

**Le signorie dei Rossi di Parma
tra XIV e XVI secolo**

**a cura di
Letizia Arcangeli e Marco Gentile**

**Firenze University Press
2007**

Le signorie dei Rossi di Parma tra XIV e XVI secolo / a cura di
Letizia Arcangeli e Marco Gentile. – Firenze : Firenze University
Press, 2007.

(Reti medievali E-book. Quaderni ; 6)

ISBN (print) 978-88-8453- 683-9

ISBN (online) 978-88-8453- 684-6

945.44

© 2007 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://epress.unifi.it/>

Printed in Italy

Indice

Letizia Arcangeli e Marco Gentile, <i>Premessa</i>	7
<i>Abbreviazioni</i>	13
Gabriele Nori, « <i>Nei ripostigli delle scanzie</i> ». <i>L'archivio dei Rossi di San Secondo</i>	15
Marco Gentile, <i>La formazione del dominio dei Rossi tra XIV e XV secolo</i>	23
Nadia Covini, <i>Le condotte dei Rossi di Parma. Tra conflitti interstatali e «piccole guerre» locali (1447-1482)</i>	57
Gianluca Battioni, <i>Aspetti della politica ecclesiastica di Pier Maria Rossi</i>	101
Francesco Somaini, <i>Una storia spezzata: la carriera ecclesiastica di Bernardo Rossi tra il «piccolo Stato», la corte sforzesca, la curia romana e il «sistema degli Stati italiani»</i>	109
Giuseppa Z. Zanichelli, <i>La committenza dei Rossi: immagini di potere fra sacro e profano</i>	187
Antonia Tissoni Benvenuti, <i>Libri e letterati nelle piccole corti padane del Rinascimento. La corte di Pietro Maria Rossi</i>	213
Letizia Arcangeli, <i>Principi, homines e «partesani» nel ritorno dei Rossi</i>	231
Indice onomastico e toponomastico	307

La committenza dei Rossi: immagini di potere fra sacro e profano

Giuseppa Z. Zanichelli

Il difficile rapporto che la famiglia Rossi ebbe con la città di Parma ben si riflette nelle vicende che riguardano la sua committenza in ambito cittadino: sono scomparse infatti totalmente le tracce delle residenze private, di cui tuttora ignoriamo l'esatta ubicazione, anche a causa dei danni e delle distruzioni che subirono ogniqualevolta la consortereria era bandita dalla città, mentre le immagini dei principali membri venivano dipinte «appensi unum pedem ad furcham» sulle mura del palazzo comunale¹; ma sono stati in gran parte cancellati anche gli interventi nelle chiese cittadine, di cui però ci restano più consistenti memorie nelle fonti e nei documenti. Fin dai primi anni del pontificato di Ugolino (1322-1377) infatti i Rossi dovevano possedere in San Francesco del Prato la cappella di famiglia, nella quale per tutto il XIV secolo continuarono ad essere sepolti, oltre al prelado, i suoi parenti e affini, e per la quale presumibilmente il vescovo fece eseguire codici miniati liturgici. Il fatto che la cappella fosse ubicata nell'abside meridionale della chiesa e quella dei Lupi, loro tradizionali alleati, in quella settentrionale attesta, insieme alla dedizione alla Vergine, l'antichità del patronato e la posizione di rilievo della famiglia, sebbene tale posizione risulti inferiore a quella degli Enzola, che, essendo molto potenti in città già nel XIII secolo, avevano ottenuto come cappella l'abside maggiore, possesso che difenderanno con le armi nei confronti degli Aldighieri e di un'altra potente famiglia guelfa alleata dei Rossi, quella dei cremonesi Cavalcabò², nel 1396. Certamente nella cappella dovevano esservi anche marmoree, simili a quella che venne realizzata per Pietro, Marsilio e Rolando, gli esponenti della famiglia che erano morti in esilio a Padova, e

¹ BPPr, ms. 458, *Chronicon Parmense incerti Auctoris*, in *Rerum Parmensium Scriptores Antiqui Numquam in lucem editi...*, pp. 7-58, *speciatim* p. 51-52. Per le origini della famiglia e per il suo ruolo nel XII-XV secolo si veda ora R. GRECI, *I Rossi di San Secondo*, in *I Rossi di San Secondo tra Medioevo e Rinascimento*, Giornata di studio per il quinto centenario della nascita di Giovangirolamo de' Rossi (San Secondo 19 maggio 1505 – Prato 5 aprile 1564), San Secondo Parmense, 10 settembre 2005, in corso di stampa. Sulla pittura infamante resta ancora fondamentale il volume di G. ORTALLI, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979.

² G. Z. ZANICHELLI, *I più antichi insediamenti francescani a Parma*, in *I Francescani in Emilia*. Atti del Convegno, Piacenza, 17-19 febbraio 1983, in «Storia della città», 26-27 (1984), pp. 131-144, *speciatim* p. 136; cfr. V. CARRARI, *Dell'Historia de' Rossi Parmigiani*, Ravenna 1586, pp. 44, 113, 115, 118; P. MARCHETTI e A. F. FIORE, *San Francesco del Prato in Parma*, Parma 1998, pp. 191, 193.

che venne ospitata nella cappella di San Giacomo, patronato dei Lupi, nella chiesa di Sant'Antonio³; ma vi dovevano trovar posto anche affreschi, poiché gli statuti francescani ammettevano la presenza di scene narrative proprio solo nell'area absidale; nulla invece possiamo ipotizzare a proposito della cappella che Marsilio Rossi aveva voluto nel 1334 nella chiesa parmense del Carmine, appena fondata, dati i gravi danni subiti dall'edificio nel corso dei secoli e il silenzio delle fonti.

Le cappelle funerarie nelle chiese mendicanti sembrano avere costituito per buona parte del Trecento la forma più appariscente della committenza rossiana, come avviene peraltro per la maggior parte dei nobili e dei ricchi cittadini delle città comunali italiane, che attraverso tali opere non solo si assicuravano la salvezza dell'anima, ma anche si garantivano, mediante la commemorazione, la memoria presso la posterità; i Rossi non sembrano in questo differenziarsi dagli altri gruppi nobiliari, anche se la perdita dei cicli di affreschi e delle tombe ci impedisce di valutare l'esatta portata della loro committenza mediante l'esame delle specifiche scelte agiografiche e iconografiche. Quello che differenzia nettamente la famiglia dalle altre parmensi del tempo è invece la committenza libraria, a riprova di quella attenzione per la cultura che vari membri di questa famiglia dimostrano di avere fin dagli inizi, come documenta Salimbene, grande ammiratore di Bernardo di Rolando «quod numquam vidi hominem qui melius personam magni principis representaret»⁴; i primi codici superstiti però risalgono al tempo del vescovo Ugolino, che non solo risulta aver fatto realizzare manoscritti di lusso inerenti al suo ufficio episcopale, come il *Pontificale* di Londra⁵, ma ne commissionò anche per la cappella di famiglia, come il *Messale* [fig. 1], recentemente comparso sul mercato antiquariale⁶, che viene utilizzato come necrologio, ma diviene il codice memoriale del gruppo, a partire dal 1413, quando è registrata la nascita di Pietro Maria. Ancora alla committenza rossiana si può assegnare a mio avviso la *Bibbia* della Biblioteca Durazzo di Genova [fig. 2], dove compare il primo ritratto sopravvissuto di un membro della stirpe; il codice, realizzato dallo stesso miniatore attivo nel *Pontificale* e nel *Messale*, ed eseguito attorno al

³ I. AFFÒ, *Storia della città di Parma*, Parma 1792-1795, 4 voll. (ed. cons. Parma 1957), p. 270; sulla cappella e la committenza dei Lupi si veda D. NORMAN, *Those who pay, those who pray and those who paint: Two funerary chapels*, in *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280-1400*, II, *Case Studies*, a cura di D. NORMAN, London-New Haven 1995, pp. 169-194; J. RICHARDS, *Altichiero. An Artist and his Patrons in Italian Trecento*, Cambridge 2000, pp. 135-216; L. BOURDUA, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge 2004, pp. 71-147.

⁴ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. SCALIA, Bari 1966 (ed. cons. Parma 2007), p. 558.

