

Matteo Ferrari

Araldica viscontea: l'affermazione simbolica della signoria nello spazio pubblico

RIASSUNTO: Come altre stirpi signorili trecentesche, i Visconti sfruttarono a pieno le capacità semiotiche di stemmi ed emblemi, capaci, grazie alla loro duplice natura di segno e di simbolo, di trasmettere una vasta gamma di messaggi. Attraverso una serie di figurazioni monumentali e di attestazioni documentarie vedremo come la diffusione dell'insegna viscontea nei territori dominati rientrasse in un programma coerente di rappresentazione del potere sovrano, spesso coordinato dal signore stesso, che si modificò nel tempo adattandosi alle trasformazioni istituzionali della signoria e delle sue fonti di legittimazione.

ABSTRACT: Like other noble lineages of the 14th century, the Visconti family fully embraced the semiotic potential of coats of arms and emblems. These elements, thanks to their dual nature as both signs and symbols, were able to convey a diverse array of messages. Through a series of monumental depictions and documented evidence, we will explore how the widespread use of the Visconti insignia in their dominion territories formed part of a coherent strategy to represent sovereign power. This strategy was often overseen and adapted by the lord himself in response to the changing institutional dynamics of the lordship and the sources of its legitimacy.

Nell'Europa tardo-medievale l'immagine araldica ebbe un ruolo di primo piano tra le forme di espressione figurata dell'autorità. Lo certifica la sua diffusa presenza tanto sugli strumenti più direttamente connessi all'attività politica e all'amministrazione – monete, sigilli, manoscritti, vesti e attributi di funzionari – quanto, più in generale, nei contesti monumentali nei quali le autorità di governo agivano. Cospicui resti materiali e ancora più abbondanti attestazioni letterarie e d'archivio rivelano il prorompente successo di un tipo d'immagine estremamente duttile nella sua doppia natura di segno, cioè di indicatore dell'identità di persone fisiche e morali al pari di una sorta di cognome figurato, e di simbolo, cioè di figura in grado di veicolare concetti astratti. Capace tanto di identificare il suo portatore, quanto d'incarnare la

persona, lo stemma poteva essere inoltre utilizzato come un'immagine di sostituzione, rendendo l'individuo simbolicamente presente là dove non avrebbe potuto altrimenti trovarsi. Già nelle *Siete Partidas* di Alfonso X di Castiglia, un corpus di leggi elaborato fra il 1256 e il 1265 per uniformare il diritto all'interno del regno iberico, si raccomandava infatti di portare un particolare rispetto al sigillo con l'effigie del sovrano, alla moneta, ai documenti con la sua firma e alle raffigurazioni del suo stemma)¹. Proprio in quanto sostituti della persona, gli stemmi venivano incoronati, ornati di cimieri e di altre insegne di funzione, esibiti od oltraggiati in luogo e in vece del loro portatore².

Lontane dall'essere un semplice elemento ornamentale, le immagini araldiche si prestavano dunque a trasmettere una vasta gamma di messaggi, alla cui definizione concorrevano anche il luogo, il contesto e le modalità di esposizione. Lo stemma poteva essere isolato, reiterato all'interno di uno stesso spazio oppure inserito in panoplie più articolate che venivano solitamente organizzate in base a un preciso ordine gerarchico: le insegne più importanti occupavano la posizione più valorizzante (al centro o a sinistra, cioè alla destra araldica) e spesso presentavano dimensioni maggiori delle altre. Inoltre, in funzione del luogo e delle circostanze in cui venivano utilizzati, gli stemmi consentivano di descrivere una situazione giuridica, di rivendicare diritti e poteri (di proprietà, di giustizia, di sepoltura, di delega) esercitati (o che si aspirava a esercitare) in modo più o meno legittimo, di presentare il raggiungimento di determinate cariche e onorificenze, di qualificare lo spazio all'interno del quale l'autorità svolgeva le proprie funzioni³.

¹ «La ymagen del Rey, como su sello, en que está su figura, e la señal que trae otro sí en sus armas, e su moneda, e su carta, en que se nombra su nome, que todas estas cosas, deven ser mucho honrradas, porque son en su remembranza do él non está» (trad. «L'immagine del re, come il sigillo nel quale si trova il suo ritratto e gli emblemi che portano le sue armi e le carte in cui è iscritto il suo nome, tutte queste cose devono essere molto venerate perché ne costituiscono il ricordo, laddove non è fisicamente presente»): *Partidas*, II, Ley 18, tit. 13. Su questo punto si veda O. Pérez Monzón, «*Qué cosa es el rey?*». *Narrativas visuales de Alfonso X el Sabio*, in *Alfonso X el Sabio: el legado de un rey precursor*, a cura di M. Molina, Ayuntamiento de Toledo, Toledo 2022, pp. 111-122.

² Su questi aspetti si veda: L. Hablot, «*Ubi armae ibi princeps*»: *Medieval Emblematics as the Real Presence of the Prince*, in *Absentee Authority across Medieval Europe*, a cura di F. Lachaud, M. Penmann, Boydell press, Woolbridge 2017, pp. 37-55 e Id., *Manuel d'Héraldique Emblématique médiévale*, Presses universitaires François Rabelais, Tours 2019, pp. 54-55. Sulla diffamazione araldica: Id., «*Sens dessus dessous*»: *le blason de la trahison au Moyen Âge*, in *La trahison au Moyen Âge: de la monstruosité au crime politique (V^e-XV^e siècle)*, a cura di M. Billoré, M. Soria, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2009, pp. 331-347.

³ Per uno sguardo d'insieme sulla questione si possono vedere i contributi riuniti in: *State-Rooms of Royal and Princely Palaces (14th-16th centuries): Spaces, Images, Rituals*, a cura di M. Metelo de Seixas, T. Hiltmann, J. A. Portugal, Caminhos romanos, Porto 2022.

Fondate su un'associazione di figure e colori che fu codificata dall'uso prima ancora che dalla trattatistica⁴, queste immagini si rivelarono uno strumento di comunicazione quanto mai efficace per le autorità politiche, che ne furono avidi consumatrici. La richiesta di figurazioni araldiche fu così tanto massiccia da parte loro che artisti di ogni tipo e levatura, talvolta anche non professionisti, furono coinvolti nella loro produzione⁵. L'uomo medievale era dunque letteralmente circondato dagli stemmi, che sapeva non solo riconoscere e interpretare, ma persino impiegare autonomamente o declinare con fantasia per dichiarare, per esempio, le proprie inclinazioni politiche⁶. Per questo era indispensabile che l'autorità politica impegnasse con accuratezza le immagini araldiche, ne regolamentasse l'utilizzo, in particolare nello spazio pubblico, vegliasse alla loro tutela, al loro eventuale aggiornamento, alla loro rimozione.

