

# CORTI DEL RINASCIMENTO nella provincia di Parma

ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

Castri filini.

Sămbaci'o  
gatus.



Demanu

Canaie





**CORTI DEL RINASCIMENTO**  
nella provincia di Parma



*Con la monografia dedicata a Parma, prosegue il giro d'orizzonte dell'Emilia meno conosciuta, iniziato con «I Palazzi di Piacenza dal Barocco al Neoclassico».*

*L'opera prende spunto dall'evoluzione del fenomeno signorile nel contado parmense, per proseguire nell'illustrazione di alcuni luoghi meno noti della provincia, indirizzando l'interesse del lettore verso le «Rocche ed i castelli», in origine solo architettura da «fortezza», ma che consentirono lo sviluppo successivo di forme artistiche di grande interesse.*

*Mi è gradito rivolgere doveroso ringraziamento agli Autori che, attraverso una paziente e appassionata opera di ricerca, hanno messo in luce i tesori di un'Italia «minore», non per questo meno interessante e priva di stimoli artistici e culturali.*



LUIGI COCCIOLI  
Presidente dell'Istituto Bancario  
San Paolo di Torino



ISTITUTO BANCARIO SAN PAOLO DI TORINO

Roberto Greci  
Marilisa Di Giovanni Madruzzo  
Germano Mulazzani

# CORTI DEL RINASCIMENTO nella provincia di Parma

TORINO 1981

Gli autori desiderano ringraziare quanti hanno agevolato il loro lavoro, e in particolare:

Gian Piero Bernini, Angelo Calvani, Paola Ceschi Lavagetto, Giorgio Chittolini, Marzio Dell'Acqua, Lucia Fornari Schianchi, la famiglia Marchi di Montechiarugolo, il Principe Bonifazio Meli Lupi di Soragna, Adriano Peroni, Antonio Ivan Pini, la famiglia Scaltriti di Roccabianca, Luciano Summer, il Sindaco di Fontanellato, il sindaco di San Secondo, l'Archivio di Stato di Parma, la Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici di Bologna, la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Parma.

## *Prefazione*

Negli ultimi tempi gli storici hanno più volte espresso l'esigenza di studiare la «corte» come organismo politico, sociale, economico e, soprattutto, come centro di elaborazione culturale, nel quadro di una generale istanza di identificazione di quelle istituzioni che, nel corso dei secoli, si sono collocate in una posizione di avanguardia nel misterioso e affascinante processo di produzione di nuove espressioni culturali e di nuove visioni del mondo.

Si dovrà naturalmente constatare che non sempre la corte ha goduto di una posizione simile, anzi essa è stata più volte superata da eventi e assetti sociali sollecitati dalle forze emergenti. È comunque un tema storiografico di grandissimo interesse quello di verificare i tempi e i modi con cui questa vicenda si è prodotta e di chiarire le molteplici trasformazioni che la «corte» ha subito nei diversi contesti e nei diversi periodi. In ordine a un obiettivo di questo tipo si avverte la necessità di procedere a un sistematico inventario, secondo determinate coordinate spaziali e temporali, dei dati relativi alle diverse corti che si sono avvicendate. È importante cioè portare avanti un lavoro di vero e proprio censimento, naturalmente finalizzato, all'interno di ambiti omogenei.

Con questo proposito abbiamo intrapreso il lavoro che qui presentiamo, dopo aver individuato nel territorio di Parma un teatro di eventi unitariamente caratterizzati e una fenomenologia artistica di grande rilievo. L'intendimento iniziale era di procedere oltre la fase di pura ricognizione, nella ipotesi di trovarci di fronte a episodi già ampiamente esplorati da questo punto di vista. In realtà ci si è resi conto, nel corso del lavoro di ricerca, che questa operazione preliminare era ancora da completare o da rivedere in notevole misura.

Il saggio storico che apre il libro ha la funzione di individuare, seppur rapidamente, i momenti fondamentali di un processo che, affondando le proprie radici lungo tutta l'età medievale e soprattutto nel complesso e mai risolto rapporto

tra città e contado (debolezza delle istituzioni comunali, persistenza della signoria rurale) consentì poi, durante il Rinascimento, una così ricca formazione di centri politicamente e culturalmente autonomi rispetto ai nascenti stati regionali contermini sull'onda di un più generale fenomeno di «rifeudalizzazione», che diede nuove basi di potere all'aristocrazia locale.

I due contributi che seguono pongono l'accento sulla rassegna sistematica dei documenti artistici, architettonici e pittorici soprattutto, che ancora restano a testimoniare una complessa e suggestiva vicenda. Non mancano, come si vedrà, singole acquisizioni, grazie anche al confronto che si è operato con quanto si andava elaborando in tutta l'Italia settentrionale e, in alcuni casi, in un raggio ancora più ampio, sottraendo questi centri artistici a una considerazione spesso troppo provinciale che certo non rende giustizia al loro reale interesse. Tuttavia soltanto a tratti, e indirettamente, il lettore potrà cogliere il ruolo, ora trainante e ora subordinato che queste corti, e i loro protagonisti, hanno sostenuto nell'arco di tempo qui esaminato, il Rinascimento, che segnò il momento di massima vitalità di questi splendidi microcosmi. Le forme architettoniche e le immagini potranno comunque comunicare a chi legge, con la loro sola presenza, molto più di quanto lo storico è in grado di rendere esplicito entro i limiti di una obiettività dalla quale non può derogare. Potrà questi ritenere di avere assolto il proprio compito se sarà riuscito a far parlare queste testimonianze secondo il linguaggio che è loro proprio. Con la presunzione di aver lavorato in questa direzione, nel congedare un'opera che si spera possa comunicare almeno parte dell'interesse che ne ha accompagnato la stesura, ci si augura anche che essa possa sollecitare altre ricerche, che approfondiscono i molti temi toccati e allarghino il campo di indagine a quegli aspetti, letterari o comunque propriamente culturali, che non sono stati presi in esame.

*Gli autori*



Il castello signorile  
nei piccoli stati autonomi  
del contado parmense

*Roberto Greci*



## Castello e «curtis»

La bassa pianura parmense sembra essere stata zona di antico insediamento. Certamente rilevanti sono le tracce di età romana costituite sia da ritrovamenti archeologici, sia da residui di centuriazione. Ma già nel IV secolo d.C. le immagini che di essa ci sono state tramandate sono immagini di abbandono e di squallore. Il declino delle città dell'area padana, da cui era partita la spinta colonizzatrice verso la bassa pianura, provocò certamente anche il declino delle campagne, un rarefarsi della popolazione, un generale abbandono a tutto vantaggio di una rinnovata e primordiale estensione del bosco, dell'incolto e della palude <sup>(1)</sup>. Le invasioni, i tragici avvenimenti della guerra greco-gotica, il conflitto longobardo-bizantino non fecero che aggravare questa situazione di regresso. Nel IX secolo, quando la zona comincia a ricomparire nelle fonti documentarie, ci si presenta infatti caratterizzata da vaste estensioni di foreste e acquitrini. La donazione di re Arnolfo al vescovo parmense Guibodo (894) riguardava due appezzamenti di selva; uno posto «in insula quae dicitur Sacca cum terris, paludibus atque piscariis» che ha per confini il Budrio, la selva di San Pietro, il porto «de Albaritulo» e il fiume Po; l'altro situato «in Gaio de Soranea» con i confini in Palasone, nel Taro, nel Po e nella via pubblica che corre tra la «fossa Guittaldi», il lago di San Secondo e la selva di Stagno <sup>(2)</sup>. È un'area facilmente individuabile, grazie alla sopravvivenza di diversi toponimi, compresa grosso modo tra Stirone e Taro, tra la via Emilia e il Po e sarà sede, nei secoli successivi, di complesse vicende.

Una così vasta estensione di zone boschive e

paludose (ma non inutili all'economia del tempo) non escludeva tuttavia in quel momento la presenza di aree coltivate quali la «curticella quae dicitur caput Parioli»; in effetti il ripopolamento, dapprima più consistente nell'alta pianura e nella collina (VIII sec.), doveva cominciare anche qui a dare i suoi frutti <sup>(3)</sup>. Le aree incolte e boschive dovevano invece infittirsi vicino al Po e ai suoi affluenti, il Taro ad esempio, che, come gli altri fiumi non regolamentato o regolamentato assai parzialmente, oscillava nella pianura con il suo corso <sup>(4)</sup>.

I pochi documenti conservati risalenti al X secolo ci tramandano memoria di castelli (*castra*) eretti in alcune località di questa bassa pianura. La loro struttura doveva essere ben lontana da quella, assai complessa, che variamente caratterizza le splendide rocche ancora esistenti nella zona. Anzi; queste ultime, per il fatto di essere anch'esse castelli (il termine *castrum* ebbe vita lunghissima e definì strutture e funzioni diverse nei diversi periodi storici), per il fatto stesso di esistere, hanno un'inconsapevole colpa: quella di avere indotto generazioni di studiosi disattenti alla documentazione scritta e al dato archeologico e rapiti piuttosto dall'evidente, indiscutibile, perfino ingombrante valore estetico, ad appiattare un'evoluzione che solo ora si comincia a cogliere nelle sue complesse articolazioni. Le loro mura, le loro torri generavano fantasmi e miti; primo fra tutti quello di un medioevo castellano-feudale immobile e di maniera, molto lontano dalla mutevole realtà sociale, politica, istituzionale e tecnica del periodo compreso tra il X e il XVI secolo <sup>(5)</sup>. E i cambiamenti non potevano non riflettersi sulle strutture fortificate modificandone forme, dimensioni, funzioni e ubicazione (se è vero che non esiste

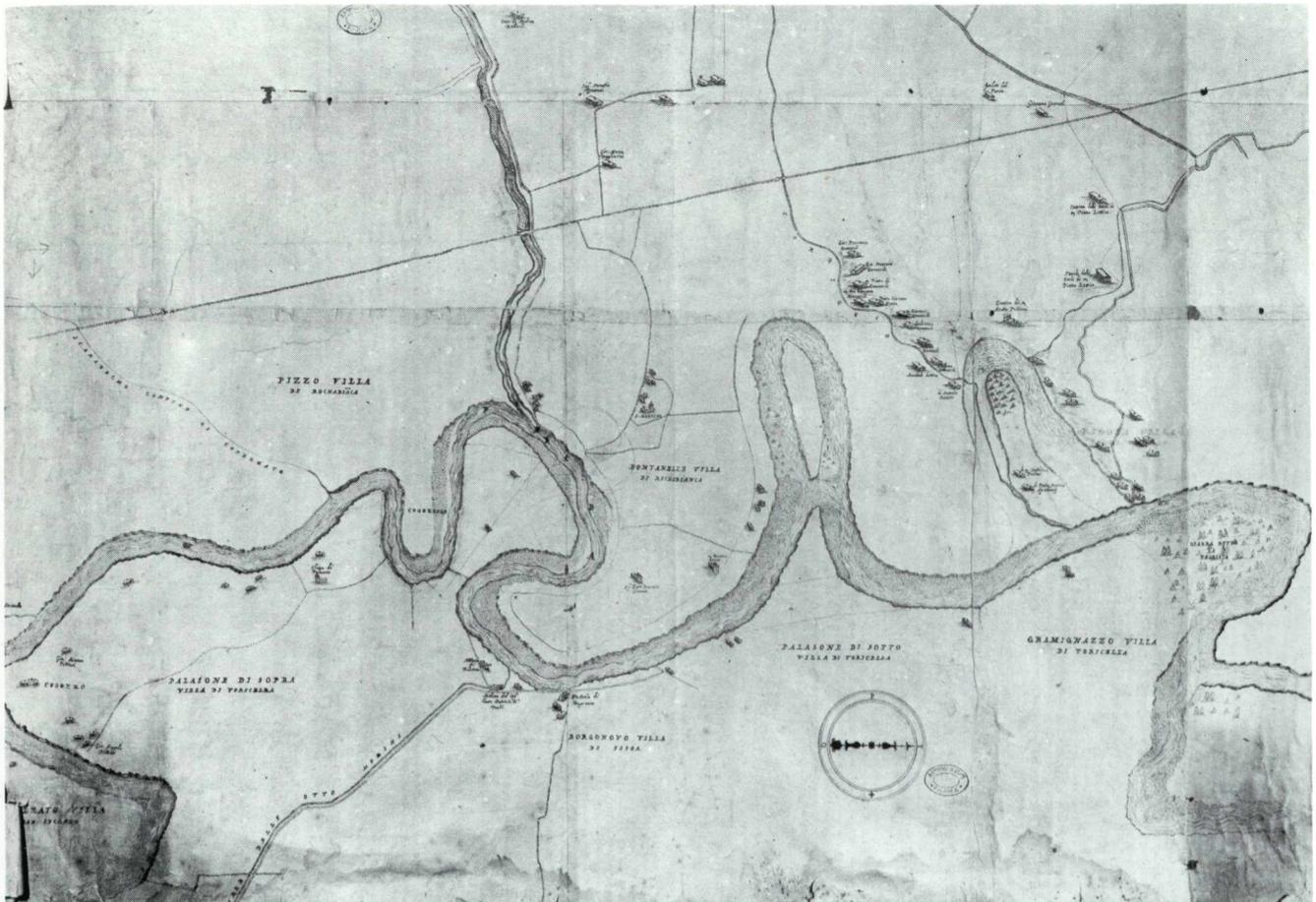
immobile più mobile del castello) (6).

I primi castelli che incontriamo nella nostra zona, risalenti appunto al X secolo, non avevano più quella funzione essenzialmente militare-strategica dei *castra* longobardi e bizantini sorti anche nella nostra regione sulle zone di maggior attrito tra due aree di influenza, tra due diverse organizzazioni statali, entrambe bisognose di controllarsi a vicenda, di difendersi, di espandersi. Essi caratterizzano piuttosto un bisogno tutto locale di autodifesa in un periodo in cui il disgregarsi dell'organizzazione statale carolingia, l'imperversare dell'arbitrio dei pubblici funzionari sempre meno responsabili nei confronti del potere centrale (*mali christiani*) e le invasioni ungariche minacciavano la lenta e faticosa opera di dissodamento delle terre incolte, la sopravvivenza stessa degli insediamenti rurali. Ecco perché essi ci appaiono, in questo periodo, strettamente connessi o addirittura coincidenti con il centro amministrativo della proprietà fondiaria, quella *curtis* che si era imposta in età carolingia come il modello tipico dell'azienda agricola (7). I castelli del X secolo (e li reincontreremo anche nel secolo successivo) sono pertanto strutture assai modeste. Il bisogno di difesa, come si diceva, la fretta, le limitate possibilità economiche e tecniche del tempo, le caratteristiche dei sistemi e degli strumenti d'offesa, l'assenza di autorizzazioni del potere sovrano, giustificavano l'erezione di strutture rudimentali e semplificate: bastava un terrapieno per racchiudere un edificio fortificato destinato essenzialmente a proteggere le armi, i viveri, gli attrezzi da lavoro, le bestie di chi abitava dentro la cinta del *castrum* e dei rustici che abitavano le case sparse nella campagna o raccolte nella *villa*. Nessun particolare segno di distinzione era riservato alla residenza del signore del luogo o di un suo rappresentante (8).

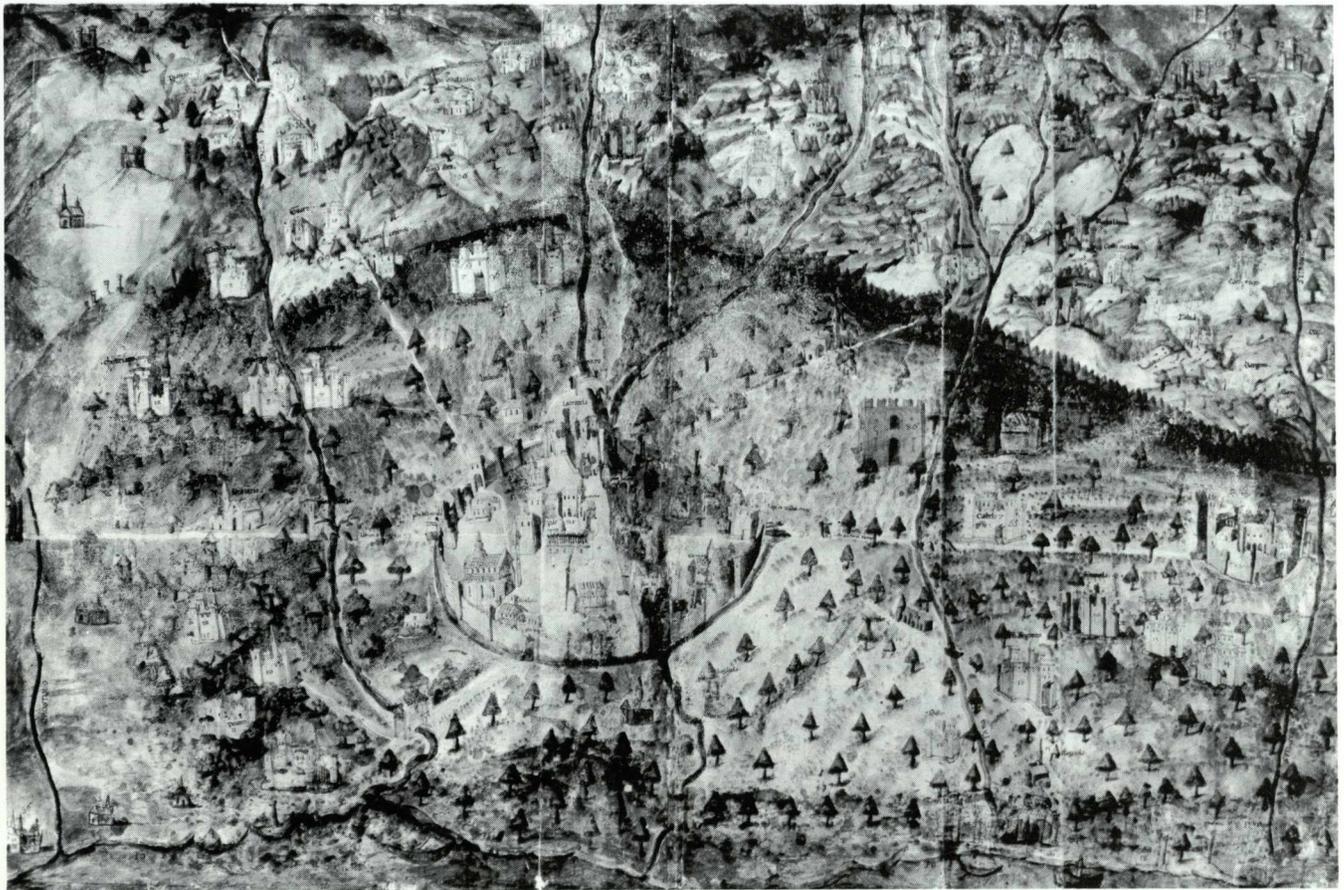
Il castello costruito su di una corticella «in loco et fundo Palaxoni» (col termine *locus et fundus* si intendeva il villaggio e il territorio da esso dipendente) donato dal conte Suppone ai canonici della chiesa parmense (942), altro non è che il centro ben difeso della proprietà; ad esso afferiscono amministrativamente, se non economicamente, le normali pertinenze di un'azienda agricola del tempo, vale a dire le «*casae domicinatae*» e i «*massaricia*» (9). Quello che viene chiamato castello di Palasone (l'attuale località

si trova a nord-ovest di San Secondo sulla destra del fiume Taro) presenta, quanto ad ubicazione, alcuni problemi; problemi che la documentazione scritta non può risolvere ma che aiuta quanto meno a circoscrivere. Nell'anno 1000 infatti l'imperatore Ottone III conferma ai canonici i diritti che essi hanno sulla corte di Palasone (10). Questa corte non è la stessa ricordata nel documento del 942 dal momento che in origine, prima cioè di pervenire nelle mani dei canonici della chiesa parmense, essa era appartenuta al conte Attone di Lecco che l'aveva venduta nel 975 a Giovanni, prete milanese (11). Sia da quest'ultimo atto di vendita che probabilmente altro non è che un prestito dissimulato (12), sia dal diploma ottoniano del 1000, la corte appare dotata di castello; dal diploma ottoniano, tuttavia, si apprende che questa corte di Palasone viene anche chiamata di San Secondo; compare dunque il toponimo che oggi individua il centro ubicato sulla sinistra del Taro.

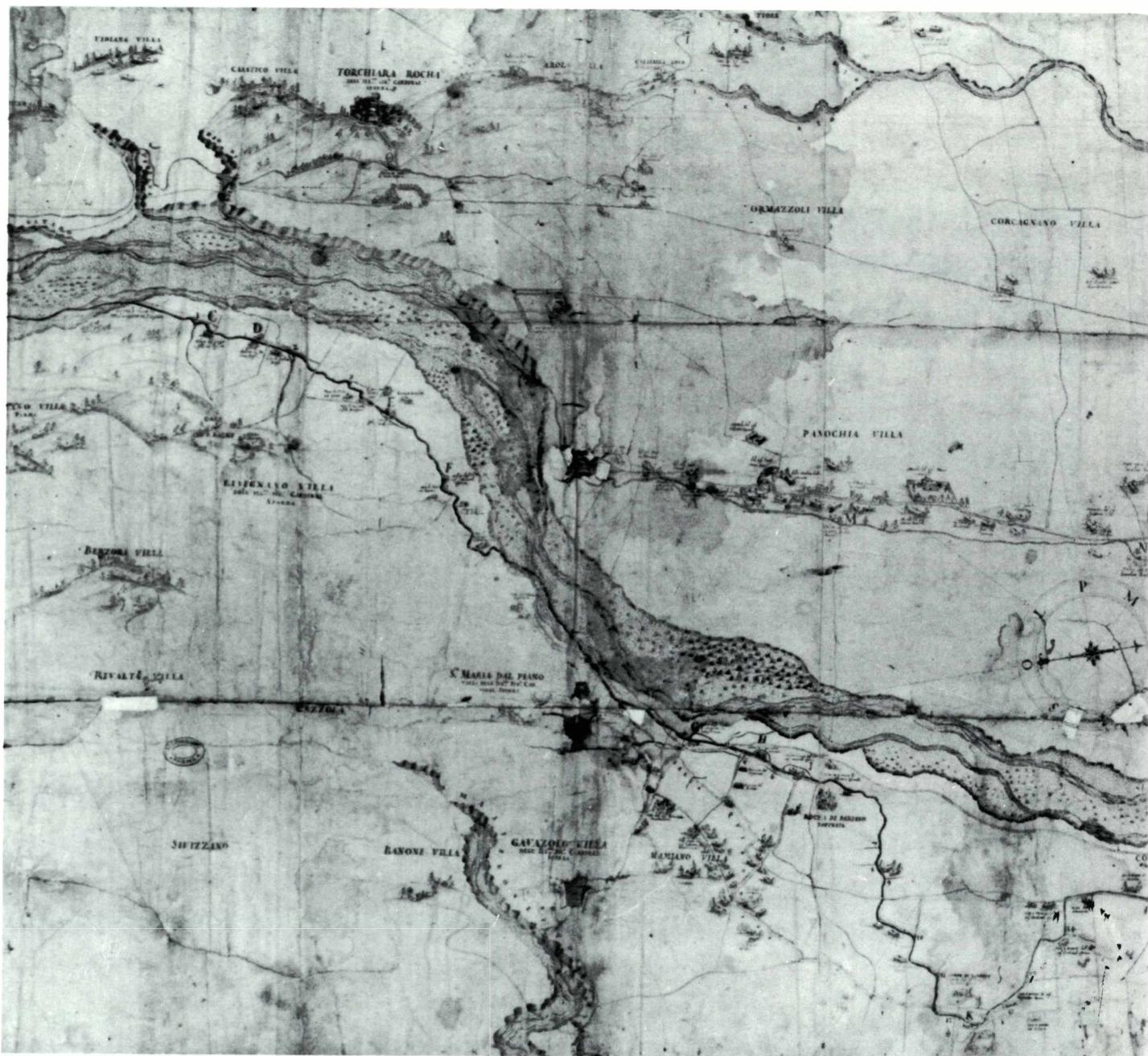
L'esistenza di più corti caratterizzate dal generico toponimo Palasone e il fatto che una di esse cominciasse con maggiore puntualità ad essere individuata con l'agiotoponimo San Secondo, pare confermata da un altro documento dell'anno 1000 stipulato tra i canonici parmensi e Ferlinda, vedova dell'Attone sopra ricordato (13). Ferlinda dona ai canonici una porzione di «*domusculata*» situata in località Palasone «super fluvio Padi» dotata di castello e cappella; i canonici, da parte loro, le concedono, tra le altre cose, a titolo precario una «*domusculata*» situata in località Palasone «super fluvio Taro» anch'essa fornita di castello e cappella. Ci sembra quindi lecito ipotizzare l'esistenza di tre corti distinte ubicate «in loco et fundo Palasione», tutte e tre caratterizzate dall'esistenza di castelli: quella pervenuta ai canonici da Attone di Lecco posta sulla sinistra del Taro («*quae dicitur Sancti Secundi*»); quella situata «in alio Palasione» concessa in precaria dai canonici a Ferlinda che potrebbe essere la stessa donata nel 942 da Suppone ai canonici e corrispondere all'attuale Palasone sulla destra del Taro, data la presenza già a quell'epoca di una cappella dedicata a S. Lorenzo (14); quella parzialmente donata da Ferlinda ai canonici ubicata «super fluvio Padi» che potrebbe coincidere con l'attuale Palasone di sotto, situato più a nord di Palasone e quindi più vicina al Po.



1. Il corso del Taro in località Palasone (ASPr, Raccolta cavamenti, vol. XII, mappa n. 39; sec. XVII, particolare).



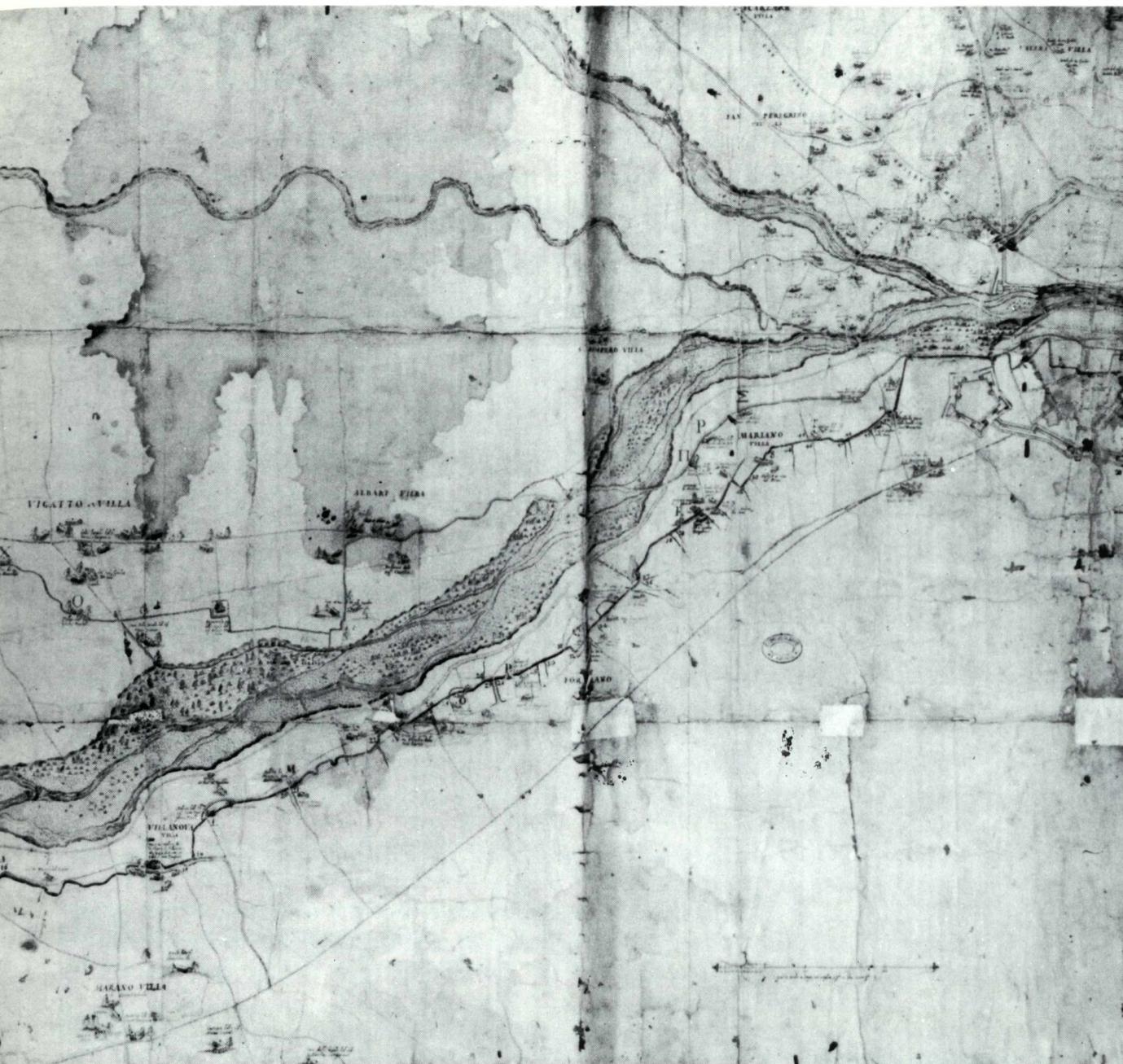
2. La città di Parma e i castelli del suo territorio (ASPr, Direzione; pergamena del sec. XV).



3. Il corso del torrente Parma nel tratto che va da Torchiara alla città coi canali Comune e Maggiore (ASPr, Raccolta cavamenti, vol. XIV, mappa n. 1; sec. XVII, particolare).

Ci siamo dilungati su questi riferimenti documentari per cercare di dare un'idea della complessità della situazione territoriale e proprietaria della zona. I «loci et fundi» sono ancora riferimenti topografici indispensabili, ma la *curtis*, come organizzazione amministrativa di vaste proprietà, li attraversa, li ritaglia riorganizzando il territorio in unità nuove con un nucleo centrale che può sì corrispondere ad un insediamento esistente ma che più decisamente si identifica nella struttura fortificata della corte stessa: il *castrum*. Il capitolo della cattedrale ve-

niva quindi ad ereditare, beneficiando delle estreme conseguenze della dissoluzione delle proprietà regie e della crisi patrimoniale di una classe nobile ormai in piena decadenza, una realtà frammentaria che grazie all'attivismo dei nuovi titolari tendeva alla concentrazione e all'uniformità<sup>(15)</sup>. Ma l'eredità non riguardava solo il possesso materiale della terra; comprendeva anche una pluralità di poteri che i vecchi proprietari, venditori o donatori che fossero, si erano arrogati mediante una prassi che si era fondata, in assenza di un solido potere centrale,



sulla proprietà della terra e che aveva trovato nell'erezione di un castello sulla corte una concreta tangibilità e, in ultima analisi, una legittimazione. Si trattava di poteri di carattere pubblico (dalla capacità giudiziaria all'esazione di tributi) che i *domini loci*, anche e soprattutto per il fatto di fornire agli uomini della campagna circostante una possibilità di difesa, il castello, esercitavano non solo sulle persone che abitavano e lavoravano terre di proprietà del signore della corte, ma anche sugli allodieri (o piccoli proprietari) che come tali non erano le-

gati al signore neppure da un vincolo giuridico di natura privatistica <sup>(16)</sup>.