⁵ G. Z. ZANICHELLI, *I Conti e il minio. Codici miniati dei Rossi 1325-1482*, Parma 1996, pp. 18-20, 131-134.

⁶ EAD., *Un antico Messale de' Rossi di San Secondo*, in «Parma per l'arte», n. s., 8 (2002), pp. 7-24.



1. U.S.A., Coll. Priv., f. 240r: *Messale dei Rossi*.

quarto decennio del XIV secolo, reca all'inizio del libro dei Numeri un personaggio vestito di azzurro, colore araldico della famiglia, e di profilo⁷. La scelta del testo nel quale collocare l'immagine del committente è significativa, dato che il libro dei Numeri è legato al censimento e alla organizzazione del popolo ebraico al momento del suo ritorno in Israele, eventi che risultano collegabili a quelli che ebbero protagonisti i Rossi tra 1334 e 1344, cioè tra l'istituzione degli otto sapienti da parte di Rolando Rossi⁸ e il ritorno dall'esilio padovano⁹.

L'importanza della committenza libraria rossiana, di cui non vi è traccia con Bertrando I, riprende con Bertrando II (1336-1396), cui si devono i presti-

⁷ EAD., *Tra devozione e studio: i codici miniati dei Rossi*, in *Pieve di San Genesio. Storia e archeologia di un territorio nel medioevo*, a cura di S. Rossi, Parma 2004, pp. 101-124.

⁸ R. GRECI, *Gli Scaligeri a Parma*, in *Gli Scaligeri 1277-1387* Catalogo della mostra, Verona, Museo di Castelvechio giugno-novembre 1988, Verona 1988, pp. 61-70, *speciatim* p. 62.

⁹ E. LOMBARDI, *Messer Bonifacio Lupi da Parma e la sua fondazione in via San Gallo in Firenze*, Firenze 1992, pp. 167-185.



2. Genova, Biblioteca Durazzo, ms. B.IX.13, f. 57v: *Bibbia dei Rossi*.

giosi manoscritti liturgico-devozionali, i due *Messali-Libri d'Ore*¹⁰, e i codici di argomento classico fatti realizzare da una delle più prestigiose botteghe parigine, attiva anche per Gian Galeazzo Visconti, l'*atelier* del Ravanelle Master¹¹; nei primi due, attualmente conservati alla Bibliothèque nationale de France [fig. 3-4], il committente si fa ritrarre nel frontespizio, inginocchiato davanti alla Vergine, immediatamente riconoscibile a causa dell'abbigliamento, rigorosamente dell'eponimo colore. Nel ms. Lat. 757, destinato verosimilmente alla cappella di famiglia, come denuncia la scrittura su due colonne e le rubriche latine, Bertrando indossa abiti da corte con gioielli e l'impresa viscontea del sole raggiato, mentre la Vergine tra angeli musicanti e con ai piedi la falce lunare si presenta come la Regina dei cieli; nel più piccolo Smith Lesouëf 22, destinato all'uso privato, Maria è raffigurata seduta a terra, come Vergine dell'Umiltà, e il nobile parmense indossa semplici abiti rossi, mentre si inseriscono nella scena i santi intercessori, a spezzare l'orgoglioso rapporto diretto fra Bertrando e la Madre Divina. Nei due codici classici, traduzioni francesi della prima, terza e quarta decade di Livio (L'Aja, Koninklijke Bibliothek, ms. 71.A.16-17) e delle *Epistolae ad Lucilium* di Seneca (Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert I^{er}, ms. 9091), non vi sono ritratti, ma compare abbondante-

¹⁰ ZANICHELLI, *I Conti e il minio*, cit., pp. 60-64.

¹¹ EAD., *Tra devozione e studio: i codici miniati dei Rossi*, cit., pp. 115-116; cfr. E. LINDQVIST SANDGREN, *The Book of Hours of Johannete Ravenelle and the Parisian Book Illumination Around 1400*, Uppsala 2002, pp. 81-84.



3. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 757, f. 109v, *Messale-Libro d'ore*, Bertrando Rossi come offerente.

mente l'impresa del nodo¹², che ricorre in tutti i codici di Bertrando in linea con quanto andava accadendo in tutte le corti europee, secondo una moda che in Italia si diffonde a partire dal 1368, a seguito del matrimonio di Violante Visconti con Leonello, duca di Clarence¹³.

Con Bertrando l'immagine del Rossi acquista decisamente un peso maggiore nell'immaginario cittadino, come rivela il lungo epitaffio scolpito sulla sua tomba in San Francesco, dove il corpo venne condotto a riposare al termine del sontuoso funerale che aveva preso l'avvio a Pavia; infatti, dopo aver elogiato le virtù familiari, si ricordano le imprese a Cipro, in Francia e in Germania, imprese che «noverunt Itali, novit bona Parma trophis plena

¹² S. TASSETTO, *Gli emblemi del Messale-Libro d'Ore Lat. 757 della Bibliothèque nationale di Parigi*, in «Arte Lombarda», 122 (1998/2), pp. 10-18.

¹³ D'A. J. D. BOULTON, *Insignia of Power: The Use of Heraldic and Paraheraldic Devices by Italian Princes, c. 1350-1500*, in *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, a cura di CH. M. ROSENBERG, Notre Dame (In.) 1990, pp. 103-127.



4. Paris, Bibliothèque nationale de France, ms. Smith-Lesouëff 22, *Messale-Libro d'ore*, Bertrando Rossi come offerente

suis»¹⁴. Che cosa intenda l'epigrafista con questa affermazione è difficile a dirsi, ma evidentemente allude a segni tangibili che attestavano nella città i suoi trionfi diplomatici e militari, sull'onda di quella tradizione "principesca" che Salimbene aveva attestato per il nonno; dalla bozza del suo testamento apprendiamo inoltre che se il suo sepolcro doveva essere terragno, semplicemente coperto «de uno lapide marmoreo, sine alio ornamento», più solenne doveva essere quello che ordina di costruire nella stessa cappella per accogliere le spoglie mortali del padre, Bertrando I, morto a Cremona nel 1345 ed ivi sepolto nella chiesa domenicana¹⁵: per quest'ultima impresa, «una archa pulcra et honorabili fienda et fabricanda», vengono messi a disposizione mille fiorini aurei.

Diversamente da Bertrando II il figlio Pietro (1373-1438) non si interessò ai codici di lusso, lasciando incompiuto il *Messale-Libro d'Ore* Smith Losouëf 22 e non preoccupandosi di reclamare e far pervenire in Italia i codici che il padre aveva commissionato a Parigi e che finiranno in prestigiose biblioteche nordeuropee; probabilmente la instabilità politica che caratterizzò la vita cittadina dalla morte di Gian Galeazzo nel 1402 fino al 1420, quando Parma ritornò sotto il dominio visconteo, fu la causa di questo apparente disinteresse. Costretto ad abbandonare l'alleanza estense, Pietro riesce lentamente a recuperare l'antica posizione preminente fra la feudalità lombarda, come

¹⁴ CARRARI, *Dell'Historia*, cit., p. 115.

¹⁵ A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, 5 voll., Parma 1837-1859, vol. I, p. 216.

testimonia il matrimonio tra il figlio Pietro Maria e Antonia Torelli solo nel 1428¹⁶; non è un caso che le tracce della sua committenza inizino a questo punto, con la costruzione nel 1431 di una nuova cappella funeraria, questa volta davanti all'ingresso della chiesa dei canonici agostiniani di Sant'Antonio Abate e con dedicazione alla Santa Croce, in memoria del pellegrinaggio compiuto a Gerusalemme insieme a Nicolò III d'Este nel 1413: doveva ospitare il proprio sepolcro e le sepolture dei religiosi; spetterà però alla moglie Giovanna Cavalcabò (1385-1451 ca.) la realizzazione degli affreschi¹⁷, con la rappresentazione del Paradiso e dell'Inferno e del defunto inginocchiato e vestito di un'aurea veste, a conferma di quanto recita l'epigrafe, unico elemento superstite del monumento funebre «AUREA QUEM VESTIS REDIMEBAT TEMPORE VITE – NUNC RUBEUM PETRUM ASPERA PETRA TEGIT» [fig. 5]. Ribadisce questa visione basata sulla mesta considerazione della caducità delle cose terrene anche il motto che accompagna l'impresa del cuore circondato dalle tre corone «CREDITA FATIS: LABIMUR», ma l'immagine che resta presso i contemporanei è quella dello sfarzo principesco della dinastia: «Et cum volo eius personam in memoriam presentare, occurrit michi Magnus Karolus imperator»¹⁸.