Nell'area padana, l'uso degli stemmi ai fini della comunicazione politica, già ampiamente sviluppato in età comunale al punto da essere l'oggetto di specifici provvedimenti normativi, si fece ancora più pervasivo nel corso del Trecento con la piena affermazione dei regimi signorili. Al pari dei principi europei loro contemporanei, dal Piemonte alle Venezie i nuovi *domini* ricorsero con sistematicità all'araldica come strumento di appropriazione simbolica dello spazio, in particolare di quello connotato da funzioni civiche, e di rappresentazione dell'autorità, delle sue prerogative, del suo ambito di esercizio diretto o indiretto. Nel caso dei Visconti poi – ma lo stesso discorso vale anche per altre stirpi signorili – la diffusione dell'insegna familiare nei territori dominati rientrò in un programma coerente di rappresentazione del potere signorile in contesti pubblici e ufficiali, che andò strutturandosi nel tempo in parallelo all'evoluzione della concezione stessa dell'autorità politica e delle sue fonti di legittimazione, e che fu coordinato dal signore stesso e dal gruppo di governo a lui più prossimo.

⁴ Il primo trattato araldico, il *De insignis et armis* di Bartolo da Sassoferrato († 1357), segue di due secoli l'introduzione dei primi stemmi attorno alla metà del XII secolo: C. Frova, *La riflessione del giurista: Bartolo da Sassoferrato su "insegne e armi"*, in *L'arme segreta. Araldica e storia dell'arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Le lettere, Firenze 2015, pp. 221-233.

⁵ Come ricordano i contributi riuniti in: *Heraldic Artists and Painters in the Middle Ages and Early Modern Times*, a cura di L. Hablot, T. Hiltmann, Thorbecke, Ostfildern 2018.

⁶ Un'aquila imperiale dipinta sul muro di una locanda a Lodi fu modificata, nel 1310, da un ignoto avventore con qualche tratto al carboncino in modo che il pennuto apparisse sospeso a un patibolo e che il significato originario ne risultasse dunque ribaltato: B. Morigia, *Chronicon modotense*, a cura di L. A. Muratori, ex typographia Societatis Palatinae in Regia Curia, Milano 1728 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XII), col. 1101; *Historia Iohannis da Cermenate*, a cura di L. A. Ferrai, Istituto Storico Italiano, Roma 1889, pp. 71-72.

Da Matteo I ad Azzone: l'apparizione della vipera nello spazio pubblico

L'esposizione degli stemmi con la vipera non fu né immediato, né costante nel lungo e ampio dominio della famiglia milanese. Per quanto riguarda tutta la prima fase della signoria – quella che va per intenderci dalla vittoria di Desio del 1277 all'allontanamento di Matteo da Milano nel 1302 – non sembra infatti esservi alcuna traccia, materiale o documentaria, di raffigurazioni dell'arme viscontea in contesti monumentali pubblici: un dato in contrasto, dunque, con la prima apparizione della biscia proprio in questi anni nelle celebri pitture della rocca di Angera e in un rilievo murato nella corte arcivescovile di Legnano, strutture però connesse piuttosto con la cattedra vescovile ambrosiana⁷. Tale assenza prende ancora più rilievo se pensiamo che, già negli anni Cinquanta-Sessanta del Duecento, Oberto Pallavicino aveva disseminato le proprie insegne nelle città di cui era signore: senz'altro a Piacenza, dove furono poi sistematicamente rimosse da Gerardo da Dovara nel 1266, e forse anche a Cremona, dove un'iscrizione apposta sul palazzo di Cittanova ne portava il nome e probabilmente anche lo stemma⁸.

L'assenza di insegne viscontee nello spazio pubblico milanese sembra però trovare spiegazione nel fatto che Matteo Visconti costruì la propria egemonia politica tanto sull'assegnazione del titolo di capitano del popolo, che gli fu conferito con mandati quinquennali rinnovabili, quanto sull'appoggio delle magistrature popolari a cui trasferì in cambio una parte delle competenze fino ad allora attribuite al consiglio generale del comune⁹. La situazione disastrosa degli archivi milanesi duecenteschi ci impedisce purtroppo di appurare se, in questo periodo, a Milano fossero in vigore norme simili a quelle approvate già negli anni Novanta del Duecento in altri comuni popolari per regolamentare l'impiego dell'araldica sulle fabbriche pubbliche, vietando l'esposizione d'insegne personali e concedendo soltanto la raffigurazione di quelle istituzionali¹⁰.

⁷ Sulle pitture angeresi si vedano almeno: P. Zaninetta, *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, F. Angeli, Milano 2013, pp. 71-140 (cui si rimanda anche per il rilievo di Legnano: *ivi*, pp. 146-149); M. Rossi, *Il Maestro di Angera e la pittura fra XIII e XIV secolo*, in *Storia dell'Arte a Varese e nel suo territorio*, a cura di M. L. Gatti Perer, 2 voll., Insubria University Press, Milano 2011, I, pp. 179-193; S. Novelli, *Pittura e committenza in Lombardia tra Due e Trecento. L'ascesa di una signoria e la genesi di un linguaggio*, Viella, Roma 2000, pp. 15-39.

⁸ *Annales placentini gibellini*, a cura di G. H. Pertz, Hannover 1866 (*Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XVIII), pp. 457-581: 520.

⁹ P. Grillo, *Visconti, Matteo (I)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma 2020.

¹⁰ Come avvenne a Brescia nel 1290 e a Perugia nel 1297: M. Ferrari, *La «politica in figu-*

È però plausibile che così fosse anche nella città ambrosiana, o che Matteo si fosse comunque attenuto a quelle limitazioni della celebrazione personale largamente diffuse nel pensiero popolare. Sembra del resto significativo che nei racconti che iniziarono a circolare in questi anni sull'origine dell'arme viscontea, e che Bonvesin de la Riva per primo raccolse nel 1288¹¹, questa fosse presentata come un'insegna concessa alla famiglia dalle autorità comunali. Sarebbe stato infatti il comune ad affidare ai Visconti, in occasione delle attività di guerra, l'emblema della biscia in virtù dell'eroismo dimostrato contro i saraceni da un loro antenato rispondente al nome di Ottone, lo stesso dell'arcivescovo vittorioso a Desio e fondatore della signoria: una spiegazione che si direbbe motivata dalla volontà del signore di sottolineare la continuità tra il proprio governo e quello delle istituzioni civiche che avevano fino ad allora retto la città.

La situazione mutò radicalmente col ritorno di Matteo a Milano nel dicembre del 1310. Il Visconti ottenne rapidamente da Enrico VII il titolo di vicario imperiale ma, non contento di questa legittimazione dall'alto ed esterna alla città, si affrettò anche a farsi confermare il proprio dominio dal consiglio generale del comune, che lo nominò signore perpetuo e rettore generale. Ponendosi alla testa dell'aristocrazia ghibellina, questa volta Matteo governò emarginando il popolo. Contemporaneamente la vipera fece la sua comparsa in contesti pubblici, ufficiali e civici.