A questo proposito, e per la nostra zona, è di grande importanza il diploma che l'imperatore Ottone III concede nel 980 ai canonici parmensi <sup>(17)</sup>. L'oggetto della conferma imperiale è definito brevemente come «castellum Palasioni cum omnibus suis adjacentiis». Tuttavia non è più della *res* che si tratta qui (quel castello che nel 942 era stato donato da Suppone ai canonici). I canonici, che con assidue preghiere avevano sollecitato la concessione imperiale, non era-

no tanto interessati a che la massima autorità confermasse un diritto di proprietà testimoniato sufficientemente dalla *charta donationis* in loro possesso e per altro non contestato (non vi sono allusioni nel diploma) da nessuno. Era qualche cosa di più immateriale e fluttuante che a loro interessava definire e consolidare, presumibilmente per cautelarsi da un'autorità locale che in età ottoniana andava rafforzando il proprio ruolo civile (quella vescovile) <sup>(18)</sup>; si trattava cioè del diritto di potere disporre delle persone, e ancor più precisamente del lavoro delle persone abitanti nel castello («castellani») o nelle sue adiacenze («coloni»). Questo documento è ancora più interessante perché tale rapporto di dipendenza non compare come anomalo o eccezionale dovendo esso modellarsi su un «*mos locorum*» in tutto simile a quello che vigeva «in circumvicinis oppidis». A questo castello, come agli altri che con esso vengono confermati di spettanza dei canonici, vengono attribuite immunità tali da slegarlo da qualsiasi rapporto di dipendenza da un potere superiore che volesse su di esso esercitare diritti di carattere pubblico <sup>(19)</sup>.

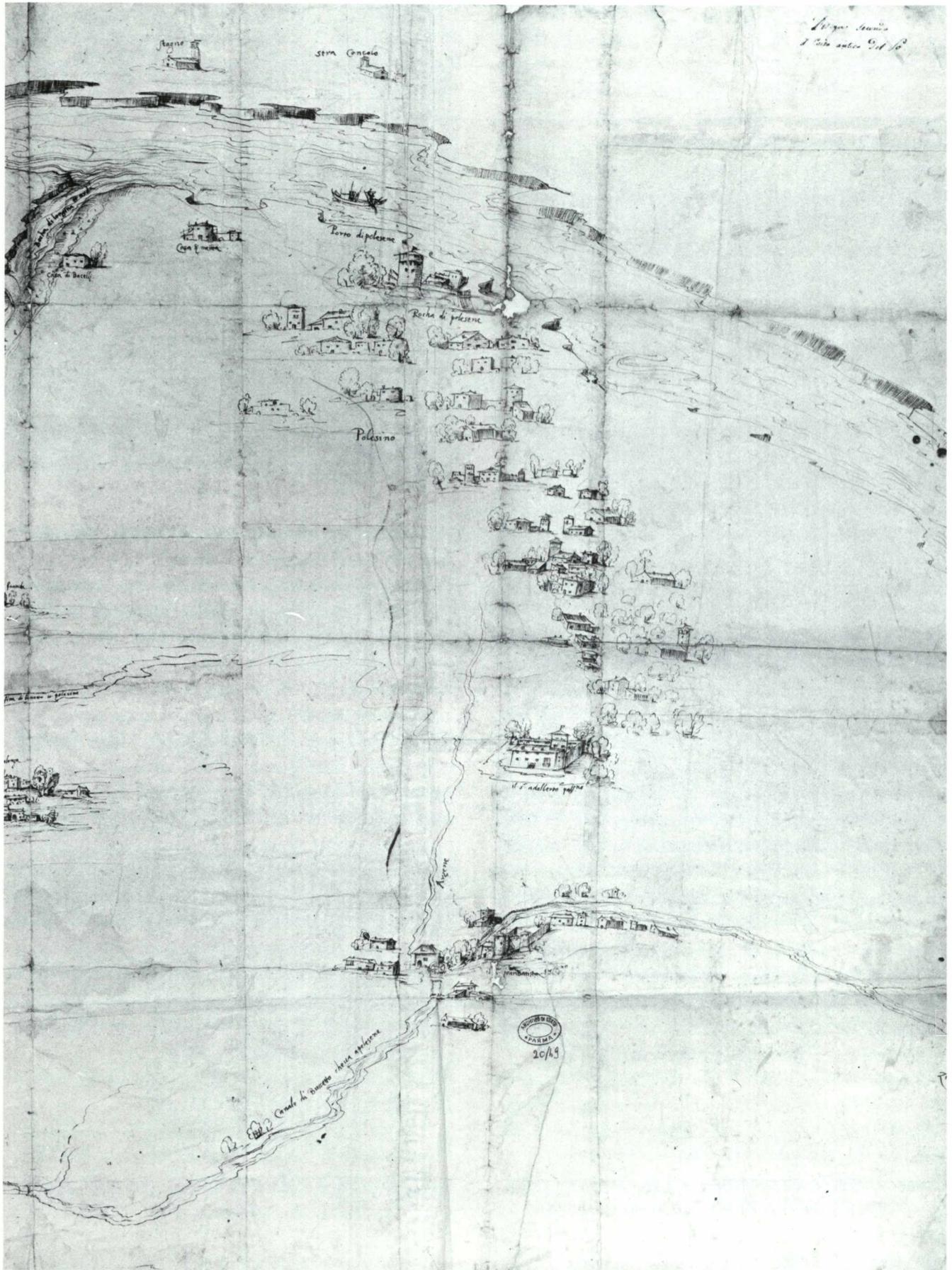
Ma torniamo al castello-immobile. Se la corte di Palasone del 975 è, come pare essere in conseguenza della retrodatazione dell'atto di vendita, la stessa confermata ai canonici da Ottone III nel 1000 («*curtem de Palacioni quae dicitur Sancti Secundi*») e la stessa che, per il quarto che possiede, Bonifacio di Canossa dona ai canonici nel 1039 in cambio di beni posti in Solignano («*curtem... in loco et fundo qui nominatur Sancto Secundo*»), possiamo fare alcune considerazioni sulla complessità e l'entità della struttura fortificata che sorgeva in zona <sup>(20)</sup>.

Il castello del X secolo, compresa la cappella interna al fossato che lo cinge, ha un'estensione di due iugeri (mq 15.800) <sup>(21)</sup>; ad esso afferisce un'azienda di 1.300 iugeri, trecento dei quali comprendenti «*sedimina*» (aree fabbricabili e relativi edifici) e vigne, quattrocento l'arativo-prativo e seicento l'incolto. Poco più della metà dell'azienda quindi è abitata e coltivata (ha 553 contro ha 474 di terre incolte). Il castello documentato nel secolo XI ricopre una superficie più ridotta: 160 tavole (Bonifacio ne possiede un quarto cioè 40), vale a dire mq 4320. La cappella, consacrata a S. Secondo, si trova qui fuori del castello che anche ora è circondato da

fossati, ma che presenta un *tenumen* (la siepe, o palizzata, situata sulla sponda interna del fossato). Si tratta in entrambi i casi (collocabili secondo una recente classificazione delle aree castrensi dell'Italia settentrionale rispettivamente in una fascia media e in una bassa) di superfici assai ridotte; teniamo anche presente che l'apparato difensivo (fossato e «*tenumen*» o «*tonimen*») nelle zone basse di facile allagabilità come la nostra era assai sviluppato fino a raggiungere in certi casi un'ampiezza pari a quella interna al *castrum*. Il confronto tra le due strutture (quando non si tratti di modificazioni riguardanti la medesima struttura) permette di sottolineare una riduzione dell'area fortificata e un arricchimento degli strumenti di difesa; e la differenza potrebbe essere dovuta alla maggior fretta e alla maggior necessità di concentrare uomini e cose in caso di pericolo, tipiche del secolo X. È chiaramente da escludere, in entrambi i casi, la presenza di un abitato di rilievo interno all'area fortificata <sup>(22)</sup>. Intorno a queste strutture, modeste dal punto di vista architettonico, ma importanti per il controllo economico della proprietà e per il potere giurisdizionale che da esse si irraggia sugli abitanti dei dintorni, ferve la vita dei rustici e l'iniziativa delle famiglie più cospicue.

A partire dalla seconda metà del secolo XII il termine *castrum* non compare quasi più accanto ai nomi delle località della zona. Quando compare, si trova esclusivamente in documenti emanati dall'autorità regia o imperiale, quando cioè si vuole collegare più strettamente i diritti proprietari al preciso esercizio giurisdizionale. Negli altri casi si preferisce usare le locuzioni «in loco», «in curte», «in» e il genitivo o l'ablativo del toponimo. Il che fa presumere che le condizioni che avevano favorito l'incastellamento nel X secolo si fossero vanificate e che quindi gli estensori dei documenti, partecipi dell'opinione corrente e dell'interesse delle parti contraenti, non reputassero più indispensabile riferirsi alla fortificazione; il silenzio non implica necessariamente la scomparsa dell'immobile, ma può significare un'accresciuta importanza del villaggio sulla cui consistenza la presenza del castello poteva essere stata determinante <sup>(23)</sup>.

Per Pizzo si continua però a parlare di *castrum* e se ne parla ancora nel 1179 in una situazione complessiva mutata. Di quest'anno possediamo



4. Stato Pallavicino. Il territorio di Polesine con la rocca e il porto (ASPr, Raccolta di mappe e disegni, vol. 31 nuovo, n. 20/49; sec. XVII, particolare).

una sentenza pronunciata dagli assessori dei consoli (del comune di Parma) sollecitata da Brancaleone e da maestro Tiberio massari dei canonici della chiesa parmense <sup>(24)</sup>. Questi ultimi si lagnavano infatti delle violenze perpetrate ai loro beni e ai loro diritti in zona dai fratelli «de Pizo». Più precisamente la controversia riguardava il bosco comune di Pizzo e di San Secondo che gli usurpatori «posuerunt in guarda pro suo»; le devastazioni arrecate ai beni dei canonici (distruzione di biade, legname, vigne, furti di fieno, paglia, polli, indebito controllo dei mulini di San Secondo); le tassazioni che i «de Pizo» imponevano agli uomini, quella *albergariae et fationes* che essi si arrogavano «occasione castellaniae et districtus castris de Pizo». Ma c'è di più: in conseguenza della difficoltà di conservare i tradizionali diritti nella zona, i canonici, prestando le dovute garanzie, ottenevano dagli assessori giudicanti a nome dei consoli, di potere edificare un castello in Pizzo. Tutto questo suggerisce molte considerazioni: la probabile scomparsa del castello di Pizzo e il rinnovato bisogno di ricostruirlo o di renderlo nuovamente efficiente per riaffermare i diritti sul luogo <sup>(25)</sup>; l'estrema aggressività di una nobiltà del contado cresciuta all'ombra della proprietà ecclesiastica (i *domini de Pizo* sono vassalli ecclesiastici) che cerca con ogni mezzo, anche violento, di trasformare una posizione di dipendenza in una posizione di effettivo, autonomo potere; la condizione miserevole dei rustici vessati contemporaneamente da due signori e soggetti a violenze <sup>(26)</sup>; l'esistenza di un rapporto di solidarietà tra canonici e comune, o quanto meno il riconoscimento da parte dei canonici di una sorta di superiorità giurisdizionale del comune a dirimere controversie per beni di proprietà e giurisdizione ecclesiastica situati nel contado; la capacità del comune di concedere autorizzazione per l'erezione di un castello.

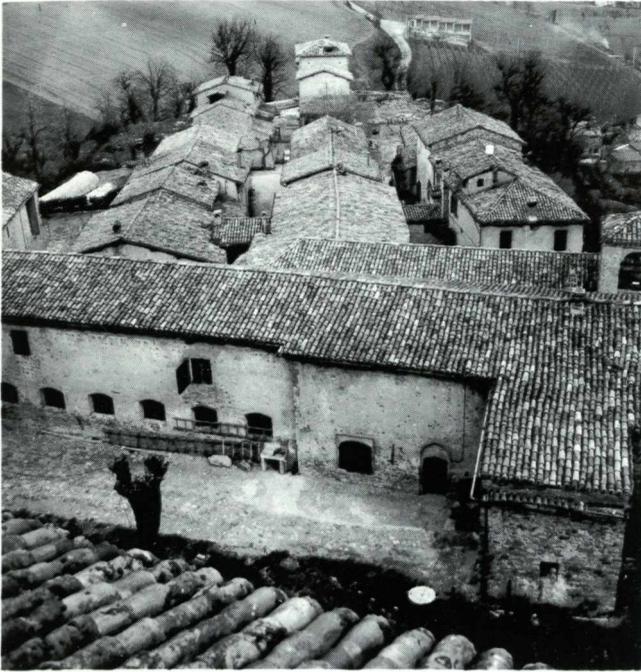
La sentenza del 1179 non fu che un momento di una situazione instabile generatasi molto tempo prima. Infatti è a partire dalla metà del secolo precedente che i da Cornazzano, i da Pizzo, i Rossi sono impegnati in conflitti giudiziari con i canonici <sup>(27)</sup>. Senz'altro partecipi del lungo lavoro di dissodamento delle terre incolte della zona e dello sfruttamento delle aree boschive, liberi proprietari, vassalli e amministratori dei beni ecclesiastici cercano spazio e solide

radici per un potere esercitato in qualche modo di fatto. Non si tratta di semplici usurpazioni di terre; essi cercano di mettere le mani su quei diritti di carattere pubblico che la proprietà ecclesiastica aveva ereditato o acquistato in precedenza; diritti che comportavano il controllo degli uomini e cospicue rendite: il porto e ripatico del Taro, il *placitum et districtus* sugli abitanti in Pizzo, l'utilizzazione dei boschi ancora largamente presenti in zona ma in fase di preoccupante riduzione <sup>(28)</sup>. Ora però, nonostante le sollecitate e ripetute conferme imperiali, tali conflitti tendevano sempre più decisamente a risolversi nel gioco delle forze presenti sul territorio: vassalli, proprietari, comuni rurali e comune cittadino <sup>(29)</sup>.

## L'età comunale

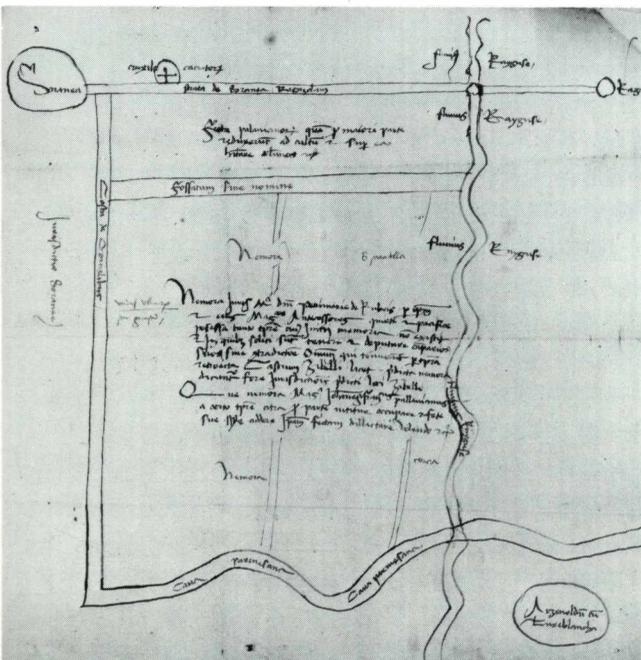
Il comune cittadino è anche a Parma, nel secolo XII, la vera novità istituzionale. La *societas o commune militum* parmense dovette essere formata in prevalenza da quella feudalità ecclesiastica che sui beni della chiesa posti nel contado aveva sviluppato la propria superiorità economico-sociale <sup>(30)</sup>. Il passaggio da una superiorità economico-sociale ad una superiorità politica richiede da parte dell'individuo o della famiglia una piena intelligenza della situazione contingente, una capacità di proiettare la situazione momentanea in un futuro progetto politico; non tutti sono disposti a fare questo salto di qualità. Si trattava peraltro di abbandonare le originarie radici campestri per trapiantarsi in città e da lì organizzare una lotta che salvaguardasse e incrementasse il prestigio familiare. Si trattava di un rischio, ma la città era ormai la carta vincente; in essa erano collocati i beni comuni dalla cui amministrazione nuove ricchezze potevano derivare alla famiglia <sup>(31)</sup>.

Nell'assunzione o nel rifiuto di questo rischio dovette passare la discriminante. Pur non possedendo, Parma, quei *libri iurium* che altrove documentano l'instaurarsi di ben definiti rapporti tra nobiltà del contado e comune, possiamo nondimeno ipotizzare che anche a Parma il processo fu analogo a quello verificatosi in altre città dell'Italia settentrionale. Rossi e da Cornazzano (questi ultimi impegnati in una spregiudicata politica al tempo della lotta per le in-



5. Torchiara. Veduta del borgo.

6. Pianta della zona compresa tra Soragna, Ragazzola e Roccabianca e le zone boschive contese tra Rossi e Pallavicino (ASPr, sec. XV).



vestiture) dovevano essere perfettamente consci delle potenzialità che in città si erano venute creando al tempo dell'episcopato di Bernardo degli Uberti <sup>(32)</sup>. La cosa è palese se consideriamo che entrambe le famiglie forniscono individui capaci di accollarsi la responsabilità di uffici e magistrature cittadine <sup>(33)</sup>. Tramite il nuovo potere acquisito in città essi avrebbero potuto controllare la situazione del contado e impedire in esso la crescita di famiglie rivali, sfruttando più o meno antiche competenze militari ed appropriandosi della nuova cultura giuridica anch'essa ben presto destinata a diventare tradizione e patrimonio familiare. Inoltre tramite le cariche ecclesiastiche (prevostura dei canonici, cattedra episcopale) diventava possibile, in certi momenti, controllare direttamente — e svuotare di potere — l'istituzione, ancora assai potente nel contado per possessi e giurisdizioni, che era stata all'origine del successo familiare <sup>(34)</sup>.

In tal modo la città si avviava ad assumere le caratteristiche di un grande *castrum* gestito da più consorti in cui il predominio politico poteva essere ricercato con il tradizionale ricorso alla violenza, ma in cui bisognava anche tenere presenti le necessità di mediazione sollecitate dall'esistenza di una popolazione socialmente composita e tesa a difendere i propri diversificati interessi <sup>(35)</sup>. La comparsa di un nuovo potere laico e territoriale che aspirava tendenzialmente ad espandersi su tutta l'area dell'antico comitato (e della diocesi) doveva comportare, inoltre, non facili rapporti tra comune da una parte e vescovo e giurisdizioni separate del contado dall'altra. Già nel 1162 il comune di Parma aveva tentato di imporre i suoi poteri giurisdizionali nella zona di San Secondo, ma invano <sup>(36)</sup>. In effetti il trasferimento del potere comitale dei vescovi alla cittadinanza avrebbe dovuto significare — in teoria — il pieno, reale dominio del comune su tutto il contado. Ma le cose non dovettero essere così semplici e lineari <sup>(37)</sup>. All'inizio del XIII secolo infatti i canonici continuano ad eleggere rettori nelle località che posseggono con poteri analoghi a quelli dei podestà cittadini <sup>(38)</sup>. Nell'età di Federico II, poi, i problemi politici si esasperarono fomentati dal radicalizzarsi dello scontro ideologico. Se nel 1210 vescovo e canonici si erano cautelati con la richiesta di un privilegio imperiale che confermasse i loro diritti di carattere pubblico sulle

corti, terre e acque tradizionalmente posseduti, nel 1220 si ebbe uno scontro tra vescovo e comune per i diritti giurisdizionali su tutta una serie di località del contado che il vescovo evidentemente non aveva nessuna intenzione di cedere alle pretese del comune <sup>(39)</sup>. Si arrivò a una composizione nell'anno successivo da cui apprendiamo che il problema fondamentale intorno a cui verteva la lite era di carattere essenzialmente fiscale. Il comune abbandonava le pretese sulle zone incriminate rinunciando ad esercitarvi un dominio diretto; la chiesa si impegnavo da parte sua a pagare al comune alcune imposte (esercito, cavalcata, boateria) e a rispettare i divieti introdotti dal comune sulle esportazioni di grani per garantire alla città un sufficiente rifornimento annonario. Le terre vescovili rimanevano comunque esenti «ab aliis omnibus coltis et collectis, factionibus et honoribus» che la città avesse potuto pretendere <sup>(40)</sup>. Simili esenzioni e accordi limitativi dovevano essere rispettati dal comune anche nelle «terre quae assignate sunt militibus» della montagna <sup>(41)</sup>; non mancavano poi le resistenze di tutta una feudalità laica, più o meno grande, più o meno antica, gravitante essenzialmente ai confini del territorio diocesano (Malaspina, Fieschi, Pallavicino, Lupi). Essa era tutt'altro che pronta a cedere la propria autonomia, portatrice com'era di una mai intaccata mentalità aristocratico-feudale. Non per nulla, sotto l'anno 1250, Salimbene così ci presenta Guido Pallavicino, detto Marchesopulo: «Causa, autem, quare Markesopolus recessit a Parma, hec fuit, ut traditur. Cum esset nobilis et magnifici cordis, dedignabatur et egre ferebat quod quilibet popularis homo, burgensis atque ruralis, misso nuntio cum infula rubea trahebat eum ad communis palatium, ubi eum poterat in iudicio convenire» <sup>(42)</sup>. Infine esisteva la più recente nobiltà che, quand'anche di origine contadina, aveva raggiunto in città un considerevole prestigio; Rossi e Sanvitale ne sono un tipico esempio <sup>(43)</sup>. Da un lato essi ampliavano la propria esperienza politica e irrobustivano i loro legami famigliari grazie anche all'esercizio della «professione» podestarile in diverse città dell'Italia centro-settentrionale, dall'altro tendevano a rafforzare i propri possessi patrimoniali nel contado lentamente scalzando le vecchie forme di signoria rurale, soprattutto ecclesiastica <sup>(44)</sup>.

Nonostante questa mescolanza di vecchio e di nuovo, l'esperienza comunale segnò una effettiva diminuzione di importanza della signoria rurale, parallelamente allo sforzo di penetrazione giurisdizionale e fiscale della città su tutto il territorio diocesano <sup>(45)</sup>. Generalmente non si è in grado di misurare con precisione i successi e le resistenze di una parte e dell'altra. La documentazione è scarsa, gli studi pochi. Certo la sensazione complessiva è quella di un comune che riesce ad imporre il proprio *districtus* sul territorio a fatica, in maniera tutt'altro che omogenea e compatta. Resistenze e successi trovano in ogni caso un punto di forza ancora una volta nelle strutture castrensi.

Uscito vittorioso dallo scontro con Federico II, e in conseguenza di questo rivestito di maggior prestigio politico, il comune sembra possedere un completo controllo dei castelli presenti su tutto l'episcopato. Nel 1255 sappiamo infatti che esistevano otto sapienti «qui debent providere super castris quae sunt in episcopatu Parmae» e vagliare caso per caso se tali strutture fossero idonee alla difesa oppure no: nel qual caso avrebbero dovuto essere distrutte <sup>(46)</sup>. Continuavano ad esistere però, all'interno del contado, giurisdizioni separate dal momento che il comune ne proibiva l'alienazione a persone forestiere <sup>(47)</sup>. E siccome ai castelli che su di esse sorgevano spettavano diritti di carattere fiscale, bisognava stabilire norme che limitassero tali diritti, che salvaguardassero il superiore interesse del comune e gli interessi particolari dei cittadini che ivi possedessero beni <sup>(48)</sup>. Tali norme hanno il sapore di un compromesso. Altrettanto compromissoria sembra la soluzione di acquistare, quando fosse possibile, tali giurisdizioni dal momento che simili acquisti sfociavano poi in concessioni vassallatiche del comune ai tradizionali proprietari <sup>(49)</sup>. Si trattava dunque di soluzioni diversificate, fortemente condizionate dall'esistente e dall'impossibilità di accollarsi direttamente l'amministrazione di tutto il territorio; la loro fluidità non eliminava certo rischi e l'eventualità di un regresso. Il comune temeva infatti la stipulazione di nuovi contratti di tipo feudale su terre dell'episcopato e temeva anche che personaggi potenti, possedendo beni o diritti su qualche castello pur soggetto all'autorità comunale, in esso ponessero le basi di nuovi poteri sottratti al controllo cittadino <sup>(50)</sup>.





8. Il corso del torrente Parma visto da Torchiara.

contado, si rifiutano di soggiacere alle imposizioni fiscali decretate dalla città («cum in civitate et episcopatu Parmae sint quamplures nobiles et potentes qui recusant et recusaverunt solvere coltas, mutua et onera eis imposita propter ipsorum potenciam et superbiam») <sup>(56)</sup>.

È una situazione generale molto complessa e il comune ha difficoltà evidenti ad intervenire prontamente e ovunque. A metà del Trecento si rinnovano le disposizioni statutarie atte a recuperare diritti e giurisdizioni sia in città che nel distretto e nell'episcopato ove i signori contestano al comune il possesso di acque, canali, porti e ghiare <sup>(57)</sup>; ci si preoccupa di mantenere il controllo della zona oltre Taro (e cioè dei castelli di Mariano, Serravalle, Parola) mentre si danno disposizioni che consentano il saldo possesso di Torricella sul Po (vicino a Coltaro), del «castrum de cruce sive de Guardanavone» (oltre l'Enza) e degli altri castelli da tempo «comunalmente» (Vallisnera, Valsuzulina, Pizzofreddo, Grondola, Belforte, Montechiaro) alcuni dei quali erano stati oggetto, alla metà del Duecen-

to, di un'attenta politica demografica da parte della città <sup>(58)</sup>. D'altra parte il controllo giurisdizionale e fiscale del comune sulle Valli dei Cavalieri, di recente acquisite al *merum et mixtum imperium* della città e sottratte alle ingiustizie e violenze dei magnati e dei nobili «qui habent et habere consueverunt ad faciendum in dictis terris», marciava di pari passo con la proibizione di erigere su di esse torri, fortezze, castelli e *domus*: una qualsiasi struttura cioè edificata di nuovo su un'altura, o una qualsiasi casa a più piani il cui muro superasse le dodici braccia <sup>(59)</sup>. Continua chiaramente la paura di eventuali spoliazioni di diritti pubblici tramite nuove operazioni di incastellamento <sup>(60)</sup>.

Quanto alle fortezze e alle giurisdizioni in mano a privati, il comune poteva controllarle assai debolmente <sup>(61)</sup>. In teoria i nobili del territorio non potevano costruire nuove fortezze, non potevano vendere castelli e diritti se non ad eventuali consorti, non potevano imporre ai rustici tributi reali e personali né richiedere loro quelle prestazioni di *operae* su cui evidentemente si



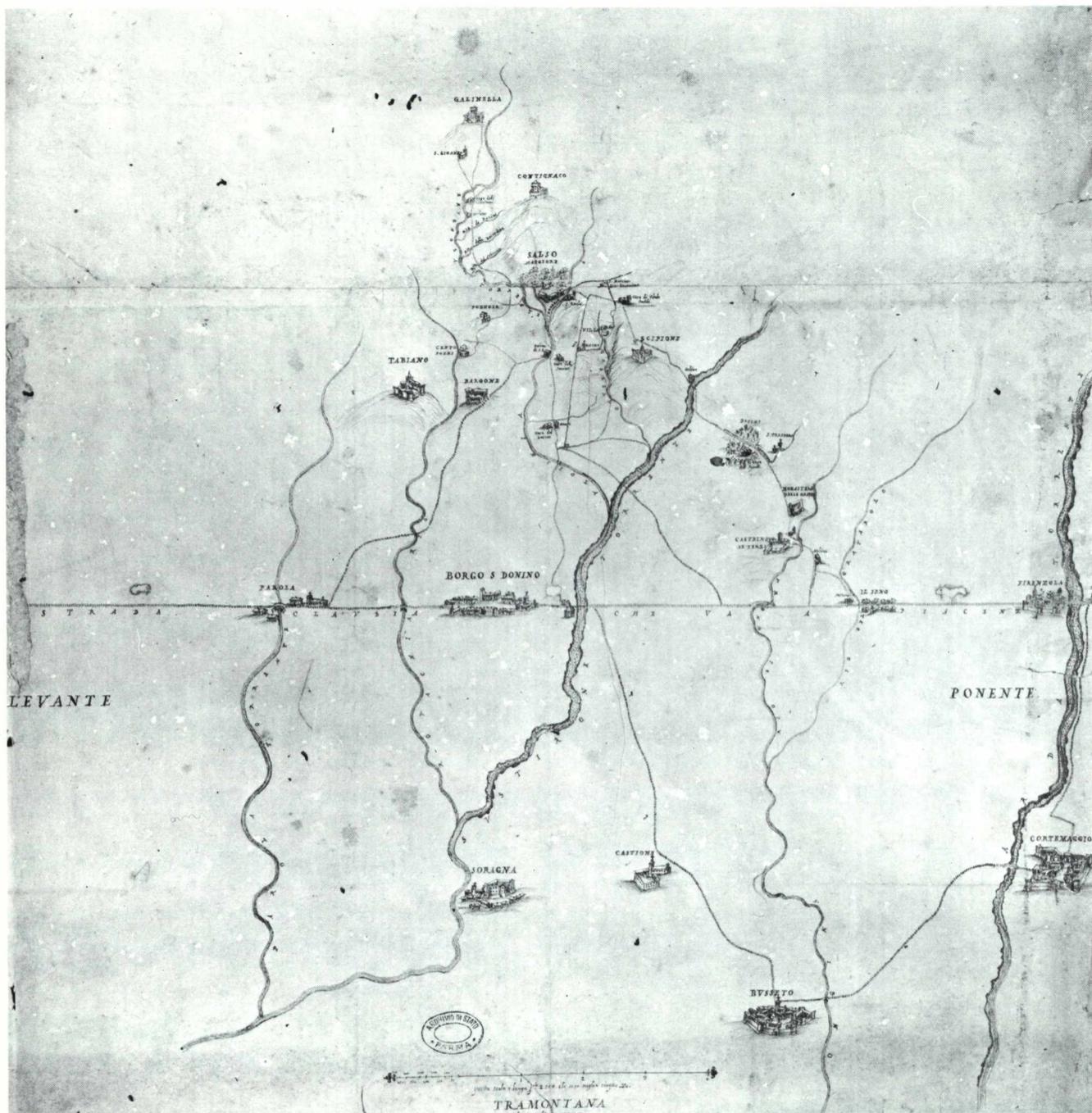
basava ancora in parte la conduzione di alcune terre signorili (essenzialmente i boschi). Purtuttavia questi divieti potevano essere elusi tramite apposita licenza rilasciata dal consiglio cittadino <sup>(62)</sup> mai totalmente sordo alle pretese di quei potenti che anche in città continuavano ad avere un peso politico tutt'altro che trascurabile (tra i sapienti del 1347 troviamo Pallavicino, Rossi, Sanvitale, Cornazzano) <sup>(63)</sup>. Viceversa, quando il comune uscendo allo scoperto abbandonava la propria posizione di debolezza per attaccare apertamente i diritti signorili su qualche località ritenuta particolarmente utile per il suo sviluppo economico e per le conseguenti possibilità di abbondante prelievo fiscale, poteva incorrere in una clamorosa sconfitta. La qual cosa puntualmente avvenne quando la città cercò di contrastare i diritti dei Pallavicino sul luogo di Mercato (attuale Pellegrino) <sup>(64)</sup>.