Pietro fu certamente uomo di corte, amante dei segni esteriori del potere e del lusso che caratterizza l'*élite* aristocratica viscontea; non meraviglia dunque che a lui risalga, come dimostrano recenti ricerche¹⁹, il primo progetto di trasformazione della sede principale del dominio rossiano nella pianura, quella di San Secondo Parmense, proprio negli anni in cui la sede amministrativa veniva trasferita nella più strategica Felino²⁰. Qui la famiglia possedeva dal XIII secolo un imponente palazzo ubicato nel *castrum*, ma, a partire del 1413-1415 venne dato inizio all'edificazione della rocca che rafforzava a ovest l'insediamento, che costituiva l'antica sede della famiglia, sulla strada che porta a Cremona e Milano e con diretto accesso al Po e, quindi, al Veneto. I lavori dovettero essere interrotti dal 1420 al 1425, quando Pietro, proprio a causa della sua tenace fedeltà agli Estensi, fu costretto all'esilio a Venezia dove gli restavano i beni della nonna, Saray di Camposampiero.

Spettò a Pietro Maria (1413-1482) l'opera di completamento e sistemazione dei vasti possedimenti: contrariamente ai suoi predecessori, il suo intervento non riguarda all'inizio la città di Parma, almeno fino al 1468, cioè all'an-

¹⁶ M. GENTILE, *Terra e poteri: Parma e il Parmense nel ducato visconteo all'inizio del Quattrocento*, Milano 2001, pp. 62-75 e 109.

¹⁷ «D. Johana uxor Petri de Rubeis fieri fecit capellam istam an. MCCCCLI»: così riporta CARRARI, *Dell'Historia*, cit., p. 138.

¹⁸ SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, cit., p. 558, sempre a proposito di Bernardo di Rolando.

¹⁹ A. ROSATI, *Le origini della rocca di San Secondo alla luce di nuovi documenti*, in *I Rossi di San Secondo tra Medioevo e Rinascimento*, cit.

²⁰ GENTILE, *Terra e poteri*, cit., p. 69.



5. Parma, Chiesa di Sant'Antonio: Epigrafe di Pietro Rossi.

no della morte della moglie Antonia, e per contro si focalizza sul territorio, con un'azione accuratamente programmata che coinvolge, a partire dai tardi anni Trenta, tutti i punti chiave dei suoi domini e che porta alla ristrutturazione, secondo le nuove esigenze belliche, degli antichi insediamenti castellani o alla fondazione di nuovi castelli, come nel caso di Roccabianca e Torrechiara²¹. È ormai accettata universalmente l'ipotesi che Pietro Maria sia intervenuto personalmente nella progettazione del sistema difensivo²², ma troppo spesso si è

²¹ M. O. CARRERAS, *Châteaux de plaine, châteaux de colline: les lieux stratégiques de Pier Maria Rossi*, in *Le château à la croisée des voies, à la croisée des temps*, Actes du Colloque des 16, 17 et 18 juin 2000, a cura di J. M. PASTRE, Rouen 2001, pp. 203-211.

²² Ipotesi formulata compiutamente da N. PELICELLI, *Pietro Maria Rossi e i suoi castelli*, Parma 1911.

dimenticato come accanto ai castelli vengano fondate chiese, soprattutto collegiate, comunità monastiche²³ e ospedali; a questo proposito è significativo il patronato istituito nel 1436 nell'ospizio dei crociati di Sant'Ilario Baganza, a conferma della continuità con l'attenzione per il viaggio gerosolimitano che aveva caratterizzato gli interventi del padre Pietro²⁴. Questi edifici inoltre vennero forniti di arredi liturgici, primi fra tutti i grandi corali, eseguiti dagli stessi miniatori che lavoravano negli *scriptoria* cittadini, e questo evidenzia ancora una volta la complessità dei rapporti fra i vari centri, in relazione ai quali i diversi circuiti monastici dovevano costituire un sistema di comunicazione trasversale²⁵.

Anche per quanto concerne San Secondo il progetto, non a caso il primo in ordine cronologico situandosi tra 1438 e 1447²⁶, prosegue l'iniziativa paterna, cui conferisce una dimensione urbanistica: in questo caso infatti, trattandosi della sede più antica dei possedimenti rossiani, il tentativo si spinge oltre e il programma diventa quello di trasformare la "terra" in una città, tentativo non dissimile da quelli compiuti da feudatari di territori limitrofi a Carpi, a Mirandola, a Busseto e poi a Cortemaggiore²⁷. Le tappe della realizzazione sono significative: il completamento del castello e di una cappella fuori dal *castrum*; la strutturazione del nucleo residenziale e delle attività economiche attorno all'edificio religioso e in linea rispetto all'asse viario principale; la trasformazione della cappella in parrocchiale e poi, dal 1470, in collegiata con giuspatronato riservato alla famiglia; il congiungimento dei due nuclei, quello feudale e quello abitativo, con una via porticata centrata sul castello e referente del sistema delle piazze; l'insediamento nel 1474 del convento amadeita di Santa Maria delle Grazie²⁸ sull'area dell'antico castello, in rovina dopo il 1407. Quest'ultima scelta a favore di una congregazione che predicava il pauperismo in modo ancor più estremista degli Osservanti, se da una parte appare in linea

²³ Collegiate sono istituite a San Secondo nel 1470 e a Berceto nel 1471 (A. SCHIAVI, *La Diocesi di Parma*, Parma 1940, pp. 342 e 448); a Felino si stabiliscono i francescani (ivi, p. 365); a Roccabianca viene fondato nel 1479 l'oratorio di San Bernardino (ivi, p. 438); ospedali sono documentati a Beduzzo e a Sant'Ilario Baganza (ivi, pp. 341, 450).

²⁴ E. DALL'OLIO, *Itinerari turistici della provincia di Parma*, II, Parma 1976, pp. 54-55.

²⁵ ZANICHELLI, *I Conti e il minio*, cit., pp. 74-80.

²⁶ S. ROSSI, *La rocca di San Secondo*, Parma 1993, p. 31.

²⁷ Per questi centri si veda D. CALABI, *Il principe architetto, la città e il territorio nelle piccole signorie italiane tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Il Principe architetto*, Atti del Convegno internazionale, Mantova, 21-23 ottobre 1999, Firenze 2002, pp. 229-256. In particolare per le problematiche relative al "principe architetto" si veda A. TENENTI, *Il principe architetto*, ivi, pp. 1-9; e A. CALZONA, *La presenza di Ludovico Gonzaga nei cantieri delle chiese albertiane di San Sebastiano e Sant'Andrea*, ivi, pp. 157-277.

²⁸ B. PANDZIC (a. v. *Amadeiti*), in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, I, Roma 1974, pp. 502-503) afferma che il convento di San Secondo fa parte del gruppo dei 20 conventi fondati da Amadeo de Silva (1431-1482). Cfr. FLAMINIO DA PARMA, *Memorie storiche delle chiese e dei conventi dei frati minori dell'osservante, riformata provincia di Bologna*, II, Parma 1760, pp. 525-543.

con le tendenze della corte sforzesca che aveva protetto ad oltranza Amadeo da Silva e il suo movimento²⁹, dall'altra conferma la politica territoriale del Rossi e l'attenta gestione patrimoniale attraverso il rigoroso controllo familiare delle rendite ecclesiastiche.

