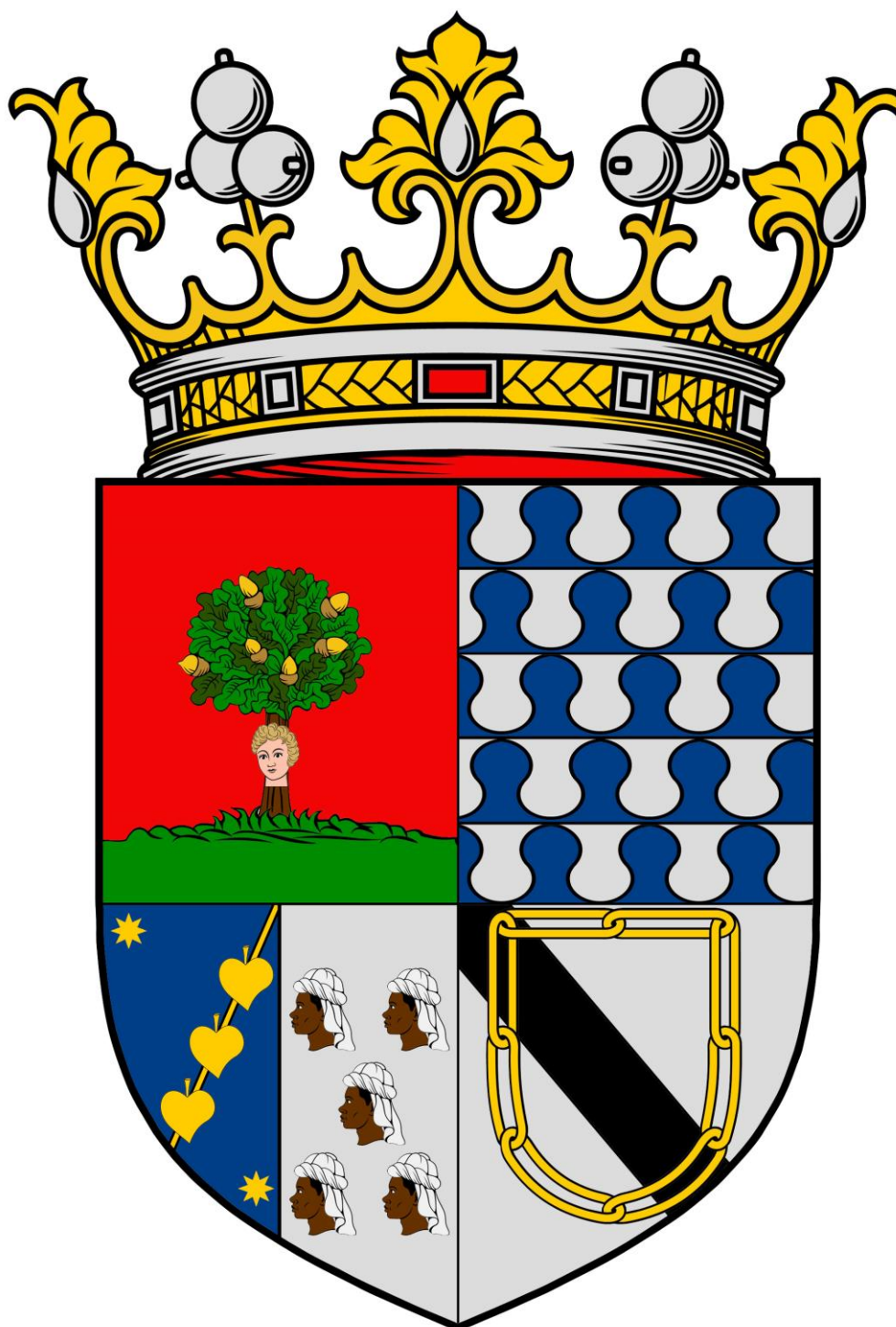


Fig.8. Ricostruzione araldica normalizzata dello stemma Brondo, con colori certi al primo, al secondo e al quarto e con la ricostruzione degli smalti al 1° e al 2° del terzo (grafica di Fabio Manuel Serra).

4. Conclusioni

L'araldica è una disciplina viva, dignitosa e *difficile*, che pone sfide importanti di fronte agli studiosi. Tuttavia, quanto più esse sono ardue, più grande è la soddisfazione nell'affrontare le lunghe ore di ricerca. Questo è quanto si è voluto porre in evidenza attraverso questo lavoro, che si è prefissato l'ambizioso obiettivo di ricostruire lo stemma Brondo y Rucas attraverso le fonti genealogiche e mediante l'uso delle *digital humanities*⁵⁴. Malgrado le incertezze che naturalmente ancora sopravvivono per il terzo quarto, con questo saggio si spera di aver offerto un primo contributo su una questione che merita ulteriori approfondimenti futuri.

Lo stemma araldico di palazzo Brondo-Zapata, infatti, rappresenta ancora oggi un manufatto rilevante per la storia di Cagliari e della Sardegna. La storia familiare contenuta nell'arme è per i contemporanei di difficile – se non impossibile – lettura, ma non era così per coloro che vissero nel XVII secolo. Quello stemma, infatti, era la magnifica rappresentazione di stretti legami familiari, di potenti connessioni strette dai Brondo con altre casate di spicco del Regno di Sardegna e, più ampiamente, delle Corone di Castiglia e d'Aragona. L'incapacità degli uomini del XXI secolo di leggere il messaggio contenuto nello stemma non ne diminuisce il valore, ma anzi lo rende di maggiore interesse, soprattutto agli occhi degli studiosi.

A Villacidro, sede titolare del loro marchesato, rimase il palazzo di famiglia dei Brondo che, dopo la disgrazia dell'omicidio Camarasa e la progressiva estinzione del casato, cadde in rovina, prima di essere acquistato – intorno al 1768 – dal vescovo di Ales, mons. Giuseppe Maria Pilo, che lo trasformò nel palazzo vescovile⁵⁵, con sale affrescate – e con splendidi stemmi araldici ecclesiastici – che ancora oggi sono patrimonio culturale tanto dei villacidresi quanto di tutti i Sardi.

⁵⁴ Il lavoro di *normalizzazione* araldica, a mio avviso molto vicino a quello di una trascrizione paleografica, è stato oggetto della mia tesi di dottorato. Seguendo il prezioso lavoro di ANTONIO ALFARO DE PRADO SAGRERA (*Códigos de color para la moderna representación heráldica*, in «Revista de la Acadèmia Costarricense de Ciencias Genealógicas», n.50 (2014), pp. 355 - 369) ho provveduto ad ampliare le tavole RGB e a proporre oltre 2200 ricostruzioni araldiche normalizzate (F. M. SERRA, *Un armorial manuscrito de Cagliari*, cit., pp. 247 e ss.). Secondo la mia percezione, il futuro della disciplina passa attraverso questa componente oggi irrinunciabile.

⁵⁵ <http://www.parrocchiasantabarbara.it/giornali/anno05/aprile_05/080405.htm> (01/06/2024).

Arte araldica surrealista. *Les quinzaines héraldiques* di Marcel Jean (1950), un caso peculiare di araldica immaginaria del XX secolo
Surrealist Heraldry. *Les quinzaines héraldiques* by Marcel Jean (1950), a peculiar case of 20th century imaginary heraldry

Michele TURCHI

Gruppo italiano di Araldica Civica (Fiesole, FI)

Ricevuto: 01.06.2024

Accettato: 29.06.2024

DOI: 10.19248/ammentu.509

Abstract

This article reviews a corpus of 24 coats of arms, created in 1950 by the surrealist artist Marcel Jean and attributed to artists, precursors or members of the same movement. In a certain sense, it's a rare repertoire of imaginary heraldry, referring to personages who lived in the modern era. The author, while observing the rules of heraldry, expresses his artistic talent through the use of unusual colors and figures, managing to summarize the traits of complex and controversial personalities such as those of the protagonists of the surrealist movement.