Le disposizioni statutarie, data la loro natura di leggi, ci offrono un panorama molto generale dell'evoluzione storico-politica del parmense tra Due e Trecento. Le cronache, con la loro puntuale esposizione annalistica degli avvenimenti, ci consentono di cogliere più da vicino i momenti qualificanti e la tendenza fondamentale dell'esperienza comunale. È praticamente impossibile cercare di riassumere in poco spazio gli intricati, frenetici avvenimenti politici di questo periodo di cui Pallavicino, Rossi, Sanvitale, Lupi, Correggio furono i protagonisti. Le fazioni da loro capeggiate si scioglievano e si riformavano, a combattersi l'una con l'altra, con estrema rapidità; dietro i vecchi nomi di guelfi e ghibellini, che rimandavano a situazioni e scontri ideologici superati, si nascondevano interessi e finalità assai più circoscritte e concrete. Il crollo della potenza sveva in Italia aveva frustrato le aspirazioni di un dominio pluricomunale sull'area medio-padana dei Pallavicino vanificandone il ruolo di vicari imperiali; contro di loro, contro Federico II che perseguiva una politica fiscale lesiva degli interessi ecclesiastici cui erano collegati i propri, le più importanti famiglie cittadine si schierarono dalla parte guelfa <sup>(65)</sup>. Ma le posizioni, appunto, non rimasero affatto stabili. Si crearono, all'interno di questo fronte originario, nuovi antagonismi, nuove divisioni e nuove alleanze. Il problema centrale era quello dell'adesione o meno alle richieste «popolari» nonché quello, più fonda-

mentale, dell'ottenimento della signoria cittadina. I brevi periodi di affermazione di una signoria locale in Parma sono dominati infatti da personaggi spregiudicati, capaci di tenere conto dei nuovi ceti urbani: fu il caso di Giberto da Gente che prima di diventare signore della città (1254) fu podestà del popolo e della mercatura; fu il caso, all'inizio del secolo successivo, di Giberto da Correggio, imposto dal popolo con il compito di pacificatore delle fazioni <sup>(66)</sup>.

Di fronte ai pericoli di un effettivo e non strumentalizzabile potere popolare in città, di fronte a innovazioni di carattere fiscale (Giberto da Correggio aveva fatto apprestare i registri per il ruolo del focatico) e al contemporaneo tentativo di aggredire le giurisdizioni signorili con una decisa legislazione antimagnatizia, i Rossi uscirono spontaneamente dalla città «et iverunt cum suis omnibus familiis ad loca et vilas eorum» <sup>(67)</sup>. Il contado diventa teatro di una guerra diffusa e logorante. Nelle loro terre, nei castelli vecchi e nuovi che posseggono o che occupano con la forza, le fazioni avverse al partito dominante in città si rifugiano, si riorganizzano. Dai castelli partono con i loro armati per attaccare la città, ma più spesso le zone del distretto, i beni di chi in città deteneva il potere o quelli dei loro alleati. Le strutture fortificate del territorio non sono più espressione di una microconflittualità locale, ma sono momenti di un progetto più vasto. Le loro tormentate vicende rimandano costantemente ad altro: a quella città nel cui saldo possesso le singole famiglie ancora individuano il proprio definitivo successo politico. In questa prospettiva appaiono leggibili le lotte intorno al castello di Torchiara (1293, 1308, 1313), della Grondola (1294), di Soragna (1305), di Enzola (1308), di Montechiarugolo (1313) <sup>(68)</sup>. Intanto il clima di guerra diffusa favoriva l'utilizzazione o la costruzione di semplificate strutture difensive che servissero da riparo per i raccolti e per le popolazioni rustiche <sup>(69)</sup>.

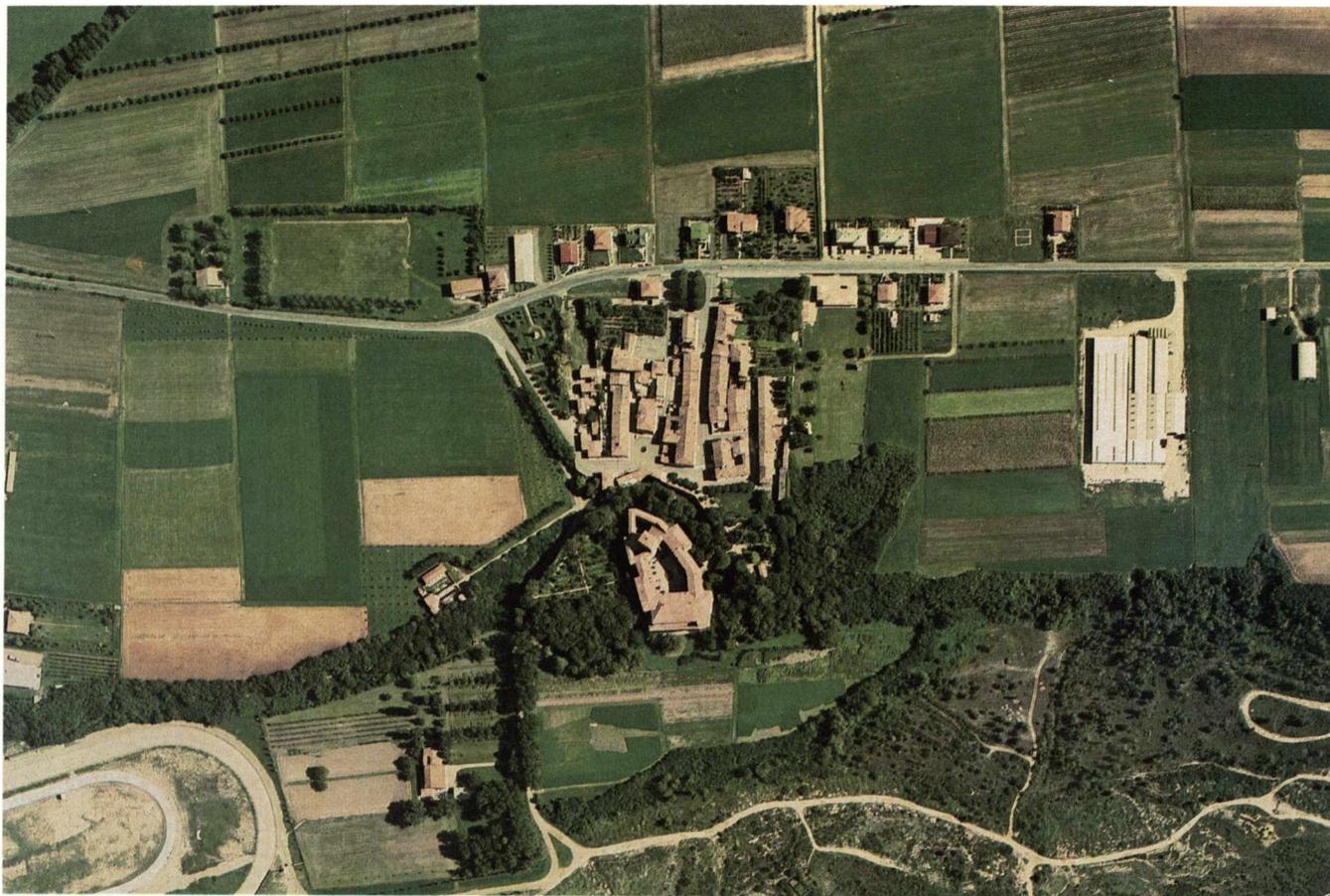
Rossi e Sanvitale, alleati per cacciare dalla città Giberto da Correggio, diventano nemici subito dopo. Rolando Rossi ha il sopravvento e diventa, per breve tempo, padrone effettivo di Parma. La sua posizione prescinde comunque, non sappiamo quanto volutamente, da un reale e sicuro appoggio interno. Ricerca piuttosto l'aiuto del legato pontificio Bertrando del Poggetto,



11. Lo Stato Pallavicino e la via Emilia (ASPr, Raccolta cavamenti, vol. 21, mappa n. 8; sec. XVII).

ma nello stesso tempo ambisce ad un'autonomia che dal legato non poteva essere tollerata<sup>(70)</sup>. Così la prospettiva di una signoria locale rafforzata dal titolo vicariale andava vanificandosi. I conflitti tra le famiglie avevano contribuito a ledere le basi delle libertà comunali<sup>(71)</sup> e ora, nello scontro finale, esse non esitavano a rivolgersi ai pericolosi vicini (Estensi, Scaligeri, Visconti) le cui autentiche mire erano quelle di estendere il proprio dominio sulle zone limitrofe; questi, da tempo insediati saldamente nelle

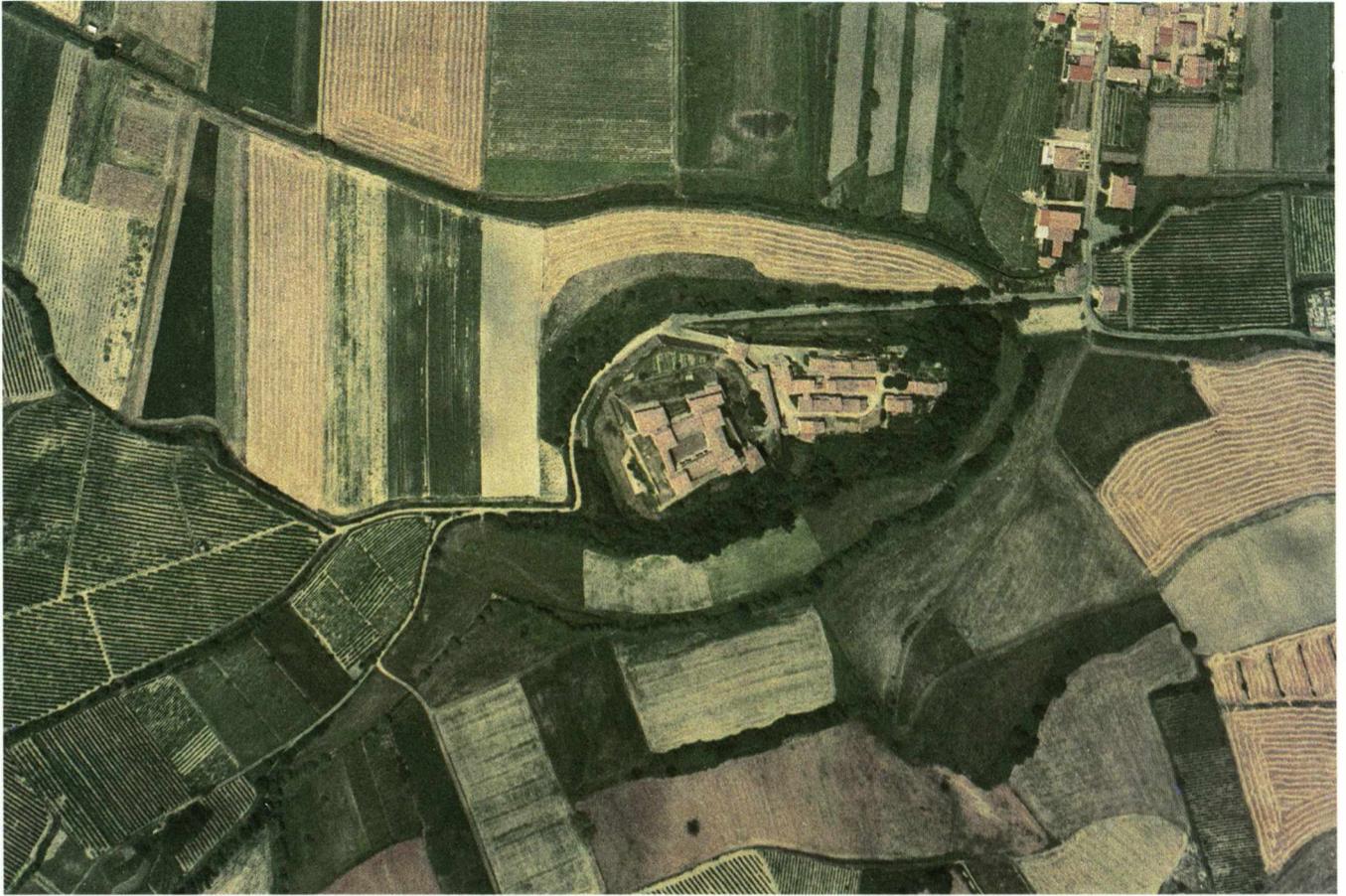
loro città, erano ormai proiettati verso la formazione di ampi stati regionali. I Visconti intuirono benissimo la debolezza della posizione rossiana e non esitano a far leva sui nemici di questi «signori novelli», su quei *domini de ultra Taronem*, ad esempio, prontissimi nel ribellarsi alla città con i loro castelli (Tabiano, Castione, Bargone, Soragna, Miano, Costamezzana...) <sup>(72)</sup>. Correggesi e Sanvitale continuano a molestare la città da alcune loro fortezze costruite e munite in quel di Sorbolo <sup>(73)</sup>. La situazione finanzia-



12. Veduta aerea di Montechiarugolo e del territorio circostante.



13. Veduta aerea di San Secondo.



14. Il castello di Torchiara nel suo ambiente naturale.



15. Veduta zenitale dell'abitato di Fontanellato con al centro il castello.

ria della città è critica; viene organizzato un estimo segreto e arbitrario che la gente paga a malincuore, si impongono tributi agli ecclesiastici. Gli uomini dell'episcopato sono talmente gravati dall'imposta ripartita tra le varie terre, che preferiscono abbandonare i terreni sperando di trovare migliori condizioni in città<sup>(74)</sup>. I Rossi oscillano tra fedeltà al legato pontificio e sottomissione all'Impero di nuovo presente in Italia; costretti a rinunciare al vicariato e al dominio su Parma, si affrettano a richiedere da Lodovico IV e da Giovanni di Boemia l'investitura *cum mero et mixto imperio* di beni acquisiti tramite il recente successo politico (Borgo San Donnino, Pontremoli, il pedaggio del Po che si suole riscuotere per il comune a Brescello, tutto il pascolo del comune di Parma «in terris militum», Brescello e Berceto)<sup>(75)</sup>.

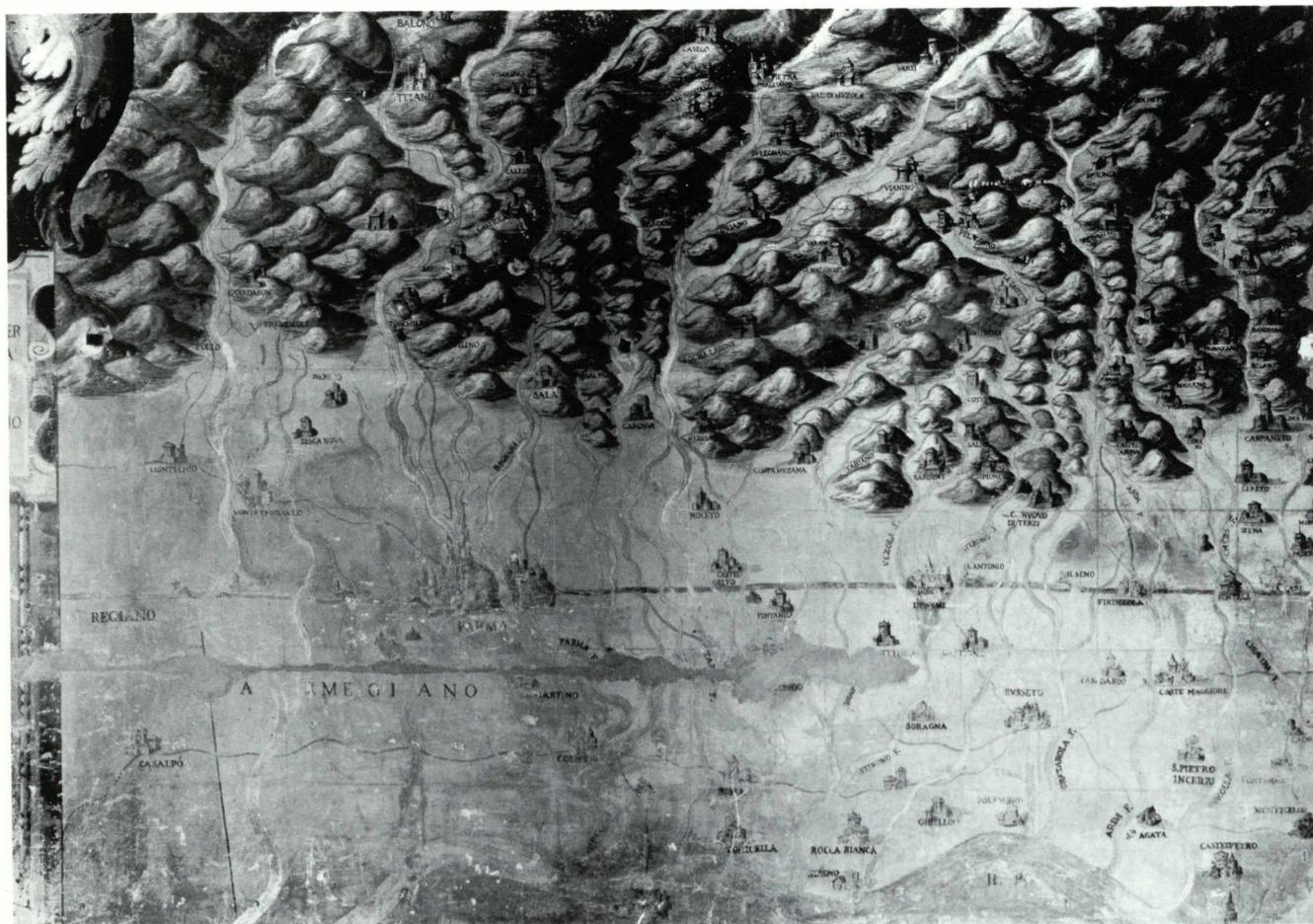
Questa situazione assai critica prepara e giustifica l'avvento in città della dominazione scaligera. I nuovi signori venuti dal di fuori non possono prescindere dall'appoggio delle famiglie locali consolidandone o aumentandone la fortuna privata: «i signori Scali — dice il cronista — facean di gran doni de l' avere del comune sive del suo a' signori Coregia et a gli Rossi et a molti altri cittadini di Parma e fecero molti exenti da la facione del comune cioè sue terre et corte; la terra de Soranea con la corte a Ugo-lotto Lupo, la terra di Monticullo a Tomasino et Anselmo fratelli de Monticullo; et Rolando Rossi e fratelli hebero la rendita de' pedagi, aque del Po et pascoli et terrarum militum et Berceti». D'altro canto cercavano di annullarne la potenzialità politica distruggendo castelli e infine bandendo coloro che non si lasciavano domare; così capitò ai Rossi nel 1336<sup>(76)</sup>. Se i nuovi signori infatti favorivano in Parma i correggeschi, i Rossi probabilmente non tralasciavano di tentare il recupero della superiorità perduta. Marsilio e Rolando, che pure erano alla corte di Mastino della Scala come provisionati, dovettero fuggire a Venezia (ove una decina di anni prima si era rifugiato anche Gianquirico Sanvitale per sfuggire a sua volta alle ostilità dei Rossi) e Pietro, brillante uomo d'arme, accettò la carica di capitano generale della lega veneziano-fiorentina contro gli scaligeri<sup>(77)</sup>. Mentre questa ultima alleanza consentì ai Rossi di recuperare i loro beni in Parma, i dissidi tra Guido e Azzo da Correggio favorirono la venuta degli

Estensi che dopo soli due anni vendettero la città al Visconti<sup>(78)</sup>. L'aggressività e i contrasti tra le famiglie ancora una volta mantenevano la situazione precaria e instabile.

L'autonomia cittadina, con l'arrivo dei Visconti, era per sempre spenta. Le grandi famiglie che avevano dato vita all'esperienza comunale avevano contribuito con forza a farla naufragare. Tutte parimente potenti, nessuna seppe prevalere sulle concorrenti. Tutte usarono la città per le proprie ambizioni politiche e l'abbandonarono quando essa non fu più funzionale al conseguimento di un predominio assoluto e reale. I loro interessi nel contado avevano impedito d'altronde il pieno ed effettivo potere della città sul territorio. Nel contado dunque erano riusciti a conservare ampie sfere di autonomia e anche ad aumentarle sfruttando fino in fondo i successi parziali delle lotte tra fazioni e i momentanei, alterni successi in città. Il fallimento derivava non solo dalla co-presenza di più aspiranti al potere, ma anche dal fatto che nessuno degli aspiranti seppe guidare la città verso un'evoluzione autenticamente «popolare» che nelle conservate strutture «democratiche» coinvolgesse nella gestione del potere i nuovi e più vasti strati di «borghesia» cittadina. Il che poteva certo dipendere dal persistere di un atteggiamento mentale aristocratico-feudale fatto immediatamente proprio da questa nobiltà recente e cittadina, che non per nulla nell'uso delle armi continuava a fondare gran parte del proprio prestigio, ma anche dalla stessa composizione sociale e dalla stessa struttura economica della città. Se la terra era rimasta la fonte di ricchezza principale per queste famiglie, se i loro capitali non venivano arrischiati in imprese mercantili-artigianali, non esisteva d'altra parte un nuovo consistente strato borghese che avesse raggiunto notevoli livelli di ricchezza e prestigio tramite la mercatura o la manifattura<sup>(79)</sup>. Così, sempre meglio circoscritta, la ristretta classe dirigente locale si cristallizzava e si logorava. Il nuovo sarebbe venuto da fuori. Ma fino a che punto?

### *Dai castelli ai piccoli stati*

La signoria rurale trecentesca è assai poco conosciuta; mancano su di essa studi che ne in-



16. Il «Parmegiano» con i castelli della pianura e della collina (San Giovanni Evangelista. Biblioteca. Affresco del sec. XVI, particolare).

dividuino con precisione l'estensione e la natura, la sua importanza sia economica che di potere <sup>(80)</sup>. Certamente quando i Visconti si impossessarono di Parma e del suo territorio, essi si trovarono di fronte ad una consistente presenza signorile nelle campagne: proprietà allodiali, antiche investiture ecclesiastiche o imperiali, posses- si conseguenti ad una lenta erosione, da parte della nobiltà, di diritti della chiesa cittadina e del comune. Su tali zone i signori esercitavano, più o meno a diritto e comunque per consuetudine, poteri di carattere giurisdizionale e fiscale che il comune aveva cercato, ma con poco successo, di conquistare. Tali poteri si dovettero rafforzare e precisare a partire dalla metà del secolo XIV parallelamente al crollo di autorità delle famiglie principali nella vita cittadina. Di questi poteri la signoria milanese doveva necessariamente tenere conto in una zona marginale e di frontiera rispetto allo stato quale era il parmense, se non voleva trovarsi contro una nobil-

tà agguerrita, potente, turbolenta <sup>(81)</sup>. Il problema da risolvere era dunque quello di ammortizzare la pericolosità nobiliare, di rendere funzionali tali poteri al governo di una regione troppo distante dal centro, accettandoli e in qualche modo regolamentandoli, riconoscendone la legalità, rivestendoli di carattere pubblico. La formula per inserire queste autonomie che frammentavano il territorio in un ordine che non fosse quello della pura forza e per farle diventare momenti, se pur decentrati, del controllo della zona, venne individuata dai signori milanesi nella stipulazione di *pacta* o *conventiones* bilaterali. Così si procedette coi Terzi di Tizzano e Belvedere nel 1364, così coi Pallavicino nel 1391 <sup>(82)</sup>. Nel XV secolo si andò oltre in questo tentativo di controllare efficacemente la nobiltà del contado. In seguito al salto di qualità compiuto dai Visconti con l'ottenimento del titolo ducale, si optò sempre più decisamente per una rivitalizzazione del vecchio istituto feu-

dale <sup>(83)</sup>. La prassi fu quella di rispettare i nobili che tenessero terre con giurisdizione separata, legandoli però allo stato mediante il rapporto vassallatico, investendoli o reinvestendoli dei possessi su cui già esercitavano ampi poteri fino a quel momento disgiunti da un'effettiva autorità superiore. I diritti dei signori locali rimanevano sostanzialmente gli stessi, ma ora i duchi si riservavano l'arbitrio di riconoscerli formalmente come direttamente emergenti dal proprio potere. Si creavano con questo sistema situazioni nuove come l'investitura di Montechiarugolo a Guido Torelli (1406) <sup>(84)</sup>; si modificavano o si regolavano situazioni già esistenti. È il caso dell'investitura ai Sanvitale (1407) di Castelbelforte e di Fontanellato: su Fontanellato i Sanvitale esercitavano poteri giurisdizionali, ben documentati già nel 1398, avvalendosi di esenzioni viscontee e di un'investitura ecclesiastica, riguardante soprattutto i diritti sulle acque, a loro concessa dal vescovo Giovanni Rusconi <sup>(85)</sup>. Di Sissa, Torricella e Belvedere vennero infeudati i Terzi nel 1440; su queste località, perdute in conseguenza della caduta di Ottobuono, essi godevano antichi diritti. Nel 1443 vennero reinvestiti di Calestano e Marzolaro i Fieschi i cui diritti sui luoghi, risalenti a un privilegio di Enrico VII, troviamo precisamente documentati nel 1350 <sup>(86)</sup>. Dunque il potere di mero e misto imperio dei nobili del contado venne inserito in un ordine statale e giuridico pienamente vivo e funzionante. Il compromesso fu, almeno teoricamente, perfetto. Il potere dei signori, per quanto ormai limitato e fissato all'interno dei territori concessi o riconosciuti dal duca, era pieno; il duca da parte sua, pur alienando i propri diritti su gran parte del territorio, riusciva ad irrigidire una situazione mal definita e costantemente fluida, a precisare poteri non chiari o arbitrari e a ricondurli al proprio potere superiore, a spegnere quindi contrasti e velleità espansionistiche.

Se questa prassi fu attuata, e a pieno titolo, anche nei confronti dei feudi imperiali, va detto tuttavia che i signori più potenti della zona opposero alcune resistenze ad accettare un legame di diretta subordinazione al duca. Solo le controversie famigliari dei Pallavicino e il crollo politico del Rossi consentiranno di cameralizzare le signorie di queste grandi famiglie; e i marchesi di Soragna continueranno ad esercitare di-

ritti di mero e misto imperio sostenendo per secoli la loro diretta dipendenza esclusivamente dall'Impero <sup>(87)</sup>. L'aspirazione all'autonomia si manifestava nella riluttanza ad essere considerati sudditi, nel costante presentare la propria fedeltà come un'adesione spontanea e volontaria alla persona e alla politica del duca, nel rifiuto di ricoprire cariche e uffici di nomina ducale, nel far parte di quel consiglio segreto che garantiva a Pallavicino, Rossi e Sanvitale la sensazione di essere in certo qual modo sullo stesso livello di importanza del duca <sup>(88)</sup>.

Il potere locale di questa nobiltà, che nel XV secolo sottraeva alla giurisdizione della città di Parma e quindi al controllo diretto dei funzionari ducali circa 3/4 del territorio, continuava ad esplicarsi intorno alle vecchie e nuove strutture castrensi <sup>(89)</sup>.

Anche per questo periodo sono rarissimi i documenti scritti che ci rendano conto della struttura dei castelli presenti nella zona. Per la metà del Trecento abbiamo alcune notizie relative a quello di Pellegrino; sono contenute in alcuni atti notarili stesi in occasione della divisione patrimoniale stipulata tra i cinque figli di Alessandro Pallavicino. Da un primo documento in cui a uno dei fratelli vengono ceduti alcuni appezzamenti di terra a compensazione di migliorie apportate ad un edificio di proprietà comune, sappiamo dell'esistenza di orti «in terragiis castri» e di un «murus burgi» intorno al quale corre una via. Da un secondo documento in cui i fratelli procedono alla divisione in cinque parti di tutte le «domus» e i «casamenta coperta» ereditate dal padre «in castro Pelegrini», veniamo a sapere dell'esistenza di un «porticus ubi ius redditur»; qualche indicazione la forniscono anche gli elementi che di volta in volta vengono utilizzati per delimitare i confini delle singole parti. Mentre la quinta parte comprende alcune «domus» site tra il «murus castelanus» e la «strada publica» e altre quattro case ubicate tra la medesima strada e le «domus» dei fratelli stipulanti, le prime quattro parti sembrano costituire un nucleo più compatto formate come sono da tre «domus» confinanti tutte col «murus castelanus» e ciascuna ora con altre «domus» della consorterìa, ora con la torre, ora con la «platea comunis», ora con i «palacia comunis». La presenza continua del «murus castelanus» come indicatore di confine fa presumere che lo

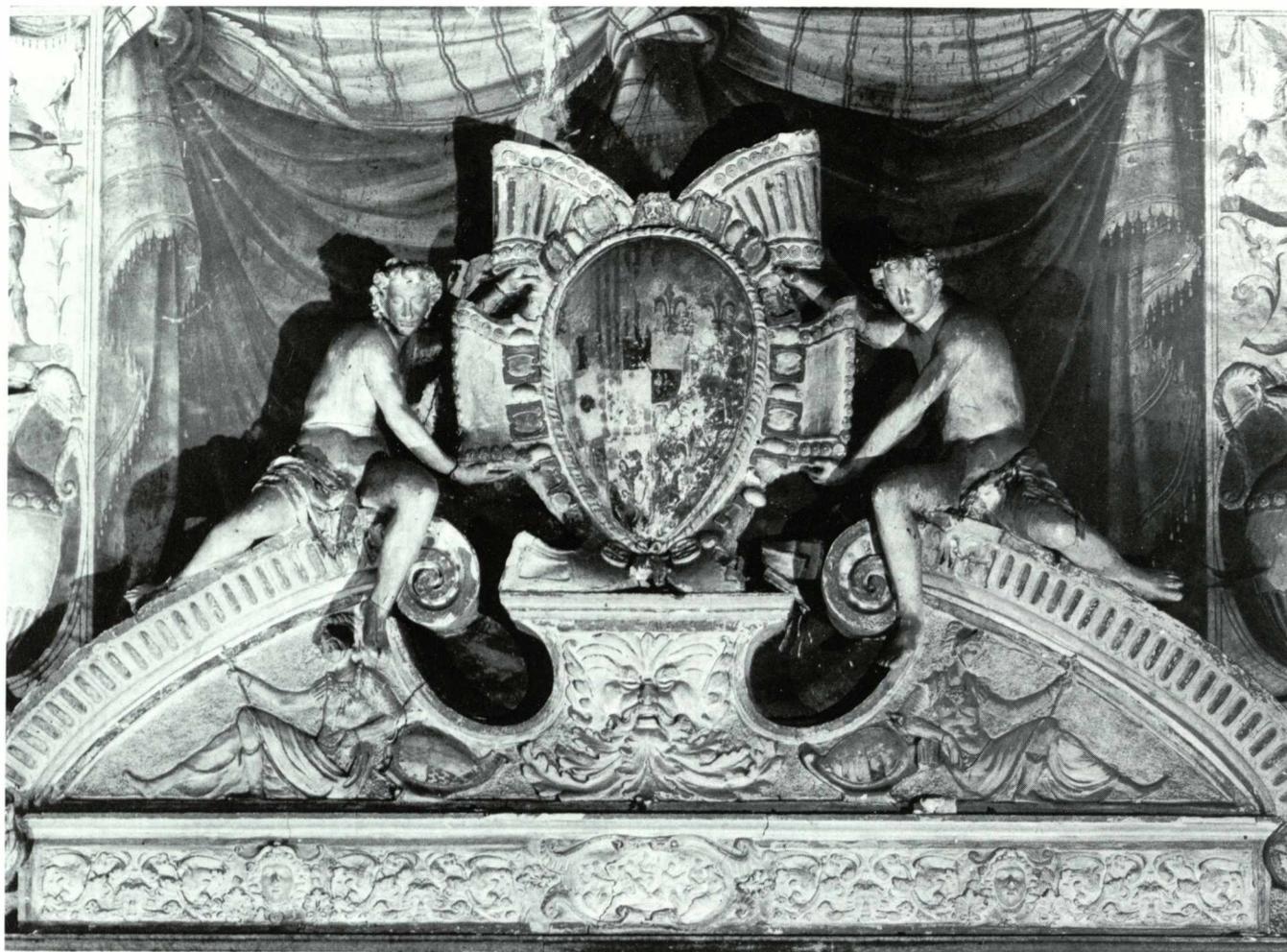
spazio complessivo sia assai ridotto e comprenda quasi esclusivamente case adibite alla residenza dei numerosi membri della consorteria. Altre indicazioni, del tutto incidentali, ci informano dell'esistenza di un «pontille novum» fatto costruire da Alessandro, di una «curtixela» comune a due «domus», di una «caneva» o magazzino e di un canale <sup>(90)</sup>.