Il completamento di questo importante progetto iniziato da Pietro e incentrato sulla strutturazione di questa importante sede non ha attirato l'attenzione degli studiosi, che troppo spesso hanno preferito identificare la committenza di Pietro Maria con la fondazione di Torrechiara e Roccabianca, concentrando l'interesse quasi esclusivamente sulla straordinaria storia d'amore con Bianca Pellegrini d'Arluno, invece che su una politica di controllo territoriale già iniziata dal gruppo familiare. Le due celebri imprese si situano rispettivamente tra 1448-1460 e 1446-1464 e comportarono la costruzione o ricostruzione del castello e la realizzazione, negli ultimi anni dei periodi indicati, della decorazione interna, la «camera peregrina aurea» a Torrechiara con la rappresentazione del viaggio di Bianca Pellegrini fra i castelli rossiani³⁰ [fig. 6] e la novella di Griselda a Roccabianca; la vicenda amorosa è il motivo principale individuato alla base delle due rappresentazioni fin dagli interventi antichi³¹ e tale interpretazione è rimasta invariata anche negli studi più recenti³², seppure non siano mancate ricerche che hanno sottolineato la valenza politica delle due progettazioni; in particolare risultano significative quella di Joanna Woods Marsden³³, che vede negli affreschi di Torrechiara la rappresentazione delle conseguite acquisizioni territoriali, e quella su Roccabianca di Daniela Romagnoli, che interpreta la novella come paradigma dell'obbedienza dovuta

²⁹ G. FERRI PICCALUGA, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti, ed ebrei nel secolo XV, in Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Contributi presentati alla tavola rotonda (ottobre 1982), Milano 1983, pp. 107-122.

³⁰ Sulla interpretazione del viaggio di Bianca come realistico percorso si veda L. SUMMER, *Considerazioni topografiche sugli affreschi della Camera d'Oro a Torrechiara*, in «Parma nell'arte», 11 (1979), pp. 51-61.

³¹ J. CAVICEUS, *Maximo humanae imbecillitatis Simulacro fortunae bifronti Vita Petrimariae de rubeis Viri illustris*, s. n. t., p. 7; PEZZANA, *Storia della città di Parma*, cit., vol. I, *Appendice*, pp. 17-47, *speciatim* p. 27.

³² M. ARESE SIMICK, *Il ciclo profano degli affreschi di Roccabianca: ipotesi per una interpretazione iconografica*, in «Arte Lombarda», 65 (1982-83), pp. 5-26; K. LIPPINCOTT, *The astrological vault of the Camera di Griselda from Roccabianca*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 48 (1985), pp. 43-70; B. HOLTHAUS, *La camera d'oro del Castello di Torrechiara: gli affreschi delle pareti e la ricostruzione dello studiolo*, in «Aurea Parma», 75 (1991), pp. 3-17; E. WELCH, *Painting the Quattrocento palace*, in *Mantegna and the 15th-century Court Culture*, a cura di F. AMES-LEWIS e A. BEDNAREK, London 1993, pp. 84-92; F. CORTESI BOSCO, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"?*, in «Venezia Cinquecento», 10 (2000), fasc. 19, pp. 71-132.

³³ J. WOODS-MARSDEN, *Pictorial Legitimation of Territorial Gains in Emilia: The Iconography of the Camera Peregrina Aurea in the Castle of Torrechiara*, in *Renaissance Studies in Honor of Craig Hugh Smyth*, a cura di A. MORROGH, F. S. GIOFFREDI, P. MORSELLI e E. BORSOOK, 2 voll., Firenze 1985, vol. II, pp. 553-568.



6. Torrechiarà (PR), Castello, Camera d'oro, Volta.

dal vassallo al proprio signore³⁴. Ma è veramente Bianca l'unica protagonista di questi cicli narrativi?

Certamente questa è la impressione che si ricava entrando nella camera sontuosamente dipinta e, seguendo le suggestioni della *gender history*, anche recenti studi si sono trovati perfettamente d'accordo con questa interpretazione; ma come percepirono i contemporanei questa evidente anomalia? Infatti non si può non rilevare come un ruolo così preminente sostenuto da una donna in un ciclo affrescato non abbia alcun precedente; nelle serie di affreschi superstiti o documentati nelle corti coeve³⁵ le legittime spose di Francesco e Galeazzo Maria Sforza o di Ludovico Gonzaga, quando compaiono, sono sempre in posizione paratattica, come moglie-suddito, anche quando, come nel caso di Bianca Maria Visconti-Sforza in Sant'Agostino a Cremona, appare

³⁴ D. ROMAGNOLI, *La storia di Griselda nella "camera picta" di Roccabianca: un altro autunno del medioevo?*, in *Medioevo: immagine e racconto*, Atti del Convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000, a cura di A. C. QUINTAVALLE, Milano 2003, pp. 496-505.

³⁵ L. GUNDERSHEIMER, *Art and Life at the Court of Ercole I d'Este: The "De triumphis religionis" of Giovanni Sabadino degli Arienti*, Genève 1972; T. J. TUOHY, *Studies in domestic expenditure at the Court of Ferrara 1451-1505*, Ph. D. Warburg Institute, University of London 1982; E. K. WELCH, *Secular Fresco Painting at the Court of Galeazzo Maria Sforza, 1466-1476*, Ph. D. Warburg Institute, University of London 1987.

evidente la funzione primaria di legittimare la dinastia attraverso un ritratto doppio, sistema cui ricorrerà anche Federico da Montefeltro avvalendosi del pennello di Piero della Francesca³⁶; è evidente però che qui Bianca non ha questa funzione, che spetta evidentemente ad Antonia Torelli, che vive prevalentemente nel castello di San Secondo.

D'altro canto nella trattatistica relativa al comportamento muliebre, che inizia a fiorire a partire dal Trecento e che trova nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino una prima significativa esemplificazione³⁷, si concorda nell'asserire la necessità per la donna di condurre una vita ritirata, passata tra le pareti domestiche e dedicata alla cura della famiglia. Anche nella poesia cortese, ove le dame godono di maggior libertà e possono trascorrere il tempo tra giochi e caccia, il ritratto muliebre è strettamente congiunto all'elogio della bellezza³⁸ e il ruolo del pellegrino non è certamente femminile: dal *Roman de la rose* di Jean de Meung e Guillaume de Lorris al *Pellegrino* scritto proprio a Parma da Jacopo Caviceo nel 1507 è l'innamorato, l'amante a sostenere la prova del lungo viaggio, per giungere al castello dove è rinchiusa l'amata³⁹. Questo provocatorio scambio di ruoli quale significato assume nella stanza di Torrechiara?

L'idea di pellegrinaggio era strettamente congiunta ai destini di Pietro Maria molto prima del suo incontro con la nobildonna milanese: ricordiamo infatti che non solo il padre aveva intrapreso il già menzionato viaggio a Gerusalemme con Nicolò III d'Este, il 6 aprile 1413, dieci giorni dopo la nascita del sospirato erede, ma lo stesso Pietro Maria era stato tenuto al battesimo nel castello di Berceto da due pellegrini, Cristoforo di Guido e Pietro Perituro di Giacomo, ambedue lucchesi e reduci dal santuario di Sant'Antonio di Vienne⁴⁰, santo che gode di grande devozione in ambito rossiano, come testimoniano i codici devozionali di Bertrando e la scelta per la cappella funeraria di Pietro; il sistema dei pellegrinaggi inoltre, e la rete degli ospizi che lo strutturano, costituisce l'oggetto dei primi interventi del Rossi nel suo territorio, anteriore addirittura a quello sulle stesse fortificazioni. La prima volta

³⁶ WELCH, *Secular Fresco Painting*, p. 76; J. WOODS MARSDEN, *Visual Construction of the Art of War: Images for Machiavelli's Prince*, in *Perspective on the Renaissance Medal*, a cura di S. K. SCHER, New York-London 2000, pp. 47-73, *speciatim* p. 51.

³⁷ C. FRANCO, *Arte e poesia nel Reggimento e costumi di donna di Francesco da Barberino*, Ravenna 1982.

³⁸ F. SAVIO, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, a cura di A. PARAVICINI BAGLIANI, J. M. SPIESER e J. WIRTH, Firenze 2007, pp. 35-55.

³⁹ S. K. HAGEN, *Allegorical Remembrance. A Study of the Pilgrimage of the Life of Man as a medieval treatise on seeing and remembering*, Athens-London 1990.

⁴⁰ M. PELLEGRINI, *Un feudatario sotto l'insegna del leone rampante: Pier Maria Rossi 1413-1482*, Parma 1996, p. 23.