Keywords

Heraldic art, Imaginary heraldry, Surrealism.

Riassunto

L'articolo recensisce un corpus di 24 stemmi, creati nel 1950 dall'artista surrealista Marcel Jean e attribuiti ad artisti, precursori o membri dello stesso movimento. Si tratta in un certo senso di un raro repertorio di araldica immaginaria, riferito a personaggi vissuti in epoca moderna. L'autore, pur osservando le regole del blasone, esprime il suo talento artistico attraverso l'uso di colori e figure poco consueti, riuscendo a sintetizzare i tratti di personalità complesse e controverse come quelle dei protagonisti del movimento surrealista.

Parole chiave

Arte araldica, Araldica immaginaria, Surrealismo.

1. Premessa

Michel Pastoureau, nel porre le basi della *Nouvelle Heraldique*, che così profondamente avrebbe rinnovato una materia da troppo tempo rimasta ozioso passatempo di eruditi spesso privi di adeguate competenze, indicava nello studio dell'araldica immaginaria una delle tre direttrici verso le quali indirizzare la ricerca¹. Nel Medioevo l'araldica era così diffusa e pervasiva da giustificare la credenza che fosse sempre esistita. Di conseguenza si attribuivano stemmi a personaggi biblici e storici, agli eroi mitologici e letterari, fino alla personificazione dei vizi e delle virtù. Ne è un chiaro esempio, uno fra tanti, il ciclo di affreschi del castello della Manta, nel

¹ «Il est probable, qu'envisagées hors du champ traditionnel de l'histoire généalogique et nobiliaire, les armoiries devraient constituer pour l'historien des mentalités un terrain d'investigation privilégié. Nous nous contentons de citer trois directions où s'engagent aujourd'hui les recherches, sans dissimuler qu'il pourrait en être d'autres dont l'intérêt ne serait pas moindre. a) Quelles significations chercher dans les armoiries? [...].b) L'héraldique comparée: étude des phénomènes de goût, de vogue et de mode [...]. c) L'héraldique imaginaire»; MICHEL PASTOUREAU, *L'héraldique nouvelle*, in: Idem, *L'hermine et le sinople. Études d'héraldique médiévale*, Le Léopard d'Or, Paris 1982, pp. 9-26.

cuneese (1416-1420 ca.), nel quale sono rappresentati, con le armi loro attribuite, i *Nove Prodi* e le *Nove Eroine* della tradizione medievale².

È evidente che l'esame di simili stemmi, più e meglio di quelli gentilizi o civici, «si è rivelato particolarmente proficuo per lo studio del simbolismo araldico medievale e dei suoi diversi livelli di significato, mettendo in relazione ciò che si sa o che si crede di un personaggio in una certa epoca con le figure o i colori che gli sono stati attribuiti nel suo stemma, [in questo modo] lo storico è ben attrezzato per analizzare il significato simbolico di quelle figure e di quei colori»³. Perché uno stemma altro non è che un segno identificativo, personale o collettivo, come già affermava a chiare lettere Bartolo da Sassoferrato, giurista del XIV secolo⁴.

È perciò non senza sorpresa che mi sono imbattuto in un analogo repertorio riferibile alla metà del XX secolo⁵. Nonostante i personaggi di riferimento siano ben noti e realmente esistiti, si può parlare senz'altro di araldica immaginaria in quanto stemmi di nuova invenzione, parto di un'unica mente e mai usati dai loro destinatari, peraltro in buona parte a quel tempo già deceduti. Il processo di creazione adottato si uniforma allo stesso *iter*, attribuendo arbitrariamente figure e colori in relazione alla personalità e alle opere di chi, idealmente, è destinato a portarli.

Il repertorio in oggetto comprende ventiquattro stemmi attribuiti ad altrettanti ben noti artisti nell'ambito del Surrealismo, e si trova pubblicato in un numero speciale della rivista francese «La Nef»⁶ (acronimo di Nouvelle Équipe Française), pubblicato nel 1950 col titolo di *Almanach surréaliste du demi-siècle*, al quale collaborarono autori e illustratori di primo livello.

Fu André Breton, nel 1924, a comporre il primo manifesto del Surrealismo, movimento artistico e letterario d'avanguardia nato a Parigi che coinvolse tutte le arti, toccando pittura, scultura, poesia, teatro, fotografia, cinema. Lui stesso lo definì «automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. [...] Il Surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d'associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita»⁷.

Il repertorio citato porta il titolo di *Les quinzaines héraldiques*, a firma di Marcel Jean (1900-1993), pittore, scultore e scrittore che aderì al movimento surrealista nel 1933, le cui opere, la più famosa delle quali è *Armoire Surréaliste*, sono esposte nei maggiori musei di arte contemporanea. A partire dagli anni cinquanta intraprese

² I *Nove Prodi* sono: Ettore, Alessandro Magno, Giulio Cesare, Giosuè, Davide, Giuda Maccabeo, Artù, Carlo Magno, Goffredo di Buglione; e le *Nove Eroine*: Delfile, Sinope, Ippolita, Semiramide, Etiopie, Lampeto, Tamiris, Teuca, Pentesilea; LUISA CLOTILDE GENTILE, *Nel giardino di Valerano. Araldica reale e immaginaria negli affreschi del castello della Manta*, in MATTEO FERRARI (a cura di), con la collaborazione di Alessandro Savorelli e Laura Cirri, *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, Le Lettere, Firenze 2015, pp. 249-264.

³ MICHEL PASTOUREAU, *L'arte araldica nel Medioevo*, Einaudi, Torino 2019, p. 200.

⁴ «Quidem autem arma et insignia [...] sicut enim nomina inventa sunt ad cognoscendum homine»; BARTOLO DA SASSOFERRATO, *De Insignis et Armis*, a cura di Mario Cignoni, Pagnini, Firenze 1998, p. 28.

⁵ Ringrazio Berlinghiero Buonarroti per la segnalazione, e per avermi messo a disposizione, oltre alla sua indiscussa competenza in materia, le rare e preziose pubblicazioni della sua ampia collezione.

⁶ *Almanach surréaliste du demi-siècle*, «La NEF», VII, n. 63/64, mars-avril 1950, pp. 62-65; del volumetto esiste una ristampa anastatica, Editions Plasma, Paris 1978.

⁷ ANDRÉ BRETON, *Manifesti del Surrealismo*, introduzione di Guido Neri, Einaudi, Torino 1966, p. 30 (citazione dal manifesto del 1924).

un'approfondita analisi del Surrealismo, i cui risultati vennero raccolti in due volumi⁸; nel 1976 dedicò inoltre quaranta medaglie ai protagonisti e ai simboli del movimento. Della sua passione per l'araldica non si sa molto, a parte alcune opere con temi che vi sono ispirate, quali il disegno a penna *L'armoire héraldique* (1935). La serie che qui proponiamo mostra tuttavia una buona padronanza della materia, una corretta composizione e una puntuale blasonatura. Si avverte tuttavia, e non potrebbe essere altrimenti, la vena artistica della creazione, a volte geniale, pervasa da un approccio conforme al Surrealismo ai cui epigoni gli stemmi sono dedicati e al quale lui stesso apparteneva, e non ultima quella venatura di *humour noir*, tipica del movimento, da tener sempre presente nella lettura del repertorio⁹.