Più dettagliate le notizie che abbiamo su alcuni castelli pallaviciniani risalenti alla metà del Quattrocento <sup>(91)</sup>. Sappiamo ad esempio che il perimetro della rocca di Varano è di 180 braccia (m 98 ca.), che il muro della medesima rocca è «scarpatus» avendo una base, pari a un terzo dell'altezza, di 6 braccia di spessore (m 3,270) e una sommità di 2 braccia e mezzo (m 1,362). Sappiamo anche che l'altezza di questo muro varia da 36 braccia (m 19,620) per le due parti che guardano verso il monte a 30 braccia (m 16,350) per le rimanenti parti. Veniamo ora agli elementi costitutivi della rocca. Essa è dotata di una torre in cui sono tre camere «magnae et utiles», di altre tre camere più modeste («satis comodae»), di una cucina sulla quale è collocata un'altra camera, di un grande granaio, di un magazzino abbastanza comodo, di un forno, di una cisterna. Il tutto non esauriva la possibilità di utilizzare altri spazi evidentemente disponibili («et possent alia pulcra et idonea loca fieri in ipsa rocha ultra loca a custodiis tenta et occupata») <sup>(92)</sup>. La rocca di Torre, altro castello pallaviciniano il cui muro perimetrale è di 400 braccia (m 218), racchiude al piano terra due grandi camere con una «guardacamera» e un'altra cameretta fornita di volta; sopra questi ambienti vi sono tre camere con due anticamere e uno studiolo e sopra queste ultime vi sono due granai. Inoltre esiste un magazzino su cui è costruita una sala; vicino al magazzino compare una piccola camera con un occhio di bottega sulla quale sta una colombaia. Presso la porta abbiamo una camera utilizzata dal castellano come magazzino. Nella rocca si trova anche la torre «ministra» dalla pianta interna rettangolare («intus est larga ab una parte brachia 14 et ab alio latere est brachia 12», cioè m 7,63 x 6,54) in cui si trovano quattro camere due delle quali sono coperte a volta e molto piccole. «In castro», e cioè tra la rocca e il muro perimetrale, si menziona solo un fienile lungo braccia 50, largo 13 e alto 17 (m

27,25 x 7,085 x 9,265) in cui trovano alloggio 70 bestie.

Tra tutti i castelli pallaviciniani, Torre e Varano rientrano, quanto all'estensione dei rispettivi territori da essi dipendenti, in una categoria piccola e media. Torre ha un territorio di 4 miglia e Varano un territorio di 9 miglia intorno a sé (1 miglio = m 1635,5). Dal punto di vista demografico invece, Torre rientra ancora nella categoria comprendente i piccoli castelli (conta 63 uomini compresi tra i 15 e i 60 anni), mentre Varano coi 326 uomini compresi tra i 15 e i 60 anni e i 22 oltre i 60 si avvicina ai livelli dei castelli maggiori: Zibello ha 447 uomini su un territorio di pari estensione, Monticelli 447 e Busseto 851 su territori però di estensione quasi doppia <sup>(93)</sup>. Di Varano conosciamo anche la natura del territorio che si estende per due miglia sia verso Roccalanzona (S) sia verso Tabiano (N) e due miglia e mezzo sia verso Costamezzana (E) sia verso Pellegrino (W). Del quarto verso sud, così come del quarto verso ovest, solo 1/8 è coltivato; i rimanenti 7/8 sono composti da zone «boschive, salde e rive de le quale non se ne ha utile alchuno se non di ligna da focho». Nel quarto verso nord 2/3 sono coltivati e 1/3 è boschivo. Nel quarto verso est infine 1/3 è coltivato e 2/3 sono boschivi. Delle nove miglia complessive che formano il territorio di Varano, ben 1/3 è di proprietà di chiese, cittadini e forestieri. Gli uomini delle ville intorno al castello, come quelli delle ville dipendenti da tutti gli altri castelli pallaviciniani, stanno all'ubbidienza dei signori, cioè dei loro podestà; da questi prelevano il sale ogni mese, a loro sono tenuti a pagare l'«herbatico et giandatico» per il bestiame; all'occorrenza prendono le armi e prestano servizi («carezi»). In queste loro pretese i signori non fanno distinzioni tra «tereri» e «forestieri» residenti <sup>(94)</sup>.

Questo accadeva, o almeno lo abbiamo chiaramente documentato, nel secolo XV quando i più potenti signori del parmense, inseriti nella nuova realtà statale milanese, non esitarono a ricercare, pur mantenendo legami privilegiati col duca, uno spazio autonomo. Era ancora il periodo in cui essi potevano concepire la somma dei loro possessi e dei loro poteri come «stato» ricercando nel duca non il padrone, ma l'autorità superiore che avrebbe dovuto garantire i loro diritti, così come l'imperatore era auto-



17. San Secondo. Lo stemma dei Rossi.

rità superiore e fonte dei diritti del duca <sup>(95)</sup>. E tutti sono pronti a cogliere il momento propizio per rafforzare la propria posizione a spese dei vicini concorrenti.

Nel 1403, durante la reggenza conseguente alla morte di Gian Galeazzo, i Sanvitale rafforzano il castello di Noceto, i Rossi quello di Mulazzano, Felino e San Secondo il cui pieno possesso risaliva al 1365 quando i canonici, vessati dalle tassazioni imposte dai signori di Milano agli ecclesiastici, lo vendettero (con i loro diritti su Pizzo) a Jacopo di Rolando per 200 lire imperiali <sup>(96)</sup>. Nelle loro fortezze i Rossi ammassano le vettovaglie provenienti dalle loro terre e da quelle degli amici e aderenti, e un consistente numero di armati, quei villici sempre pronti a scendere in lotta per difendere i loro signori <sup>(97)</sup>. Osteggiano la signoria di Ottobuono Terzi con cui alla fine riescono a dividere il possesso della città dopo averla ricattata con ogni mezzo, chiudendo soprattutto le bocche dei canali Co-

mune e Maggiore sopra il castello di Mamiano, indispensabili per fare funzionare i mulini cittadini <sup>(98)</sup>. Ma anche i Pallavicino, quando è possibile, non esitano a percorrere itinerari divergenti rispetto a quelli della politica ducale, cercando ad esempio ripetuti collegamenti coi veneziani (1428, 1447) con l'occhio fisso al particolare, cioè all'autonomia e al prestigio del proprio «stato» <sup>(99)</sup>. Ma di tutta questa irrequietezza il risultato finale era tutt'al più quello di insediare in città una signoria altrettanto malvista quale quella estense e di inserire, nel già complesso mosaico territoriale, individui nuovi anch'essi alla ricerca di uno spazio; così avvenne con l'investitura concessa a Guido Torelli che ebbe il mero e misto imperio su Montechiarugolo, Monticelli, La Villa, Martorano, Marano, Tortiano, Basilicagoiano, Pegorile, nonché su Guastalla. In ogni caso il continuo stato di belligeranza arrecava gravi danni ai rustici e all'economia, essenzialmente agricola, di tutta la zona <sup>(100)</sup>.

La cura che durante tutto il Quattrocento questi signori rivolgono al loro «stato» è pari a quella che riservano ai loro castelli. Nel 1418 i Rossi provvedono a riattare le rocche di Basilicanova, di Castrignano, di Roccaferara e di Corniglio e più avanti ad innalzare quelle di Torchiara e di Roccabianca <sup>(101)</sup>. Intanto si fanno legislatori, ottengono autonomie a livello ecclesiastico. In contrapposizione alla città e alle capitali dei più grandi stati vicini, alcuni di essi cercano anche uno stile particolare nel rappresentare se stessi e la propria potenza: costruiscono castelli ben diversi dalle precedenti modeste fortezze, danno sistemazioni urbanistiche ai centri del loro stato utilizzando moderne soluzioni e competenze; commissionano artisti di fama per decorare le loro residenze; attivano cancellerie servendosi di esponenti della nuova cultura umanistica <sup>(102)</sup>. Formano insomma delle vere e proprie piccole corti in cui anche la componente culturale è resa in qualche modo funzionale alla loro azione di governo e al proprio progetto politico.

Se i duchi milanesi tolleravano tale ostentazione di potere ritenendola un male ineliminabile e perfino funzionale al controllo della zona, la vicina città, e i funzionari ducali in essa insediati, ne sentivano invece tutta la pericolosità ed il pesante condizionamento per una libera e svelta attività amministrativa. Ed è forse nei funzionari milanesi stretti tra le direttive ducali tolleranti nei confronti della feudalità e le dure, quotidiane necessità di governo, che matura il bisogno di un più deciso intervento contro le autonomie signorili locali. Il da Pesaro ad esempio, commissario ducale in Parma, vede proprio nell'erezione di questi possenti castelli così pericolosamente vicini al centro urbano, un limite gravissimo al proprio potere. Recandosi a Sala (a sole otto miglia da Parma) ove il conte Stefano Sanvitale vuole erigere un castello su «fondamenti antichi li quali dimostrano che altre volte ce fu una fortezza», informa il duca che i lavori sono già iniziati; e il Sanvitale «volelo fornire quadro cioè septe pertiche per ciascheduna quadratura cum uno palazzo in forma de torre in uno cantone de una delle quadrature; questo è il suo lavoro secondo il disegno che lui me ha dicto e questo dice volere perché è la più antica cosa de casa sua e perché ha lì grande territorio da raccogliere biade per havere loco da reponer-

le e per havere uno loco da redurse al tempo del morbo» <sup>(103)</sup>. Il da Pesaro, pur sapendo che altri castellani, e più potenti, hanno fortezze ancor più vicine alla città, rimprovera al duca di essere «troppo humano a tutti li zentili homeni alli quali me pare che vostra eccellenza non habia maggiore apiacere che servirli»; lo consiglia di concedere pure, arrivati a questo punto, il permesso di costruzione «cum questo: che lui non faça altro recepto né de mura né de steccato acìò li non se possa receptare gente de alcuna condictione» <sup>(104)</sup>.

Secondo il da Pesaro, affinché l'autonomia dei signori locali rientrasse nel superiore ordine dello stato, era necessario che effettivamente «questi castellani stessono al segno e chi il trapassa fosse punito iustamente» <sup>(105)</sup>. Gli abusi erano infatti frequentissimi e nel tollerarli si rischiava di vanificare il senso e l'autorità dello stato: «me pare farse grandi malifitii in lo stato in homicidii, in robbarie e in ogni qualità de eccesso; né punitione alcuna fu facta che per certo non è fermeza del stato de vostra celsitudine» <sup>(106)</sup>. Si trattava di ripetute aggressioni ai beni dei cittadini e delle chiese locali, di pericolosi conflitti tra signori stessi, di rifiuti alle richieste di contribuzioni straordinarie motivati coi diritti di esenzione, del non rispetto della legislazione tesa a proteggere i bisogniannonari della città <sup>(107)</sup>. Lo strumento che in qualche modo poteva salvaguardare gli interessi della città nei confronti delle giurisdizioni separate era l'ufficio del Maggior Magistrato <sup>(108)</sup>. Ma l'effettiva imparzialità del sistema era quanto meno discutibile. I nobili del contado potevano infatti disporre in città di veri e propri partiti a loro collegati che indirettamente salvaguardavano, nei consigli e negli uffici, il loro particolare interesse; non è un caso che le «squadre» prendessero nome dalle più importanti famiglie nobili: Pallavicino, Rossi, Correggio, Sanvitale. Nello specifico il tribunale del Maggior Magistrato, i cui poteri furono delegati al commissario e solo in sua assenza al podestà, era continuamente contestato. Alcuni sostenevano che tale ufficio spettava solo al podestà; ma il podestà era soggetto al sindacato e pertanto facilmente asservito ai castellani («ha paura di loro in mo' quando il podestà sta al sindacato ello domanda adiutorio alli castellani e fa scrivere lettere a loro amici in suo favore sì che pensate

mo' como seria tractato uno povero cittadino o contadino che avesse a fare cum uno exempto o castellano»); viceversa il potere giudiziario commissariale poteva essere una garanzia per gli interessi della gente comune («ho defeso più e più poveri homeni da tutti li castellani li quali de facto sono intrati in possessione de i beni de' poveri cittadini») (109).

Continuavano dunque azioni di disturbo nei confronti della città, ma costante era l'impossibilità di estendere su di essa un completo potere. Forse proprio nella mancanza di una città, nel conseguente ineliminabile isolamento nelle sedi del contado, fragili nonostante il ricercato splendore artistico-culturale, va individuato il vizio genetico di questi piccoli stati e va ricercata la causa del loro destino. Questa mancanza contribuiva a rendere persistente un atteggiamento mentale superato: la concezione dello stato fondata ancora sugli schemi della signoria rurale. Questo è evidente nella mancanza di una sede che fosse centro stabile dell'esercizio del potere, nell'intendere lo stato stesso come una somma dei singoli poteri esercitati nei diversi castelli e territori da essi dipendenti, nell'incapacità di superare una visione patrimoniale del potere evidente nelle logoranti e frequenti liti famigliari che esplodevano in occasione delle successioni ereditarie, ma anche nella contemporanea condominialità di più membri della famiglia sull'insieme dei possessi (110). Forse solo Pier Maria Rossi tentò di superare quest'ultimo problema scatenando però la rabbiosa ira dei figli, l'ostilità dei quali giocherà un ruolo non secondario nel naufragio dello stato rossiano (111). Questa ristretta concezione del potere che in pratica restava quella della signoria rurale è evidente anche nei logoranti conflitti di confine tra le varie signorie, per strappare a quella vicina il controllo giurisdizionale e fiscale di zone contestate o limitrofe, il controllo di fonti di reddito di più incerto possesso quali potevano essere l'utilizzazione delle acque o lo sfruttamento dei boschi. Esempio fu lo scontro tra Pallavicino e Rossi per il controllo della zona di Ragazzola, Stagno e Tolarolo; sorge il sospetto che la questione principale fosse costituita dallo sfruttamento delle aree boschive utili certamente all'economia locale, ma anche fonti di grossi redditi per i possessori che spesso fornivano legnami ai duchi e alla città di Parma per opere di non

poco momento (112). La questione giurisdizionale su questi luoghi era in effetti assai incerta e affondava le proprie radici in cessioni che nel corso del Trecento la famiglia cremonese dei de Burgo aveva effettuato sia a Rossi che a Pallavicino (113). La soluzione drastica la volle fornire Pier Maria Rossi erigendo in zona il possente castello di Roccabianca ed esercitando in esso poteri giurisdizionali sulla circostante e più ampia area possibile. Che l'inserimento della struttura castrense nella zona fosse un fatto discutibile è evidenziato da questo: solo in un momento successivo all'erezione del castello Pier Maria provvide a comperare ancora dai de Burgo terre in Roccabianca, ossia in Rezinoldo, su cui «facte sunt partes fovearum circha castrum predicti Rocheblanchae» nonché l'«homagium», le «honorantiae», i diritti e le giurisdizioni di quello che fu un tempo il castello di Tolarolo, situato nel distretto di Cremona e già spettante ai de Burgo (114).

È proprio nella sostituzione pretesa da Rossi e Pallavicino agli antichi diritti dei de Burgo connessi al castello di Tolarolo che sorge la contesa. Sappiamo di scorrerie e di schieramenti di armati da entrambe le parti (115). La pericolosità della situazione sollecitò l'intervento diretto del duca e l'invito da lui fatto al Rossi perché si recasse a Milano a discutere e difendere il proprio atteggiamento aggressivo («havemo preso grande admiratione che essendo de la existimatione che seti et ad noi devotissimo et che dovresti dare bono exempio ad altri, siate trascorso in tale disordine») (116). Il Pallavicino era sì «privato de la possessione de quelli boschi», ma si lamentava anche delle pretese giurisdizionali del vicino che aveva «facto batere et ferire homeni et facto rapresaglia de' bestiami et cazarre el suo podestà de Stagno armata manu da l'officio» non permettendo quindi che egli potesse «godere la sua iurisdictione in pace e senza guerra» (117).

La lite si protrasse nel tempo, ma l'intervento ducale fu sempre molto discreto. Il Rossi non esitava ad offrire agli uomini soggetti al Pallavicino speranza di un più conveniente trattamento fiscale, soprattutto a quelli che erano in possesso di una competenza professionale in qualche modo utile allo sviluppo della zona. Nel 1481 Giovan Francesco Pallavicino si lamentava che «molti homini de Tolarolo de la iurisdictione

ne sua de Stagno se sono fuziti et parte hanno estirpato le sue case e ... se sono reducti a Rezenoldo, instigati da messer Pietro Maria Roxo, quale dice ha dato favore de carri et homeni a guastare e condurre via dicte case, e con scorta de alcuni homeni armati. Et etiamdio s'è querelato che su la iurisdictione sua de Tolarolo li sono maistro Cristoforo speciaro, Frangino concaro, Copelino barbero, Laurentio feraro, Lazarino Montanaro et l'Oselono, quali sono renitenti a contribuire con il comune de Tolarolo e che messer Pietro Maria li favorise per tirarseli a sua obedientia». Il referendario di Cremona, invitato dal duca a prendere informazioni sui fatti, si recò sul posto, contattò sia il podestà pallaviciniano di Stagno e Tolarolo, sia quello rossiano di Rezinoldo. Entrambi confermarono l'accaduto. Il podestà del Rossi, per giustificare in qualche modo i fatti, sostenne che ogni uomo poteva trasferire la propria residenza dove volesse e che se qualche suddito di Pier Maria avesse voluto abitare nei territori del Pallavicino, non gli sarebbe assolutamente stato impedito; garantiva tuttavia il pagamento dei carichi ducali e il referendario si limitò così a prender atto dell'accaduto. Una cosa almeno fu chiarita: che il confine tra le due giurisdizioni (Tolarolo-Rezinoldo) era da ravvisare in «quel certo fosso che è de sopra de Rezenoldo, cioè de sopra da Rochabianca, che se adimanda il fosso parmese»<sup>(118)</sup>.

Il castello di Roccabianca, ardito per costruzione e per significato politico, passerà ai Pallavicino dopo il crollo definitivo della potenza di Pier Maria<sup>(119)</sup>. La ferocia con cui gli avversari si avventarono contro il Rossi, il deciso intervento di Ludovico il Moro per toglierlo di mezzo, sono importanti spie per comprendere il si-

gnificato e la pericolosità dello stato rossiano per l'equilibrio della zona; un pericolo che era rafforzato dall'adesione a Venezia di Pier Maria e pertanto tale da giustificare il pesante intervento milanese. La caduta di Roccabianca da cui il Rossi era fuggito per nave<sup>(120)</sup>, quella delle rocche della montagna per tradimento, la morte di Pier Maria a Torchiara anch'essa persa, insieme a San Secondo, per l'impossibilità del figlio Guido di difenderla, sono i momenti tragici che segnarono la fine della composita struttura dello stato rossiano<sup>(121)</sup>.

Lo sgretolamento di esso ha un significato paradigmatico per l'intera zona: la fine di ogni possibilità di esistenza per quei piccoli stati autonomi che in età rinascimentale rappresentarono la risposta al vuoto di potere creatosi in un'area marginale rispetto ai più grandi stati territoriali contermini<sup>(122)</sup>.

Il vuoto sarà colmato definitivamente con l'arrivo dei Farnese. Comunque le grosse famiglie parmensi di ascendenza medievale, ridotte nelle loro aspirazioni, continueranno ad esistere e la stessa potenza rossiana, ridimensionata, riprenderà fiato.

La feudalità locale, che avrà una vita lunghissima<sup>(123)</sup>, non mancherà di essere cassa di risonanza di fermenti culturali che nei castelli trovano ancora la loro testimonianza privilegiata. Troppo deboli ormai per realizzare una completa autonomia rispetto ai progetti politici imposti nella zona da potenze ben più grandi di loro, Sanvitale, Rossi, Torelli, Pallavicino non mancheranno di far sentire tutta la loro capacità di condizionamento nei confronti della città e dei nuovi poteri che in essa si insediarono, come appare in maniera esemplare da recentissimi studi sull'età farnesiana<sup>(124)</sup>.

## Abbreviazioni

ASMi: Archivio di Stato di Milano.  
ASPc: Archivio di Stato di Piacenza.  
ASPr: Archivio di Stato di Parma.  
ASRe: Archivio di Stato di Reggio Emilia.  
BSCr: Biblioteca Statale di Cremona.  
BPPr: Biblioteca Palatina di Parma.  
AFFÒ: I. AFFÒ, *Storia della città di Parma*, Parma, 1792-1795 (4 voll.).  
BENASSI: *Codice diplomatico parmense*, a cura di U. Benassi, I, Parma, 1910.  
*Chr. parm.*: *Chronicon parmense ab anno MXXXVIII usque ad annum MCCCXXXVIII*, a cura di G. Bonazzi, RIS<sup>2</sup>, t. IX, p. IX, Città di Castello, 1942.  
DREI X e DREI XI: G. DREI, *Le carte degli archivi parmensi dei secoli X-XI*, Parma, 1924-1928 (2 voll.).  
DREI XII: G. DREI, *Le carte degli archivi parmensi del secolo*

XII, Parma, 1950.  
PEZZANA: A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, Parma, 1837-1859 (5 voll.).  
STATUTO 1: *Statuta communis Parmae digesta anno MCCLV*, a cura di A. Ronchini, (*Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*), Parma, 1856.  
STATUTO 2: *Statuta communis Parmae ab anno MCCLXVI ad annum circiter MCCCIV*, a cura di A. Ronchini, (*Monumenta...*), Parma, 1857.  
STATUTO 3: *Statuta communis Parmae ab anno MCCCXVI ad annum MCCCXXV*, a cura di A. Ronchini, (*Monumenta...*), Parma, 1859.  
STATUTO 4: *Statuta communis Parmae anni MCCCXLVII; accedunt leges Vicecomitum Parmae imperantium usque ad annum MCCCXXIV*, a cura di A. Ronchini, (*Monumenta...*), Parma, 1860.

## Note

(1) Per le tracce d'età romana presenti nella zona, cfr. C. GRANDINETTI, *Ricerche sulla centuriazione romana nell'Agro Parmense*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. III, IV (1939), pp. 1-44; di rinvenimenti archeologici nella zona di Roccabianca e di Busseto parlano F. L. CAMPARI, *Un castello del parmigiano attraverso i secoli*, Parma, 1910, pp. 1-11 e L. DODI, *Le formazioni urbane del parmense*, Parma, 1965, pp. 193-194, 198; per lavori di prosciugamento e bonifica tentati in età repubblicana (Marco Emilio Scauro, 115 a.C.), cfr. AFFÒ I, pp. 21-22, 55. Per un inquadramento generale dei problemi economico-sociali dell'Italia settentrionale nell'età tardo-antica, cfr. L. RUGGINI, *Economia e società nell'Italia annonaria. Rapporti fra agricoltura e commercio dal IV al VI secolo d.C.*, Milano, 1961; sulla decadenza dei centri urbani della regione in età ambrosiana, cfr. M. BOLLINI, *Semirutarum urbium cadavera*, in «Rivista storica dell'antichità», I (1971), pp. 163-176. Per una più puntuale trattazione dei problemi di storia del paesaggio padano nell'alto Medio Evo, cfr. V. FUMAGALLI, *L'agricoltura durante il Medio Evo. La conquista del suolo*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, I, Imola, 1976, pp. 461-487 e P. GOLINELLI, *Elementi per la storia delle campagne padane nelle fonti agiografiche del secolo XI*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 87 (1978) pp. 1-54.

(2) BENASSI, n. 27, p. 76.

(3) Sulla *curtis* come momento organizzativo della produzione e della colonizzazione di aree incolte, cfr. V. FUMAGALLI, *Terra e società nell'Italia padana. I secoli IX e X*, Torino, 1976, pp. 25 e sgg. Sul popolamento cfr. ID., *L'agricoltura durante il Medio Evo*, art. cit., p. 470. Per l'importanza del bosco e della palude nella vita del tempo, cfr. M. MONTANARI, *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo*, Napoli, 1979.

(4) Cfr. R. SCHUMANN, *Authority and the Commune, Parma 833-1133* (Dep. st. patr. per le provv. parm. Fonti e studi. Serie seconda, VIII), Parma, 1973, pp. 19-20.

(5) Cfr. G. FASOLI, *Feudo e castello*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano e C. Vivanti, V/I, Torino, 1973, pp. 263-308; A. A. SETTIA, «Erme torri» e «barbari manieri». *Gusto antiquario ed evocazione romantica in due secoli di studi sui castelli medievali*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXV (1977), pp. 5-38 e ID., *I castelli medievali, un problema storiografico*, in «Quaderni medievali», 5 (1978), pp. 110-120.

(6) Cfr. A. A. SETTIA, *Incastellamento e decastellamento nell'I-*

*talia padana tra X e XI secolo*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXIV (1976), pp. 5-26.

(7) Sulle conseguenze delle invasioni ungheresi in Italia settentrionale, cfr. G. FASOLI, *Le invasioni ungheresi in Europa nel secolo X*, Firenze, 1945; sulla connessione *castrum-curtis*, cfr. V. FUMAGALLI, *Strutture materiali e funzioni nell'azienda curtense. Italia del Nord: sec. VIII-XII*, in «Archeologia medievale», VII (1980), pp. 21-29.

(8) Cfr. A. A. SETTIA, *La struttura materiale del castello nei secoli X e XI. Elementi di morfologia castellana nelle fonti scritte dell'Italia settentrionale*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXVII (1979), pp. 361-430. In questo periodo il castello è una semplice fortezza sorta accanto a centri preesistenti e non un villaggio circondato da mura; cfr. P. VACCARI, *La territorialità come base dell'ordinamento giuridico del contado nell'Italia medievale*, Archivio FISA, Milano, 1963 (raccolta di saggi comparsi dal 1921 al 1924), p. 150; per i complessi problemi derivanti dal rapporto, essenzialmente dinamico, tra struttura castrense e abitato, v. A. A. SETTIA, *Lo sviluppo degli abitati rurali in alta Italia: villaggi, castelli e borghi dall'alto al basso Medioevo*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli e G. Rossetti, Bologna, 1980, pp. 157-199.

(9) DREI X, n. L., p. 152 (942 dicembre 26). Sui motivi di tale donazione, da ravvisarsi essenzialmente nella decadenza politica e famigliare dei Supponidi, rappresentanti della grande nobiltà franca, cfr. V. FUMAGALLI, *Vescovi e conti nell'Emilia occidentale da Berengario I a Ottone I*, in «Studi medievali», s. III, XIV (1973), pp. 137-204 (a pp. 185-188) e ID., *Terra e società*, op. cit., pp. 103-107.

(10) DREI X, n. LXXXIX, p. 264 (1000 gennaio 1): «concedimus et per hanc nostram preceptalem paginam confirmamus curtem de Palacioni quae dicitur Sancti Secundi cum omni sua integritate sicut hactenus Atto comes obtinuit, cum servis et ancillis aedificiis castello et villis agris pratis campis pascuis et silvis aquis aquarumve decursibus piscationibus molendinis caeterisque omnibus pertinentiis...».

(11) DREI XI, n. I, p. 1 (1001 marzo 25). La datazione del documento proposta dal Drei va corretta in 975: cfr. N. G. GUA- STELLA, *La Marca Settentrionale ed i conti di Lecco dei secoli IX e X*, in «Atti del Quarto Congresso Storico Lombardo. Pavia 18-20 maggio 1939», Milano, 1940, pp. 159-185 (a p. 180, n. 86). Sulle proprietà di Attone di Lecco, cfr. L. MARTINEL-

LI, *Note sui beni fondiari di un grande proprietario del X secolo: il conte Attone di Lecco*, in «Studi di storia medievale e di diplomatica», Università degli studi di Milano, 1 (1976), pp. 1-15. Per considerazioni di carattere storico-agrario sulla *curtis* in questione, v. V. FUMAGALLI, *Note per una storia agraria alto-medievale*, in «Studi medievali», s. III, IX (1968), pp. 359-378 (a pp. 368-369).

(12) Sulle condizioni economiche del conte Attone e sui prestiti da lui ottenuti dal prete Giovanni nel 975, cfr. C. VIOLANTE, *La società milanese nell'età precomunale*, Bari, 1974<sup>2</sup>, p. 191. Per il problema dei prestiti dissimulati, v. ID., *Per lo studio dei prestiti dissimulati in territorio milanese (secc. X-XI)*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, I, Milano, 1962, pp. 641-735.

(13) DREI X, n. XC, p. 266 (1000 settembre 6)

(14) Per la cappella di San Lorenzo che ritorna altre volte nei documenti, cfr. R. SCHUMANN, *Authority*, op. cit., p. 295. Sottolineiamo anche il fatto che a questa corte afferiscono proprietà situate in altri *loci et fundi* indicati da toponimi alcuni dei quali sono tuttora esistenti e spettanti a località situate sulla destra del Taro: «... cum omnibus rebus ad eadem pertinentibus tam in ipso loco Palasione quamque in locos et fundos Sixa, Barcula, Casale Fuskini, Sala, Toriano, Rivario, Cautari, Runco Cuniverti, Ciliano, Sclavi et in Taro Morto...»; cfr. L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, 1832.

(15) Sulla situazione e sulle vicende della proprietà della Chiesa parmense nel territorio diocesano, cfr. R. SCHUMANN, *Authority*, op. cit., pp. 90-126.

(16) Per i rapporti tra proprietà della terra ed esercizio di poteri pubblici, per la natura del *dominatus loci* e per i suoi collegamenti col castello, rimandiamo qui ad alcuni lavori fondamentali: F. CUSIN, *Per la storia del castello medievale*, in «Rivista storica italiana», s. V, IV (1939), pp. 491-542; G. FASOLI, *Castelli e signorie rurali*, in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medio Evo*, Centro italiano di studi sull'Alto Medio Evo, Atti della XIII settimana di studio (22-28 aprile 1965), Spoleto, 1966, t. II, pp. 531-567; G. ROSSETTI, *Formazione e caratteri delle signorie di castello e dei poteri territoriali dei vescovi sulle città nella «Langobardia» del secolo X*, in «Aevum», XLIX (1975), pp. 243-309, ora in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, a cura di G. Rossetti, Bologna, 1977, pp. 113-148; G. TABACCO, *L'allodialità del potere nel Medioevo*, in «Studi medievali», s. III, XI (1970), pp. 567-615; P. VACCARI, *La territorialità*, op. cit.; G. SOLDI RONDINI, *Nuovi aspetti e problemi della «signoria rurale» (secoli XII-XIV)*, in «Nuova rivista storica», LVII (1973), pp. 545-570; G. VISMARA, *La disciplina giuridica del castello medievale (secc. VI-XIII)*, in «Studia et documenta historiae et iuris», XXXVIII (1972), pp. 1-122. Bibliografia e documenti relativi a quest'ordine di problemi si trovano anche nel lavoro di P. CAMMAROSANO, *Le campagne nell'età comunale (metà sec. XI-metà sec. XIV)*, Torino, 1974.

(17) DREI X, n. LXX, p. 217 (980 dicembre 28).

(18) Infatti abbiamo testimonianza, da un placito tenuto dal messo regio Teutamario, di usurpazioni perpetrate dal vescovo Cadalo al capitolo sulla corte «de Palacione cum castro uno quae dicitur Sancto Secundo» e sui beni, sempre del capitolo, situati «in Gazo» e «in loco quae dicitur Pizo ubi castrum iam constructum fuit»; cfr. DREI XI, n. LXXXII, p. 183 (1046 novembre 21), ora in C. MANARESI, *I placiti del «Regnum Italiae»*, III/1, Roma, 1960, n. 370, p. 140.

