



ISSN 2240-7596

**a** **aipsa** **edizioni** **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](http://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](http://www.centrostudisea.it)

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

Via dei Colombi 31

09126 Cagliari [ITALY]

E-MAIL: [aipsa@tiscali.it](mailto:aipsa@tiscali.it)

SITO WEB: [www.aipsa.com](http://www.aipsa.com)

E-MAIL DELLA RIVISTA: [ammentu@centrostudisea.it](mailto:ammentu@centrostudisea.it)

## Sommario

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

## 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 genere<sup>1</sup>. 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 inquartati<sup>2</sup>, 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»<sup>3</sup> (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

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

<sup>2</sup>*Chanson de Roland*, v. 3867

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

virtù cardinali, ai quattro fiumi del Paradiso ecc.<sup>4</sup>

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 Ulivieri<sup>5</sup>, 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 scorpioni<sup>6</sup>, 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 contagiosi<sup>7</sup>, 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 Aragona<sup>8</sup>, 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 nero<sup>9</sup>, o il rosso pieno, colore del sangue e del fuoco<sup>10</sup>. 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

<sup>4</sup>ZUG 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.

<sup>5</sup>A 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).

<sup>6</sup>La 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

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

<sup>8</sup>SAVORELLI A., *Piero della Francesca...* cit., pp. 93-95.

<sup>9</sup>Il 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).

<sup>10</sup>PASTOREAU 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 abbinata<sup>11</sup>.

<sup>11</sup>Il 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 disposizione<sup>12</sup>.

## 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).

<sup>12</sup>PETRONE 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 distinzione<sup>13</sup>, 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*<sup>14</sup> 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 fasciato<sup>15</sup> 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

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

<sup>14</sup>Questa 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).

<sup>15</sup>Rispettivamente 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)<sup>16</sup>. 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)<sup>17</sup>. 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 Cervantes<sup>18</sup>, 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 Alcidamante<sup>19</sup>. 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

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

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

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

<sup>19</sup>Il 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 lavoro<sup>20</sup> 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,

<sup>20</sup>C. 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 poema<sup>21</sup>. 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

<sup>21</sup>SCARPITTA 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 diverse<sup>22</sup> 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 precisi<sup>23</sup>. 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

---

<sup>22</sup>Fatto 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

<sup>23</sup>Ciò 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