Repertorio che si compone di quattro pagine, delle quali le prime tre riportano la riproduzione grafica a tratteggio dei ventiquattro stemmi proposti, e l'ultima le blasonature degli stessi¹⁰, senza altre note di commento. L'ordine scelto segue un blando criterio cronologico, in riferimento alla produzione artistica. I primi personaggi citati sono molto risalenti negli anni e non possono aver fatto parte del movimento surrealista in senso stretto, ma da questo concordemente riconosciuti come precursori e anticipatori, con le idee e le opere, e per questo sentiti come pura fonte d'ispirazione. Nel passarli in rassegna, seguiremo l'ordine in cui vengono proposti¹¹.

2. *Les quinzaines héraldiques: il repertorio*

Jonathan Swift (1667-1745), pastore anglicano irlandese, scrittore, poeta e soprattutto spirito libero. I suoi scritti sono venati da una prosa satirica, al fine di mettere in luce l'arroganza e un fondo di follia della razza umana, primo fra tutti *I viaggi di Gulliver*, nel quale sostiene l'assurdit  di certe convenzioni sociali. Lo stemma che gli viene attribuito consiste in un albero sulla cima del quale si abbatte una folgore. Resta memoria che un giorno, indicando una pianta colpita da fulmine, abbia esclamato: «io sono come quell'albero, comincer  a morire dalla cima!», come se si fosse augurato di giungere a «quel livello di felicit  sublime che si chiama facolt  di essere ingannato, alla condizione placida e serena che consiste di essere un pazzo tra i furfanti»¹².

Donatien-Alphonse-François de Sade (1740-1814), noto come marchese de Sade, conosciuto per le numerose opere letterarie a sfondo gotico-horror, pregne di una sessualit  deviata, feticista, con esiti a volte grotteschi e surreali. Venne per questo accusato, perseguitato e incarcerato per ventisette lunghi anni, e le sue opere furono per molto tempo ritenute immorali o di scarso valore, per essere rivalutate proprio dal Surrealismo, che lo riconobbe come «l'incarnazione stessa di ci  che noi chiamiamo l'humour nero»¹³. La sua arme, correttamente timbrata dalla corona marchionale,   l'unica a non essere un parto della fantasia di Marcel Jean; si tratta infatti della sua reale arme gentilizia, che alzava vantando i titoli di signore di Saumane, La Coste e

⁸ MARCEL JEAN, *Histoire de la peinture surréaliste*, Seuil, Paris 1959; Idem, *Autobiographie du surréalisme*, Seuil, Paris 1978.

⁹ Marcel Jean, in «Peggy Guggenheim Collection», <https://www.guggenheim-venice.it> (7 settembre 2023).

¹⁰ Le blasonature degli stemmi, fedeli all'edizione originale, sono riportate in *Appendice*.

¹¹ Per le notizie biografiche dei personaggi citati si   fatto riferimento, in modo particolare, a: ADAM BIRO, REN  PASSERON (a cura di), *Dictionnaire général du Surréalisme et de ses environs*, Office du Livre, Fribourg 1982, s.v.

¹² ANDR  BRETON, *Antologia dello humour nero*, Einaudi, Torino 1970, p. 20.

¹³ Ivi, p. 36.

Mazan, marchese e conte de Sade; si blasona: *Di rosso, alla stella raggiata di otto d'oro, caricata dell'aquila bicefala di nero, armata, imbeccata e coronata di rosso.*

Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), fisico e scrittore tedesco. In qualità di scienziato, si dedicò soprattutto agli studi sull'elettrostatica; come scrittore, le sue opere «scintillano di una luce senza pari, quella della figura splendente di luce nera»¹⁴, come scrisse di lui Breton, citandolo come una delle fonti primarie dello *humour noir*. Tra i suoi lavori spiccano i caustici aforismi (*Aphorismen*, 1800-06), tra i quali si distingue una lista di oggetti improbabili, quali «un coltello senza lama a cui manca il manico; un cucchiaino doppio per gemelli; un buco di serratura in ottone; una forca con un parafulmine»¹⁵. Ed è appunto quest'ultima che si trova effigiata in modo didascalico nel campo nero (come il suo *humour*) dello scudo a lui attribuito.

Charles Fourier (1772-1837), filosofo francese, noto soprattutto per la critica alla società liberistica, in alternativa alla quale ne proponeva una fortemente utopistica, basata sull'armonia, la parità dei sessi e priva di interessi individuali, fonte di conflitto. Lo stemma che Jean gli attribuisce è costituito da file alternate di stelle nere e calamite (figure a forma di "U" rovesciata) color porpora con i poli d'azzurro, il tutto in campo d'oro. Il riferimento è un esempio che Fourier cita per sostenere le sue idee: «Se c'è unità e analogia nel sistema della natura, dobbiamo avere due bussole in politica come nelle questioni materiali. I navigatori hanno, per orientarsi, l'ago magnetico e le stelle; anche la politica sociale deve avere le sue due guide, la sua bussola e la sua controbussola»¹⁶.

Lautréamont (1846-1870), o Comte de Lautréamont, è lo pseudonimo di Isidore Ducasse, poeta francese. Figlio di un cancelliere del consolato francese a Montevideo, nel 1867 si stabilì a Parigi dove tra 1868 e 1869 pubblicò i *Chants de Maldoror*, in sei parti. Scritti in stile apocalittico e ricchi di immagini allucinate e misteriose, si muovono tra parodia e romanzo nero, romanzo epico e popolare, con espliciti riferimenti biblici. Lo stemma che gli viene attribuito, timbrato dalla corona di conte in relazione al *nom de plume* che si era attribuito, mostra al centro dello scudo, enfatizzato dalla stella d'oro che gli fa da contorno, un pugno proteso verso il cielo, rappresentato dal capo d'azzurro. Il riferimento è uno dei passaggi più evocativi del primo dei *Canti di Maldoror*: «Li ho visti tutti insieme, ora col pugno più robusto rivolto contro il cielo, come quello di un fanciullo perverso contro la madre, probabilmente eccitati da qualche spirito infernale, gli occhi carichi di un rimorso cocente e insieme pieno d'odio, in un silenzio glaciale...».

Arthur Rimbaud (1854-1891) poeta francese, uno dei più influenti per la definizione del linguaggio poetico moderno, attraverso l'uso del verso libero e la poesia in prosa. Il suo stemma presenta il campo d'ermellino, arme del ducato di Bretagna, in allusione a Charles Bretagne, conosciuto per caso in un caffè della sua città natale, nell'estate del 1871, attraverso il quale entrò in contatto con Paul Verlaine, all'epoca poeta già affermato, che gli aprì le porte degli ambienti parigini. Lo scudetto posto in cuore è invece strettamente legato al primo verso del sonetto *Voyelles (Vocali, 1872)*, ne è anzi la trasposizione visiva attraverso le figure araldiche, nel caso specifico quattro

¹⁴ Ivi, pp. 143-144.

¹⁵ Cfr. BERLINGHIERO BUONARROTI, *L'umorismo nell'arte. Saggi critici sull'humour noir. Con una raccolta dei maggiori disegnatori umoristici dal dopoguerra ad oggi*, Accademia di Belle Arti di Firenze, Firenze 2023, pp. 104, 265-269.