(19) «Eo tenore sub nostri confirmatione precepti recepimus, quatinus nullus dux marchio archiepiscopus episcopus comes vicecomes scudassius gastaldius vel aliquis publice rei exactor magna parvaque nostri imperii persona quovis in tempore de predictis castellis et cortis paratas aut operas aut aliquam publicam exactionem querere praesumat aut predictos parmenses canonicos de iam dictis omnibus rebus molestare devestire praesumat»; cfr. DREI X, n. LXX, p. 217, cit.

(20) Per le donazioni di Bonifacio ai canonici, v. DREI XI, n. LXVII, p. 146 (1039 febbraio 18). Su Bonifacio di Canossa, v. A. FALCE, *Bonifacio di Canossa*, Reggio Emilia, 1926 (2 voll.). Sui possessi e sulla posizione politica dei Canossa, cfr. V. FUMAGALLI, *Le origini di una grande dinastia feudale. Adalberto Atto di Canossa*, Tübingen, 1971. Relativamente alla presenza canossiana nella nostra area è significativa l'esistenza della pieve dedicata a San Genesio, un santo assai strettamente legato ai Canossa; cfr. G. FASOLI, *Monasteri padani*, in *Monasteri in Alta Italia*, Torino, 1966, pp. 177-198 (a p. 189); per l'estensione di tale pieve nel 1230, cfr. *Aemilia. Le decime dei secoli XIII-XIV*, a cura di A. Mercati, E. Nasalli Rocca, P. Sella, Città del Vaticano, 1933.

(21) Per il valore dello iugero (=mq 7900), v. A. MAZZI, *Nota metrologica. Un ragguaglio milanese del secolo IX fra lo iugero romano e il longobardo*, in «Archivio storico lombardo», XXVIII (1961), pp. 351-359.

(22) La classificazione sopra citata è proposta in A. A. SETTIA, *La struttura materiale del castello*, art. cit., ove si parla anche della funzione del *tonimen* e del fossato all'interno di un più ampio discorso sull'apparato fortificatorio del castello.

(23) Conferma invece la non identificabilità del *castrum* con l'abitato (v. nota 8).

(24) DREI XII, n. 23, p. 696 (1179 novembre 16).

(25) Sul fenomeno del «decastellamento», cfr. A. A. SETTIA, *Incastellamento*, art. cit., ove si parla anche del castello del Pizzo (p. 26).

(26) Sui de Pizzo e de Cornazzano come vassalli ecclesiastici, cfr. R. SCHUMANN, *Authority*, op. cit., p. 97; ecco i fatti: «illi de Pizo erant soliti vastare cum equis hominibus ecclesiae existentibus in Pizo; nec de cetero devastent et de foeno et palla et pallis perticis et pullis que omnia predicti de Pizo erant soliti auferre de domibus et vineis et hominibus...» (DREI XII, n. 34, p. 705, 1180 ottobre 19).

(27) Infatti, in generale, fino alla metà del secolo XII siamo in presenza di una diffusa aggressività dei proprietari connessa alla «volontà di ammassare terre e dipendenti, più che di ricercarne un razionale sfruttamento»; cfr. V. FUMAGALLI, *L'evoluzione dell'economia agraria e dei patti colonici dall'alto al basso Medioevo. Osservazioni su alcune zone dell'Italia settentrionale*, in «Studi Medievali», s. III, 11 (1977), *A Gustavo Vinay*, pp. 461-490. Per l'area che ci interessa e per le reiterate liti, v. DREI XI, nn. XCVII, p. 217 (1055 febbraio 9) e CXXXVIII, p. 303 (1081 dicembre 14); DREI XII, nn. 315, p. 258 (1164 marzo 19), 465, p. 370 (1176 ottobre 16), 487, p. 386 (1177 dicembre 30); cfr. anche AFFÒ, II, pp. 64, 325, 336.

(28) La rarefazione dell'incolto è documentata anche nella bassa pianura a partire dalla seconda metà del secolo XI; cfr. V. FUMAGALLI, *L'agricoltura*, art. cit., p. 473.

(29) Del comune di Palasone abbiamo notizia in DREI XII, n. 837, p. 609 (1198 aprile 2); all'origine di esso forse stanno le necessità di sfruttamento collettivo dei boschi; cfr. DREI XII, n. 80, p. 738 e n. 102, p. 753 (1192 giugno 8).

(30) Per le origini del comune a Parma cfr. R. SCHUMANN, *Authority*, op. cit., pp. 225 e sgg.

(31) *Ibidem*, pp. 242 e sgg.

(32) Sulle conseguenze dell'episcopato di Bernardo degli Uberti, v. anche F. BOCCHI, *Le città emiliane nel Medioevo*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, op. cit., pp. 405-433 (a p. 431). Per l'atteggiamento dei da Cornazzano oscillante tra vescovi imperiali e partito riformatore cfr. R. SCHUMANN, *Authority*, op. cit., p. 97.

(33) Albertus Rubeus è assessore del podestà nel 1176 (DREI XII, n. 465, p. 370) e ancora nel 1177 (*ibidem*, n. 487, p. 386); Rolando Rossi è podestà nel 1180 (*ibidem*, n. 34, p. 705) e ancora nel 1192 (*ibidem*, n. 102, p. 753) e ancora nel 1199 (*ibidem*, n. 866, p. 626); Iacobus de Cornazzano è tra i rettori del-

- la *societas militum* nel 1179 (*ibidem*, n. 20, p. 694); Gerardo *iudex de Sancto Vitale* è avvocato dei consoli nel 1196 (*ibidem*, n. 163, p. 786). Altra carica importante, di *incroxator terrarum*, fu ricoperta da Giacomo Rossi per la porta di Santa Cristina durante la podesteria di Rolando (*ibidem*, n. 851, p. 617, 1198 ottobre 6).
- (34) Attone da Cornazzano è *prepositus parmensis ecclesiae* nel 1090 (DREI XI, n. CXLVII, p. 322); Aicardo da Cornazzano, prevosto della cattedrale dal 1145 (AFFÒ, II, p. 202) fu vescovo nel 1162-1170; cfr. G. M. ALLODI, *Serie cronologica dei vescovi di Parma*, Parma, 1856.
- (35) Sull'analogia tra la formazione dei poteri connessi al castello e il potere vescovile sulla città, cfr. G. ROSSETTI, *Formazione e caratteri*, art. cit., pp. 124, 135, 142 e G. VISMARA, *La disciplina giuridica*, art. cit., pp. 66, 103-104.
- (36) È la lite tra consoli e capitolo «occasione dampni dati a rusticis predicti prepositi cuidam Philippo de civitate Cremona qui domum habebat super allodium prefatae ecclesiae; etenim conquestus fuerat consulibus parmensibus qui propterea rusticos volebant distringere et etiam ab eis bannum accipere»; cfr. DREI XII, n. 280, p. 229 (1162 giugno 24).
- (37) Sulla complessa questione della conquista del contado che oltretutto dovette presentare diversità a seconda dei casi, cfr. A. I. PINI, *Dal comune città-stato al comune ente amministrativo*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, vol. IV, Torino, 1981, pp. 449-587, a pp. 478 e sgg.
- (38) AFFÒ, III, p. 320.
- (39) *Ibidem*, pp. 321, 336; le usurpazioni del comune interessavano Colorno, Poviglio, Castel Gualtieri, Montecchio, Collecchio, Castrignano, Corniglio, Rigoso, Valera, Berceto, Castel Terenzio, Pietrabalza, Pietramogolana, Corniana e Monte Barone.
- (40) *Ibidem*, p. 338.
- (41) Sulle Valli dei Cavalieri, cfr. G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma, 1915.
- (42) SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a c. di G. Scalia, Bari, 1966, vol. I, p. 547.
- (43) Cfr. E. NASALLI ROCCA, *Le origini e la posizione politica dei Rossi di San Secondo dall'età del Comune a quella delle Signorie*, in «Arch. stor. per le provv. parm.», s. IV, XXI (1969), pp. 83-103; ID., *La posizione politica dei Sanvitale dall'età dei Comuni a quella delle Signorie*, *ibidem*, s. IV, XXIII (1971), pp. 135-153.
- (44) Sulle imprese militari di Gherardo da Cornazzano (a. 1162), su quelle di Guarino Sanvitale e Geraldo da Cornazzano (a. 1219), cfr. AFFÒ, II, p. 202 e III, pp. 180-181. Sulle podesterie in varie città dei Rossi e dei Sanvitale, cfr. P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1819. Bernardo Rossi si distinse come uomo d'arme al tempo di Federico II di cui per un certo periodo fu anche intimo; di lui così dice Salimbene: «Numquam vidi hominem qui melius personam magni principis representaret. Habebat enim apparentiam et existentiam. Nam quando erat in bello armatus, et cum clava ferrea hostes percutebat hinc inde sicut a facie diaboli ita divertebant et fugiebant ab eo» (SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, op. cit., p. 290).
- (45) Cfr. G. CHITTOLINI, *Signorie rurali e feudi alla fine del Medioevo*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Galasso, op. cit., pp. 589-676, a pp. 610 e sgg.
- (46) STATUTO 1, p. 105; più avanti nel tempo sappiamo di una quarantina di castelli distrutti dal comune (STATUTO 2, p. 159).
- (47) STATUTO 1, p. 98.
- (48) STATUTO 1, p. 250 (*Qualiter ille qui tenet terram quae facit factiones alicui castello vel homini pro castello, sit obligatus*).
- (49) STATUTO 2, pp. 218-219 (*De iis ad quae cogendi sint vassalli communis observare communi*).
- (50) STATUTO 1, pp. 220 e 338.
- (51) STATUTO 1, pp. 222, ove si prevede la possibilità per il comune di provvedere «tam in muris quam in aliis fortitudinibus et laborerius et cavamentis et etiam destruere et munire castra et loca episcopatus Parmae».
- (52) STATUTO 3, p. 25 (*Quod capitaneus populi possit facere sibi dari omnia castra et fortalicia pro bono pacis*).
- (53) STATUTO 3, pp. 112, 270, 271.
- (54) STATUTO 3, p. 149.
- (55) STATUTO 3, p. 125 (*Quod unaquaeque specialis persona, collegium, universitas, corpus, terra, castrum et locus compellatur solvere coltas*) e p. 128 (*Qualiter procedi debet contra nobiles et potentes qui recusant solvere coltas et mutua communis*).
- (56) STATUTO 3, p. 128, p. 222 (*De modo procedendi contra committentes depredaciones*), p. 227 (*Qualiter potestas et capitaneus habeant arbitrium super violenciis et robariis*) e p. 230 (*Qualiter magnates, nobiles et potentes...*).
- (57) STATUTO 4, p. 18.
- (58) STATUTO 4, pp. 23-28; per i privilegi concessi, a metà Duecento, a coloro che si recassero ad abitare in qualche castello tenuto dal comune, cfr. STATUTO 1, pp. 391-392 (Pizzofreddo) e STATUTO 2, p. 160 (Belforte e Montechiaro).
- (59) STATUTO 4, p. 24. 12 braccia equivalgono a m. 6,540 ca.
- (60) STATUTO 4, p. 266 (*De poena nobilis facientis domum in castris communis*).
- (61) STATUTO 4, p. 265 (*De poena imposita vendentibus castrum, honores, vasallos et iurisdictiones*) e p. 153 (*Quod omnia instrumenta vassallatici facta a certo tempore citra sint nulla...*).
- (62) STATUTO 4, p. 226 (*De poena compellencium rusticos vel alios ad aliqua laboreria facienda*).
- (63) STATUTO 4, p. 200.
- (64) Cfr. G. CHITTOLINI, *Il luogo di Mercato, il comune di Parma e i marchesi Pallavicini di Pellegrino*, ora in G. CHITTOLINI, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino, 1979, pp. 101-180. Per i tentativi del comune di aggredire le giurisdizioni vescovili di Corniglio, Monchio (1319), cfr. ASPR, *Famiglie, Rossi*, 1525-1529 (*Diversi indici de privilegi... riguardanti la casa Rossi*, 1526).
- (65) Cfr. E. NASALLI ROCCA, *La posizione politica dei Pallavicini dall'età dei Comuni a quella delle Signorie*, in «Archivio st. per le provv. parmensi», s. IV, XX (1969), pp. 65-113. Per le pretese fiscali di Federico II, cfr. *Chr. parm.*, a. 1246.
- (66) *Chr. parm.*, a. 1253 e a. 1303.
- (67) *Ibidem*, a. 1303.
- (68) *Ibidem*, ad annum.
- (69) Cfr. A. A. SETTIA, *Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville forti, recinti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXIV (1976), pp. 527-617, ove trovansi riferimenti al parmense (pp. 531, 532, 548, 614).
- (70) *Chr. parm.*, a. 1328 e a. 1329.
- (71) Cfr. G. CHITTOLINI, *La crisi delle libertà comunali e le origini dello stato territoriale*, ora in G. CHITTOLINI, *La formazione*, op. cit., pp. 3-35.
- (72) *Chr. parm.*, a. 1325 e a. 1326 e B. ANGELI, *La historia della città di Parma et la descrizione del fiume Parma, divisa in otto libri*, Parma, 1591, p. 158 (a. 1324).
- (73) *Chr. parm.*, a. 1329.
- (74) *Chr. parm.*, a. 1329 e a. 1333.
- (75) *Chr. parm.*, a. 1331.
- (76) *Chr. parm.*, a. 1335 e a. 1336.
- (77) Per il Sanvitale a Venezia, cfr. *Chr. parm.*, a. 1327; per i

rapporti dei Rossi con gli Scaligeri, cfr. P. AZARII, *Liber gestorum in Lombardia...*, a cura di F. Cognasso, in RIS<sup>2</sup>, XIV/4, 1925-1939, p. 169 e note I e 2.

(78) Cfr. A. VASINA, *Il mondo emiliano-romagnolo nel periodo delle Signorie (secoli XIII-XIV)*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, op. cit., pp. 675-748, a p. 720.

(79) Per un aspetto particolare della produzione cittadina, cfr. R. GRECI, *Panni di lana parmensi sul mercato pisano nella seconda metà del Trecento*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, II, Napoli, 1978, pp. 251-285.

(80) Vedi il quadro fornito da G. CHITTOLINI, *Signorie rurali e feudi*, art. cit., p. 633 e sgg.

(81) Cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni e politica feudale nel ducato visconteo-sforzesco*, ora in G. CHITTOLINI, *La formazione*, op. cit., pp. 36-100.

(82) *Ibidem*, p. 47 e PEZZANA, I, pp. 82-94.

(83) G. CHITTOLINI, *Infeudazioni*, art. cit., pp. 50 e sgg.

(84) ASPr, *Famiglie, Torelli*, b. I (1406 ottobre 6). Per una cronologia dei privilegi famigliari, cfr. ASRe, *Archivio Malaspina-Torello*, b. 16. Per il riordino dell'archivio Torelli, cfr. M. DALL'ACQUA, *Le carte Torelli: saggio storico-archivistico, in Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. 1545-1622*, Roma, 1978, vol. II (*Forme e istituzioni della produzione culturale*, a cura di A. Quondam), pp. 209-227.

(85) Cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni*, art. cit., p. 55; per i privilegi viscontei, v. PEZZANA, I, p. 170 (1387 maggio 14); per l'investitura del Rusconi, cfr. ASMi, *Feudi camerati*, p.a., c. 714 (1394 giugno 3, rog. Fr. de Maynis).

(86) Cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni*, art. cit., pp. 52-53.

(87) *Ibidem*, pp. 63-64.

(88) Cfr. G. CHITTOLINI, *Il particolarismo signorile e feudale in Emilia fra Quattro e Cinquecento*, ora in G. CHITTOLINI, *La formazione*, op. cit., pp. 254-291, a pp. 269-70.

(89) PEZZANA, IV, pp. 41 e 55.

(90) ASPc, *Notarile*, b. 162; not. Antonolo Oliari (1343-1369), b. 3 (1355 maggio 9).

(91) ASMi, *Famiglie*, c. 135. Trattasi di una descrizione dello stato pallaviciniano fatta dal commissario ducale Prospero de Camulio nel 1457). Per il valore del braccio parmigiano (= m 0,545) v. V. BANZOLA, *Le antiche misure parmigiane*, Parma, 1968.

(92) All'interno della descrizione abbiamo anche l'*inventarium caneparii*: 8 *vegetes*, di misure 50, 28, 18, 16, 12, 11, 10, 10; un *vezolum ab aceto*, di misure 4 e un secondo di misure 3; una *conca* da vino; una *tina* per farina; una *maracium a carnibus*; un *albiun a carnibus*; una *stateria parva* e una *grossa*; un *fribellum*; uno *stao*, una cassa senza coperchio; un banco; un letto *cum fodra nova* e con una coperta di panno bianco senza lenzuola; un lettino con fodera rotta con coperta di panno bianco e senza lenzuola; una cappa lacerata di panno bianco. Le munizioni dei custodi constano dei seguenti elementi: «baliste 5 a mulinello, balista alia cum mulinello et sine corda, alia balista cum cerella, alia balista sine corda et cerella, bombarde quatro cum pensibus 7 pulveris, schiopeti 3 cum lib. 5 plombi, coracie 4 discolperte cum paribus tribus spalaciorum, paribus tribus brazalium, duo paria guantonum et cellatis quattuor ac banchis tribus, vetroni DCCC, resegeta una, manaria una, sola una, cultelus unus a circulis, corda una, mostra una, mesia una, tavolerus unus, capse quatuor, lecterie duo, moleta una, maleus unus, lib... solphari, tarconi sex»; *ibidem*.

(93) Diamo qui l'elenco delle località dello stato seguite dal numero degli uomini abitanti in esse e nelle ville e dall'estensione espressa in miglia: Busseto (851; 16), Monticelli (447; 17), Bargone (270; 5 1/2), Zibello (447; 9 1/2), Solignano (280; 12), Polesine (226; 9), Tabiano (285; 6), Castellina (66; 4), Torre (63; 4), Varano (326; 9), Miano (105; 4), Costa Mezzana (303;

7 1/2), Gallinella (68; 5 1/2), Cortemaggiore (29; ...); *ibidem*. Qualche utile raffronto con dati di un secolo posteriore è forse possibile: cfr. A. M. ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano 1975, tabelle XI e XIII a pp. 36 e 39.

(94) ASMi, *Famiglie*, c. 135: descrizione dello stato fatta da Giovan Francesco Pallavicino sempre in occasione della divisione tra i sette fratelli, s.d. (ma 1457-59).

(95) Cfr. G. CHITTOLINI, *Il particolarismo signorile*, art. cit., p. 274.

(96) Per il rafforzamento dei castelli cfr. PEZZANA, II, pp. 24 e sgg.

(97) Per la prontezza dei villici a seguire gli ordini dei loro signori, v. B. ANGELI, *La historia*, op. cit., pp. 228-229 (1403), 237 (1404), 263 (1409).

(98) *Ibidem*, p. 229.

(99) Cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni*, art. cit., p. 91 (nota 104), ove si cita una lettera di Filippo Maria all'imperatore del 30 maggio 1428. Tali movimenti dei feudatari parmensi erano seguiti con interesse e preoccupazione anche da più lontano; ad es. da Alfonso il Magnanimo che in una lettera all'Estense del 7 maggio 1447 riporta testualmente una informazione da lui recentemente avuta per iscritto: «d. cardinale Vicecomes habet in familia sua Nicolaum Palavicinum ex castellanis parmensibus. Huic est frater d. Baptista Pallavicini natu maior, homo prudentissimus et ingens animi. Is est episcopus reginus que urbs non multum distat a Parma et est sub vicaria illustrissimi d. marchionis Ferrarie generi vestre maiestatis. Iste episcopus suavis et hortatu d. Vicecancellarii polliatus est castella quedam agri parmensis tradere venetis et eos cives parmenses commovere ad rebellandum ...»; Archivio Corona de Aragon, *Cancilleria Real*, reg. 2699, cc. 75 v.-76 r. (su segnalazione di G. Albini).

(100) Tra gli episodi di vendetta tutt'altro che infrequenti, disastroso fu quello di Ottobuono Terzi che costrinse i contadini di Torricella di Sissa, di Palasone, di S. Quirico, e di Fontanello ad arare tutti i seminati nella giurisdizione del castello di S. Secondo; cfr. PEZZANA, II, p. 110 (1409).

(101) ASPr, *Famiglie, Rossi, 1400-1469*, copialettere dei conti di Felino: 1418 gennaio 12 (c. 8 r.); 18 maggio 15 (c. 39 v.) e 19 (c. 41 v.).

(102) Cfr. G. CHITTOLINI, *Il particolarismo*, art. cit., p. 272.

(103) ASMi, *Registri Missive Ducali*, 60, c. 4 r. (1461 aprile 14).

(104) *Ibidem*.

(105) *Ibidem*, c. 13 r. (1461 maggio 28).

(106) *Ibidem*, c. 42 r. (1462 giugno 14); e ancora «io faria de li processi e procederia a privatione de' feudi a chi il meritasse» (ASMi, *Registri Missive Ducali*, 43, c. 566, 1461 marzo 9).

(107) *Ibidem*, 60, c. 110 v. (1463 marzo 2) per contribuzione all'erezione di fortificazioni in Parma e c. 138 v. (1463 maggio 1) per far rispettare il divieto di esportazioni di biade dato che «la caristia serà qui teribile».

(108) Sul Maggior Magistrato cfr. U. PETRONIO, *Giurisdizioni feudali e ideologia giuridica nel ducato di Milano*, in «Quaderni Storici», 25 (1974), pp. 351-402.

(109) ASMi, *Registri Missive Ducali*, 60, c. 216 r.-v. (s.d., ma post 1464 marzo 13).

(110) Per una testimonianza dei rapporti tra il Rossi e i podestà che presiedevano ai singoli castelli dello «stato», cfr. *Statuta Parmae*, BPPr, Ms. parm. 1071 (lettera del Rossi ai podestà alla fine del II libro). Per la contesa tra i sette figli di Rolando Pallavicino cfr. G. CHITTOLINI, *Infeudazioni*, art. cit., p. 63 e nota 113.

(111) Sulla feroce contesa che divise Pier Maria dai figli i quali ritengono che il padre «non li lassa havere reputatione» (ASMi,

*Registri missive ducali*, 60, c. 165 v., 1463 luglio 14), cfr. G. MANFREDI, *Considerazioni sul testamento del conte Pietro Maria Rossi di San Secondo*, in «Arch. St. per le provv. parm.», s. IV, VI (1954), pp. 87-93.

(112) Su tali forniture di legnami ai duchi v. ASMi, *Famiglie*, c. 135, lettera di Giovan Lodovico e Pallavicino Pallavicini a Galeazzo Maria Sforza (1475 settembre 20); e a Parma: «le legne le quale havimo a bona derata togliendole da San Secondo, de Arzenoldo e dalli boschi de' Palavicini i quali habilmente se menano per aqua fino a Colornio» (ASMi, *Registri Missive Ducali*, 60, c. 103 v., 1463 febbraio 6).

(113) Giuliano del fu Giacomino de Burgo testa a favore di Rolando Rossi (1343 settembre 3) e cede i propri diritti sulle acque del Po, su parte della motta, torre, case di Tolarolo, sulla quale motta «solitum fuit esse quoddam castrum»; cfr. ASPr, *Feudi e comunità*, b. 163; a tale testamento segue una composizione tra Rolando e Cabrino de Burgo (1375 settembre 10) per i diritti su Tolarolo, Polesine, Fossa, Stagno (*ibidem*, b. 206 e F. L. CAMPARI, *Un castello*, op. cit., p. 128). Negli stessi anni (1376 ottobre 14) Rodolengo de Burgo vendeva ai Pallavicino la metà del castello, o della motta, «super quo sive qua sunt duo pedes turrium murati lapidibus et calcina iacentis in loco de Tolarolo episcopatus Cremonae, cum uno puteo intus dictum castrum», e beni in Tolarolo, Fossa, Stagno e Polesine di Manfredi, nonché i diritti di «portizare» su entrambe le sponde del Po (ASPr, *Feudi e comunità*, b. 163 e F. L. CAMPARI, *Un castello*, op. cit., p. 132). Ancora nel Cinquecento queste zone dell'oltre Po venivano considerate spettanti alla giurisdizione della città di Cremona (cfr. D. BORDIGALLO, *Sytus urbis Cremonae*, ms. della BSCr, 1515, c. 24) e già indebitamente possedute da Rossi e Pallavicino. Sul significato di «motta» e sulla connessione di essa con strutture fortificate, cfr. A. A. SETTIA, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, «motte» e «tombe» nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, in «Archeologia medievale», VII (1980), pp. 31-54.

(114) ASPr, *Feudi e comunità*, b. 163, 1466 ottobre 8.

(115) ASMi, *Registri Missive Ducali*, 43, pp. 453-454 (1460 marzo 21) e p. 553 (1460 dicembre 17); 60, c. 13 r. (1461 maggio

28) e c. 138 v. (1463 aprile 8). Nello stesso periodo Pietro Maria aggrediva i boschi pallaviciniani di Varano come sappiamo dalle lamentele di Dorotea Pallavicino al Duca: «li Rossi me usurpano ogni di li mey boschi... et mi come feminuza mi ne stago in questo mio locho di Varano richiusa» (ASMi, *Famiglie*, c. 135, 1461 febbraio 25). La domenica precedente più di 200 uomini e balestrieri avevano invaso i suoi monti gridando «Maria, Maria» e minacciando di «voler pigliare... huomeni e bestia-me» (*ibidem*).

(116) ASMi, *Registri Missive Ducali*, 152 bis, c. 89 v. (1480 settembre 21) e 118 r. (1480 novembre 10); anche il Pallavicino, invitato, si limita ad inviare un messo (*ibidem*, c. 2 v.).

(117) *Ibidem*, c. 89 v. (1480 settembre 21) e c. 118 r. (1480 novembre 10).

(118) ASPr, *Feudi e comunità*, b. 163, recapito 18 (1481 maggio 12), anche in F. L. CAMPARI, *Un castello*, op. cit., pp. 136-137.

(119) Cfr. F. L. CAMPARI, *Un castello*, op. cit., p. 119.

(120) ASMi, *Sforzesco, Carteggio*, c. 842 (lettera da Zibello di Giovan Francesco Pallavicino al Duca, 1482 aprile 27).

(121) F. L. CAMPARI, *Un castello*, op. cit., p. 117.

(122) Cfr. G. CHITTOLINI, *Il particolarismo*, art. cit., pp. 274-275.

(123) G. FASOLI, *Feudo e castello*, art. cit., p. 300; l'autrice ricorda che nel 1749 giurarono fedeltà al nuovo duca Filippo di Borbone 19 famiglie marchionali e 59 comitali tutte provviste di feudo.

(124) Cfr. A. BIONDI, *I ducati dell'Emilia occidentale nel periodo dell'antico regime*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, op. cit., II, 1977, pp. 35-64; L. ARCANGELI, *Feudatari e duca negli stati farnesiani (1545-1587)*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, 1977, pp. 77-95 e ID., *Giurisdizioni feudali e organizzazione territoriale nel ducato di Parma (1545-1587)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. 1545-1622 (I. Potere e società nello stato farnesiano*, a cura di M. Romani), Roma, 1978, pp. 91-147.

# L'architettura

*Marilisa Di Giovanni Madruzzo*



«Super uno colle aprico feracissimoque ab Apennino mille passibus determinato (quem incolae antiquiores Turrimclaram vocitavere) eiusdem nominis Castellum mirabilis structurae condidit aedificavit costruxitque. Vallis inter utrumque sita tantae amoenitatis fertur ut nec iniuria veterum Campus Elisius vocari possit, Cerere et Phalerno pomo et nuce ipsam trinacriam aut superat aut aequat... Inter fluvivium et pedes collis Phanum genitricis humanati Jovis grandi impensa conditum bonisque dotatum. Et forus est et hospitia non vulgaria. In ingressu primi ascensus fons irriguus, porta turre et atrio munita lacus piscatorius manu et industria confectus. Ab hac usque ad aliam portam pons fossa et iustitia locus. Hinc in castellum ingressus est ubi accolarum habitatio, Laurentii phanum, stabulatorium, fons puteus et cisterna ingens. Hinc ad aliam portam spatium quinquaginta passuum altiore aliquantulum ascensu muro hinc inde lapideo et alto munitum. Ibi custodiae armatae, locus, atrium, ortus, planities et pomeriu balnea et thalami utriusque temporibus accomodati. Alia porta est ponte et fossa profunda, quae ad arcem ducit ascensu asperiore: via est triplici muro firmata, quae in septimam desinit portam. Ibi marmoreus autoris colossus et epitoma. Ex hac itur ad arculam quattuor turribus marmoreis vallatam in qua phanum divi Nicomedis, puteus altus, cisterna miro lapide contexta; atrium regium, thalamus auro linitus in quo autoris gesta et amores signantur: extra thalamum specula est ex qua omnis Aemilia et Liguria speculantur. Circumquaque porticus et deambulatoria, pomeria et orti mire consiti, aer nimium dispositus et balnea omni morbo accomodata ...» (1).

Questa bella descrizione del castello di Torrechiera composta dal Caviceo, contemporaneo, ammiratore e biografo di Pier Maria Rossi ci introduce in modo poetico nel più affascinante monumento dell'architettura castellana rinascimentale del territorio parmense. Qui si descrivono sì torri e luoghi armati, ma anche laghetti, frutteti, fonti, porte adorne di statue; eppure tutti noi alla parola «castello» associamo immediatamente il concetto di difesa, di luogo elevato, impervio, isolato, legato spesso a ricordi romantici di rovine, di tratti di mura affioranti in mezzo alla natura che ha preso il sopravvento. Nell'evolversi del fenomeno dall'incastellamento medievale al castello quattrocentesco fino alla fine del XVI secolo, si distinguono tre diversi passaggi connessi in buona parte alle condizioni storiche, ma anche, e in questo modo si spiegano le modificazioni strutturali, al differente concetto di offesa e di difesa e, al vanificarsi di questo, alla mutata destinazione. Per tutto il Medioevo, fino all'affermarsi delle prime signorie, abbiamo nel paesaggio del contado tre diversi tipi di costruzione incentrati sulla torre e legati a tre differenti situazioni storiche: nel primo, la torre legata a patrimoni terrieri, con caseggiati rustici disposti o intorno o su un lato della stessa, spesso chiusi da un recinto che custodiva: «Esistevano torri ad impianto aperto con caseggiati rustici disposti su un solo lato o su due lati opposti alla torre stessa... Altre volte i locali rustici che affiancavano la torre erano parzialmente congiunti da un muro di cinta... Avevano sicuramente un impianto a corte chiusa altre torri o comunque aziende fortificate, che costituivano il nucleo aziendale di grandi patrimoni» (2).

Il secondo è connesso ai luoghi di confine o lungo strade di particolare importanza o su argini di fiumi: qui le torri fortificate costituiscono l'ossatura del sistema di sorveglianza del territorio dipendente dal comune.

Il terzo tipo costruttivo, ancora, può essere legato ad un potente signore che si stacca dalla città, creando quello che Paolo Marconi chiama: «microcosmo autosufficiente, nato in tempi calamitosi, per ospitare un'entità politica isolata, prima o poi destinato però a gravitare in un sistema più complesso orientato verso il servizio di una città» (3).

Naturalmente l'irradiarsi di un sistema difensivo e di organizzazione del territorio da parte del comune prima e della signoria poi è fenomeno estremamente mutevole e difficile da ricostruire; anche se in modo molto schematico e sintetico è interessante il discorso fatto da Giorgio Muratore (4) e da Aldo Settia (5) per i secoli IX, X e XI sull'incastellamento di centri preesistenti, in cui si associa il carattere difensivo ad esigenze economiche di sfruttamento di terre e di organizzazione di contadini. Il castello «conserva il suo ruolo determinante quale polo di riferimento visivo e simbolico di un potere concentrato nelle mani di quei pochi che reggono le sorti politiche della comunità» (6).