Sembrano attestarlo innanzitutto gli stemmi viscontei incastonati nella loggia degli Osii, edificio destinato alla lettura di sentenze e proclami che Matteo stesso – che qui aveva prestato giuramento come capitano nel 1289¹² – rinnovò nel 1316 (fig. 1). Alle due estremità del fronte sulla piazza dei mercanti è ripetuta una simile composizione, già visibile in fotografie e litografie precedenti al restauro del 1904, composta dall'arme viscontea affiancata da altri due stemmi: quello di destra spetta a Iacobino da Cornazzano, podestà di Milano fino al novembre del 1316¹³, mentre quello di sinistra alla banda

re». *Temì, funzioni, attori della comunicazione visiva nei Comuni lombardi (XII-XIV secolo)*, Viella, Roma 2022³, pp. 120-121; G. P. Ermini, *La décoration picturale de la salle majeure du Palais de la Commune d'Orvieto*, in *Heraldry in medieval and early modern state-rooms*, a cura di T. Hiltmann, M. Metelo de Seixas, Thorbecke, Ostfildern 2000, pp. 165-184: 167-171.

¹¹ Bonvesin da la Riva, *Le meraviglie di Milano (De magnalibus Mediolani)*, a cura di P. Chiesa, Mondadori, Milano 2009, pp. 126-128, sul quale si veda: Zaninetta 2013, pp. 143-145.

¹² B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Unione Tipografico, Torino 1978, I, p. 535.

¹³ S. Fermi, *Gli atti relativi a Piacenza in una recente pubblicazione documentaria milanese*, «Bollettino storico piacentino», XVII-XVIII, 1922, pp. 82-88: 84 (lo stemma medievale dei Cornazzano di Parma è documentato da una più tarda epigrafe nel chiostro del capitolo del Santo a



1. Scultore lombardo, *Stemmi di Iacobino da Cornazzano, dei Visconti, di Scotto di Gentile da San Gimignano e insegne della Società di Giustizia*, 1316. Milano, loggia degli Osii.

caricata di tre bisanti (o torte) appartiene a Scotto di Gentile da San Gimignano. Quest'ultimo, già podestà di Milano nel 1314 e preside della Società di Giustizia, una compagnia d'armi creata per sostenere il nuovo signore, sovrintese i lavori di ricostruzione dell'edificio, come ricorda l'epigrafe apposta all'estremità destra della balaustra¹⁴. La forma arcuata del lato superiore dello scudo e l'aspetto della biscia, ormai più simile a un dragone ma con le spire ancora non troppo serrate e solo parzialmente coperte di squame, sembrano consone a una datazione del gruppo araldico al primo Trecento.

Padova: B. Gonzati, *La basilica di S. Antonio di Padova*, Bianchi, Padova 1853, II, p. 60).

¹⁴ G. Carrelli, *Famiglie di diverse origini e di identiche casate. Casata Gentile*, «Rivista araldica», XXIV, 1926, 1, pp. 57-59: 59. Le due aquile coronate che completano l'insieme, di cui una recante la scritta «Iustitia», potrebbero dunque avere un legame con la Società di Giustizia (C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, 2 voll., Sonzogno, Milano 1912-1913, II, 1913, p. 265), piuttosto che costituire una proto-impresa di ispirazione ghibellina realizzata negli anni 1316-1330 o 1330-1360 come propone G. Reina, *Le imprese araldiche dei Visconti e degli Sforza (1277-1535): storia, storia dell'arte, repertorio*, tesi di dottorato, rel. S. Romano, Université de Lausanne, 2018, pp. 75-75, 166-173.

L'esecuzione degli stemmi viscontei sulla loggia degli Osii troverebbe così un possibile confronto nel rilievo murato all'esterno della chiesa di Sant'Eu-storgio¹⁵ e soprattutto con l'apparizione, proprio in questi anni, della biscia in altre città sottoposte al dominio milanese, sempre in contesti monumentali parimenti connotati da un'alta valenza civica. È questo il caso di Piacenza dove, nel 1314, il podestà visconteo Giovanni della Guarda ordinò di cancellare gli stemmi angioini raffigurati, tra il 1276 e il 1282, in più punti della città, ivi compreso sulle fabbriche pubbliche, per far dipingere «in eorum loco» quelli del nuovo signore, Matteo Visconti¹⁶.

Fu però Azzone ad avviare una vera rivoluzione nelle espressioni iconiche della signoria, conferendo all'araldica un ruolo decisamente di primo piano. Questi, oltre ad assicurarsi il titolo vicariale, si era fatto promotore di una politica indirizzata con ancor maggior risolutezza a svincolare il proprio potere dalla parte popolare e dalla cultura politica di cui questa era portatrice. Aveva per questo preteso – e ottenuto – la dedizione dei consigli cittadini, il riconoscimento da parte loro della piena giurisdizione sulla città e il diritto di disporre liberamente dei beni comunali¹⁷. Non è dunque un caso che in questi anni la biscia assunse ben altro risalto. Comparve innanzitutto sulla moneta milanese, strumento primo di espressione del potere e veicolo essenziale per la diffusione dell'immagine dell'autorità. Seppure di dimensioni ridotte e in posizione deflata, con Azzone l'arme viscontea accompagna l'effigie di sant'Ambrogio nella legenda dell'ambrogino grosso e il nome di Milano nel denaro imperiale¹⁸, mentre quello del signore si trova iscritto sia per intero, nella legenda della moneta, sia sotto forma di iniziali (AZ), ai lati dell'effigie del patrono¹⁹. Introducendo lo stemma familiare e sostituendo la menzione

¹⁵ Su quest'ultimo rilievo, associato a una raffigurazione di san Giovanni Battista, si rimanda a: P. Seiler, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace, M. Bagnoli, Electa, Napoli 1994, pp. 119-140: pp. 126, 138 nota 50.

¹⁶ Così afferma il cronista Guarino: *Chronica tria placentina a Iohanne Codagnello ab anonimo et a Guerinio conscripta*, a cura di B. Pallastrelli, ex officina Petri Fiaccadorii, Parma 1859, p. 385.

¹⁷ Sulla politica di Azzone si vedano almeno: F. Cengarle, *La signoria di Azzone Visconti tra prassi, retorica e iconografia (1329-1339)*, in *Tecniche di potere nel tardo Medioevo: regimi comunali e signorie in Italia*, a cura di M. Vallerani, Viella, Roma 2010, pp. 89-116: 92-99; A. Gamberini, *La legittimità contesa. Costruzione statale e culture politiche (Lombardia, XII-XV sec.)*, Viella, Roma 2016, pp. 169-172; P. Grillo, *Visconti, Azzone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 99, Roma 2020, pp. 537-541.

¹⁸ M. Bazzini, A. Toffanin, *La zecca di Milano. Da Azzone Visconti (1330-1339) a Bernabò e Galeazzo II Visconti (1354-1378)* (Bollettino di numismatica online. Materiali, XXIII), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2014, pp. 25 e segg., 56 e segg.

¹⁹ Lo troviamo, per intero, nella legenda dell'ambrogino grosso (1330-1339) (*ivi*, p. 25 e sgg.)

dell'imperatore, nel cui nome i comuni tradizionalmente coniavano le proprie monete, con l'indicazione della propria identità onomastica, il Visconti dava un messaggio chiaro: lui era il signore della città e, in virtù del potere riconosciutogli, esercitava di diritto tutti i privilegi propri dell'autorità di governo, ivi compreso quello di battere moneta.