¹⁶ CHARLES FOURIER, *Oeuvres complètes, 6, Le nouveau monde industriel et sociétaire ou Invention du procédé d'industrie attrayante et naturelle distribuée en séries passionnées*, Anthropos, Paris 1845, p. 57.

torte e un bisante ordinati in fascia, seguendo l'ordine e la corrispondenza tra colori e vocali, così come lui stesso l'aveva evocata: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu». Rimbaud fu ispirato dal lavoro di un amico musicista, Ernest Cabaner, secondo il quale alle note musicali corrispondevano una vocale e un colore. Fu inoltre influenzato, più che dal sonetto *Correspondances* di Charles Baudelaire (1857), come vogliono i commentatori, dalla coincidenza tra vocali e colori degli abbecedari in uso al tempo della propria infanzia¹⁷.

Alfred Jarry (1873-1907), drammaturgo e poeta francese, noto come padre della Patafisica, e come autore della commedia *Ubu roi* (1896), caposaldo del teatro dell'assurdo. Tra le sue molte passioni vi fu anche quella per l'araldica, che praticò in quanto riteneva di avere nobili origini. Di questa sua passione lascia ampia traccia nelle sue opere. Ne è un esempio lampante la copertina di *Minutes de sable mémorial* (1894), completamente nera e senza iscrizioni, con al centro un enigmatico scudo araldico impresso a oro; il colore nero di fondo non è casuale: il linguaggio del blasone francese lo definisce col termine *sable*, che letteralmente significa sabbia, richiamando il titolo. Nella commedia *César-Antéchrist*, dell'anno successivo, la seconda parte ha l'esplicito titolo *Atto araldico*, e tutta la costruzione scenica è in funzione del blasone. Ognuno dei dodici quadri si apre con la blasonatura di uno stemma immaginario, peraltro non sempre di chiara interpretazione. Lo stesso Jarry affermò: «Abbiamo provato dei decori araldici, ovvero a pitturare tutta una scena o un atto con un solo colore uniforme, con i personaggi che passano armonicamente su questo campo dello stemma»¹⁸. Anche in *Ubu roi* non mancano riferimenti più o meno velati all'araldica. La spirale patafisica impressa sul ventre prominente del protagonista è in definitiva un segno che richiama la figura della *gouffre*, definita gorgo, vortice d'acqua. E poi il capitano Bordure, i *palotini* Giron, Pile e Cotice, per i quali Jarry sceglie i nomi di altrettante pezze araldiche: bordura, grembo (o gherone)¹⁹, pila, cotissa. Sono solo pochi esempi, ma già danno un'idea del fatto che Jarry non esita a piegare le regole del blasone alle proprie esigenze artistiche, e non viceversa. Tutto questo ha dato luogo inevitabilmente a una molteplicità di commenti e interpretazioni, e non sono pochi quelli che hanno messo in dubbio la sua competenza in materia, definendolo «araldista dilettante»²⁰. Frédéric Chambe tuttavia dimostra che Jarry era tutt'altro che uno sprovveduto, giungendo alla conclusione che «per lui l'araldica è il mezzo privilegiato attraverso il quale la realtà può fondersi nella sua espressione: esiste un solo piano, inassimilabile, indissolubile»²¹. Tornando al repertorio in oggetto, lo stemma che gli viene attribuito è piuttosto complesso. Si presenta come uno scudo partito: nella prima partizione troviamo l'arme nazionale della Polonia - d'argento all'aquila di rosso - in riferimento al paese ideale nel quale Jarry ambienta la vicenda di *Ubu roi*, che nella prima scena si presenta come «capitano

¹⁷ ERNEST GAUBERT, *Une explication nouvelle du Sonnet des Voyelles d'Arthur Rimbaud*, in «Mercure de France», LII, n. 179, novembre 1904, pp. 551-553.

¹⁸ COLLEGE DE 'PATAPHYSIQUE, *Jarry en Ymages*, Le Promeneur, s.l. 2011, pp. 28-29, s.v. *Blason*.

¹⁹ I dizionari araldici italiani non definiscono questa pezza in modo unanime; ad esempio in quello allegato al Decreto del Consiglio dei Ministri del 28 gennaio 2011 viene chiamata *Gherone*, denominazione che Tibaldeschi considera errata, in favore del termine *Grembo*; cfr. CARLO TIBALDESCHI, *Dizionario Araldico I.A.G.I.*, s.l., Istituto Araldico Genealogico Italiano, s.l. 2020, pp. 208, 218-219, 476.

²⁰ Tra questi: JEAN-HUGUES SAINMONT, *Petit guide illustré pour la visite de César-Antéchrist*, in: *Cahiers du Collège de 'Pataphysique*, n. 5-6, avril 1952, p. 62; e MICHEL ARRIVÉ, *Lire Jarry*, éd. Complexe, Bruxelles 1976, p. 40.

²¹ FRÉDÉRIC CHAMBE, *Sur Jarry et l'Héraldique*, in «L'Etoile Absinthe» (edito dalla Société des Amis d'Alfred Jarry), n. 35-36, 1987, pp. 6-17.

dei dragoni, ufficiale di fiducia di re Venceslao, decorato con l'ordine dell'aquila rossa di Polonia»²². La seconda partizione mostra la figura di un unicorno, che richiama l'enigmatico secondo quadro del sopra citato *Atto araldico*: «De sable, à une Licorne passante d'argent»²³. Le corna sono un elemento significativo nella complessa poetica di Jarry; «*Cornegiduille!*» è la ricorrente imprecazione di Ubu, che peraltro si ritrova cornuto in uno degli episodi della saga (*Ubu Cocu*). La sciabola d'oro con *dragonne* di porpora, posta in palo sulla partizione, allude alla smodata passione di Jarry per le armi, spade o pistole che fossero. Lo scudo è inoltre abbassato sotto un capo di verde caricato di due ruote d'oro, figure che rimandano al suo amore per il velocipede, ovvero la bicicletta, mezzo che ammirava per la capacità di fondere l'uomo e la macchina, e alla quale dedicò anche alcuni racconti; il verde è invece il colore dell'assenzio, liquore il cui uso (e abuso) fu molto popolare tra gli artisti parigini di fine Ottocento. Jarry non fu da meno, tanto che la cosiddetta «fata verde» fu ritenuta una delle cause che lo portarono a una morte precoce, a trentaquattro anni d'età.

Raymond Roussel (1877-1933) è stato uno scrittore, drammaturgo e poeta francese, considerato uno dei padri spirituali della Patafisica, della letteratura potenziale e della letteratura combinatoria. Lo stemma a lui attribuito consiste in una inedita figura simile a una "U" maiuscola, d'oro in campo d'argento, che la blasonatura definisce *patience*, ovvero pazienza²⁴. Se ne trova il senso nell'opera postuma *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, nella quale Roussel spiega i metodi da lui adottati per comporre i propri scritti. Uno dei suoi favoriti consisteva nel giocare su una parola che avesse due significati completamente diversi, dando luogo a errate interpretazioni, malintesi e giochi di parole sui quali riusciva a costruire intere storie. Uno degli esempi che cita è proprio la parola pazienza, che oltre al senso più comune di tolleranza, sopportazione, nella lingua francese identifica un piccolo attrezzo usato per facilitare la lucidatura dei bottoni metallici delle uniformi militari, in italiano definito stecca. Attrezzo la cui sagoma è riprodotta, in forma semplificata, nello stemma di Roussel. La blasonatura precisa che siamo in presenza di una «arme a inchiesta», in quanto non obbedisce alla ben nota regola araldica che vieta di sovrapporre un metallo su un altro metallo (come in questo caso) o un colore su un altro colore.