Il mutamento si avverte intorno alla metà del XIV secolo: alle differenti condizioni storiche (ci riferiamo naturalmente al Parmense e alle regioni ad esso confinanti, il Piacentino e il Ducato di Milano in modo particolare) si aggiungono le diverse tecniche di offesa, che richiedono una revisione più consapevole delle strutture murarie. Ne consegue che, mentre nei periodi precedenti nell'edificare un castello si teneva conto in primo luogo dell'ubicazione che ne determinava la forma, alla seconda metà del XIV secolo la tipologia varia con il variare della funzione: i castelli ubicati lungo le principali vie di comunicazione o allo sbocco di valli o ai confini del territorio si configurano come luoghi prettamente fortificati, gli altri assumono all'interno un carattere più piacevole di abitazione, spesso solamente temporanea, legata alla stagione e alla caccia.

Nel primo caso si ripropone in modo continuo, tanto da assumere un carattere tipologico uguale, valido per tutti, il concetto di quello che Perogalli chiama del castello-recinto o castel-

lo-silo (7) e che si lega alle fortificazioni viscontee: cortine murarie e torri, prive di corpi di fabbrica.

Nel castello-recinto vi è il mastio, la torre maggiore, nella quale aveva la sua residenza il castellano (8): la sua struttura è quadrangolare, alta e tozza, dapprima chiusa anche nella parte terminale, atta a contenere gli ambienti più importanti ed isolabile dal resto dell'edificio per potere costituire un'estrema difesa, quasi «una fortezza nella fortezza» (9). Intorno le cortine murarie costituivano un organismo difensivo chiuso, continuo, senza aperture e molto alto: nei più antichi esempi hanno la stessa altezza delle torri, in seguito questa sarà abbassata notevolmente mentre verrà aumentato lo spessore e rastremata la parte inferiore con la cosiddetta «scarpa», in conseguenza dell'impiego delle armi da fuoco come strumento di offesa.

Non di rado questo semplice sistema difensivo era circondato da un fossato che aumentava ulteriormente le possibilità di resistenza: è già testimoniato nell'XI secolo (10), anche se giustamente osserva Settia per altre aree, che spesso, oltre al fossato, la difesa era offerta dalla stessa configurazione del terreno, da zone paludose e acquitrinose (11).

In realtà per buona parte del Medioevo la residenza ufficiale era in città, mentre il castello continuava ad avere il significato di ricovero di cinta di mura, così come la «rocca», dotata di ampi e vasti locali, era esclusivamente la sede del presidio armato guidato dal castellano, soprattutto in luoghi di confine, come era considerato dai Visconti il Parmense.

Conferma tale opinione il fatto che ancora per quasi tutto il Trecento in Lombardia e anche nel Parmense non era possibile costruire castelli senza il benestare del signore di Milano o del comune di Parma: Settia riferisce il divieto contenuto negli statuti di Parma del 1347 di «costruire fortificazioni «in terris militum» senza il permesso del comune: «per fortezza si doveva in tal caso intendere ogni casa con piano superiore sopraelevato e che avesse muri alti dodici braccia, poco meno di otto metri» (12).

Il carattere di edificio fortificato mi pare sempre presente nelle descrizioni, accanto all'aspetto di vere e proprie aziende agricole. Con la metà del XIV secolo rimane il concetto di castello legato al sistema difensivo: in Lombardia



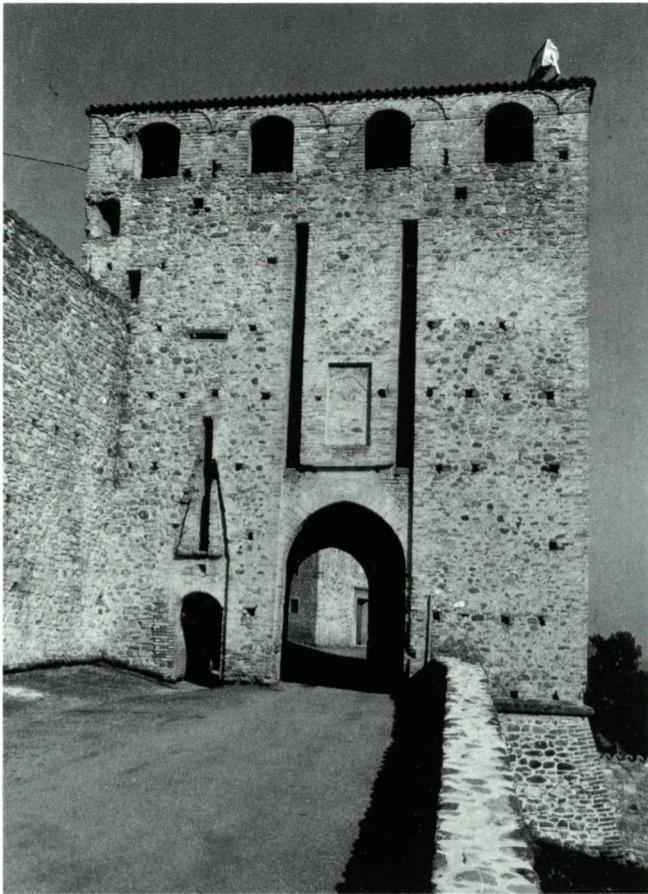
18. Montechiarugolo. Il cammino di ronda.

si collega strettamente alla politica e alla vita dei Visconti e il piano di ricostruzione o di costruzione 'ex novo' si rivela organico sulla linea di una ben più accorta concezione strategica mirante a pianificare, organizzare e potenziare l'intero sistema difensivo del territorio dai più lontani confini... «con una maglia che permettesse segnalazioni e appoggio reciproci, onde garantire sicurezza, disposta quasi ad anelli successivi ed a sempre minor raggio, dai confini sino al cuore stesso del Ducato» (13). Nel Parmense permane da una parte il divieto di costruzione, al quale già facemmo riferimento, per iniziativa del singolo feudatario; inoltre le lotte interne tra le diverse fazioni legate alle potenti famiglie dei Rossi, Torelli, da Correggio e Pallavicino portano come conseguenza allo smantellamento di molti edifici preesistenti (si deve infatti a questa opera distruttiva la quasi assoluta mancanza di resti dei secoli precedenti); d'altra parte lo spostarsi dei centri di forza dalla città ad un distretto rurale, dovuto al riconoscimento ottenuto da molte famiglie da parte dei Visconti

o degli Estensi e alle concessioni di terre e di castelli nel contado, porta all'abbandono della città e dei suoi palazzi per i possedimenti extraurbani: «Con la crisi del comune e della città-stato, con il mutamento e l'allargarsi dei termini della lotta politica ad una dimensione regionale, che non possono più padroneggiare, i nuovi feudatari si trovano risospinti nel contado e si arroccano sulle terre e nei castelli che avevano acquistato al tempo della loro fortuna o che ora si fanno riconoscere» (14).

Ed è questo un fenomeno che soprattutto nel territorio di Parma continuerà per tutto il '400 e per la metà del '500, fino all'avvento dei Farnese (15).

Il passaggio quindi dal castello concepito come dimora rurale fortificata al castello-residenza mi pare avvenga in modo radicale, rapportato a questo abbandono dei palazzi cittadini (quindi con il trasferimento di tutto il nucleo familiare) e all'allocarsi in queste roccaforti, che devono essere adattate ad accogliere un diverso genere di vita, anche se al tempo stesso devono respin-



19. Torrechiara. Rivellino.

gere i frequenti attacchi che il continuo alternarsi di alleanze, di complotti e di scontri delle famiglie di feudatari, comporta.

In questo senso ha ragione la Romanini quando esclude la derivazione del castello visconteo e quattrocentesco dall'esempio fortificato medioevale considerato un «vero e proprio fortilizio, sviluppato diversamente... intorno ad una torre castellana come al fondamentale elemento costitutivo»<sup>(16)</sup>.

Montechiarugolo, San Secondo Roccabianca, Torrechiara, Soragna, Sala Baganza e Fontanelato sono significativi di questa nuova destinazione relativamente al territorio di Parma, perché possesi delle famiglie che maggiormente hanno fatto la storia di tale regione allo scorcio del XIV secolo e per tutto il XV e XVI secolo e perché emergenze monumentali particolarmente suggestive dal punto di vista artistico<sup>(17)</sup>. Li accomuna quella ricerca di razionalizzazione della forma che tende ad una geometrizzazione della pianta con una netta preferenza verso il

quadrato o il rettangolo, perché tali figure rendono lo spazio interno meno dispersivo e quindi meglio controllabile e conseguentemente richiedono una minor sorveglianza.

Tale tendenza è già ampiamente presente nella tipologia del castello visconteo lombardo già dalla seconda metà del XIV secolo, mentre quelle che là erano cinte murarie costituenti il perimetro si vanno, proprio per le nuove esigenze abitative, trasformando in corpi di fabbrica più bassi (l'introduzione delle armi da fuoco ha reso inutile la difesa incentrata sull'altezza) ma muniti di mura più spesse, soprattutto verso l'esterno: viene infatti accentuata l'inclinazione del muro di scarpa, soprattutto nelle torri angolari, con rinterri e 'fasciature' esterne.

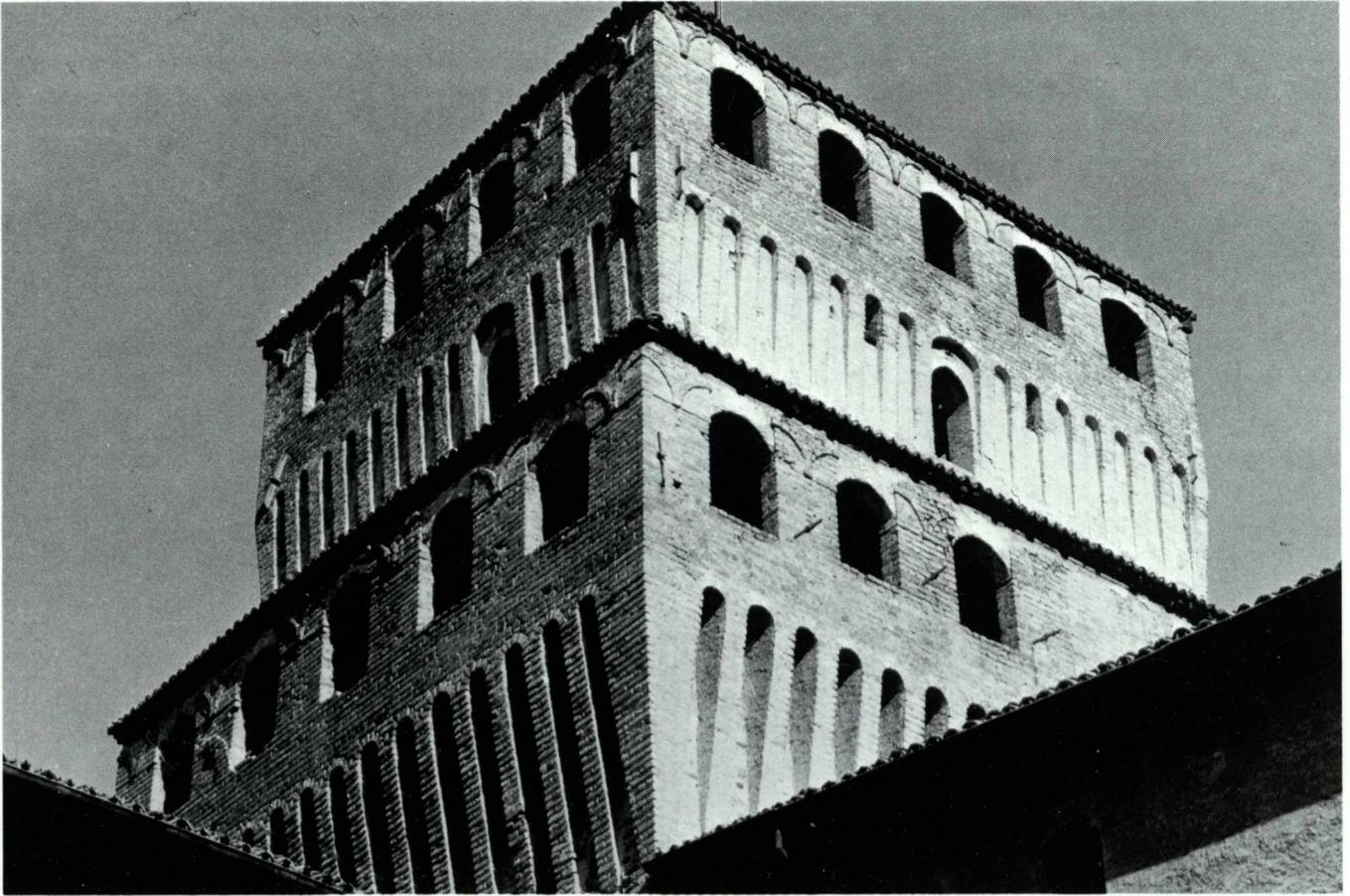
L'esempio di Montechiarugolo, ricostruito da Guido Torelli dopo il 1406, è il più antico e conserva ancora una pianta rettangolare irregolare, che incorpora ciò che rimane dell'antico mastio, poi ricostruito: tale irregolarità è determinata sia dal terreno scosceso, a strapiombo sul fiume Enza, che al momento della costruzione passava proprio sotto le mura e circondava con un'ampia curva il «castellazzo», sia dall'impianto ancora medioevale su cui viene ad inserirsi.

L'antichità della torre principale è testimoniata dalla sua forma quadrata, a sezione costante dalla base al colmo (la parte superiore a sporto è infatti contemporanea al castello) e dalla tecnica di costruzione «mista», in pietra e ciottolo di fiume disposti in corsi irregolari (la parte più recente è in mattoni).

Questo ed altri particolari architettonici di Torrechiara e di Fontanelato e di Berceto, altro feudo dei Rossi, confermano la tendenza dei costruttori a mantenere la precedente costruzione, ad utilizzarla, a cercare con accorgimenti particolari di inglobarla nella nuova, adattandola alle esigenze di tutto il complesso.

Gli altri esempi offrono tipologie di impianto regolari, quadrate o rettangolari, una sezione costante dalla base fino allo sporto retto da beccatelli e coronato da merli a coda di rondine, detti generalmente «ghibellini», con un termine che ha perduto l'originale significato legato ad un partito per identificarsi con una convenzione tipologica.

San Secondo e Torrechiara, per i quali è possibile una ricostruzione abbastanza fedele grazie



20. Torrechiara. Il mastio.



21. Torrechiara. Il cortile d'onore.

all'affresco della Camera d'oro del Bembo che riproduce tutti i possessi dei Rossi <sup>(18)</sup>, avevano una triplice cerchia di mura e quattro torri angolari, come a Sala Baganza e Soragna, mentre Roccabianca ne ha due disposte agli angoli diagonalmente opposti. La loro sporgenza rispetto ai corpi di fabbrica è limitata, eccetto che per Torrechiara, mentre Fontanellato ha un impianto quadrato con tre torri circolari su tre angoli ed una quadrata.

Nell'esempio di Montechiarugolo una conferma del suo carattere leggermente arcaico è data dalle pochissime aperture e dalla notevole altezza delle sue mura che appaiono una barriera compatta verso l'esterno, con il lieve sporto delle sue torri e con l'alta scarpa poco sporgente.

Con la metà del '400 significativa si rivela l'evoluzione delle famiglie Torelli, Rossi, Pallavicini e San Vitale, così ben delineata da Chittolini <sup>(19)</sup>, per cui la loro ambizione, che si esplicita in quella sorta di mania della pietra, «acquista un particolare significato nel volersi inserire nell'ambito di una politica più vasta che superasse gli angusti confini locali e che al tempo stesso li staccasse tanto da Parma (alla quale non erano più legati da alcun vincolo), quanto da Milano da cui dipendevano, ma nella cui struttura non vogliono inserirsi come dimostra il loro continuo rifiuto di cariche e onori.

Quella che Chittolini chiama «ideologia del piccolo stato signorile» <sup>(20)</sup> porta i nuovi feudatari a fondare castelli, a creare in questi piccole corti rinascimentali, a chiamare a lavorare per loro e per il loro decoro illustri artisti: «Il signore si fa tramatore e ordinatore di una legislazione statutaria,... crea una cancelleria della quale fanno parte talora letterati e umanisti; costituisce anche una rete di podesterie nei centri minori, difesi da castelli e fortificazioni. Talora giunge a dare vita ad una piccola corte principesca...» <sup>(21)</sup>.

In questa nuova ottica, mentre Guido Torelli rimane legato ancora ad un concetto di castello in cui prevalesse il carattere di difesa, proprio per il suo essere «uomo d'arme» (Montechiarugolo assumerà un aspetto propriamente abitativo solamente con Marsilio e soprattutto con il letterato e diplomatico Pomponio Torelli, nel secolo successivo) si delinea con ricchezza di particolari, talora rivestiti di aspetti fantastici, la figura di Pier Maria Rossi, illustre uomo d'armi, legato a Francesco Sforza di cui era il capo

delle truppe, imparentato con i Torelli (aveva infatti sposato la figlia di Guido, Antonia), che, al tempo stesso «dilettandosi di architettura della quale era intelligentissimo», si diede a costruire o a ricostruire antichi possessi e nuovi feudi.

Il Carrari e il Pellicelli <sup>(22)</sup> elencano addirittura ventisette castelli di Pier Maria e questa frenesia di ricostruzione è una conferma del desiderio di costituire un piccolo stato autonomo e la dislocazione di questi possessi nel territorio Parmense sembra emanciparlo dalla influenza sia del ducato di Milano che di Parma.

Pier Maria vive per qualche tempo a Milano e durante il suo soggiorno ha occasione di vedere la fabbrica della costruzione del castello di Porta Giovia, voluto da Francesco Sforza sull'area del castello visconteo: dalla critica è stato più volte avanzato il nome di Filarete, attivo in quegli anni a Milano, quale ispiratore di Torrechiara e di San Secondo, ma, a parte pochissimi particolari che non possono ritenersi determinanti, non sembra esserci una corrispondenza tra i castelli del Rossi e le opere, sia pratiche che teoriche, dell'architetto toscano. Escludono inoltre ogni possibile influenza, oltre a ragioni tipologiche, anche la cronologia dell'attività del Filarete, attivo al castello di Milano (il suo intervento è in verità piuttosto limitato) dal 1451 al 1455, e quella dell'edizione del Trattato, pubblicato tra il 1461 e il 1464, anni in cui Torrechiara era già conclusa <sup>(23)</sup>.

Motivi di ispirazione il Rossi come committente sembra invece ricavare dalla ristrutturazione di castelli viscontei: ne sono una testimonianza gli esempi di Pandino, a pianta quadrata, con quattro torri angolari anch'esse quadrangolari, nettamente sopraelevate rispetto ai corpi di fabbrica, sporgenti rispetto al perimetro, e dotate di sporto retto da lunghi beccatelli, generati dall'aggetto di un mattone sull'altro, con una inclinazione contenuta, di Soncino e di Malpaga.

Le torri agli angoli rispondono ancora ad un criterio difensivo e offensivo in quanto «fiancheggiavano» il tiro effettuato dai soldati dal cammino di ronda e il loro sporto, ancora raro nel Trecento, superando il perimetro delle mura, permette un miglior tiro.

Tutti questi castelli sono dotati di cammini di ronda, alcuni ancora completi, che permettono



22. San Secondo. Il cortile d'onore.

il giro di tutto il castello come a Montechiarugolo, percorribili come «una strada selciata ad andamento vagamente trapezoidale coperta a coppi»<sup>(24)</sup> con gli angoli smussati, accorgimento che elimina i punti morti nella difesa, svolgendo per mezzo di un sistema di beccatelli angolari, più lunghi e con arco più ampio.

Nel castello dei Torelli il cammino di ronda acquista una importanza preponderante e insieme alle numerose caditoie aperte tra un beccatello e l'altro (queste però non sfruttano la pendenza del pavimento, come avveniva nei castelli medievali, ma si giovano dello sporto), alle feritoie aperte sotto i merli e alle ventiere rotonde, conferma il carattere militare, di architettura fortificata voluta dal suo costruttore.

A Roccabianca la ronda percorre tutto il perimetro, servendosi in alcuni punti di passerelle mobili in legno, come è testimoniato dagli attacchi, i cosiddetti «gattoni», visibili sul fianco sinistro; si regge anch'essa sullo sporto dei beccatelli e svolta con angoli retti poggiando su muro pieno a sezione triangolare, simile al-

la soluzione di Pandino e di Soncino.

A Torrechiara, Soragna, Sala e Fontanellato il suo percorso è visibile solo in parte e oggi intuibile appena, interrotto in più punti a causa delle ristrutturazioni degli interni.

Grazie alle testimonianze di pergamene, alcune delle quali sono state pubblicate dal Capacchi<sup>(25)</sup>, di disegni e degli affreschi del Bembo, si può giungere alla conclusione che il cammino di ronda di Montechiarugolo non era in origine coperto, mentre lo era negli altri esempi che abbiamo citato: l'uso della copertura, come dice giustamente Perogalli<sup>(26)</sup>, e come aveva dimostrato, anni prima, Luca Beltrami<sup>(27)</sup> era molto frequente in Lombardia, soprattutto per ragioni climatiche.

Elemento fondamentale di tutti i castelli è la torre, sia essa posta sugli angoli sia essa la torre principale, il mastio, che trova posto o all'interno dei corpi di fabbrica su un lato del cortile, preesistente e dalla successiva costruzione inglobato, come a Montechiarugolo o a Roccabianca, o su un lato, generato da un prolungamento di



23. Montechiarugolo. Il mastio.



24. Fontanellato. La Rocca dei Savvitali. Fianco sud.

una torre angolare come a Torrechiara dove si innesta con muri di minor spessore sui muri più grossi inferiori o lungo il perimetro interno come a San Secondo o ancora posto sull'ingresso come a Fontanellato e, ma è solo un'ipotesi, a Soragna.

La sua origine risale senz'altro all'unica torre del castello-recinto, ma nelle costruzioni della seconda metà del '400 essa perde il suo significato di luogo deputato al comando o alla difesa estrema e quindi rappresentativo dell'intero sistema: per la sua posizione assume ancora un aspetto preminente, che però non corrisponde più ad una reale funzione.

Le torri angolari sono a pianta quadrata, costituite da un'alta scarpa, da una cornice marciano a mattoni, la cui estremità a toro costituisce in tutti l'elemento di scansione tra le mura inclinate e quelle superiori verticali e di decorazione al tempo stesso, da un secondo elemento di sezione minore e infine dal coronamento a merli poggiato su beccatelli.

Solitamente all'interno sono costituite da una

vasta sala a pianterreno «voltata» mentre la salita ai piani superiori è permessa da scale o ricavate in spessore di muro, come a Roccabianca e a San Secondo, o a pioli, come a Montechiarugolo, o a percorso misto, in muratura addossate ad una parete e a pioli nell'ultimo tratto, come a Torrechiara.

Carattere particolare rivelano le torri rotonde di Fontanellato, due addossate al perimetro degli spalti e la terza perfettamente inserita nella costruzione: generalmente riferite per la tipologia all'area piacentina <sup>(28)</sup>, ritenute poco sicure in caso di attacco e costruttivamente di maggior impegno, esse sono considerate un ulteriore passaggio verso il castello residenziale, che nel caso di Fontanellato è confermato dalla posizione del mastio sull'ingresso (anche se defilato, come vediamo anche a Varano dei Melegari) caratteristica già notata a Milano con la torre voluta dal Filarete, che si configura come una facciata.

Diversa è la funzione a cui vengono destinate tali torri, siano esse quadrate o rotonde: a volte,

come a Roccabianca e Fontanellato, in esse risiede il corpo di guardia; alcune sono adibite ad oratorio, come a Montechiarugolo, a Torrechiara e a Sala Baganza, a volte vi trovano posto le scuderie, come a Torrechiara.

All'interno dei corpi di fabbrica tutti i castelli sono dotati di ampi cortili, che dividono nettamente in due la parte destinata alla residenza, con portico al piano terreno e loggia al primo piano o anche su due piani, e la parte destinata ai soldati e ai servizi. L'apertura di questi ariosi portici, scanditi da colonne o pilastri che reggono ritmati archi a tutto sesto, è poco frequente in esempi trecenteschi (è il caso di ricordare ancora una volta il castello di Pandino con il bellissimo portico e il loggiato superiore aperti su tutti e quattro i lati con archi acuti o l'importante esempio del castello visconteo di Pavia), mentre si rivela una costante per gli esempi quattrocenteschi, sia in Emilia che in Lombardia, dove si inserisce spesso in costruzioni preesistenti, come avviene a Malpaga, a Scaldasole, a Cusago e a Mantova nel castello di San Giorgio.

A Montechiarugolo, Roccabianca e Soragna il portico è presente solo su un lato; si svolge su due lati contigui a Fontanellato e a Sala Baganza e sui due lati opposti a Torrechiara. Solo nell'esempio di San Secondo, portico e loggia si ripetono su tutti e quattro i lati, ma esso, nel suo insieme, è più tardo, frutto di due momenti. Un discorso a parte richiedono le loggie aperte verso l'esterno, visibili a Torrechiara, le «specula» descritte dal Caviceo, a Fontanellato, a Montechiarugolo: esse sono posteriori alle costruzioni della prima metà del '400.

Sono eleganti altane, a struttura architravata, proiettate verso lo splendido paesaggio, aggiunte ai corpi di fabbrica: mi pare che ancora una volta si guardi verso Milano, alla loggetta della corte ducale e alla ponticella del Castello Sforzesco del periodo di Galeazzo Maria e di Ludovico il Moro «elementi che in modi articolati si ritrovavano nei diversi castelli che servivano agli Sforza come residenza estiva: Galliate Milanese, Cusago, la Sforzesca presso Vigevano» (29).

A Torrechiara esse sono sicuramente costruite in un tempo successivo sia perché la cornice appare interrotta ed è presente solo su un lato là dove oggi è la porta-finestra; sia perché sono ben visibili gli attacchi nella muratura e gli anti-

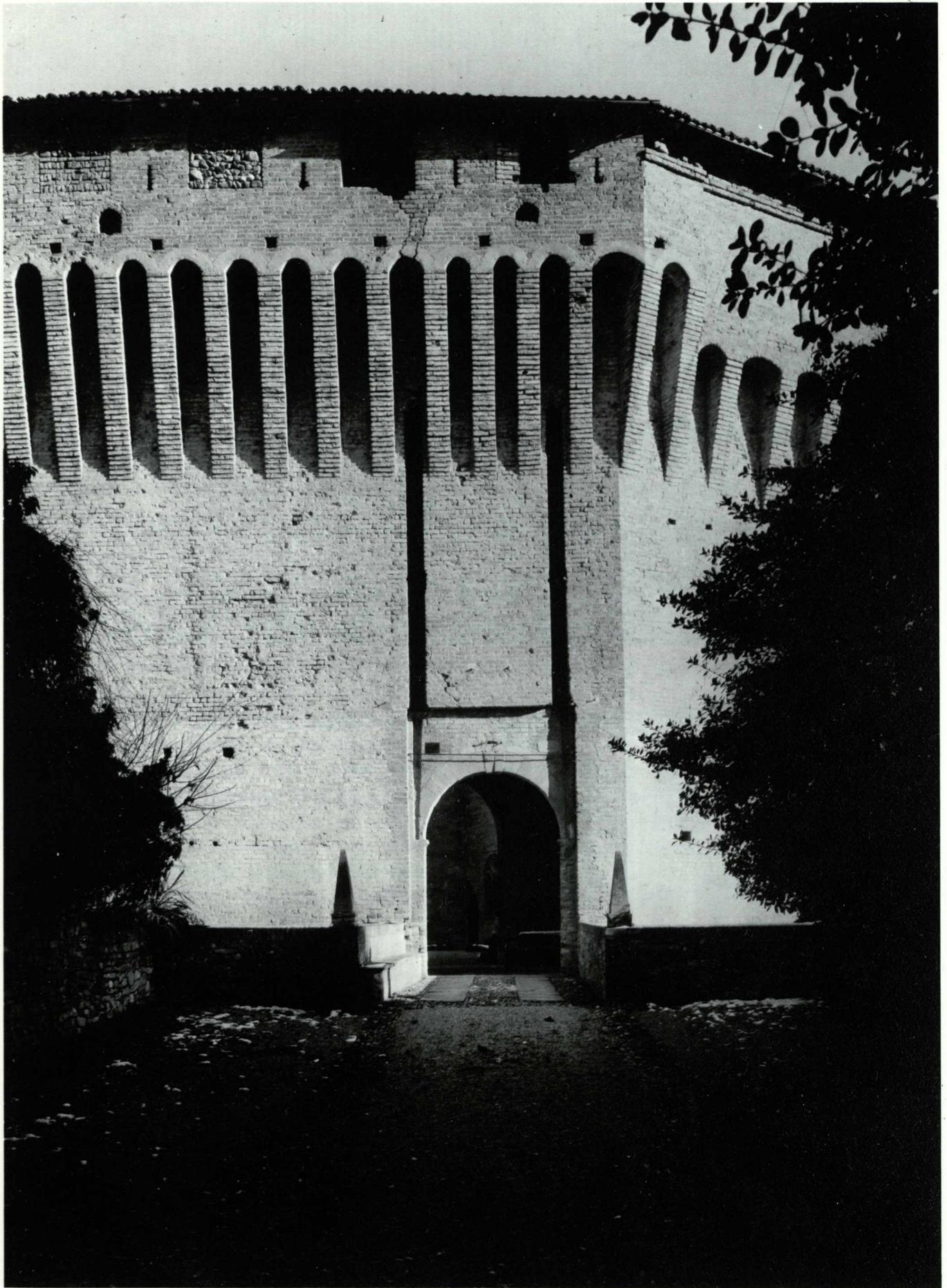
chi merli degli spalti, più bassi, murati; a Montechiarugolo la sua costruzione, poggiante sui beccatelli di diversa fattura, può farsi risalire alla metà del XV secolo, al momento cioè in cui la famiglia Torelli ottiene di potersi fregiare dell'arma dei Visconti insieme al proprio stemma, come testimoniano gli affreschi a losanghe che decorano le pareti della loggia, altro elemento che avvicina alla cultura milanese e agli esempi del Castello Sforzesco, della Casa Panigarola, della Cascina Bolla).

Segnano l'aprirsi della struttura castellana fortificata, un ulteriore passaggio verso il castello-residenza, un ulteriore allontanamento da quello che Perogalli (30) chiama «edificio introverso», poiché la visione non è più costretta dallo spazio ristretto delle piccole finestre archiacute, ma spazia attraverso queste altane aperte verso il paesaggio. Anche gli spalti minacciosamente muniti di merli, di feritoie e di spazi per le armi da fuoco, diventano a poco a poco giardini, frutteti, luoghi piacevoli di riposo: in tale ottica si trasforma nel '500 il grosso spalto sul fianco posteriore di Montechiarugolo o quello nord di Torrechiara, che muta di funzione al momento della ristrutturazione dei grandi saloni a pianterreno e al primo piano.