In contemporanea, mentre lo stemma e il nome di Azzone apparivano anche sulle emissioni comasche, la signoria si manifestava con pari ambizione anche nello spazio monumentale, in particolare nell'ornamentazione del campanile della cattedrale di Milano, ricostruito da Azzone nell'ambito di un progetto più ampio di riordino della piazza di Santa Tecla. L'edificio, crollato nel 1353, è noto grazie alla testimonianza di Galvano Fiamma che lo descrisse nel 1342-1343 quando il cantiere era ancora in corso e la prevista scultura equestre del Visconti non ancora collocata²⁰. All'epoca, la torre era comunque già adorna di un ciclo araldico composto da scudi marmorei con le insegne dei sestieri e dai vessilli dei Visconti, dell'impero e della Chiesa, probabilmente distribuiti lungo il perimetro esterno della struttura: «in circuitu in scutis marmoreis vexilla sex portarum. Item vexilla ecclesie et imperij et Vicecomitum»²¹. Azzone, che aveva fatto apporre l'insegna con la biscia pure sulla sommità del campanile della cappella palatina di San Gottardo in Corte («in summitate est unus angelus ex metallo habens in manu vexillum cum vipera»)²², metteva così letteralmente la città sotto la propria autorità, peraltro appropriandosi, almeno simbolicamente, dell'edificio che, grazie alle sue campane, scandiva il tempo delle sue giornate (assieme all'orologio che lo stesso Azzone fece inserire nel campanile di San Gottardo in Corte). Collocando poi la propria insegna all'interno di una serie istituzionale più ampia, il signore di Milano dava concretezza visiva sia all'ambito nel quale esercitava pienamente la sua giurisdizione diretta (i sestieri), sia

e, ridotto alle iniziali, nell'ottavo di soldo (1330-1339) (dove affianca il busto di Ambrogio: *ivi*, pp. 52 e sgg.) e nel mezzo grosso tornese: M. Bazzini, *La zecca di Milano. Età comunale e signorile. Dalla metà del XIII secolo al 1330ca.* (Bollettino di Numismatica online. Materiali, XVI), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2016, pp. 175 e sgg.

²⁰ E forse mai lo fu, come suggerisce G. A. Vergani, *Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti*, in *Immagini del Medioevo: studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura di A. Dagnino *et alii*, De Ferrari, Genova 2013, pp. 199-207.

²¹ G. Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XII-4, a cura di C. Castiglioni, Zanichelli, Bologna 1938, p. 20.

²² *Ivi*, p. 16. Sulla banderuola, nel tempo oggetto di restauri, si rimanda a: G. B. Sannazzaro, «Angelus ex metallo, habens in manu vexillum cum vipera». *Per la statua del campanile di San Giovanni in Corte a Milano*, «Arte Lombarda», CLXXIX-CLXXX, 2017, 1/2, pp. 5-16.

ai fondamenti giuridici del suo potere, ormai indipendente dall'avvallo dei consigli di quel comune che, infatti, non era rappresentato nel programma araldico del campanile.

Contemporaneamente anche la leggenda sull'origine dell'insegna familiare fu rivista da Galvano Fiamma, tra i principali artefici della propaganda viscontea di questi anni. Il frate domenicano non solo rimosse ogni traccia di una derivazione dello stemma da una concessione comunale, per affermare invece la sua natura di *spolia* di guerra strappata dall'avo Ottone a un saraceno, ma inventò pure un'atavica, quanto improbabile identificazione della *civitas* milanese con la vipera. Secondo questo nuovo racconto, proprio l'insegna viscontea e non quella del Comune avrebbe infatti accompagnato l'esercito ambrosiano in occasione della vittoriosa battaglia di Legnano nel 1176²³.

Da Giovanni e Luchino a Bernabò e Galeazzo II: nuove strategie di rappresentazione della signoria nello spazio pubblico

Se con Azzone lo stemma del signore s'impose nella città ambrosiana e nell'immaginario dei suoi abitanti, con i suoi eredi conquistò in maniera diffusa e intensiva l'integralità dei territori sottoposti al dominio milanese. Durante il regno di Giovanni e Luchino (1339-1349), anche gli spazi pubblici furono infatti più sistematicamente investiti dalle rappresentazioni delle armi viscontee, dipinte e scolpite nell'ambito di campagne d'immagine la cui ampiezza è oggi documentata soprattutto da testimonianze scritte. Le cronache ricordano ad esempio come a Bologna, all'indomani dell'ingresso dei Visconti in città nel 1349, tutte le insegne guelfe, della Chiesa e del Popolo bolognese fossero state abrase da piazze e crocevia, e al loro posto fossero state dipinte le vipere viscontee e le aquile imperiali, insegne che i bolognesi più giovani mai avevano visto²⁴. I pagamenti accordati negli anni 1351-1353 ai pittori ancora impegnati a dipingere aquile, biscioni e cimieri dei signori milanesi danno la misura dell'imponenza della campagna d'immagine messa in atto nella città governata da Giovanni da Oleggio, evidentemente protrattasi per diversi anni, e lasciano intendere quanto martellante potesse essere la pre-

²³ Galvano Fiamma, *Chronica Mediolani seu Manipulus florum*, a cura di L. A. Muratori, Società Palatina, Milano 1727 (*Rerum Italicarum Scriptores*, XI), coll. 617-618, 650-651.

²⁴ *Annales mediolanenses ab anno MCCXXX usque ad annum MCCCCII*, in *Rerum Italicarum Scriptores* XVI, a cura di L. A. Muratori, Società Palatina, Milano 1730, coll. 642-839, a coll. 721-722, CXVI.



2. Pittore lombardo, *Stemma visconteo* (Giovanni Visconti?) e *del comune di Novara*, post 1332. Novara, Broletto, palazzo dell'Arengo, facciata sud.

senza dell'arme viscontea sulle fabbriche affacciate sulla piazza del comune²⁵.

Del resto i palazzi pubblici di altri centri sottoposti ai Visconti portano ancora oggi le tracce di decorazioni araldiche realizzate dai signori di Milano e dai loro funzionari. Le troviamo nel palazzo comunale di Cremona, nel Broletto di Novara (fig. 2) e in quello di Brescia, dove l'insegna viscontea si staglia su una delle finestre dell'ala meridionale del complesso architettonico eretto a partire dal 1223 per ospitare, tra l'altro, le riunioni dei consigli e i tribunali cittadini²⁶ (fig. 3). Lo stemma dei signori milanesi, impossessatisi della città nel 1337, è parte di un gruppo la cui autenticità potrebbe sem-

²⁵ F. Filippini, G. Zucchini, *Miniatori e pittori a Bologna. Documenti dei secoli XIII e XIV*, Sansoni, Firenze 1947, pp. 2, 87-88.