Guillaume Apollinaire (1880-1918), pseudonimo di Guglielmo Alberto Wladimiro Alessandro Apollinare de Kostrowitzky, poeta, scrittore, critico d'arte e drammaturgo nato a Roma, ma vissuto prevalentemente in Francia, paese del quale ottenne la cittadinanza. Il poeta elaborò un modo del tutto peculiare nel disporre le parole di una poesia, che chiamò calligramma, tale da formare una rappresentazione grafica, in riferimento al testo, in modo da permettere al lettore una fruizione attraverso le immagini oltre alle parole. L'arme di Apollinaire è costituita da uno scudo trinciato d'azzurro e di nero, sul quale si staglia una fontana che zampilla da tre collinette, figura che richiama un suo celebre componimento in forma di calligramma, *La colombe poignardée et le jet d'eau*. Nel capo dello scudo due fiammelle d'oro richiamano una allusione alla quale il poeta ricorre con frequenza. Sotto la punta dello scudo, caso

²² ALFRED JARRY, *Œuvres complètes*, a cura di Michel Arrivé, Gallimard, Paris 1972, I, p. 354.

²³ Ivi, I, p. 286.

²⁴ Nei dizionari araldici il termine *pazienza* si trova citato per definire le fiamme che in genere avvolgono la *salamandra* - con la locuzione *salamandra nella sua pazienza* - riferita al fatto che secondo la leggenda il piccolo anfibio è l'unico animale che riesce a passare indenne attraverso il fuoco; cfr. GIACOMO BASCAPÉ, MARCELLO DEL PIAZZO, con la cooperazione di LUIGI BORGIA, *Insegne e simboli. Araldica pubblica e privata, medievale e moderna*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Roma 1999², p. 1058; TIBALDESCHI, *Dizionario Araldico*, cit., p. 309.

unico in tutto il repertorio, una lista bifida reca il motto «Yé merveille», con allusione al calligramma *Merveille de la guerre*. Il poeta si era arruolato come volontario nell'armata francese e combatté al fronte in prima linea, dove probabilmente scrisse la poesia. Venne però seriamente ferito e in seguito, debilitato, venne colpito dalla "febbre spagnola" che lo portò alla morte.

Marcel Duchamp (1887-1968), pittore, scultore e regista francese, naturalizzato statunitense nel 1955. L'artista ebbe una smodata passione per il gioco degli scacchi, che peraltro condivise con l'amico Man Ray; dei due resta celebre la storica partita immortalata nel film *Entr'acte*, girato nel 1924 dal regista René Clair e considerato il manifesto del cinema dadaista. Passione sottolineata da una sua celebre affermazione: «Sono arrivato alla conclusione personale che mentre tutti gli artisti non sono giocatori, tutti i giocatori di scacchi sono artisti»²⁵. L'arme di Duchamp fa riferimento a questa sua attitudine: presenta uno scudo scaccato d'oro e di verde, caricato dai simboli scacchistici della Regina e del Re (simili, rispettivamente, a una corona araldica all'antica e a una corona chiusa da re), l'una d'argento e l'altra di nero.

André Breton (1896-1966), poeta, saggista e critico d'arte francese. Fu animatore e teorico del Surrealismo, movimento che incoraggiò attraverso la stesura dei manifesti programmatici e curando riviste, mostre e incontri. Tra le sue opere letterarie riveste particolare rilievo la *Antologia dello humour nero*, nella quale Breton passa in rassegna gli scritti di quarantacinque autori, mettendone volutamente in risalto il lato dissacrante e liberatorio, che annulla ogni canone prestabilito. Con quest'opera Breton fissa i connotati e dà un nome specifico al genere, facendone una delle colonne portanti del Surrealismo. L'antologia venne stampata nel giugno 1940, ma immediatamente bloccata dalla censura del regime di Vichy e distribuita solo nel 1945²⁶. Lo stemma che gli viene attribuito porta il campo di nero - evidente riferimento al sopra citato *humour noir* - e una fascia color porpora. Sul tutto la figura di una torre d'oro caricata da diciassette stelle nere, che evoca quella di Saint-Jacques, alla quale Breton - come altri surrealisti - attribuiva un notevole valore simbolico, in relazione al suo forte interesse per l'occulto, l'alchimia e la magia²⁷. La torre è cimata da quattro cifre numeriche che compongono la data 1713, anno di nascita di Diderot²⁸. Lo stesso Breton, giocando con le iniziali A.B., vi vedeva riflessi i numeri 17 e 13, componendo così quell'anno enigmatico nel quale fantasticava di essere nato, attraversando il tempo «come palle di neve»²⁹.

Jacques Vaché (1895-1919), scrittore francese. Dandy anticonformista e irrequieto, non ha lasciato opere compiute se non le lettere scritte dal fronte, indirizzate a Breton e altri futuri surrealisti (*Lettere di guerra*, 1919). Tuttavia lo stesso Breton, che gli fu amico, in seguito ricorderà più volte quanto fosse rimasto affascinato dall'ironia visionaria e grottesca di Vaché, che a distanza di anni gli ispirerà la *Antologia dello humour nero*. Figlio di un ufficiale dell'esercito francese, era noto per il suo monocolo

²⁵ Dal discorso di Marcel Duchamp al banchetto dell'associazione scacchistica di New York, 1952; RICHARD AVEDON, TRUMAN CAPOTE, *Observations*, Simon & Schuster, New York 1959, p. 55.

²⁶ BUONARROTI, *L'umorismo*, cit., pp. 75-83, 109-111.

²⁷ André BRETON, *L'Arte Magica*, Adelphi, Milano 1991.

²⁸ Denis Diderot (1713-1784), filosofo e scrittore francese, fu uno dei massimi rappresentanti dell'Illuminismo, intellettuale tra i più rappresentativi del XVIII secolo. Fu promotore, autore ed editore dell'*Encyclopédie* - inizialmente coadiuvato da d'Alembert - opera colossale che riuscì a portare a termine, nonostante il forte contrasto dalla censura a causa della visione scientifica e anticlericale.

²⁹ Cfr. GEORGES SEBBAG, *André Breton, 1713-1966, des siècles boules de neige*, Jean-Michel Place, Paris 2016.

e la sua indifferenza. Fu trovato morto in un hotel di Nantes il giorno dell'Epifania del 1919, per overdose d'oppio; Breton si convinse che in realtà si trattasse di suicidio. Lo stemma a lui associato presenta due sfingi affrontate, poste nel capo di un campo vaiato di porpora e d'oro. Le sfingi alludono a una frase di Breton, che si legge nella prefazione dell'*Antologia dell'humour nero*: «Noi abbiamo annunciato che la sfinge nera dell'*humour oggettivo* non poteva non incontrare, sulla strada scintillante, la strada dell'avvenire, la sfinge bianca del caso oggettivo, e che ogni successiva creazione umana sarebbe stata il frutto del loro amplesso»³⁰. Concetto che probabilmente gli fu ispirato dallo stesso Vaché, in quegli anni in cui si frequentarono assiduamente, discutendo animatamente su ogni questione. E su quelle disquisizioni teoriche Breton pose le basi dell'intero movimento, tanto da definire il defunto amico Vaché «surrealista in me»³¹.