7. Gianfrancesco da Enzola, Medaglia di Pier Maria Rossi, 1455 (da G.F. Hill, *Italian Medals*, London 1930, n. 14).

inoltre che l'impresa del pellegrino appare in ambito rossiano non è in connessione con Bianca, ma con lo stesso Pietro Maria: infatti si trova nella medaglia eseguita nel 1455 da Gianfrancesco da Enzola [fig. 7]: il pezzo reca sul recto il profilo del conte con armatura e sul verso l'emblema del castello con le due insegne del pellegrinaggio e il sole raggiato che lo sovrasta⁴¹. E' già stata sottolineata la connessione tra le medaglie dell'Enzola, quelle di Sigismondo Malatesta e la rappresentazione dei castelli rossiani a Torrechiara⁴², ma si devono indicare anche fortissime differenze: infatti nella medaglia di Matteo de' Pasti la rappresentazione del castello allude a quello di Rimini che è il castello su cui si basa la forza del condottiero, che costruisce la sua immagine politica sul sistema difensivo del suo territorio, come viene ribadito nell'affresco di Piero della Francesca nel Tempio Malatestiano. Ci troviamo infatti di fronte ad un "ritratto architettonico"; nella medaglia di Pietro Maria invece il castello è assolutamente generico ed ha una valenza differente: per Sigismondo è il simbolo dell'autorità cittadina, per il Rossi è la meta del suo pellegrinaggio.

⁴¹ G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London 1930, p. 70 # 280.

⁴² WOODS-MARSDEN, *Pictorial Legitimation*, cit., p. 554.

Bisogna considerare che la medaglia è uno strumento comunicativo complesso, ma anche estremamente duttile, in quanto controllabile⁴³, dato che la sua circolazione può essere diffusa largamente o limitata ad una cerchia ristretta; i numerosi esemplari superstiti delle medaglie malatestiane e la loro documentazione presso cortigiani o il loro rinvenimento nelle fondamenta di edifici di loro committenza ne denunciano l'uso ufficiale, politico⁴⁴, le rarissime sopravvivenze di quelle rossiane fanno invece supporre un uso del tutto privato e denunciano la funzione dell'immagine del verso come impresa⁴⁵.

Le due medaglie ben documentano il processo di trasformazione che l'immagine architettonica, e in particolare il castello, aveva assunto nel corso del medioevo: se infatti fino al XII secolo aveva continuato a perpetrarsi la funzione mnemotecnica della rappresentazione spaziale, che risaliva a Platone ed Aristotele, che avevano teorizzato come per immagazzinare dati nella memoria fosse necessario un immaginario spaziale⁴⁶, concetto ampiamente accolto dai padri della Chiesa che avevano progettato edifici simbolici come contenitori enciclopedici⁴⁷, si deve ai Vittorini e alla filosofia scolastica la sostituzione di edifici, quali il Tempio di Gerusalemme o l'arca di Noè, con strutture contemporanee, soprattutto il castello, che dapprima diviene simbolo della Vergine e poi, nell'ambito della poesia cortese, della donna amata⁴⁸. Nelle città italiane però, proprio a partire da questo secolo, si assiste ad una ripresa di una tradizione differente che affondava le sue radici nella numismatica dell'antichità e che consisteva nella rappresentazione di città sul rovescio delle monete, tradizione documentata in età imperiale, ripresa da Carlo Magno e replicata nelle bolle imperiali successive⁴⁹; se in questi contesti la città rappresentata è Roma, nei liberi comuni dell'Italia centrosettentrionale appaiono altre strutture di riferimento, come le cattedrali. È solo però a partire dalla

⁴³ EAD., *Visual Construction of the Art of War*, cit., p. 47.

⁴⁴ S. K. SCHER, *An Introduction to the Renaissance Portrait Medal*, in *Perspective on the Renaissance Medal*, cit., pp. 1-25.

⁴⁵ K. LIPPINCOTT, "Un Gran Pelago": *The Impresa and the Medal Reverse in Fifteenth-Century Italy*, in *Perspective on the Renaissance Medal*, cit., pp. 75-96.

⁴⁶ F. YATES, *The Art of Memory*, London 1960; M. CARRUTHERS, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge 1990.

⁴⁷ R. CORNELIUS, *The figurative castle. A study in the medieval allegory of the edifice with especial reference to religious writing*, Pennsylvania 1930; G. GEOBEL, *Poeta faber. Erdichtete Architektur in der italienischen, spanischen und französischen Literatur der Renaissance und des Barok*, Heidelberg 1971; C. WHITHEAD, *Castles of the Mind. A Study of Medieval Architectural Allegory*, Cardiff 2003.

⁴⁸ D. BOWLING, *Building the text. Architecture as metaphor in late medieval and early modern France*, Oxford 1998.

⁴⁹ M. ARONBERG LAVIN, *Piero della Francesca's Fresco of Sigismondo Pandolfo Malatesta before St. Sigismond: ΘΕΩΙ ΑΘΑΝΑΤΩΙ ΚΑΙ ΤΗ ΠΟΛΕΙ*, in «The Art Bulletin», 56 (1974), pp. 345-374.

fine del XIII secolo e inizi del seguente che cominciano a comparire “ritratti architettonici”⁵⁰, che si differenziano dai precedenti perché sono commemorativi, cioè intendono rappresentare un insediamento in un preciso momento, in relazione ad un particolare evento storico⁵¹. È ben noto in questo senso il caso degli affreschi della sala del Mappamondo a Siena, ove vennero eseguiti da Simone Martini i “ritratti” dei castelli di Arcidosso e Montemassi per celebrare la loro conquista da parte del Comune⁵². A questo tipo commemorativo può collegarsi la medaglia di Sigismondo, mentre quella rossiana non esce dall’ambito dell’impresa, come indicano la presenza dei due bordoni, delle scarselle e del sole raggiante, simboli rispettivamente della speranza, della carità e della fede, elementi frequentemente ricorrenti nelle insegne di pellegrinaggio⁵³. Non a caso due anni dopo l’impresa compare su un’altra medaglia, questa volta recante sul recto, oltre al busto su base di fuoco della Pellegrini, la scritta «DIVAE BLANCHINAE CVMANAE SIMVLACRVM MCCCCLVII»⁵⁴ [fig. 8]: l’impresa sembrerebbe essere trasferita a Bianca, se non colpisse l’attenzione un termine che compare in questa iscrizione come pure nelle altre che sono iscritte nelle ulteriori due medaglie relative alla nobildonna di Como, cioè *Simulacrum*. Il termine, differentemente da *ymago* e *effigies*, mantiene un significato ambiguo nella cultura d’Occidente⁵⁵, dato che indica un rapporto non mimetico fra il soggetto reale e la sua immagine: la rappresentazione di Bianca non è dunque solo ritratto, ma una replica che ha con la realtà un nesso più complesso: *simulacrum* deve dunque essere inteso come simbolo o come allegoria? In altre parole l’immagine di Bianca mantiene solo un rapporto concreto con la figura storica o diviene anche il segno di una intenzionalità frut-

⁵⁰ F. RATTÉ, *Re-presenting the common place: architectural portraits in trecento painting*, in «Studies in iconography», 22 (2001), pp. 87-110.

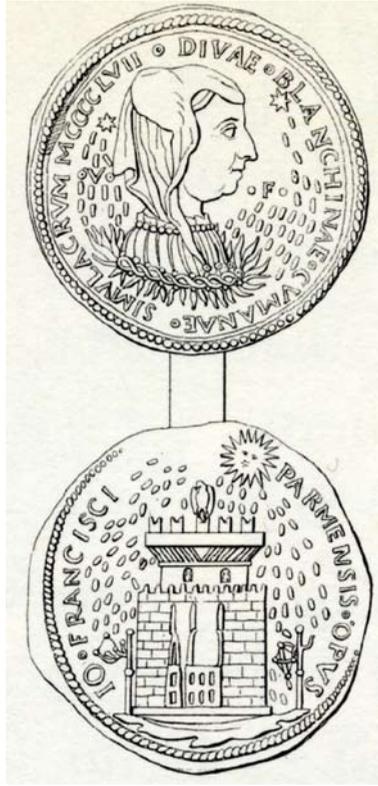
⁵¹ EAD., *Picturing the City in Medieval Italian Painting*, Jefferson-London 2006.