²⁶ Sul palazzo comunale bresciano rimando a: M. Ferrari, «*Palatia que appellantur de comuni*». *I Palatia nova di Brescia come figura della città comunale: aspetti costruttivi e architettonici, elementi decorativi, evoluzione urbana*, in *Entre idéal et matériel. Espace, territoire et légitimation du pouvoir (v. 1200-v. 1640)*, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 14-16 novembre 2013) a cura di P. Boucheron, M. Folin, J.P. Genet, Éditions de la Sorbonne, Paris 2018, pp. 31-62, con bibliografia indicata.



3. Pittore lombardo, *Stemmi di Ramengo Casati, dei Visconti e del comune di Brescia*, 1343 o 1355 e restauro 1895. Brescia, Broletto (*Palatium novum maius*), polifora degli stemmi.

brare sospetta in virtù del suo aspetto vistosamente neogotico. Una lettera scritta nel novembre 1895 da Luigi Arcioni, allora direttore del restauro del palazzo, permette però di appurare che i tre stemmi furono riportati effettivamente alla luce durante i lavori di ripristino della finestra, parzialmente tamponata nel tardo Cinquecento, e che la decisione di ridipingerli fu presa perché questi erano apparsi fin da subito «molto avariati»²⁷. La descrizione fornitane dall'architetto bresciano e una fotografia scattata quando i lavori di scoprimento erano ancora in corso tolgono poi ogni dubbio sulla genuinità della composizione che pertanto, seppure priva del valore di “monumento” dell'arte araldica trecentesca, varrà comunque da certo “documento” degli usi araldici della signoria milanese (fig. 4). Sulla base di un preciso ordine gerarchico, stabilito dalla taglia degli stemmi e dalla loro disposizione²⁸, l'arme viscontea, la più alta in grado, è situata al centro e presenta dimensioni quasi doppie rispetto a quelle che l'accompagnano: a sinistra, il lato più valorizzante perché corrispondente alla destra araldica, si trova lo stemma del podestà Ramengo Casati, che resse Brescia nel 1343 e nel 1355, mentre a destra troviamo quello del comune.

Adottando uno schema all'epoca impiegato anche in contesti non monumentali – lo troviamo, per esempio, in alcuni manoscritti miniati di carattere giuridico²⁹ –, la composizione sembra pensata per illustrare tanto il posizionamento della città sotto il dominio dei Visconti, quanto la delega, da parte di questi ultimi, di una parte delle prerogative signorili a un funzionario di loro nomina, in questo caso anche probabile committente della figurazione. La valenza politica dell'immagine è del resto confermata dalla sua reiterazione all'interno del palazzo. Seppur di più piccolo formato, i tre stemmi si succedono infatti nello stesso ordine tra i beccatelli di un apparato murario realizzato con funzione di supporto delle capriate lignee che formavano la

²⁷ Stralci della lettera di Arcioni (in Brescia, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio, faldone Broletto, inv. 215 BC) sono pubblicati da: F. Stroppa, *Natura e figura nella rappresentazione dei mesi*, in *Medioevo: natura e figura*, atti del convegno (Parma, 20-25 settembre 2011) a cura di A. C. Quintavalle, Skira, Milano 2015, pp. 447-462: 457.

²⁸ L'ordinamento degli stemmi sul muro in base a un principio gerarchico è sistematizzato a metà Trecento da Bartolo da Sassoferrato: *A Grammar of Signs: Bartolo da Sassoferrato's Tract on Insignia and Coats of Arms*, a cura di O. Cavallar, S. Degenring, J. Kirshner, University of California, Berkeley 1994, p. 156, cap. 33.

²⁹ Si veda, per esempio, la miniatura dipinta in un registro del comune di Treviso del 1384, con gli stemmi dei Lupi di Soragna, dei Da Carrara e della città di Treviso (Treviso, Biblioteca comunale, ms. 617, f. 51r), o il frontespizio della *Matricola della società bolognese dei Merciai* del 1328, con gli stemmi dei merciai, degli Angiò e di Bologna (Bologna, Museo civico medievale, ms. 633, f. 1r).



4. *La polifora degli stemmi nel Broletto di Brescia in fase di restauro, 1895. Lonato, Fondazione Ugo da Como, fondo Tagliaferri, cassetto "B", Broletto.*



5. Anonimo, *Stemmi di Ramengo Casati, dei Visconti e del comune di Brescia*, 1343 o 1355. Brescia, Broletto (*Palatium novum maius*), sottotetto.

copertura del salone dei consigli (fig. 5). Sebbene non vi siano certezze sulla contemporaneità delle due serie (e di una terza scolpita su un cippo oggi conservato nel Museo di Santa Giulia)³⁰, pare significativa la loro conformità alla normativa introdotta con la riforma statutaria attuata proprio a partire dalla podesteria del Casati del 1355. Disciplinando in materia di araldica, i nuovi statuti viscontei autorizzavano infatti le persone a portare esclusivamente gli stemmi propri, oltre a quelli del signore e del comune, imponendo inoltre la cancellazione di qualsiasi altra insegna «de palatiis et muris civitatis Brixie et plateis et domibus et de locis omnibus districtus et civitatis Brixie»³¹.

Alla metà del secolo, l'araldica viscontea non conquistò però soltanto nuovi spazi, ma assunse anche nuove forme per poter rappresentare il signore come individuo, e non più soltanto come parte di un lignaggio. Il consolidamento della trasmissione ereditaria del potere e la sua spartizione tra due o più membri della famiglia per certi versi facilitarono, per altri imposero l'adozione di accorgimenti atti a rappresentare con più precisione il portatore

³⁰ Sul quale si veda: *La città del leone: Brescia nell'età dei comuni e delle signorie*, catalogo della mostra (Brescia, Museo di Santa Giulia, 28 ottobre 2022 - 29 gennaio 2023) a cura di M. Ferrari, Skira, Milano 2022, p. 238, scheda 50 e, più in generale, Ferrari 2022², pp. 254 e sgg.

³¹ *Statuta communitatis Brixie* 1355, Archivio di Stato di Brescia, Archivio Storico Comunale 1046, ff. 77v-78r.

dell'insegna. Negli anni Trenta-Quaranta del Trecento, tra i Visconti come in altre stirpi signorili, l'insegna del sovrano fu individualizzata innanzitutto attraverso l'aggiunta di quelle "iniziali onomastiche" che già Azzone aveva inserito nelle proprie monete: IO (ma anche IO/HE) per Giovanni, L o LU o LL per Luchino, GZ per Galeazzo II e poi per Gian Galeazzo, DB (*dominus Bernabos*) per Bernabò. Forse introdotte in primo luogo nei conii monetali, strumento fondamentale per assicurare una rapida e ampia circolazione dell'iconografia signorile, tali lettere furono presto aggiunte allo stemma anche nelle manifestazioni monumentali della signoria. Così, nel mastio del castello di Brescia ultimato nel 1343, la presenza delle lettere LU permette di distinguere gli stemmi di Luchino da quelli del fratello Giovanni, caratterizzati dalle iniziali IO. Una semplice L accompagna invece l'insegna viscontea dipinta nell'aula del palazzo comunale di Cremona e quella un tempo incastonata su un prospetto della Rocchetta di Porta Romana a Milano, fatta erigere da Luchino attorno al 1340³². Sono invece le lettere D e B del *dominus* Bernabò a incorniciare lo stemma visconteo dipinto, dopo il 1354, sulla muratura della torre comunale di Bergamo: la posizione e le dimensioni lo rendevano ben visibile dalla piazza di San Vincenzo che, compresa tra il palazzo civico, la cattedrale e la basilica di Santa Maria Maggiore, serviva al tempo ancora da luogo di riunione per le concioni³³.