Giorgio de Chirico (1888-1978), pittore e scultore italiano, principale esponente della pittura metafisica, corrente d'avanguardia che ha inteso rappresentare gli oggetti in maniera nitida e statica, ma andando oltre il loro aspetto meramente fisico-realistico. I dipinti prendono in genere una forma architettonica, con scene al di fuori del tempo: grandi piazze deserte, manichini, torri, statue, personaggi mitologici. Le ombre si allungano oltre il dovuto, le campiture di colore sono piatte e uniformi, le prospettive sono molteplici e incongruenti tra loro. L'assenza di personaggi umani esprime solitudine. L'arme che Jean assegna all'artista italiano porta all'estremo limite tutti questi caratteri, fino a essere essa stessa un piccolo esempio di arte metafisica. Una pianura deserta, priva di ogni edificio, di ogni ornamento. In alto, in un angolo, un pallido sole che irradia i suoi raggi, incapaci perfino di creare un'ombra, creando un senso di vuoto, di straniamento.

Franz Kafka (1883-1924), scrittore boemo di lingua tedesca, è ritenuto uno dei più eminenti esponenti del Modernismo, del Surrealismo e del realismo magico. Figlio di un agiato commerciante ebreo, col quale ebbe un rapporto tormentato, dette vita a opere che descrivono esperienze inquietanti e sconvolgenti, facendo uso di una scrittura lucida e realistica³². L'influenza delle opere di Kafka nella letteratura del XX secolo è talmente profonda da aver dato luogo all'aggettivo *kafkiano*, col senso di inquieto, angoscioso, paradossale, allucinante, assurdo. Lo stemma che gli viene attribuito presenta un campo contro-ermellino, allo scarabeo di verde. Si tratta di un chiaro riferimento al racconto *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*), scritto da Kafka nel 1912 e pubblicato tre anni dopo. La vicenda è ben nota, ruota attorno al protagonista che una mattina si sveglia ritrovandosi trasformato in un *ungeheuren Ungeziefe*, un mostruoso parassita, animale disgustoso e impuro. Il racconto viene considerato dalla critica come una delle pietre miliari della narrativa del XX secolo.

Benjamin Péret (1899-1959), poeta francese, è uno dei più importanti e influenti protagonisti del movimento surrealista, mantenendo tuttavia lo spirito combattivo del Dadaismo. Politicamente impegnato, prese parte alla guerra civile spagnola a fianco degli anarchici, fuggendo poi in Messico durante l'occupazione tedesca. Scrisse poesie segnate da una veemente aggressività antiborghese, dal rifiuto dei luoghi comuni della morale, dalla parodia della retorica ufficiale, venate tuttavia da una vena di ottimismo comico. Il suo capolavoro è considerato *Le grand jeu*, del 1928. Uno dei grandi temi

³⁰ BRETON, *Antologia*, cit., p. 13.

³¹ BRETON, *Manifesti*, cit., p. 31.

³² Tra i racconti di Kafka ve n'è anche uno a tema araldico: *Stadtwappen*, che disserta sullo sviluppo urbanistico della città di Praga usando come paradigma il suo stemma civico. Ringrazio Alessandro Savorelli per la cortese segnalazione.

che attraversa la sua opera è la ricerca dell'amore sublime, tema al quale dedicherà un intero volume»³³. Ed è a questo tema che si ispira lo stemma che Jean gli ha attribuito. Due semplici segni araldici - un fuso inscritto in un anello - richiamano una simbologia decisamente erotica, una vulva femminile, allo stesso modo dei versi del poeta: «...lo so che il sole/ polvere remota/ scoppia come un frutto maturo/ se le tue reni rollano e beccheggiano/ nella tempesta che desideri/ Ma che importa alle nostre iniziali confuse/ dello slittamento sotterraneo delle esistenze impercettibili/ quand'è mezzogiorno»³⁴.

Yves Tanguy (1900-1955), pittore francese naturalizzato statunitense. Abile nel disegno, pur senza una preparazione specifica, si dedica alla pittura, colpito dai quadri di de Chirico. Aderisce al Surrealismo nel 1925, e la sua casa, che condivide con Prévert e Marcel Duhamel, diventa presto il luogo di ritrovo dei membri del gruppo. Nel 1939 incontrò la pittrice statunitense Kay Sage, che sposò l'anno successivo, stabilendosi quindi nel Connecticut. La sua pittura si caratterizza per un paesaggio scarno, non più fisico ma mentale. Nel corso degli anni Quaranta le sue opere si popolano di figure dalla forma sferica, le più celebri delle quali sono *Reply to Red* e *Through Birds Through Fire But Not Through Glass*, entrambe del 1943; in quest'ultima su uno sfondo verde-azzurro si stagliano esseri-oggetto dalle forme indefinite, uno dei quali, al centro della scena, si caratterizza per una specie di testa tondeggiante, di un vistoso color giallo zafferano. Lo scudo araldico che Jean assegna a Tanguy altro non è che una ulteriore estrema semplificazione dell'opera, tradotta in termini araldici: *d'azzurro alla sfera d'oro*.

Max Ernst (1891-1976), pittore e scultore tedesco naturalizzato francese. Profondo conoscitore della storia dell'arte, della filosofia, della scienza e dell'alchimia, si esprime con spirito visionario spaziando in un vasto campo di temi e sperimentazioni per sette decenni del XX secolo, tanto che Marcel Duchamp disse di lui che aveva compilato un inventario completo delle diverse epoche del Surrealismo. Lo stemma è piuttosto elaborato, e si presenta come un inquartato di rosso e d'argento. Le figure si ispirano ad alcune sue celebri opere, in particolare al complesso simbolismo della tela *La Toilette de la mariée* (*La vestizione della sposa*), realizzata tra il 1939 e il 1940, che l'artista donò nel 1942 alla moglie Peggy Guggenheim e ancor oggi conservata presso la Collezione Guggenheim di Venezia. La figura centrale è costituita dalla *silhouette di una donna nuda accostata nel II e III quarto da un anello (feduziale) e una foglia di fico, come allusione alla vestizione. Negli altri due quarti, le figure richiamano i soggetti di altre celebri opere dell'artista: una cavalletta (Sauterelle, 1934) e una chimera (Jardin peuplé de chimères, 1936)*.

Hans "Jean" Arp (1886-1966), pittore, scultore e poeta francese, conosciuto come dadaista e pittore astratto. Nato da madre alsaziana e padre tedesco, usò per tutta la vita, in base alla lingua e alle circostanze, sia il nome tedesco di Hans che quello francese di Jean. Lo stemma a lui attribuito mostra una pergola dentellata d'argento in campo azzurro, pezza araldica dalla forma di "Y" che allude alle forme astratte e alle superfici levigate delle sue opere, molte delle quali ispirate a tematiche erotiche e sensuali. La pezza è accostata da una farfalla nera, che rimanda a una celebre scultura in legno del primo periodo, *Die Grablegung der Vögel und Schmetterlinge* (*La sepoltura degli uccelli e delle farfalle*, 1917), ma anche al manichino da lui allestito in occasione della Exposition Internationale du Surréalisme di Parigi, nel 1938; dopo

³³ BENJAMIN PÉRET, *Anthologie de l'amour sublime*, Ed. Albin Michel, Parigi 1956.

³⁴ BENJAMIN PÉRET, *Gli odori dell'amore (Les odeurs de l'amour)*, in: Idem, *Le Grand Jeu*, NRF-Gallimard, Paris 1928.

averlo vestito di bianco, Arp l'aveva avvolto in un sacco scuro di materiale sintetico, sul quale campeggiava la scritta «Papapillon» (*sic*).