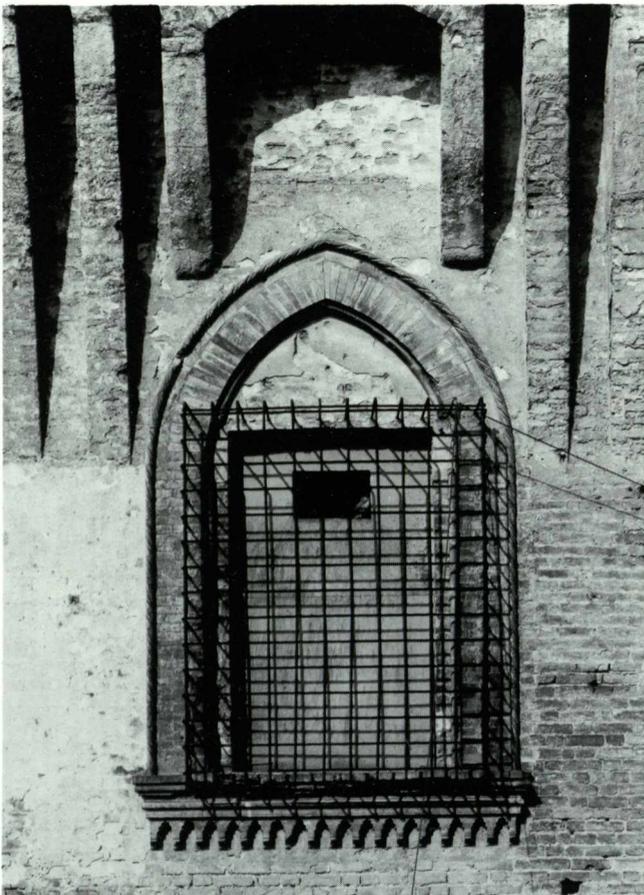
Un discorso più difficile riguarda gli interni, poiché le trasformazioni avvenute attraverso i secoli hanno modificato profondamente gli originali locali.

Ci si presenta anzitutto una infilata di stanze coperte con volte a botte o a crociera, senza corridoi di disimpegno: a Torrechiara, pur con alcune modificazioni, come l'apertura di porte e finestre e il rifacimento delle coperture e dei pavimenti, la sequenza è quella quattrocentesca, su cui sono intervenuti alla metà del secolo successivo: la volta a botte del salone a pianterreno è stata modificata per il rifacimento del pavimento al piano superiore così come è stato alterato il soffitto, sicuramente in origine a cassette, del salone degli acrobati.

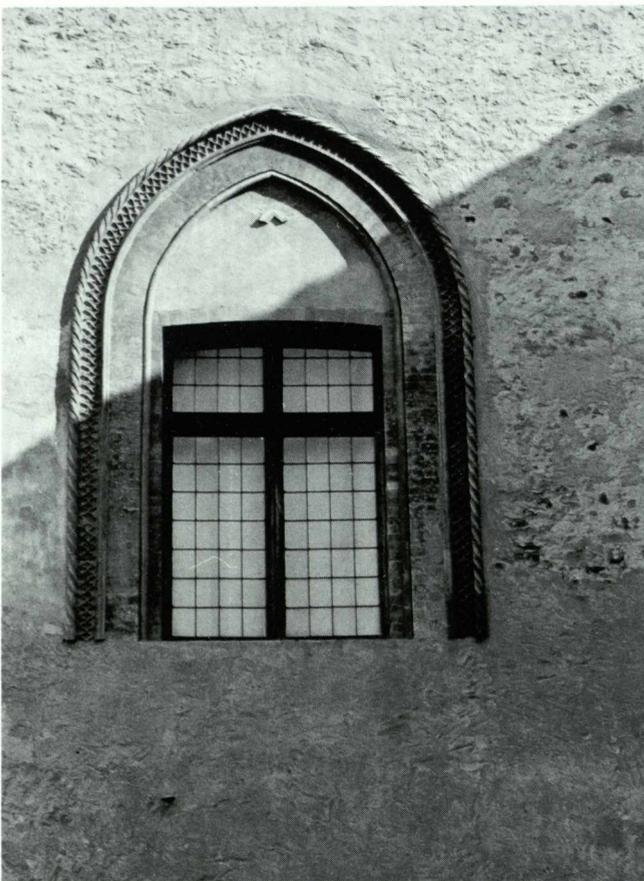
I servizi appaiono, come dice il Lopez a proposito dei castelli sforzeschi, «primordiali e parsimoniosamente ricavati in certi sgabuzzini nello spessore delle muraglie» (31), mentre le cucine, ancora ben conservate a Torrechiara, sono costruite in un secondo tempo, contemporaneamente alla loggetta della camera d'oro, ricavate da un innalzamento della cortina muraria.



25. Montechiarugolo. Il ponte in muratura e l'ingresso al castello.



26. Roccabianca. Finestra.



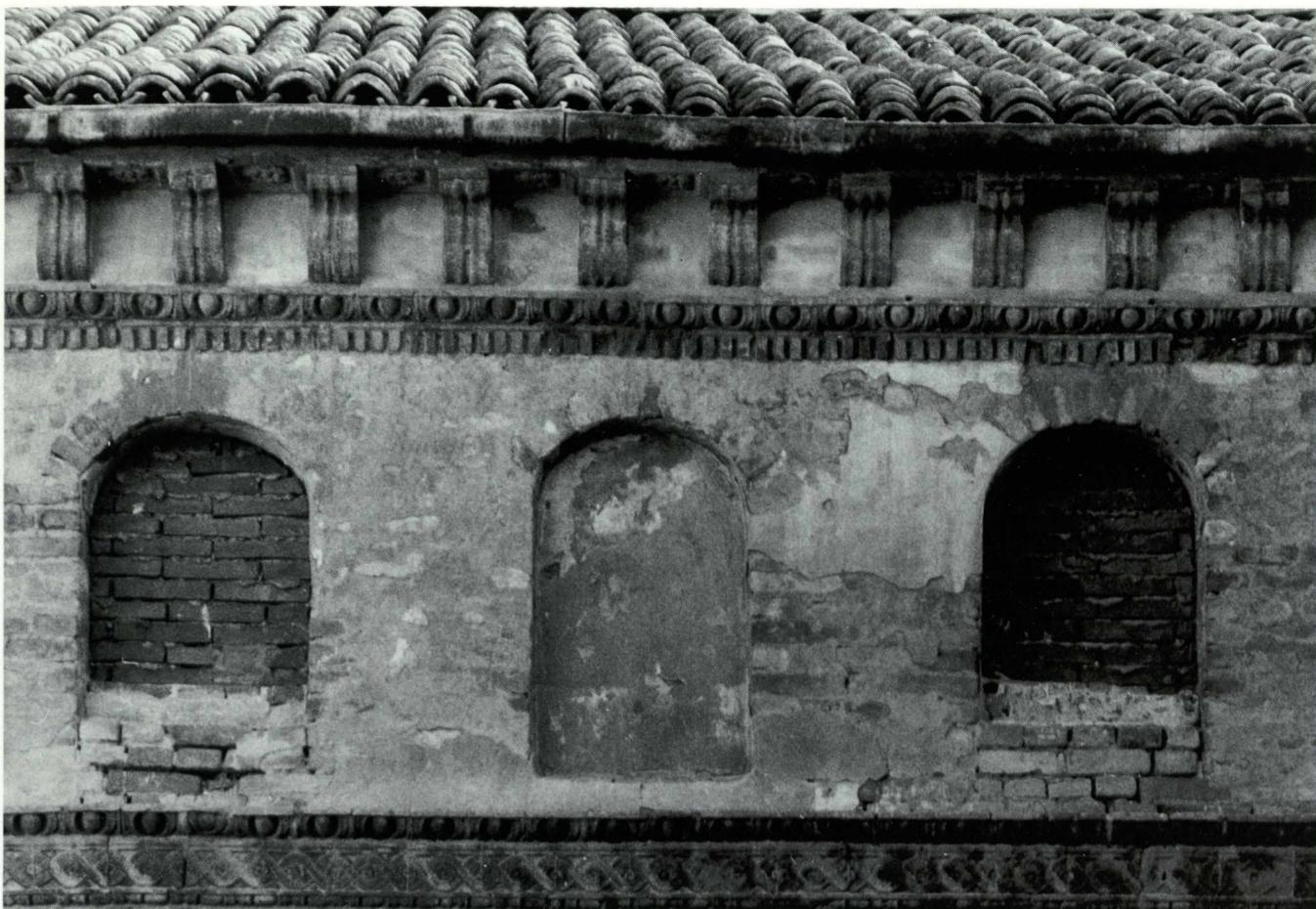
27. Torrecchiara. Finestra.

A Sala Baganza, a San Secondo e a Fontanellato particolari architettonici come le volte e le decorazioni ad affresco permettono l'esatta datazione dei locali interni, tra i primi del XVI secolo e la seconda metà dello stesso secolo, mentre a Soragna la modificazione del XVII secolo muta l'aspetto interno in modo radicale.

Altro elemento comune a tutti i castelli, ma non sempre conservato, è il cosiddetto 'rivellino', la costruzione posta immediatamente prima dell'ingresso, sia verso il borgo che verso la campagna, a protezione del ponte levatoio: di solito a pianta quadrata o rettangolare, aperto sui due lati da una porta grande al centro per il passaggio delle truppe, a piedi o a cavallo, e di una più piccola, laterale, per il passaggio a piedi, ambedue venivano chiuse, allorquando lo richiedevano ragioni di sicurezza, da una saracinesca che veniva calata verticalmente lungo incavature in continuazione degli stipiti. A Torrecchiara è conservato perfettamente, così come è ancora visibile a Roccabianca; pochi resti a Montechiarugolo, mentre è completamente scomparso negli altri.

Al rivellino segue generalmente il ponte levatoio, in legno, retto alla base da piccole mensole, calato e alzato mediante catene, che al momento della chiusura erano raccolte nei «bolzoni», profonde scannellature ai lati dell'apertura. Esso era gettato solitamente sopra i fossati che circondavano il castello, ma venne ben presto sostituito da ponti in muratura, più sicuri e più stabili.

A differenza degli esempi sforzeschi lombardi, i castelli del Parmense offrono poche aperture, rare verso l'esterno, più frequenti all'interno dei cortili: ancora archiacute o rettangolari, contornate da una sottile ghiera in cotto, come a Torrecchiara, a Roccabianca e a Soragna, dove una bella cornice in cotto intorno alla finestra, con un motivo finissimo di girali di foglie, si ripete in mezzo a due sottili cordoni di ovoli e fuseuole sul fianco del cortile e nel sottotetto, sorretto da mensole pure in cotto, ancora originali. All'esterno, motivo ricorrente è il cordone in cotto, che sottolinea e divide la scarpa inclinata dalla parte superiore verticale, alternata alla cornice «a frange laterizie gradinate a triangolo»<sup>(32)</sup> di Fontanellato e Roccabianca, presente già in esempi trecenteschi, soprattutto di area lombarda.



28. Soragna. Motivo decorativo di cornici in cotto.

Mentre nei castelli viscontei si alterna l'uso del mattone con pochi inserti in pietra, impiegato di preferenza in pianura, all'uso della pietra nelle zone vicino ad un fiume o a un lago o di montagna, i castelli del Parmense impiegano il mattone come i coevi esempi sforzeschi.

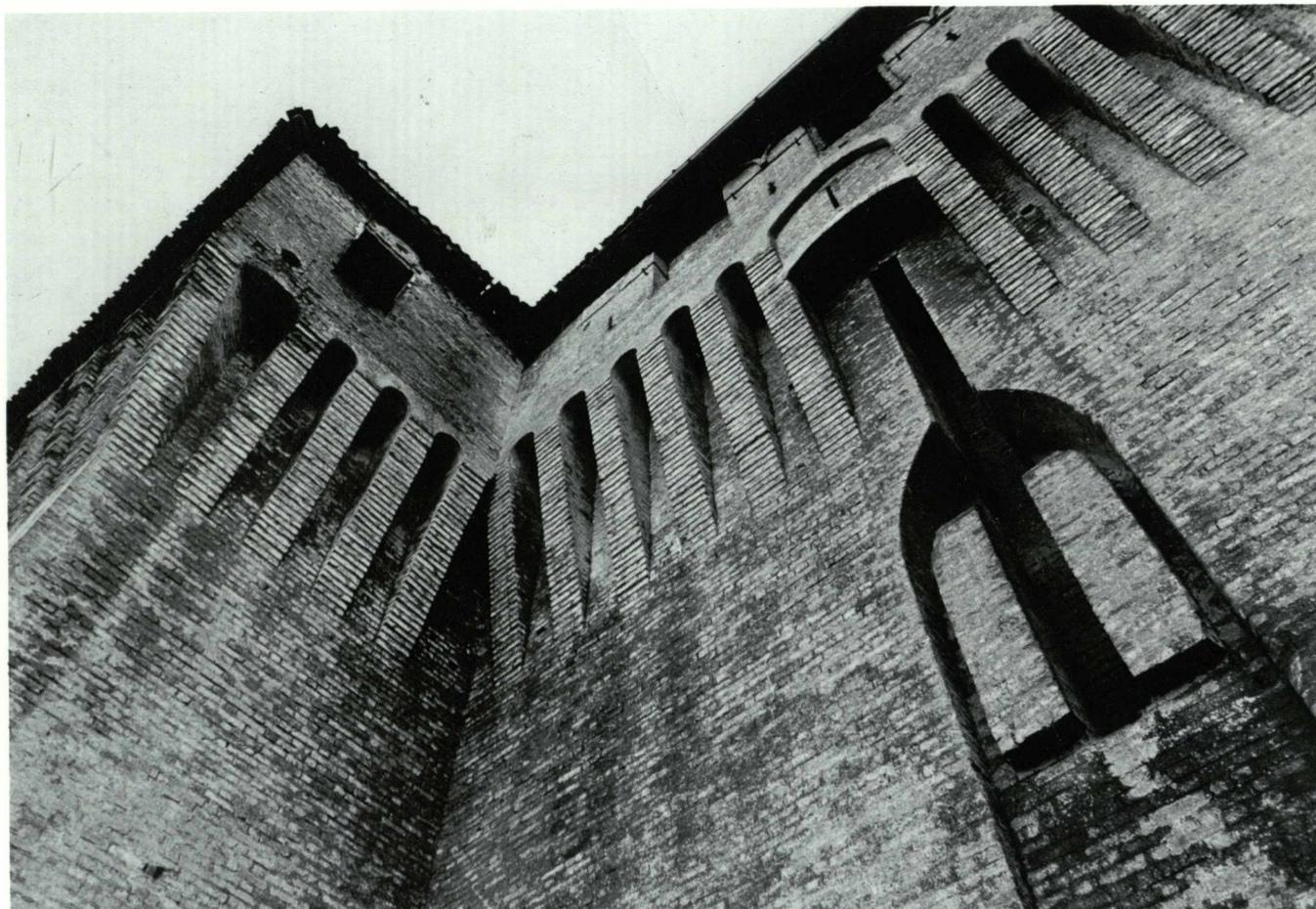
Purtroppo per tutti questi esempi, tra i più belli e conservati della zona, non è possibile risalire ad alcun nome di architetto cui affidare la paternità: nei documenti consultati non si è trovata menzione di «maestri» chiamati a lavorare presso i Torelli o presso i Rossi (anche negli archivi privati, come a Soragna, che pur conservano anche i più antichi documenti, non sono stati trovati nomi di architetti) <sup>(33)</sup>.

Vengono citati per la costruzione di Roccabianca i due maestri Giacomo dal Miglio e Giacomo del Lanzo, i quali però risultano essere solamente dei capomastri, esecutori materiali di un progetto che Pier Maria Rossi, o chi per lui, ideò <sup>(34)</sup>.

Nelle carte dell'Archivio Torelli si trova citato l'architetto Gerardo da Vigevano, invitato da

Marsilio Torelli nel 1473 a Montechiarugolo, ma ignoriamo chi sia tale personalità e soprattutto il genere di intervento richiesto <sup>(35)</sup>.

Troviamo citati ancora Maffeo da Como, che lavorò a Milano nel 1474 come architetto del duca a Colorno e «per le case di Pier Maria Rossi» nel 1482 e Daineisio Maineri che lavorò a Zibello per i Pallavicini, alla rocca di Brescello e alla fortezza di Borgotaro, a Colorno e ad Imola e ancora alla cittadella di Parma, chiamato, sembrerebbe per un collaudo, alla camera d'oro di Torrechiara nel 1482 <sup>(36)</sup>. Bruno Adorni nel suo recente lavoro su San Giovanni Evangelista di Parma <sup>(37)</sup>, cita alcuni architetti locali, riallacciandosi all'articolo di Salmi su Bernardino Zaccagni, architetto della badia di Torrechiara <sup>(38)</sup>, rilevando che questi non appaiono abbastanza personalizzati poiché «non si riesce alla fine del '400 e all'inizio del '500 a determinare con chiarezza un apporto sufficientemente caratterizzato ed omogeneo dell'architettura in Emilia, fra l'altro allora frazionatissima sul piano politico e comunque in posizione di



29. Montechiarugolo. Beccatelli e bolzoni del ponte levatoio.

confine culturale fra Lombardia, Veneto e Toscana».

La nostra ignoranza su questa anonima architettura castellana continua ancora nel '500 dove spiccano particolarmente quali committenti Troilo I e Troilo II, discendenti di Pier Maria e marchesi di San Secondo. Ci interessa particolarmente quest'ultimo in quanto a lui si deve la ristrutturazione del castello che si connette in tal modo al primo periodo dell'architettura farnesiana.

La politica stessa dei Farnese <sup>(39)</sup> che cerca di contrastare i disegni autonomistici di tanti feudatari, mirando a togliere loro ogni potere, porta le grandi famiglie dapprima ad allearsi con l'imperatore e conseguentemente a cercare di togliere il potere ai Farnese impadronendosi della città: dei Rossi si dirà infatti «...presto vedremo in Parma la casa di San Secondo maggiore che mai et loro preparano fortificarsi, cosa che gli è sempre stata proibita».

A questo periodo corrisponde quel febbrile «innalzar muraglie» indicato nei documenti re-

lativi a San Secondo, Sala, Montechiarugolo.

L'accordo stipulato tra Ottavio Farnese e Filippo II nel 1556 e l'assetto internazionale, conseguenza della pace di Cateau Cambresis, porta, pur in un clima di fermenti latenti di cui sono testimonianza le piccole congiure sventate, ad una diversa e più accorta politica ducale che tenesse contenti tutti i feudatari, «et in specie quelli di San Secondo e Colorno» <sup>(40)</sup>.

Come già alla metà del '400 era avvenuto con la casa Sforza, i feudatari parmensi rifiutano però incarichi e posti a corte (unica eccezione è Pomponio Torelli uomo di corte e diplomatico, educatore di Ranuccio Farnese sul quale, pare, avesse grande influenza) <sup>(41)</sup>; quasi tutti si rifugiano presso altre corti, o si chiudono in uno splendido isolamento che d'altra parte il duca non tenta di infrangere: nel 1587 la maggior parte dei feudatari, che pur hanno giurato fedeltà, abitano nei loro castelli. Di Troilo II, marchese di San Secondo, uno dei pochi che non hanno riparato all'estero, si dice che vive nel suo castello «più regalmente che da privato

signore». La Arcangeli sotto il profilo storico e Portoghesi esaminando l'architettura farnesiana, sono d'accordo nel rilevare che Pier Luigi Farnese e Ranuccio ed Alessandro volendo offrire di sé l'immagine di un signore molto splendido e molto liberale, si pongono come gli illuminati propugnatori di una serie di attività che fanno di Parma uno dei maggior campi di approfondimento delle «ipotesi manieristiche» (42).

È questo un periodo poco conosciuto, che solo recentemente ha avuto, per quanto riguarda l'architettura di Parma, una lucida messa a punto da parte di Bruno Adorni; giustamente lo studioso osserva che le cause di tale oscurità siano da attribuirsi all'altissima qualità della pittura che si è accaparrata l'attenzione dei critici (43). Se per Parma e per i grossi cantieri del palazzo della Pilotta e del palazzo del Giardino si fanno nomi di illustri architetti quali il Vignola, il Paciotto, Smeraldo Smeraldi, esperto di fortificazioni militari, più oscuro è il discorso riguardante le ristrutturazioni dei castelli quattrocenteschi: qui gli elementi sono troppo pochi e

scarsamente individualizzati, vedi il completamento del cortile di San Secondo con i pilastri a sezione quadrata, privi di capitelli su cui si innestano gli archi a tutto sesto, o le porte del cortile di Roccabianca o ancora lo scalone d'onore di San Secondo.

Per alcuni interni infine la datazione è possibile solo attraverso la decorazione pittorica come a Fontanellato, a Sala Baganza, a Soragna, o grazie ad elementi secondari a stucco come le mensole a tralci di fiori e a festoni di frutta ripetute in vari locali di San Secondo o i camini, di cui l'esempio più bello è a San Secondo nella grande sala delle gesta rossiane, o grazie a splendidi soffitti a cassettoni in legno intagliato (anche se l'esempio più bello, quello della camera nuziale di Fontanellato, era in origine in altro luogo).

Non si può più parlare di architettura fortificata, ma di palazzi che gareggiano in splendore con quelli di città, in cui la vecchia struttura quattrocentesca, come ha giustamente osservato Perogalli a proposito di Soragna, si pone come involucro o «contenitore».

## Montechiarugolo

Le notizie storiche riguardanti Montechiarugolo (rimandiamo qui, come per gli altri castelli, alla Quintavalle e al Capacchi per le notizie di toponomastica) (44) con le testimonianze dell'esistenza di un castello risalgono al 1255, anno in cui il Comune di Parma cede alla famiglia dei Guidanselmi, appartenente, pare, al ramo dei Sanvitale (45) «corte e castello» posti nella suddetta località.

La citazione rimanda, almeno per i termini che conosciamo, alla presenza di un presidio armato in un recito, probabilmente munito di torre, a continuazione di quell'opera di 'incastellamento' del territorio, iniziata nell'XI secolo e proseguita nel XII, come testimoniano gli studi recenti di Settia (46).

Nello stesso anno il territorio fu eretto a feudo: negli Statuti Parmensi del 1255 si legge a proposito delle tasse che il contado doveva pagare alla città di Parma: «...excepto tollatur aliqua datia hominibus in Monticulo rivolo et in eius curte, ideo quia Domini Guidones Anselmi domine ipsius castrum cum omni honore habent per feudum a Comuni Parmae» (47).

Nel 1313 i Sanvitale con altre famiglie ghibelline si allearono a Matteo Visconti, signore di Milano, e si dichiararono indipendenti dal Comune di Parma retto da Giberto da Correggio; nell'assedio di Montechiarugolo che seguì tale atto di indipendenza, i Sanvitale ebbero la peggio ed il «castello veniva smantellato insieme con l'alto mastio e tutte le case del borgo tranne la chiesa» (48).

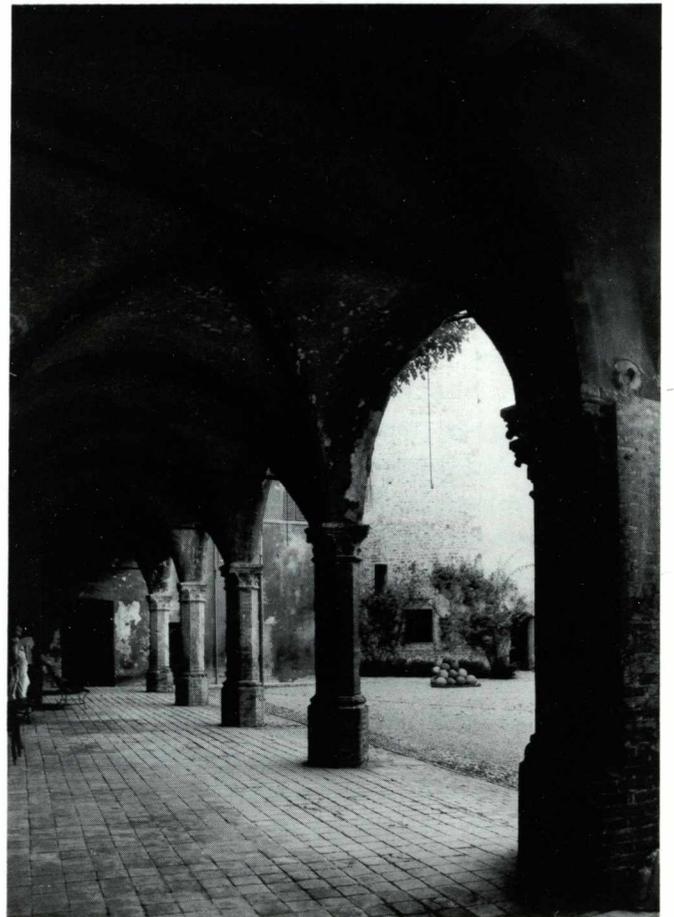
La signoria dei da Correggio fu riconosciuta dagli Scaligeri, ma non da Luchino Visconti che conquistò il castello tenendovi un presidio armato fino all'inizio del XV secolo: a lui e ai suoi immediati successori si deve la ricostruzione del mastio.

I da Correggio lo riconquistarono, dopo un breve assedio, nel 1404, con Ottobono Terzi, capitano generale dei Visconti in Parma; questi ottenne l'investitura di Guastalla e Montechiarugolo per Guido Torelli, discendente dalla famiglia ferrarese dei Salinguerra e sposato ad Orsina Visconti, figlia di Antonio (49).

A lui si deve la ricostruzione completa del castello, iniziata nel 1406 «...con spese più da



30. Montechiarugolo. La rocca vista dagli spalti nord.



31. Montechiarugolo. Il portico.

principe che da conte e cavaliere».

Guido Torelli, pur favorendo, per ragioni di opportunità, la signoria degli Estensi a Parma, in realtà fu sempre legato ai Visconti: da Filippo Maria ottenne nel 1415 la conferma del feudo di Montechiarugolo che nel 1428 fu eretto in contea e legato ai discendenti: non è un caso che nello stesso anno la figlia Antonia sposa Pier Maria Rossi, creando un'alleanza tra le due potenti famiglie: «...i Rossi, che posseggono poco meno di un quinto dell'intero territorio parmigiano, i Pallavicini con la fascia di terre che si allunga dal crinale appenninico fino al Po fra Piacenza e Parma... Altri sono entrati in lizza, sull'onda della fortuna acquistata col mestiere delle armi come i Torelli che con Guastalla e Montechiarugolo si incuneano tra gli episcopati di Reggio e Parma...»<sup>(50)</sup>.

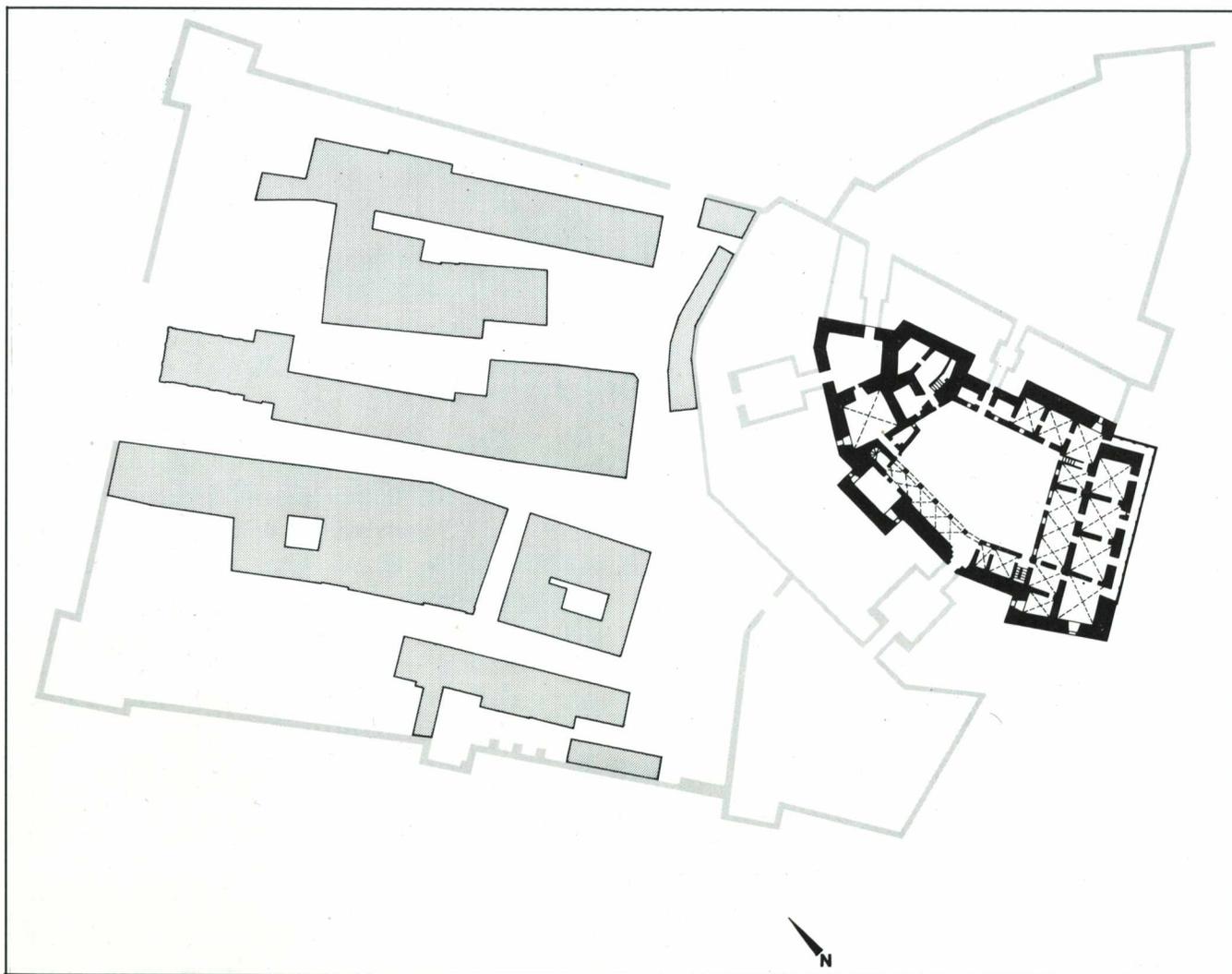
In quell'occasione il duca di Milano concede al

Torelli di fregiarsi dello stemma con l'arma dei Visconti.