In complemento o al posto di queste "lettere onomastiche", lo stemma del signore era spesso accompagnato da altri ornamenti esterni, atti a esprimere piuttosto la natura del suo potere e le sue qualità. A tale scopo Luchino, prima, Galeazzo II e Bernabò, poi, timbrarono le proprie insegne con un cimiero con la testa di dragone, chiaramente derivato dalla figura che componeva l'arme familiare. Talvolta trasmettendosi inalterato da una generazione all'altra, talaltra subendo leggere modificazioni, questo elemento parardico, evocativo delle ornamentazioni tridimensionali che ornavano gli elmi dei cavalieri impegnati innanzitutto nei tornei, permetteva di rappresentare non più la signoria in senso generico, ma il signore in quanto individuo, esaltandone la *prouesse* militare e le qualità cavalleresche secondo la moda in voga nell'aristocrazia europea dell'epoca³⁴. Stemmi viscontei completi di cimiero

³² M. Ferrari, «*Utrobique impressa leguntur hae literae D.B. idest Dominus Berbabos*». *Formes et usages des lettres 'onomastiques' chez les Visconti*, in *Devises, lettres, chiffres et couleurs: un code emblématique, 1350-1550*, a cura di id., L. Hablot, M. Metelo de Seixas, Instituto de Estudos Medievais, Lisboa 2022^b, pp. 167-188.

³³ Ferrari 2022^a, p. 258.

³⁴ Id., *Il cimiero: espressione dell'identità, insegna dinastica, simbolo di rango (Lombardia e Veneto, XIV secolo)*, «Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge», CXXXI, 2019, 1, <https://



6. Anonimo lombardo, *Impresa del ghepardo galeato tra le fiamme e cimiero di Bernabò Visconti*, 1361 ca. Pandino, castello visconteo.

si vedono ancora oggi nei castelli di Pandino e di Pavia, per esempio, ma ornavano anche le mura del castello bolognese di San Felice dove, nel 1353, Albertello da Piacenza e Franceschino avevano dipinto, oltre ad altri soggetti, «duos bixones et cimérios domini nostri domini Mediolanensis etc. et dominorum Maphei, Bernabo Galiacii de Vicecomitibus»³⁵ (fig. 6, tav. VIII). Solo vescovo della famiglia, dopo Ottone, a essere insignito di poteri temporali, Giovanni adottò allo stesso fine un capo con gli attributi dell'autorità episcopale (il pastorale, le mitria, le chiavi di san Pietro in decusse). Lo vediamo nel

journals.openedition.org/mefrm/> (cons. 08/12/2022). Più in generale, sull'uso araldico dell'elmo e del cimiero, vedasi almeno: L. Hablot, *Caput régis, corpus regni: le heaulme de parement royal à la fin du Moyen Âge*, in *Une histoire pour un royaume, XIIIe-XVe siècle*, a cura di A.H. Alliot et alii, Perrin, Paris 2010, pp. 17-28.

³⁵ Filippini, Zucchini 1947, p. 2. Sulle pitture di Pandino e di Pavia vedasi: S. Romano, *Palazzi e castelli dipinti: nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Losanna, Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di Ead., D. Zaru, Viella, Roma 2013, pp. 251-274; C. Cairati, *Pavia viscontea. 1. Il castello tra Galeazzo e Gian Galeazzo 1359-1402*, Scalpendi, Milano 2020.

suo sigillo e, trasposto in un contesto monumentale, nelle pitture che ornano una sala di rappresentanza del mastio del castello di Brescia, un pilastro della cattedrale di Cremona e un ambiente del castello di Cassano d'Adda³⁶.

L'età di Gian Galeazzo: la vipera alla conquista del ducato

Questo processo di affermazione della signoria nello spazio pubblico attraverso l'araldica giunse a piena maturazione durante il regno di Gian Galeazzo. Le insegne del *dominus* conquistarono allora l'integralità degli spazi civici, figurando persino nell'ornamentazione delle porte urbane, luogo in cui tradizionalmente la città manifestava la sua identità attraverso i propri emblemi e i propri santi. Sintomatico di questo cambiamento è un rilievo araldico, oggi conservato al castello Sforzesco di Milano³⁷, che si pensa provenire dal fronte esterno della porta Nuova (o porta di Milano) a Monza, distrutta nel 1839 ma documentata da un serie di incisioni e dipinti tratti da un prototipo elaborato da Giulio Cesare Bianchi nel 1771 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, vol. AA 46, tav. 61a, fig. 7). Nella lastra, sicuramente in origine policroma, l'arme del comune di Monza è incorniciata da due stemmi viscontei, accompagnati – e quindi individualizzati secondo il procedimento che abbiamo appena descritto – dalle iniziali di Gian Galeazzo (la sigla GZ che questi riprese dal padre Galeazzo II) e dai suoi cimieri (l'uno con le piume di pavone raccolte, l'altro col tradizionale dragone). Questi ultimi si issano da elmi coronati – attributo che non dovrà essere necessariamente posto in relazione alla nomina ducale, dal momento che Bernabò già incoronava le proprie iniziali – e sono entrambi rivolti verso l'arme del comune. Sebbene all'insegna di Monza sia conferito il posto d'onore e verso di lei guardino “per cortesia” i cimieri viscontei, il significato della composizione è inequivocabile: attraverso i suoi stemmi, il signore prendeva letteralmente la città brianzola nella sua morsa, affermando con chiarezza il proprio dominio su di essa.

Il rilievo monzese è dunque la testimonianza di un uso più spregiudicato delle composizioni araldiche che sembra connotare le manifestazioni iconiche della signoria viscontea durante l'età di Gian Galeazzo e che è forse im-

³⁶ Su quest'ultimo caso, si veda: G. Roculli, *Rilevanza storica delle raffigurazioni araldiche nel castello di Cassano d'Adda*, «Archivium Heraldicum», II, 2012, pp. 150-167: 153-154; sugli altri Ferrari 2022³, pp. 174-175.

³⁷ Sul quale si veda anche la scheda di G. A. Vergani in *Museo d'Arte Antica del castello Sforzesco: scultura lapidea*, a cura di M. T. Fiorio, C. Pirovano, Electa, Milano 2013, pp. 140-142.