Joan Miró (1893-1983), pittore, scultore e ceramista catalano, esponente del Surrealismo. Le sue opere più famose sono composte da poche figure, rese con pochi tratti, nelle quali si rispecchiano intere categorie: uccelli che simboleggiano l'intera natura, stelle che rappresentano il cielo, spirali in cui si rispecchia l'infinito. Col tempo i tratti diventano più decisi, a volte la stessa pittura viene abrasa, perfino bruciata. Le figure si fanno più grandi, e soprattutto le tele si popolano di occhi, come simbolo della capacità di guardare oltre le cose per arrivare all'essenzialità della materia. Ed è appunto un occhio, racchiuso in un grembo rosso che muove dall'angolo sinistro del capo di uno scudo d'oro, la figura che racchiude in sé il segno distintivo dell'arte di Joan Miró.

Man Ray (1890-1976), pseudonimo di Emmanuel Radnitzky, pittore, fotografo, regista statunitense. Fu artista polivalente, celebre come fotografo, ma anche come sperimentatore; in particolare creò le cosiddette *Rayures*, realizzate senza l'ausilio della fotocamera, esponendo gli oggetti direttamente alla carta sensibile. Fu anche creatore di oggetti, come il ben noto *Cadeau* (1921), un ferro da stiro reso inutilizzabile da una fila di chiodi saldati alla piastra. Prima di aderire al Surrealismo fu esponente del Dadaismo, e proprio nel corso della serata di presentazione della rivista «Cœur à barbe», pubblicata da Tristan Tzara in polemica contro Breton (6 luglio 1923), «proiettò un suo film dal titolo ironico *Le retour à la raison*, girato in una sola notte. Vi si vedono i movimenti di una spirale di carta, insoliti effetti di neve metallica ottenuti esponendo la pellicola vergine con spilli, tappi e fiammiferi; i motivi astratti sono combinati con un corpo femminile nudo illuminato da luci da fiera. Il film creò un grosso scalpore scandalistico»³⁵. In un certo senso Man Ray era ossessionato dalla spirale, simbolo della Patafisica, e, a parte il film sopra citato, realizzò varie *Rayures* in quella forma. Nel suo stemma è perciò logico trovare la figura di una spirale, d'oro in un campo finemente cotissato in bianco e nero, come le immagini della sue celebri foto.

Wifredo Lam (1902-1982), pittore cubano, fortemente ispirato dall'arte visiva afro-caraibica, che seppe fondere con le influenze maturate in Europa, in Spagna e poi a Parigi, creando uno stile molto personale. In particolare fu proficuo il suo incontro con Pablo Picasso, con reciproco scambio di esperienze. Nel 1941 rientrò nella terra natia, dalla quale attinse nuova energia per dar vigore a un'ulteriore fase creativa. L'anno successivo dipinse *La Jungla*, una delle sue opere più famose, che tuttavia susciterà scandalo, qualche anno più tardi, quando venne esposta nelle più prestigiose gallerie statunitensi. «La mia pittura è un atto di decolonizzazione - diceva - non in senso fisico, bensì mentale»³⁶. Lo stemma che gli viene attribuito è un «dardo a tre punte» di carnagione, inserito in uno scudo d'oro vestito di nero. La figura riprende, con la consueta stilizzazione araldica, le forme contorte e affilate espresse nelle sue opere, in cui il tribalismo e la ritualità afro-caraibica si esprimono in modo accentuato; in particolare viene evocata *Les Nocces* (1947), ove la figura centrale esibisce un candelabro a tre braccia, le cui fiamme ardono appuntite come punte di lancia.

Toyen (1902-1980), pseudonimo di Marie Čermínová, pittrice e illustratrice ceca, [redattrice](#) e membro del movimento surrealista, unica donna che compare in questo repertorio. Dopo essere stata molto attiva nell'ambiente delle avanguardie di Praga, nel 1925 si trasferì a Parigi, dove strinse legami artistici con l'ambiente del

³⁵ *Dictionnaire général du Surréalisme*, cit., p. 351.

³⁶ JEAN-LOUIS PAUDRAT, *Biografia*, in «Wifredo Lam», <https://www.wifredolam.net/it> (7 settembre 2023).

Surrealismo, nel quale si immerse totalmente, sviluppando opere spesso ispirate da temi erotici. Era solita riferirsi a se stessa al maschile, così come amava indossare abiti da uomo; adottò inoltre uno pseudonimo neutro, *Toyen*, a suo dire derivato da una abbreviazione di *citoyen*, termine francese per “cittadino”. Lo stemma che le viene attribuito fa riferimento al dipinto *The Myth of Light*, del 1946, che ha forma di una finestra. Nell’anta sinistra è riflessa l’ombra di una persona che si trova all’esterno, di profilo; in quella destra due mani umane proiettano sul vetro un’ombra cinese con la forma di un cane, che abbaia minaccioso verso l’altra ombra: miracoli della luce... Le quattro ali nei cantoni dello scudo alludono a un tema ricorrente nell’arte di Toyen, gli uccelli, come il celebre *Le Message de la Forêt*, dipinto del 1936, nel quale è rappresentato un enigmatico gufo appollaiato su una testa umana.

Jacques Hérold (1910-1987), pseudonimo di Herold Blumer, pittore rumeno naturalizzato francese aderente alla corrente del Surrealismo. Nell’ambito della visione artistica del gruppo, il lavoro di Hérold aderisce appieno alla ricerca continua e all’uso di tecniche non tradizionali, quali il collage, il frottage, la decalcomania. Le sue opere fermano una visione interiore allo stato di sogno o di allucinazione, «magnetizzato al di là delle apparenze», con il quale cerca di rappresentare la «struttura segreta» del mondo. Hérold realizza un «scorticamento sistematico non solo dei personaggi, ma anche degli oggetti, del paesaggio, dell’atmosfera. Al punto da strappare la pelle al cielo»³⁷. Lo stemma che gli viene attribuito è composto da un doppio arcobaleno che sovrasta una pianura, in allusione alle trasparenze e allo «scorticamento» evocati dalla pittura dell’artista. L’opera che più di altre rimanda alla composizione araldica è *Crystal amoureux (Cristalli innamorati)*, 1934; una figura maschile fatta di conchiglie e gusci si staglia eretta, mentre in secondo piano giace una donna, il cui corpo pallido cade riverso in un movimento flesso. Proprio come un arcobaleno.

Henri Pastoureau (1912-1996), scrittore francese. Figlio di un imprenditore che gestiva una cava di granito, si stabilì a Parigi come studente, dove ebbe modo di incontrare e frequentare André Breton e altri membri del movimento surrealista, dal quale trasse ispirazione per l’ideale estetico delle sue opere letterarie, una delle quali, *Cri de la méduse* (1937), fu illustrata da Yves Tanguy. Suo figlio Michel, nato nel 1947, è oggi ben noto come medievista, storico dell’araldica e dei colori. Lo stemma che Marcel Jean gli ha attribuito porta come figura principale una rosa nera, che allude alla sua opera *La rose n’est pas une rose*, del 1943. Il campo ammattonato sul quale è posata fa probabilmente riferimento al mestiere paterno.

3. Conclusioni

I francesi chiamano il disegno degli stemmi “arte araldica”, che in questo caso si esprime pienamente nel senso letterale del termine. Jean è lui stesso un artista aderente al movimento surrealista, pertanto il repertorio va letto come espressione della sua arte, ligia sì alle regole dell’araldica, ma concepita con la logica surrealista che privilegia l’istintività, lo straniamento del sogno, con l’immane apporto di un fondo di *humour noir*.