⁵² M. SEIDEL, “Castrum pingatur in palatio” 1. *Ricerche storiche e iconografiche sui castelli dipinti nel Palazzo Pubblico di Siena*, in «Prospettiva», 28 (1982), pp. 17-35; L. BELLOSI, “Castrum pingatur in palatio” 2. *Duccio e Simone Martini pittori di castelli senesi ‘a l’esempio come erano’*, in «Prospettiva», 28 (1982), pp. 41-65; M. ANDALORO, *Ancora sull’Italia di Cimabue*, in «Arte Medievale», 2 (1984), pp. 143-181; H. BELTING, *The New Role of Narrative in Public Painting of Trecento: Historia and Allegory*, in «Studies in the History of Art», 16 (1985), pp. 151-168; A. MARTINDALE, *The Problem of “Guidoriccio”*, in «The Burlington Magazine», 128 (1986) pp. 259-263; J. POLZER, *Simone Martini’s Guidoriccio Fresco: The Polemic Concerning its Origin Reviewed, and the Fresco Considered as Serving the Military Triumph of a Tuscan Commune*, in «RACAR», 14 (1987), fasc. 1-2, pp. 16-69.

⁵³ *Einseignes de pèlerinage et enseignes profanes*, Catalogue de l’exposition, Paris, Musée National du Moyen Age, 1966, a cura di D. BRUNA, Paris 1996.

⁵⁴ Hill, *A Corpus of Italian Medals*, cit., pp. 70-71 # 282.

⁵⁵ M. CAMILLE, *Simulacrum*, in *Critical terms for art history*, a cura di R. S. NELSON e R. SCHIFF, Chicago 1996, pp. 31-44; il problema è stato affrontato specificamente anche da S. BETTINI, *Il ritratto dell’amante*, Torino 1992, che però risolve il problema in prospettiva mitografica.



8. Gianfrancesco da Enzola, Medaglia di Bianca Pellegrini, 1457 (da G.F. Hill, *Italian Medals*, London 1930, n. 282).

to della proiezione intellettuale del suo ideatore?⁵⁶ Per comprendere l'esatto significato basta considerare che il termine ricorre in un'altra opera composta per lo stesso committente, la Vita scritta da Jacopo Caviceo, il cui titolo originale recita: *Maximo humanae imbecillitatis Simulacro fortunae bifronti Vita Petrimariae de rubeis Viri illustris*, enunciato che risulta assai coerente col motto CREDITA FATIS: LABIMUR apposto sulla tomba paterna. Si deve concludere dunque che anche nella medaglia Bianca non è rappresentata solo come persona reale, ma anche come allegoria del pellegrinare del Rossi alla ricerca dell'adempimento dei suoi doveri di feudatario, di capofamiglia e di uomo; la sfera allegorica gli permette di riconciliare i livelli che le strutture politiche, sociali e religiose del tempo mettevano in conflitto. La dama bianca è certamente l'amante diletta, ma parallelamente anche l'allegoria della vita di

⁵⁶ Sul problema si veda ora H. BELTING, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen*, München 2005, pp. 16-18.

Pietro Maria, così come un'altra dama bianca era tradizionalmente collegata alla famiglia Torelli, dato che si diceva apparisse ai membri della famiglia in punto di morte⁵⁷. Non è un caso che il movimento di Bianchina sulle quattro vele della stanza riprenda un modello che ai pittori cremonesi responsabili per il ciclo di Torrechiara⁵⁸ doveva essere assai familiare, quello della volta-cella orientale del transetto nord della cattedrale di Cremona, ove alla fine del Trecento nelle quattro vele era stato raffigurato il racconto della fuga di Agar dalla casa di Abramo, del suo viaggio nel deserto e del suo ritorno, un viaggio simbolico del pentimento e della legittimazione che si conclude con la nascita di Ismaele, cui è promessa una lunga e numerosa progenie; il modello veterotestamentario può fornire un ulteriore livello di lettura per questa così complessa immagine, dato che il viaggio di Agar e la accettazione della volontà di Abramo porta ad una forma di legittimazione della discendenza, problema non estraneo ai due amanti di Torrechiara. La stessa idea di percorso iniziatico e di legittimazione finale è anche alla base della storia di Griselda rappresentata a Roccabianca, come è stato ampiamente dimostrato⁵⁹.

Il termine *simulacrum* ritornerà anche nelle due medaglie successive di Bianca Pellegrini, realizzate probabilmente dopo il 1468, probabilmente verso il 1471, quando Enzola esegue la seconda medaglia datata di Pietro Maria, che lo raffigura a cavallo, secondo un modello allora dominante alla corte di Galeazzo Maria: la prima medaglia, con doppio ritratto del Rossi sul recto e di Bianca sul verso⁶⁰, risponde evidentemente ad una esigenza di legittimazione della coppia e, per conseguenza, della progenie che pure manterrà ufficialmente il cognome della famiglia d'Arluno. La seconda, presenta sul recto l'immagine di profilo di Bianca e la scritta D. BLANCHINAE R. SIMVLACRVM e sul verso una figura femminile con bordone e scarsella, accompagnata da un cane e sullo sfondo due castelli, mentre l'iscrizione recita LIZADRA E PEREGRINA SOPRA TVTO⁶¹ [fig. 9]: l'impresa presenta elementi che ritornano negli affreschi, ma con la variante del cane, simbolo evidente di fedeltà, che rafforza la presenza assente del referente, cioè di Pietro Maria; il nesso simbolico fra Bianca e il pellegrinaggio appare qui incontrovertibile.

Ma negli affreschi di Torrechiara l'emblema era stato sviluppato in una più complessa allegoria, nella quale l'elemento più evidente è la trasformatio-

⁵⁷ PELLEGRINI, *Un feudatario*, cit., p. 146.

⁵⁸ Mentre tutti gli studiosi concordano nell'assegnare gli affreschi a maestranze cremonesi, l'identificazione dei singoli artefici resta oggetto di disputa: si veda M. TANZI, *Riflessioni sul Quattrocento a Cremona*, in «Studi e bibliografie», 6 (2000), pp. 145-181.

⁵⁹ Cfr. *La storia di Griselda in Europa*. Atti del Convegno "Modi dell'intertestualità: la storia di Griselda in Europa", L'Aquila 12-14 maggio 1988, a cura di R. MORABITO, L'Aquila 1990; D. ROMAGNOLI, *La storia di Griselda nella "camera picta" di Roccabianca*, cit.

⁶⁰ HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, cit., p. 73 # 296.

⁶¹ Ivi, p. 73 # 297.



9. Gianfrancesco da Enzo, Medaglia di Bianca Pellegrini, 1468-1471 (da G.F. Hill, *Italian Medals*, London 1930, n. 297).