7. Veduta delle mura di Monza presso la porta di Milano e parte dell'antico castello (part.).

putabile, almeno in parte, a un più diretto coinvolgimento del sovrano nella realizzazione di alcuni cantieri decorativi. È infatti il Visconti in persona a indirizzare una lettera al podestà di Bergamo, nell'agosto del 1394, per ordinarli di dipingere la sua arme inquartata con quella di Francia sul palazzo comunale, su alcune torri e sulle porte della città («ut depingere facerent super palatio Pergami et super certis turibus et portis Pergami in uno scuto ad quarterium in quo scuto deberet depingi arma regis Francie cum zilliis et arma prefati domini»)³⁸. L'ordine fu immediatamente affidato a Pecino (o Pacino) de Nova, un pittore di un certo rilievo nel panorama del tardogotico lombardo, che compì il lavoro richiesto nel settembre dello stesso anno³⁹.

³⁸ *Chronicon bergomense guelfo-ghibellinum*, in *Rerum Italicarum Scriptores* XVI-2, a cura di C. Capasso, Zanichelli, Bologna 1926-1940, p. 57.

³⁹ Posto all'origine della scuola pittorica bergamasca (da F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Locatelli, Bergamo 1793, I, pp. 1-6), Pacino fu autore del progetto della croce processionale detta di Ughetto del 1386 (Bergamo, Museo e tesoro della cattedrale) ed ebbe incarico di realizzare una tavola con la *Vergine in trono* «auro, argento et variis coloribus et

L'intervento diretto di Gian Galeazzo e la velocità d'esecuzione del suo ordine trovano del resto spiegazione nel fatto che l'operazione cadeva nel vivo di quella fase di serrate trattative tra la corte milanese e quella di Francia che avrebbe finalmente permesso al Visconti di acquisire una nuova statura politica e di lasciarsi alle spalle il marchio di signore di una delle tante corti padane dell'epoca. Tale processo era iniziato nel 1360 col suo matrimonio con Isabella di Valois, figlia di Giovanni il Buono, che gli aveva consegnato il titolo di conte di Virtù e un primo legame di parentela coi sovrani di Francia. Aveva poi ripreso forza nel 1389, con l'unione della figlia Valentina con Luigi d'Orléans, fratello minore del re, foriera di alcune importanti novità nell'araldica della signoria milanese. In un primo tempo Carlo VI elargì infatti al signore di Milano, «in signum maioris benevolencie», un primo stemma inquartato con le armi piene di Francia, che il Visconti non apprezzò del tutto, dato che probabilmente stabiliva ancora una gerarchia tra le due casate nella quale la sua famiglia risultava perdente. Così, dopo aver ottenuto una prima modifica della concessione (maggio 1393), che gli assicurava il diritto di portare uno stemma inquartato con l'arme di Francia brisata da una bordura dentellata d'argento e di rosso, al termine di un nuovo trattato, che gli riconobbe il rango di alleato sostanzialmente di pari grado (gennaio 1394), Gian Galeazzo ottenne dal re francese l'uso di un terzo stemma sempre inquartato, ma con l'arme di Francia inquadrata da una doppia bordura di rosso e d'argento⁴⁰.

Dando ordine di dipingere il nuovo stemma in una città che era verosimilmente già ben fornita di insegne della famiglia milanese, Gian Galeazzo sembrava dunque interessato a mostrare ai propri sudditi lo statuto appena raggiunto di familiare delle più importanti teste coronate d'Europa, più che a imporre, ancora una volta, la sua autorità sul capoluogo orobico. L'ipotesi che l'azione del Visconti rientrasse in un piano di aggiornamento delle insegne signorili già presenti nella città pare del resto confermata dal fatto che qualche mese più tardi, nel marzo del 1395, la composizione araldica dipinta sul palazzo comunale fu a sua volta rivista, sempre su ordine del signore mila-

figuris ornatam» per la chiesa dei domenicani di Brescia, rimasta incompiuta alla sua morte nel 1403 (*ivi*, pp. 4-6). Su di lui si veda: *I pittori bergamaschi. Le origini*, a cura di M. Boskovits, Bolis, Bergamo 1992, pp. 303, 345-346.

⁴⁰ È lo stemma che figura sulla lettera di concessione: Parigi, Archives Nationales, JJ 145, f. 197, 27 gennaio 1394 (poi confermato il 29 gennaio 1395: Parigi, Archives Nationales, JJ 147, f. 68, sul quale cfr. J. Meurgey, *Une concession des armes de France aux Visconti*, «Nouvelle revue héraldique, historique et archéologique», XVIII, 1934, p. 97). Sull'intera vicenda si veda: L. Hablot, *Affinités héraldiques: concessions, augmentations et partages d'armoiries en Europe au Moyen Âge*, mémoire HDR, Ecole Pratique des Hautes Études, 2015, pp. 149-152.

nese. Uno stemma dell'impero fu allora aggiunto accanto a quello inquartato Francia-Visconti, o meglio prima di esso, cioè alla sua destra araldica, nella posizione dunque gerarchicamente preminente: «de mandato prelibati domini, depictus fuit una aquilla imperiallis ante suprascriptum scutum, factum ad quarterium, super dicto Palatio»⁴¹.

La nuova disposizione trovava ancora una volta giustificazione nelle mosse diplomatiche del signore di Milano, in quei mesi impegnato nelle battute finali della trattativa con l'imperatore Venceslao che gli assicurò, l'11 maggio dello stesso anno, il conferimento dell'agognato titolo ducale. Associando il proprio stemma a quello dell'impero, il signore di Milano dichiarava la propria fedeltà all'autorità che gli avrebbe infine permesso di assurgere al prestigiosissimo rango di principe dell'impero⁴². In questo caso, la disposizione di Gian Galeazzo rientrava poi senz'altro in una strategia di rappresentazione dell'autorità sovrana orchestrata e attuata su larga scala, verosimilmente partita proprio dalla sua capitale. Già il 2 gennaio 1395, il Visconti aveva infatti comunicato al podestà, al referendario, al vicario e ai dodici di provvisione di Milano di far dipingere l'arme imperiale assieme alla sua arma inquartata⁴³, indicazione nella quale dobbiamo ancora vedere un riferimento allo stemma concessogli dal re di Francia e non all'inquartato Impero-Visconti, comunemente chiamato "ducale", che sarà introdotto solo in un secondo tempo.

Varrà infatti la pena ricordare non solo che gli atti che elevarono Gian Galeazzo a duca di Milano, prima, e a conte di Pavia, poi, non furono accompagnati da concessioni araldiche, ma che il privilegio che, il 30 marzo 1397, avrebbe riconosciuto al duca e ai suoi discendenti l'uso del titolo di *dux Lombardie*, e il diritto di portare lo stemma imperiale «videlicet aquilam nigram in campo aureo, in forma qua ipsa arma serenissimi romanorum imperatores portare consueverunt aut per quarteria»⁴⁴, non è autentico⁴⁵.

⁴¹ *Chronicon bergomense* 1926-1940, p. 57

⁴² F. Cengarle, *I Visconti ed il titolo ducale: qualche riflessione*, in *La naissance du duché de Savoie (1416)*, a cura di R. Ripart, C. Guilleré, P. Vuillemin, Presses universitaires Savoie Mont Blanc, Chambéry 2020, pp. 95-105, pp. 95-105: 99.