Diversamente da Jarry, che non esita a piegare le regole del blasone a seconda delle proprie esigenze, Jean le asseconda, ma le porta alle estreme conseguenze stravolgendo le consuetudini. In primo luogo, rispetto alla normale stilizzazione delle figure, si avverte qui una mano sensibile alla rappresentazione artistica, non di rado ispirata allo stile del personaggio del quale disegna lo stemma. Nel far questo Jean

³⁷ *Dictionnaire général du Surréalisme*, cit., p. 206.

dimostra doti di araldista sottile e raffinato, riuscendo appieno nell'impresa non facile, e soprattutto non scontata, di sintetizzare attraverso i segni e i colori del blasone i tratti di personalità complesse e controverse come quelle dei protagonisti del movimento surrealista.

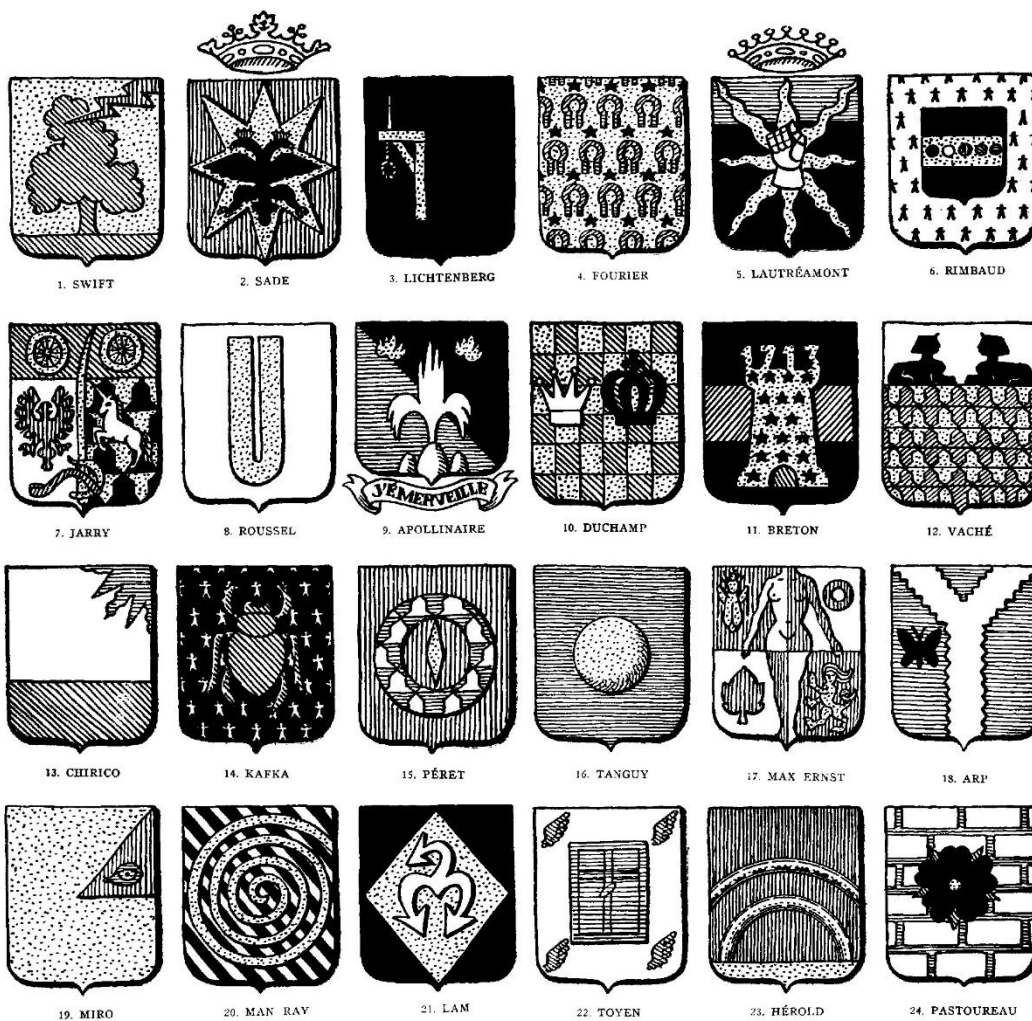
Nella composizione si avvale di un repertorio che, pur rispettando i canoni, si avventura verso territori normalmente poco battuti. Per quanto riguarda i colori, la scarna tavolozza disponibile viene usata appieno, sdoganando l'uso di nero, verde e porpora (viola), perfino dell'incarnato, che nella composizione degli stemmi normalmente vantano percentuali irrisorie rispetto a rosso e azzurro. Per i metalli, ai classici oro e argento si aggiunge anche il ferro. Frequente anche l'uso di pellicce: ermellino e contro-ermellino; vaio, vaiato e contro-vaiato.

Lo stesso si può dire di pezze e figure. Non si vedono leoni - e già questa è una notizia - e le due aquile sono connesse a stemmi "veri": quello del marchese de Sade e quello polacco in riferimento a *Ubu roi*. Si vedono piuttosto pergole, grembi, losanghe, sfere, anelli, spirali, oltre a tutte quelle figure che alludono più o meno direttamente alle opere o ai tratti significativi dell'ideale portatore dell'arma (la forca, le calamite, la pazienza, lo scarabeo, le sfingi, la spirale, la finestra, ecc.).

L'araldica, com'è ben noto, è una disciplina in cui le figure hanno una funzione identificativa del soggetto che le porta: semplicemente simbolica, oppure allusiva o *parlante* in relazione a un cognome familiare o al nome di una località. Qui invece siamo davanti a un repertorio in cui vengono rappresentate soprattutto le personalità, le attitudini e le pulsioni artistiche dei protagonisti che Jean aveva conosciuto bene, attraverso le loro opere e anche, per i contemporanei, per una personale frequentazione. È per questo che in qualche caso il senso ultimo delle figure e dei colori rappresentati ci sfugge, nascondendo riferimenti sottili e imperscrutabili. Non pretendo perciò di essere riuscito a sviscerare tutte le complesse allusioni che si celano dietro a questa serie di stemmi, anche se le chiavi di lettura che suggerisco si fondano in genere su aspetti piuttosto nitidi.

Credo tuttavia che l'aver dato visibilità a questo repertorio, confinato agli ambiti poco frequentati del collezionismo d'arte, non sia del tutto inutile, se non altro come esempio recente di araldica combinata col senso artistico. Del resto, come ricordava Luigi Borgia, «tutte le scienze sono ausiliarie l'una dell'altra, in quanto i loro ambiti sono sempre tanto complessi e articolati da imporre, a chi ne studia una, di avvalersi continuamente del contributo che può derivare da una o più altre»³⁸.

³⁸ LUIGI BORGIA, *La percezione dell'araldica nella cultura contemporanea*, in STEFANIA RICCI (a cura di), *L'identità genealogica e araldica*, Atti del XXIII Congresso internazionale di scienze genealogica e araldica, Torino, Archivio di Stato, 21-26 settembre 1998, Ministero per i Beni e le Attività Culturali-Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma 2000, I, pp. 37-38.



Ringraziamenti

Per la realizzazione di questo numero, desideriamo ringraziare innanzitutto la Famiglia Borgia per averci accolto e per averci permesso di realizzare questo ricordo di Prof. Luigi Borgia, in particolar modo le dottoresse Claudia Borgia (con la quale si è avuto un proficuo e costante confronto) e Isabella Francesca Borgia. Si ringraziano, inoltre, il nostro web master, Stefano Orrù, per precisione e tempestività, il direttore della rivista Prof. Martino Contu, nonché la Redazione tutta, per la costanza e l'impegno con cui ha provveduto alla lettura dei saggi pervenuti alla rivista prima della revisione esterna anonima.