10. Torrechiara (PR), Castello, Camera d'oro.

ne delle strutture architettoniche che qui compaiono a doppio livello [fig. 10]: sulla volta e nei pennacchi i castelli rossiani attingono dalla tradizione comunale del “ritratto architettonico” eseguito sulla base di una precisa conoscenza del singolo edificio mediante un rilievo effettuato da un professionista, per simboleggiarne l’indiscusso possesso; il precedente dell’appropriazione di un sistema rappresentativo del territorio proprio del mondo comunale da parte di un feudatario si riscontra già a Mantova, dove nel Palazzo della Masseria la rappresentazione dei castelli del mantovano, puntualmente identificati sia dalla fedele riproduzione che dalle didascalie, era avvenuta nel 1433, a celebrare l’acquisizione dei diritti marchionali da parte di Gian Francesco Gonzaga⁶². La legittimazione del passaggio di potere passa attraverso la continuità della rappresentazione del potere stesso; una generazione dopo Ludovico avrà talmente consolidato il possesso da permettersi di creare nella Camera degli Sposi un paesaggio classicheggiante, con preciso riferimento a Roma, come referente dell’autorità imperiale. Ma a Torrechiara appaiono fusi, dato che la rappresentazione avviene non nell’antica sede comunale, ma nel castello appena costruito da Pietro Maria, come sua residenza particolare. Per comprendere la portata di questa operazione basta il confronto con la coeva mappa dell’Archivio di Stato di Parma [fig. 11], ove per rappresentare il territorio parmense si dipingono convenzionalmente i castelli del contado, mediante raffigurazioni generiche che hanno una funzione puramente cartografica; nella *camera peregrina* invece i “ritratti architettonici” creano una dimensione spaziale organizzata, che non ha alcun intento cartografico, ma solo quello della rappresentazione del potere e della buona gestione del medesimo, come evidenziano i campi coltivati e la vivace scena della mungitura della capra [fig. 12], elementi narrativi che strutturano l’immagine di un Buon Governo Rossiano che è il reale protagonista di questo registro degli affreschi. La ripresa del tema della pastorizia, elemento connotante la tradizione bucolica antica, evidenzia la dimensione allegorica; su questa base si innesta una differente simbologia spaziale, costituita dai templi all’antica che compaiono sulle pareti e che costruiscono uno spazio differente, dove Pietro Maria, inizialmente travolto dall’ineluttabile forza dell’Amore, viene infine incoronato come eroe entro il Tempio della Fama, abitato dagli antenati ideali del protagonista [fig. 13]. L’insistenza sulle vicende degli amanti⁶³ ha distratto l’attenzione da quello che costituisce il significato primario di questo livello narrativo, che si basa sul

⁶² E. MARANI, *La Masseria a Mantova. Città e castelli alla fine del Medioevo*, Mantova 1983.

⁶³ La ricostruzione dei vari momenti dell’incontro tra Pietro Maria e Bianca è stata variamente interpretata, ma non si è tenuto conto adeguatamente dei possibili interventi, che hanno modificato in parte il programma, come risulta evidente nella parete nord-est, dove Bianca è ripresa in atto di dare l’avvio al torneo d’amore. La sezione centrale mostra evidenti tracce di interventi seriori, che hanno cancellato la scena originale. Credo che le scene debbano essere lette in senso antiorario, partendo dalla parete nord-ovest, con la scena dell’innamoramento.



11. Parma, Archivio di Stato, Mappa del 1460.

topos della letteratura classica e cortese della visita del protagonista al Tempio della Fama⁶⁴, con susseguente incontro con gli eroi del passato. Al concetto del Buon Governo comunale si sovrappone quello del principe rinascimentale, come idealmente partecipa della lunga tradizione degli eroi del passato, protagonisti di imprese epiche o intellettuali, alcuni dei quali, come Eracle, ancor oggi identificabili nei lacerti delle piccole sculture che affiorano tridimensionalmente nelle strutture architettoniche. Completa la figura del principe la dimensione intellettuale, data dall'interesse umanistico che compare nel programma decorativo dello studiolo, visivamente identificato come spazio di studio e di meditazione grazie all'uso del monocromo verde [fig. 14], tradizionalmente usato nelle biblioteche monastiche⁶⁵: la scelta degli intellettuali

⁶⁴ A. FREY-SALLMANN, *Aus dem Nachleben antiker Göttergestalten. Die antike Gottheiten in der Bildbeschreibung des Mittelalters und der italienischen Frührenaissance*, Leipzig 1931; C. WHITHEAD, *Castles of the Mind*, cit., pp. 174-200. La rappresentazione del Tempio della Fama presenta alcune interessanti coincidenze con la coeva descrizione che del medesimo edificio compare nell'opera di Basinio Basini, poeta parmense attivo a Rimini per Sigismondo Malatesta. Pier Maria avrebbe potuto incontrare il poeta nel 1448, quando il Basini si trovò assediato dalle armate rossiane nel castello di Guardasone; ma è improbabile che ci possano essere stati contatti diretti, essendo Basinio inviato di Lionello d'Este, apertamente in contrasto con gli interessi rossiani: cfr. I. AFFÒ, *Notizie intorno alla vita e alle opere di Basino Basini*, in BASINIUS PARMENSIS POETA, *Opera Praestantiora*, Arimini, ex typographia Albertiniana 1794, II, pp. 3-41.

⁶⁵ Le fonti permettono di ricostruire la sequenza, che appare essere esclusivamente formata da autori classici, prevalentemente greci, con attenzione ai filosofi, retori e uomini politici, oltre che ai poeti. Le fonti sono in disaccordo sulla esatta sequenza, ma è probabile che la lettura di PEZZANA, *Storia della città di Parma*, cit., vol. IV, pp. 60-62, che indica Dante, Aristotele, Solone Ateniese, oltre Ercole e Sansone, Virgilio e Terenzio, debba essere corretta; infatti Gerardo Rustici, nella *Cantilena* (ivi, pp. 62-65), composta nel 1463, cita Platone, Socrate, Demostene, Biante e



12. Torrechiarà (PR), Castello, Camera d'oro, Mungitura.



13. Torrechiarà (PR), Castello, Camera d'oro, Tempio della Fama.

greci raffigurati nello studiolo, filosofi, statisti, oratori e poeti ben illustra gli interessi del committente, tanto più che la stanza doveva servire anche come archivio privato del Rossi, come attesta l'armadio scavato nella parete sud-ovest, mentre la presenza di un *Christus patiens*, sovrastato dalla preghiera «*Cristus rex venit in pace et Deus homo factus est*», solitamente iscritta nelle campane e nelle torri, perché recitata come difesa contro i fulmini e le bufere,

Aristotele, oltre a due ulteriori personaggi che si possono interpretare come Orfeo e Terprando. La sequenza in questo modo è più omogenea e la errata lettura di Dante per Biante, risulta possibile.



14. Torrechiara (PR), Castello, Camera d'oro, Studiolo.

ben testimonia la complessa cultura del committente e la sua devozione, cui rimanda in modo complesso ma inequivocabile l'idea stessa del pellegrinaggio.

Diversi, stratificati e interagenti appaiono dunque i differenti livelli di lettura di questo complesso programma che si completa con gli emblemi del rivestimento in cotto delle pareti inferiori; qui si trova, sdoppiata in onore della dama bianca, l'impresa del cuore, che faceva già parte dell'immaginario rossiano, risultando già usata da Clemente e Pietro Rossi, che avevano adottato tra 1404 e 1408 un cimiero con una mezza figura femminile reggente nelle mani un pugnale e un cuore e il motto «PRO PATRIA»⁶⁶. Ritorna anche l'impresa del castello fra i due bordoni, ma questa volta è aggiunto il dettaglio

⁶⁶ CARRARI, *Dell'Historia*, cit., p. 121.

significativo del fossato con le anatre, che da una parte riprende un elemento realmente presente proprio a Torrechiara, trasformando l'impresa in ritratto architettonico, ma dall'altra replica un'impresa viscontea⁶⁷ [fig. 15].

Certamente la relazione amorosa con Bianca Pellegrini ebbe un ruolo principale nella vita di Pietro Maria, e la sua celebrazione costituisce il primo livello della rappresentazione della *camera peregrina aurea*; ma sotto questo livello altri compaiono, finalizzati alla celebrazione del Rossi, e in questi la funzione della bianca figura che si aggira è quella, ribadita dalle iscrizioni delle medaglie, di un *simulacrum*, immagine allegorica che rappresenta gli ideali di Pietro Maria, attestati innegabilmente dalla scultura che troneggiava sull'ingresso di Torrechiara, accompagnata dalla epigrafe «Invocato il nome della redemptrice / di cui pronomo porto io petro rosso / fonday sta rocca altiera et felice / M de magio quaranta octo era il corso C.C.C.C. / et cum divino aiuto fu perfecta / avanti chel sexanta fusse scorso»⁶⁸. Conferma questa differente sfumatura anche il confronto con la scena di dedica, aggiunta al *Libro d'Ore* di Bertrando, ms. Smith Lesouëff 22 [fig. 16], che Pietro Maria fece completare per il proprio uso privato probabilmente dopo il 1468: Pietro Maria è rappresentato di profilo, inginocchiato come già nello stesso codice il nonno Bertrando, mentre Bianca è ripresa nell'atto di inginocchiarsi, in un



15. Stendardo di GianGaleazzo Visconti (da *I Visconti a Milano*, Milano 1977, fig. 114).

⁶⁷ Cfr. M. BELLONCI, *I dodici Cesari*, in M. BELLONCI, G. A. DELL'ACQUA e C. PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 7-121, *speciatim* fig. 114.