⁴³ C. Santoro, *I registri dell'ufficio di provvisione e dell'ufficio dei sindaci sotto la dominazione Viscontea (Comune di Milano, Inventari e registri dell'Archivio civico 1)*, Castello Sforzesco, Milano 1929, p. 44, num. 223. E. Jarry, *La 'voie de fait' et l'alliance franco-milanaise (1386-1395)*, II, «Bibliothèque de l'École des Chartes», LIII, 1892, pp. 505-570: 538 invece vi vedeva già un'allusione all'inquartato impero-Visconti.

⁴⁴ «Ovvero un'aquila nera in campo d'oro, nelle forme stesse dello stemma che i serenissimi imperatori erano soliti portare, oppure inquartato (i.e. Visconti-Impero)» (traduzione a cura dell'autore).

⁴⁵ Il privilegio, conservato in Milano, Archivio di Stato, Registri ducali 2, ff. 110r-110v, è edito da: A. Buzzi, *Per la storia dello stemma del Ducato di Milano*, «Arte lombarda», LXV, 1983,

Dopo la nomina ducale, Gian Galeazzo continuò in effetti a portare lo stemma inquartato Francia-Visconti, associandolo alle armi piene familiari e a quelle dell'impero. Proprio questi vessilli compaiono, assieme ai cimieri e alle imprese del duca, nella celebre miniatura con l'*Incoronazione di Gian Galeazzo Visconti* realizzata da Anovelo da Imbonate nel *Messale dell'incoronazione* (Milano, Archivio capitolare della basilica di Sant' Ambrogio, ms. M 6, f. 8r), manoscritto che sappiamo completato nel 1400⁴⁶. Fu dunque forse solo alla morte di Gian Galeazzo, nel 1402, che il ducale entrò tra gli emblemi della signoria. Forse da indentificare negli scudetti «Ducatus Mediolani» tessuti sulle vesti dei cavalieri che precedettero il feretro di Gian Galeazzo in occasione dei suoi solenni funerali, lo stemma «cum aquilis et vipera in quarteriis» figurava sugli scudi portati da due militi che componevano il corteo di dodici dignitari incaricati di mostrare l'intera panoplia araldica ed emblematica del duca defunto, seguendone il feretro⁴⁷. Da questo momento, il ducale entrò nell'araldica viscontea: poco più tardi fu raffigurato nelle monete coniate dalla zecca milanese⁴⁸ e ancor prima, all'indomani della morte del duca, tra le bandiere dipinte da Michelino da Besozzo nella scena dell'*Incoronazione di Gian Galeazzo in Paradiso* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms. Lat. 5888, f. 1r).

2, pp. 83-88: 85 che sembra già avanzare dubbi sull'autenticità del documento poi ribaditi da M. Roland, A. Zajic, *Illuminierte Urkunden des Mittelalters in Mitteleuropa*, «Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde», LIX, 2013, pp. 241-432: 362, nota 253; A. Gamberini, *Gian Galeazzo Visconti, duca di Milano*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 54, Roma 2000, pp. 383-391; Hablot 2015, p. 280.

⁴⁶ Sul manoscritto ambrosiano si veda almeno: M. Petoletti, *Il messale di Gian Galeazzo Visconti per S. Ambrogio* (Milano, Archivio capitolare della basilica di S. Ambrogio, M 6), «Aevum», LXXXIII, 2009, 3, pp. 629-667. Anche la bandiera «quartilata» che Ottone Mandello regge durante la cerimonia di conferimento del titolo ducale tenutasi in Sant' Ambrogio il 5 settembre 1395 doveva riprodurre l'inquartato Francia-Visconti: *Annales mediolanenses* 1730, cap. CLVII, col. 822.

⁴⁷ Pietro de Castelletto, *Ordo funeris Iohannis Galeatii Vicecomiti ducis Mediolani*, *ivi*, coll. 1025-1036: 1032.

⁴⁸ Solo con Giovanni Maria Visconti l'inquartato impero-Visconti entra nelle monete milanesi, a partire dall'emissione dell'ottino tra il 1408 e il 1412: M. Bazzini, A. Toffanin, *La zecca di Milano. Da Giovanni Maria Visconti (1402-1412) a Gian Carlo e Estore Visconti (1412)* (Bollettino di Numismatica online. Materiali, 30), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2015, p. 75, num. 815 e segg.; Gian Galeazzo e, almeno inizialmente, il figlio Giovanni Maria, impiegarono invece l'inquartato Francia-Visconti anche nei rispettivi sigilli: G. Roculli, *L'araldica della Dominazione francese nel Ducato di Milano*, «Archives héraldiques suisses», 2014, pp. 61-75: 63, nota 6.

Conclusioni

Gli stemmi realizzati per ordine di Gian Galeazzo sul Broletto di Milano, come quelli fatti dipingere sul palazzo comunale di Bergamo, sono scomparsi senza lasciare traccia. È possibile però che fossero ancora visibili quando, nel 1469, l'architetto cremonese Bartolomeo Gadio fu incaricato da Galeazzo Maria Sforza di censire le insegne a quel tempo visibili sui prospetti del Broletto Nuovo. Gadio ricorda infatti che, mentre il muro rivolto verso la loggia degli Osii portava gli stemmi e le imprese di Filippo Maria Visconti, quello opposto era ornato, nella parte superiore, da diverse insegne araldiche di uguali dimensioni, definite «tutte [...] molto vecchie», e probabilmente frutto di aggiunte successive, come lascia intendere la presenza di due campi già preparati per ricevere emblemi poi non eseguiti (o forse già rimossi). Al centro si trovava l'aquila dell'impero accompagnata, a sinistra e a destra, da due arme inquartate, di cui solo una, con l'inquartato Francia-Visconti, era ancora visibile, mentre «un bissono in uno schudo» chiudeva la serie⁴⁹.

Gli effetti della campagna araldica commissionata da Gian Galeazzo Visconti, estesa a tutte le terre a lui sottoposte e modulata in funzione delle circostanze e dei riconoscimenti ottenuti, sono però ancora visibili nelle pitture che ornano il prospetto esterno di porta Dieda a Bassano (*post* 1394). Nel primo strato di un complesso palinsesto araldico per il resto di età veneziana, sono raffigurate le stesse insegne che il Visconti aveva ordinato di raffigurare sul palazzo comunale di Bergamo, con lo stemma imperiale che “precede” l'insegna viscontea inquartata con l'arme di Francia. Abbiamo così la prova di come la biscia viscontea, timidamente affacciata nello spazio pubblico all'inizio del Trecento, allo scadere del secolo avesse ormai definitivamente conquistato anche il cuore stesso delle città sottoposte, rivestendo, nelle sue diverse configurazioni, le pareti di quegli spazi solo un secolo prima esclusivamente destinati alla rappresentazione delle istituzioni civiche e dei loro rappresentanti.

⁴⁹ F. M. Vaglianti, *Il Principe e il partito della Fortuna. Esempi di rinnovamento urbanistico nella Milano sforzesca*, in *Libri, e altro. Nel passato e nel presente*, a cura di G. G. Merlo, Mondadori, Milano 2006, pp. 465-486: 465-467, 484-486.