⁶⁸ G. CAPACCHI, *Castelli del Parmense*, Parma 1979, p. 190.



16. Paris, Bibliothèque Nationale de France, ms. Smith Lésoueff, f. ; Pier Maria Rossi in preghiera.

atteggiamento come protagonista secondaria, come conferma il confronto con i celebri ritratti di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti in Sant'Agostino a Cremona che i documenti assegnano a Bonifacio Bembo⁶⁹.

Per tutto questo primo periodo, mentre fervono le opere nei castelli e nelle chiese del territorio, Pietro Maria, che pure nel 1447 era stato proclamato «Fondatore e Conservatore della Patria Libertà», non risulta intervenire a Parma, dove invece si registrano alcuni interessanti episodi di committenza femminile rossiana⁷⁰: in primo luogo nel 1451 quello di Giovanna Cavalcabò, che, come vedova, aveva maggior libertà e disponibilità di denaro, che usa per completare la cappella in Sant'Antonio; Antonia Torelli è ricordata per soggiorni parmensi, durante i quali alloggia presso il monastero benedettino femminile di San Paolo, ove aveva fatto realizzare, verso vicolo delle Assi, un appartamento a questo scopo⁷¹; infine la sorella Caterina donò, sempre alla chiesa di Sant'Antonio, un calice d'argento dorato con smalti⁷². Pietro Maria risulta solo aver donato nel 1463, insieme alla moglie Antonia, un podere ubicato a Mariano alla chiesa di San Sepolcro. Sembra in questo modo per-

⁶⁹ S. BISTOLETTI BANDERA, *Ritratti di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti*, in *La Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. GREGORI, Milano 1990, p. 235.

⁷⁰ Sul problema si veda C. KING, *Renaissance women patrons: wives and widows in Italy 1300-1550*, Manchester etc., 1998.

⁷¹ ZANICHELLI, *I Conti e il minio*, cit., p. 121.

⁷² PELLEGRINI, *Un feudatario*, cit., pp. 146-147.

petrarsi la funzione femminile, propria della società feudale, della gestione della memoria familiare attraverso il mantenimento delle sepolture e delle comunità religiose che garantiscono, mediante la preghiera, la salvezza eterna delle anime degli antenati; è anche interessante il fatto che, nonostante la creazione della nuova cappella di Pietro Rossi in Sant'Antonio, la cappella di famiglia principale resti quella di San Francesco, ove viene sepolto nel 1451 l'ultimo figlio di Pietro Maria e Antonia, Roberto, morto all'età di sette anni⁷³.

La committenza cittadina di Pietro Maria riprende nell'ottavo decennio, periodo in cui si intensificano fondazioni e restituzioni di edifici religiosi anche nel contado, con particolare attenzione all'ambito francescano; a Parma Pietro Maria interviene sempre da solo, Bianca Pellegrini, che pure gli fu accanto e probabilmente sposò prima della sua morte entro il 1480, non compare mai. Interessante risulta la dotazione di una cappella nella chiesa del Santo Sepolcro nel 1475, riprendendo quella particolare devozione alla Croce e al Sepolcro di Cristo che era stata del padre e che affondava le sue radici nel mito onnipresente della crociata: di questa impresa resta solo una epigrafe dedicatoria⁷⁴, così come epigrafi restano solo a ricordo di un'altra impresa importante, il sepolcro della beata Simona della Canna, che il conte fece realizzare in cattedrale nel 1476 e il cui bassorilievo, alto quattro piedi, il Pezzana ancora poteva vedere murato nella parete esterna dell'edificio⁷⁵.

Troppo è andato perduto della committenza rossiana dell'età di Pietro Maria per potere trarre delle conclusioni significative, anche se il giudizio del Rustici e del Caviceo non lasciano dubbi sull'impatto che ebbero sui contemporanei le due rocche di nuova fondazione e sull'eccezionalità della loro decorazione; ma non va dimenticato che queste non rappresentarono mai la sede ufficiale del potere rossiano, mentre la perdita dei sistemi decorativi delle altre residenze, testi per noi irrimediabilmente compromessi, ci impediscono di contestualizzare le due camere *picte*, che restano in ultima analisi l'espressione di una visione non privata, ma individuale legata alla figura del committente, principale referente dei cicli affrescati.

⁷³ CARRARI, *Dell'Historia*, cit., p. 118.

⁷⁴ «OPTIMO MAXIMO DEO / PETRVS MARIA RVBEVS BERCETI COMES / VIR VTI MAGNIFICENTIA ET REBVS / OPTIME GESTIS ITA RELIGIONE PIETATIQVE / PRESTANTISSIMVS SACRAM HANC EDEM / CUM DOTE ET ORNAMENTIS PRO / SALVTE DEDICAVIT / CANONICI REGVLARES BENE MERENTI / POSVERVNT MCCCLXXV».

⁷⁵ PEZZANA, *Storia della città di Parma*, cit., vol. I, pp. 28-29 n. Le epigrafi superstiti recitano: «QUI MADONA SIMONA DA LA CANNA / JACE CHE ALMVNDO VIXE SANCTAMENTE / SIA CANONIZATA MOLTO BRAMA / COLUI CHE STO SEPOLCRO ASSAI DECENTE / GLI FECE FABRICARE E PERO CHIAMA / CHE A DIO PER LUI SIA INTERCEDENTE»; «SEPVLCRUM ISTVD FECIT FIERI / MAGNIFICVS PETRVS MARIA DE / RVBEIS COMES BERCETI ET AD / HONOREM VENERANDE DNE / SIMONE DELLA CANNA / MCCCCLXXXVI».

Se per mettere a punto questi programmi si avvalse di maestranze esterne, in grado di interpretare le sue raffinate esigenze, i pochi lacerti di affreschi devozionali che restano negli edifici religiosi da lui restaurati parlano in ben altro linguaggio, che doveva costituire lo stile medio delle sue committenze religiose che costituiscono l'espressione di un sistema di controllo del territorio attraverso le proprietà ecclesiastiche. Un altro problema che è stato appena accennato è quello relativo al ruolo sostenuto dalla componente femminile della famiglia nella gestione di questo potere, soprattutto per quanto concerne i rapporti con la città, rapporti che la morte dell'ormai sessantenne Antonia dovette mettere in crisi e che determinarono, in assenza di una figura femminile di riferimento nell'ambito familiare, la necessità di un intervento diretto di Pietro Maria nel contesto cittadino. Ma risulta evidente che la memoria affidata alla cura della cappella familiare è ben diversa da quella che si affida agli affreschi della *camera peregrina*, ove gli antenati non sono più i membri della dinastia, ma gli eroi, i filosofi e i guerrieri dell'antichità; ai suoi concittadini si rivolge il primo messaggio, ai fedeli di una stretta cerchia di *familiares* si rivolge il secondo, non certamente privato, ma neppure ufficiale, come dimostra il confronto col Tempio della Fama che Sigismondo Malatesta fece allestire nella chiesa di San Francesco, conferendo una ben diversa dimensione pubblica e facendo coincidere il Tempio della Fama con la cappella di famiglia⁷⁶.

La committenza di Pietro Maria è una realtà complessa e diversificata, ma in ultima analisi, che abbia commissionato affreschi in un castello o in una cappella di famiglia, che abbia fatto costruire una chiesa o un sepolcro marmoreo, alla base di tutto, con stili diversi, appare sempre al stessa esigenza di autorappresentazione che fece sì che al momento della sua morte nel 1482 non solo Parma, ma tutta la terra parmense poteva dirsi veramente «*tropheis plena suis*».

⁷⁶ S. KOKOLE, *The Tomb of the Ancestors in the Tempio Malatestiano and the Temple of Fame in the poetry of Basinio da Parma*, in *Drawing Relationships in Northern Italian Renaissance Art. Patronage and Theories of Invention*, a cura di G. PERITI, Aldershot 2004, pp. 11-34.