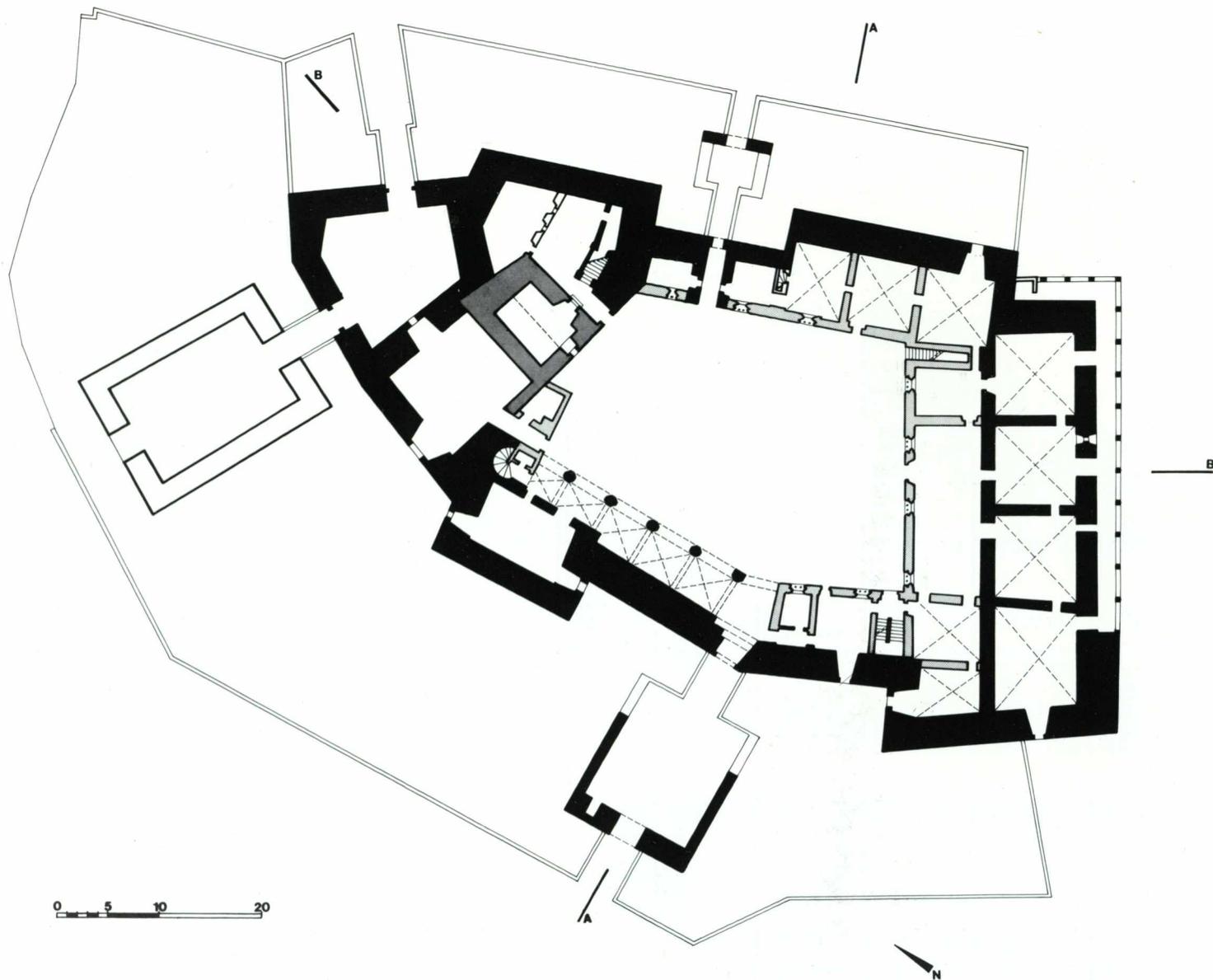
Alla morte di Guido Torelli avvenuta nel 1449, il feudo fu diviso in parti uguali fra i due figli, Cristoforo e Pier Guido, che ottennero l'investitura imperiale<sup>(51)</sup>. Nel 1500 il castello fu posto d'assedio dai francesi e saccheggiato dopo la resa. Tenuto per qualche tempo dai francesi, fu però restituito in parte ai Torelli nel 1502 e definitivamente nel 1504: a quest'epoca risale una prima ricostruzione di un tratto di mura che aveva subito notevoli danni<sup>(52)</sup>, verso l'ansa del fiume.

I Torelli lo tennero fino al 1551, lo lasciarono ai Farnese che, a loro volta, lo restituirono nel 1561 a Pomponio Torelli, illustre letterato e diplomatico, al quale il castello deve il suo maggior splendore<sup>(53)</sup>.

Le vicende successive vedono l'alternarsi nel



32. Montechiarugolo. Planimetria generale.



33. Montechiarugolo. Pianta a piano terra.

possesto del castello dei Torelli, del governo farnesiano, a cui successe l'esercito borbonico e dal 1806 la famiglia Marchi di Parma, tuttora proprietaria.

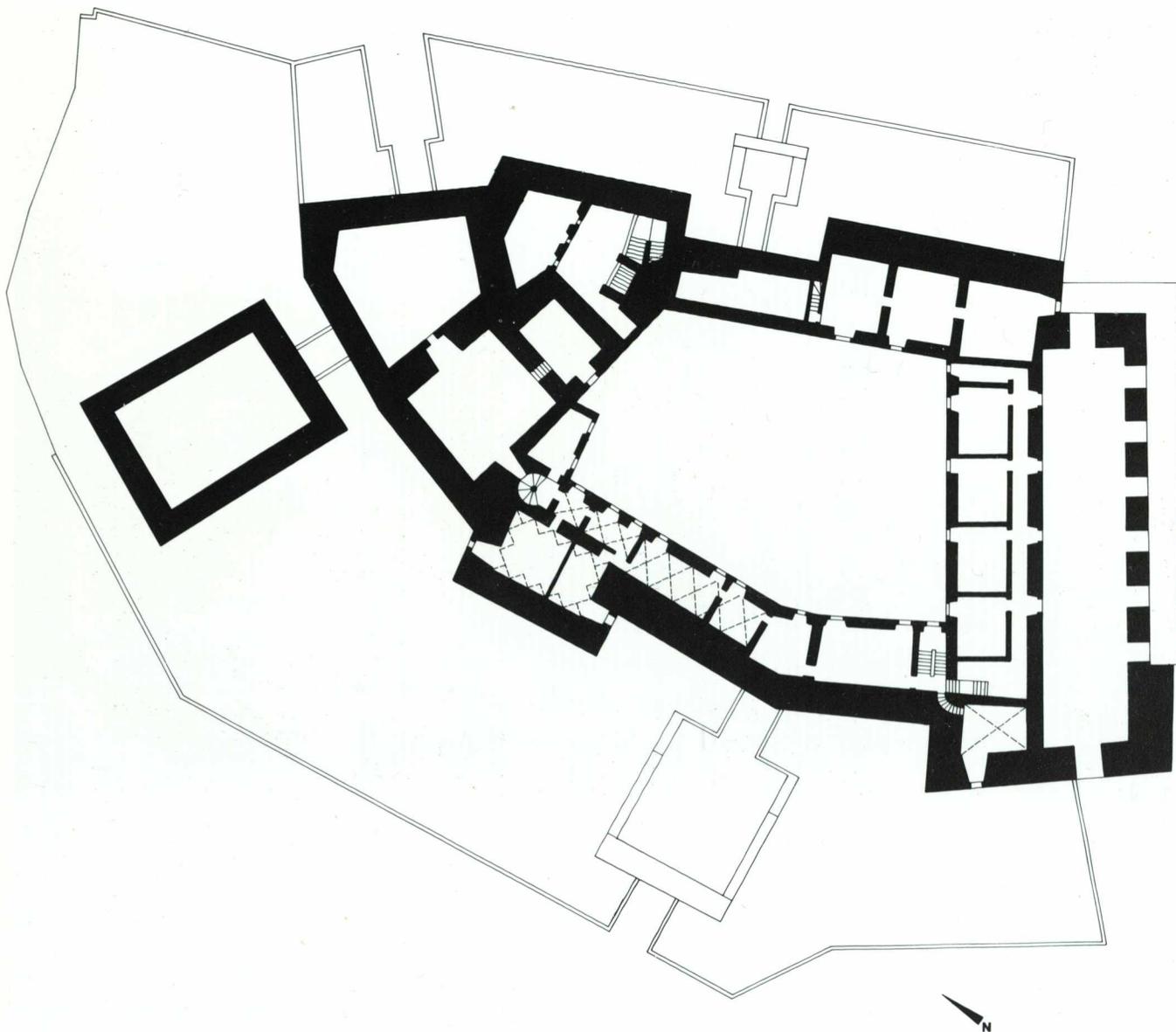
La rocca, tra le meglio conservate di tutto il territorio, mantiene il carattere di luogo fortificato, anche se è venuta a mancare tutta la parte di mura che 'incastellava' il borgo e il 'castellazzo'.

È posto in una situazione strategica, su uno spuntone di roccia a strapiombo sul fiume Enza confinante con la strada che conduce verso il passo della Cisa e verso la Liguria.

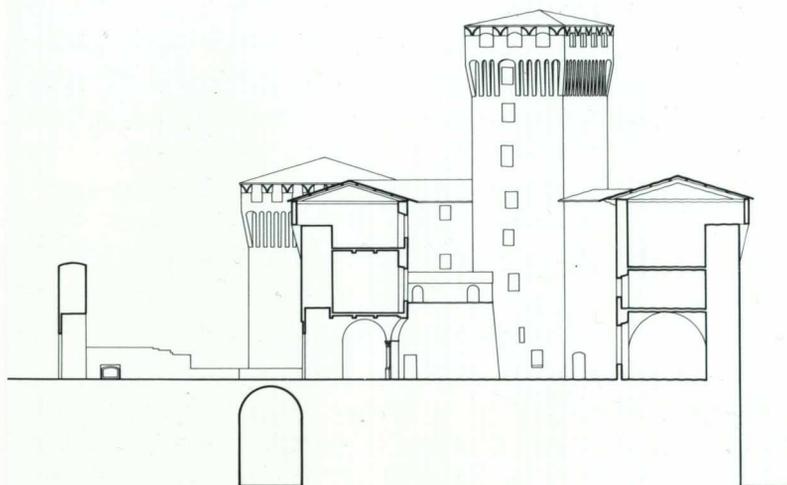
Poche e scarse sono le notizie riguardanti la ricostruzione avvenuta nel 1406; da una perga-

mena del '400 conservata all'Archivio di Stato di Parma <sup>(54)</sup> esso appare come una costruzione quadrangolare di cui sono visibili tre torri a sporto e merlate, collegate da una cortina muraria, con un rivellino davanti all'ingresso e il mastio al centro, e in un disegno seicentesco, sempre visibile presso l'Archivio di Stato di Parma, si nota l'ingresso dalla seconda cerchia di mura (la prima circondava il borgo) attraverso un rivellino che precede il ponte levatoio, il cortile a pianta quadrangolare irregolare, il portico su un lato e il mastio.

Le cerchia di mura erano tre, la prima, più esterna racchiudeva il borgo, una seconda, più piccola, collegava la prima con le mura a strapiombo sul fiume, che allora passava proprio



34. Montechiarugolo. Pianta del primo piano.



35. Montechiarugolo. Sezione AA.



36. Montechiarugolo. La Rocca vista dal borgo.

sotto il castello, e una terza, più interna, collegata con due rivellini, a pianta rettangolare, ancora oggi in parte visibili, collegata alla rocca vera e propria.

In una mappa del 1643 esposta alla recente mostra dedicata a Pomponio Torelli<sup>(55)</sup> si notano le mura del borgo che formavano rettangolo concluse da due baluardi a sperone, secondo il nuovo concetto di difesa cinquecentesco.

Il castello ha una pianta rettangolare ad andamento irregolare intorno a tre cortili di diversa grandezza. Nucleo del complesso è il mastio «una torre in posizione sbieca rispetto ad ognuno dei tre cortili suddetti ed anche nei confronti di ogni altro corpo di fabbrica così da potersi presumere l'elemento primo dell'intero complesso, anche se possiede superiormente un'apparato a sporgere di tipo quattrocentesco (coronato da merli e coperto di tetto a falde)»<sup>(56)</sup>.

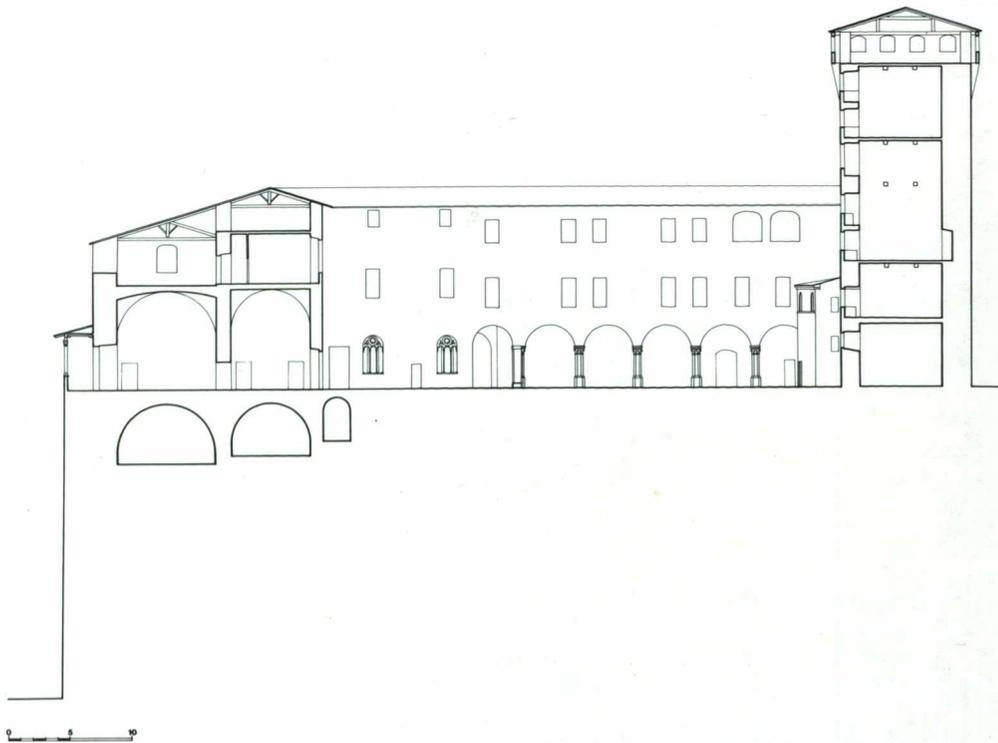
In effetti il mastio è la parte più antica del castello: osservandolo rivela tre fasi di costruzione; la prima, più antica, giunge fino all'altezza della quarta finestra e appena sopra gli innesti,

che appaiono molto evidenti, dei due corpi di fabbrica laterali: qui la muratura è composta da pietrisco e ciottoli disposti in corsi regolari frammisti a frammenti di cotto, in abbondante letto di malta ed è databile al XIII secolo (probabilmente fu la parte mozzata dai Parmigiani nel 1313, una seconda sale fino allo sporto, è composta di ciottoli e pietrisco con un sottile strato di malta e rivela nei tratti dove compare il mattone atto a rinforzare soprattutto gli spigoli l'intervento di restauro successivo e testimonia la ricostruzione avvenuta alla fine del XIV secolo; la terza parte, infine, retta da lunghi beccatelli e coronata da merli ghibellini, è quattrocentesca.

Il mastio si trova sul fianco del cortile d'onore aperto sul lato d'ingresso da un portico con pilastri poligonali in cotto smussati negli spigoli e poggiati su alte basi pure poligonali, con capitelli in pietra decorati a foglie di loto e coperto da volte a crociera; risulta tagliato all'altezza dell'ultima campata dal basso caseggiato posto a chiusura del cortile. Sopra il portico, al secon-

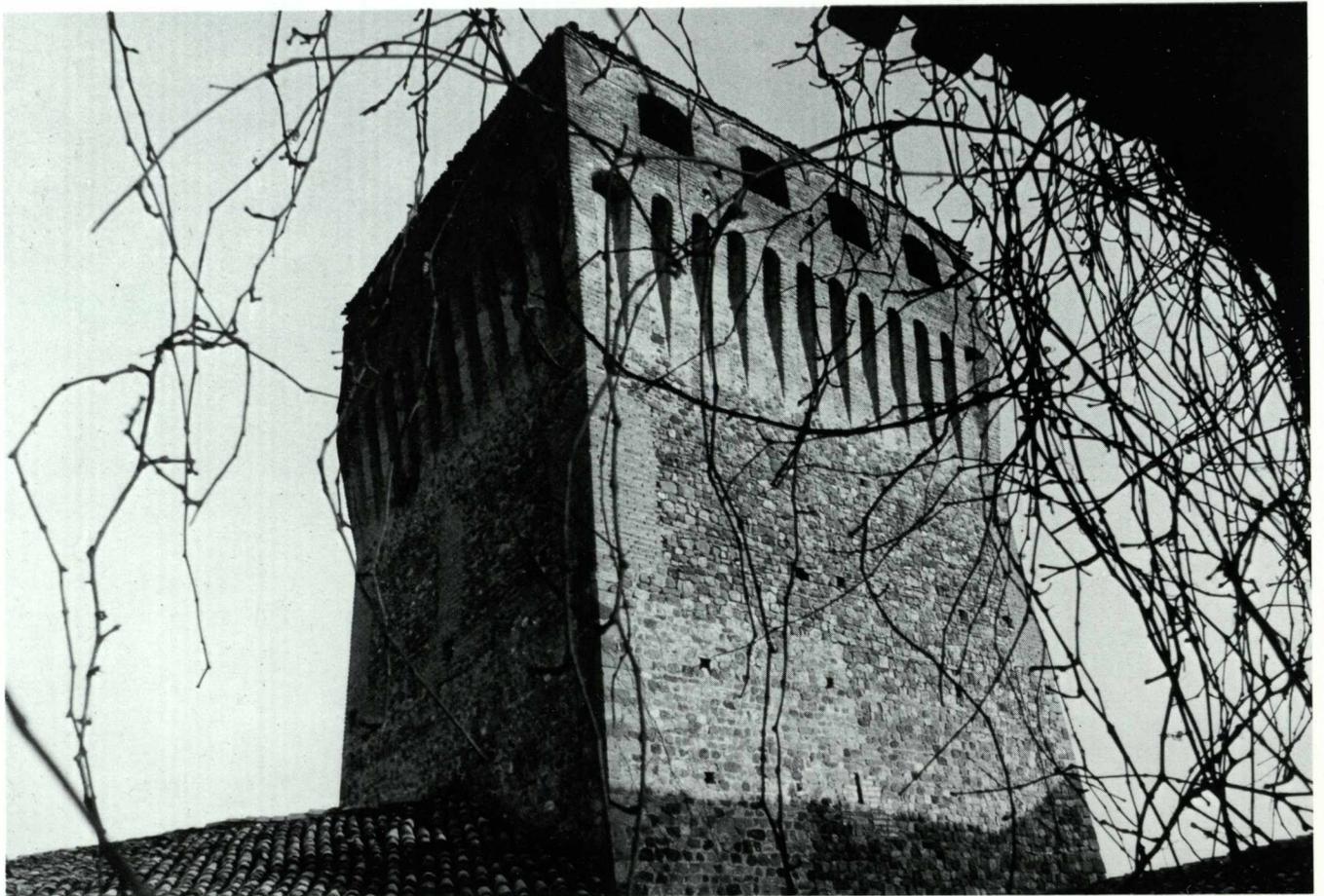


37. Montechiarugolo. La loggia verso il fiume Enza.



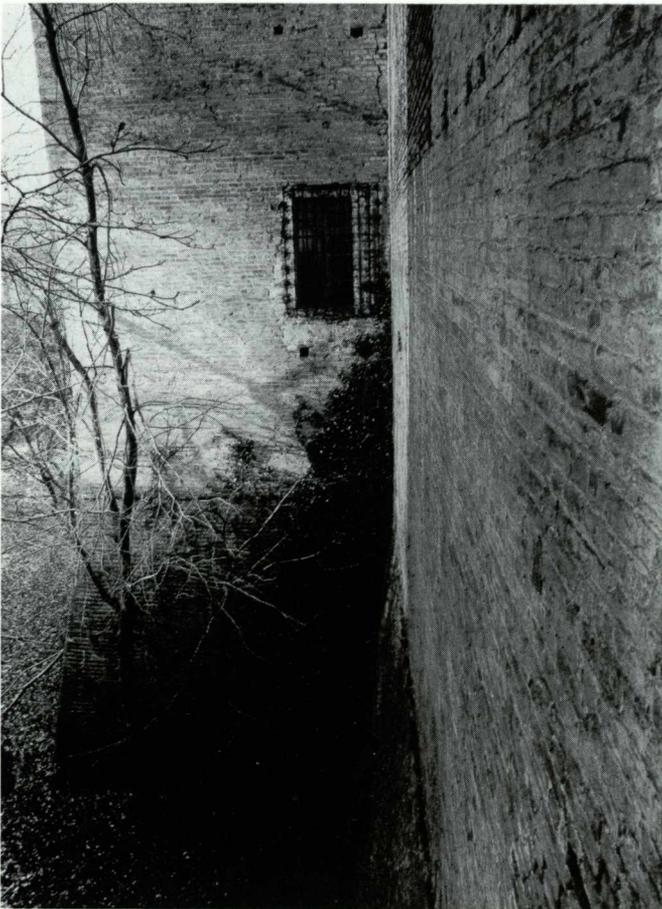
38. Montechiarugolo. Sezione BB.

39. Montechiarugolo. Il mastio.





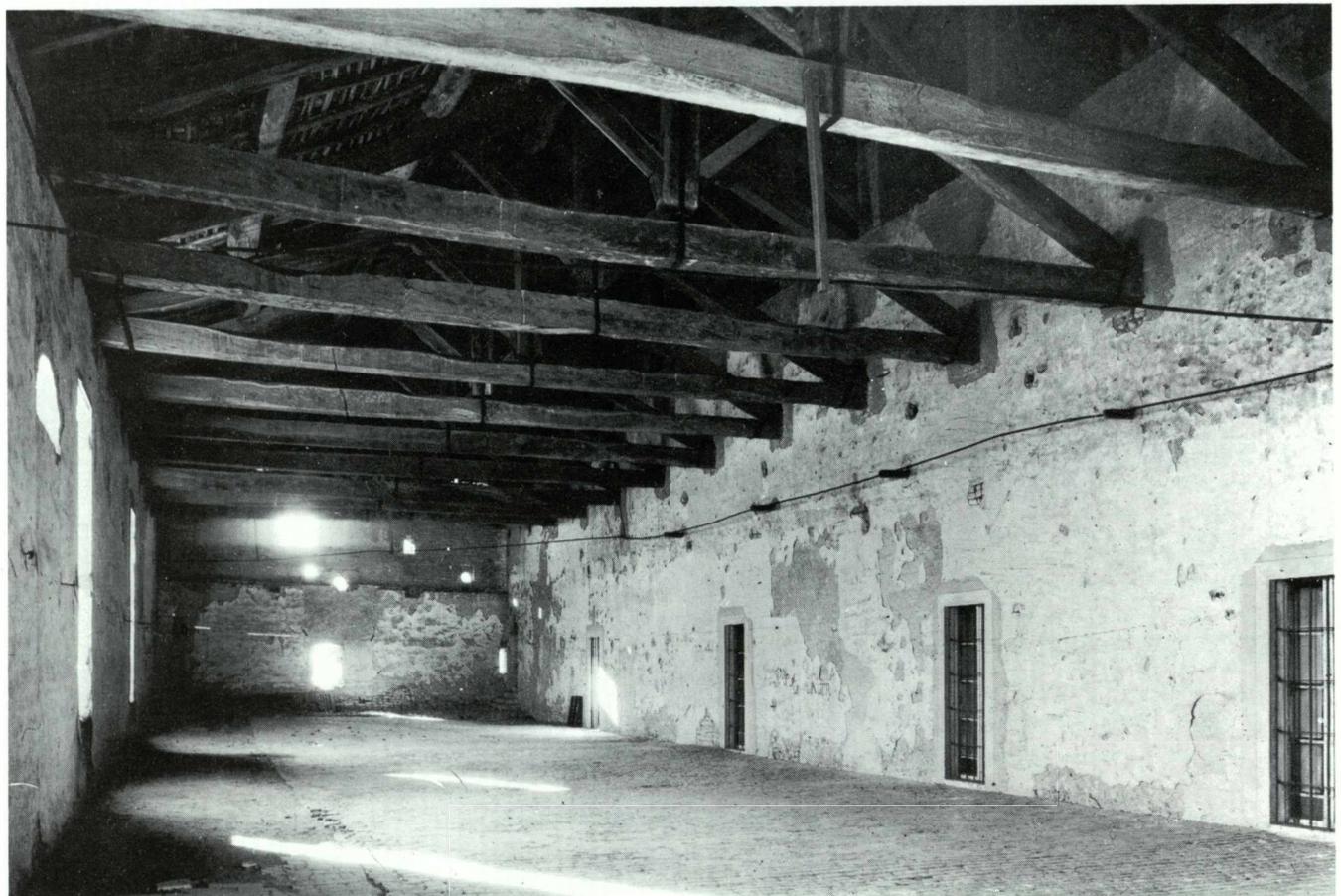
40. Montechiarugolo. Il cortile del corpo di guardia.



41. Montechiarugolo. Le mura verso gli spalti a nord.



42. Montechiarugolo. Il cammino di ronda.



43. Montechiarugolo. La sala d'armi.

do piano, vi sono due aperture di una loggia che continua poi in una finta architettura ad affresco settecentesca.

Il fianco su cui si apre il salone è aperto da bifore con colonnine e rosone, totalmente rifatte nel secolo scorso a ripresa dello stile gotico

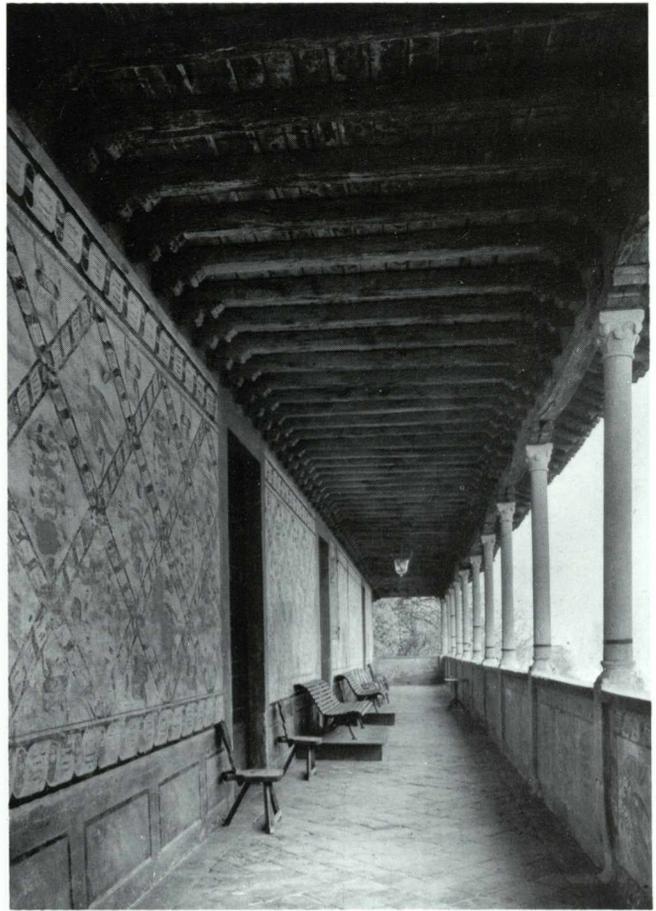
Da questo cortile si accede sia agli spalti, oggi trasformati in un frutteto, sia al piccolo cortile del pozzo, triangolare, da cui si sale con una stretta scala in muratura sorretta da un arco rampante al cammino di ronda; qui le pareti, nella parte alta, conservano tracce di quella decorazione ad affresco «a punta di diamante» policroma con fregi e stemmi a colori vivaci, tardoquattrocentesca.

Il terzo cortile, che si apre alle spalle del mastio, era destinato al corpo di guardia ed ha un accesso indipendente al borgo aperto nel '500.

Il cammino di ronda, del quale abbiamo già parlato, è il più completo che si possa vedere: è percorribile interamente e si trasforma in una vasta sala d'armi per il corpo di guardia, per riprendere il suo percorso ad angoli smussati per ragioni di difesa: è retto da lunghi beccatelli alternati a caditoie ed è chiuso, ad intervalli regolari, da merli ghibellini sotto cui si aprono sottili feritoie e tonde archibugiere; oggi è coperto da un tetto in legno a capriate poggiate al culmine del 'merlo', posteriore alla costruzione del primo Quattrocento. Verso il fiume Enza si apre, oltre il salone decorato a grottesche e la fila di stanze di abitazione, una splendida loggia con sottili colonne in pietra che reggono il soffitto a travi di legno, quattrocentesco.

Sulla datazione della loggia le opinioni sono discordanti: Perogalli, che vede un accentuato carattere residenziale in tutta la costruzione, la ritiene «probabilmente aggiunta», mentre per il Capacchi essa appare «perfettamente coeva all'impianto dato alla fortezza dal conte Guido nei primi anni del XV secolo» (57).

La loggia, in effetti, appare una aggiunta della seconda metà del XV secolo, sull'esempio di altre simili in castelli lombardi che abbiamo già citato, ricavata nello spessore di muro determinato dallo sporgere del torrione e retta da beccatelli molto più lunghi e con un ritmo di archetti più ampio di quelli che reggono lo sporto del cammino di ronda. Gli affreschi che decorano le pareti della loggia e il parapetto con il motivo di losanghe verdi e rosse entro cui sono



44. Montechiarugolo. La loggia.





46. Montechiarugolo. Il salone con i resti della decorazione a grottesche.



47. Montechiarugolo. Lo stemma dei Torelli.

dipinti il «biscione» milanese alternato allo stemma dei Torelli sono da ritenersi contemporanei e anch'essi si rifanno ad esempi milanesi <sup>(58)</sup>.

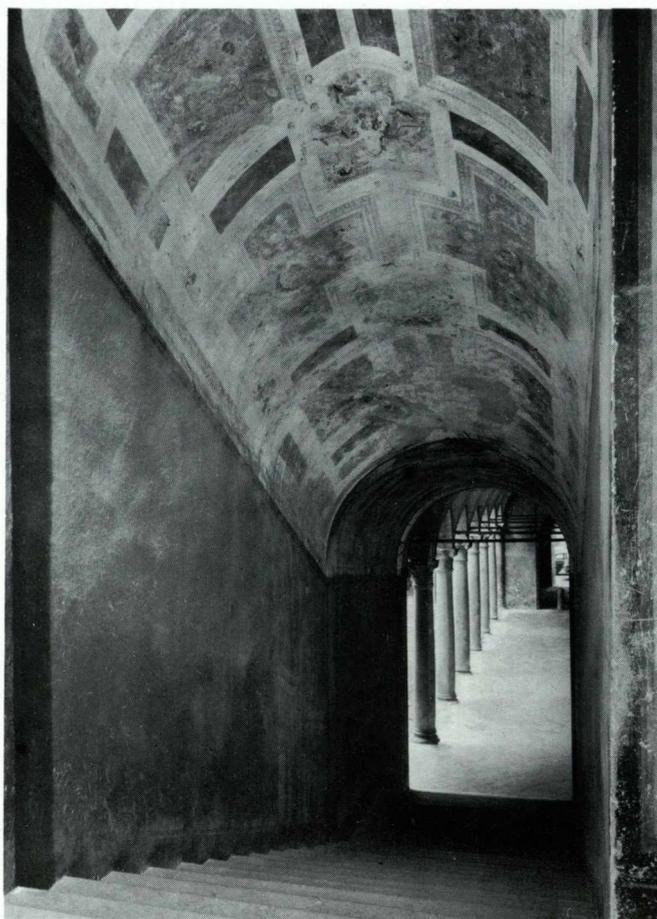
Il fiume che scorreva allora proprio sotto le mura del castello e che lo circondava con una ampia ansa sulla destra, causava spesso, con le sue piene, la distruzione di una parte delle mura occidentali: alla metà del XVII secolo furono ricostruite con un baluardo a forma semicircolare: i lavori, come possiamo dedurre dai documenti dell'Archivio Torelli, furono molto lunghi e richiesero la partecipazione di un gran numero di operai. Probabilmente in quest'occasione fu deviato il corso del fiume, come testimonia una mappa del 1705, e nell'antica ansa si ricavò un piccolo porto per i pescatori in tempo d'«estate» <sup>(59)</sup>.

## San Secondo

Il castello di San Secondo, culla della famiglia Rossi <sup>(59)</sup>, è oggi la sede del Comune. Appare talmente ristrutturato che è compito assai difficile giungere ad una esatta ricostruzione.

Gli elementi a disposizione di chi osservi oggi il castello sono molto pochi, un tratto di antichi spalti merlati, il mastio profondamente ristrutturato, un fianco che per le finestre archiacute e le cornici in cotto si può far risalire al primo Quattrocento (i merli di coronamento sono falsi) e un tratto dell'antica cerchia muraria con un ingresso ad arco ogivale ed una porticina minore per la guardia, con i segni dei bolzoni del ponte levatoio.

Il Pellegrini <sup>(60)</sup>, attraverso un intelligente lavoro di confronto, è riuscito a risalire all'antica struttura del grandioso castello e a ripercorrere le varie tappe della sua ricostruzione avvenuta con Pier Maria Rossi e con i suoi successori Troilo I, che ne fu il feudatario dal 1502 al 1521, e Troi-



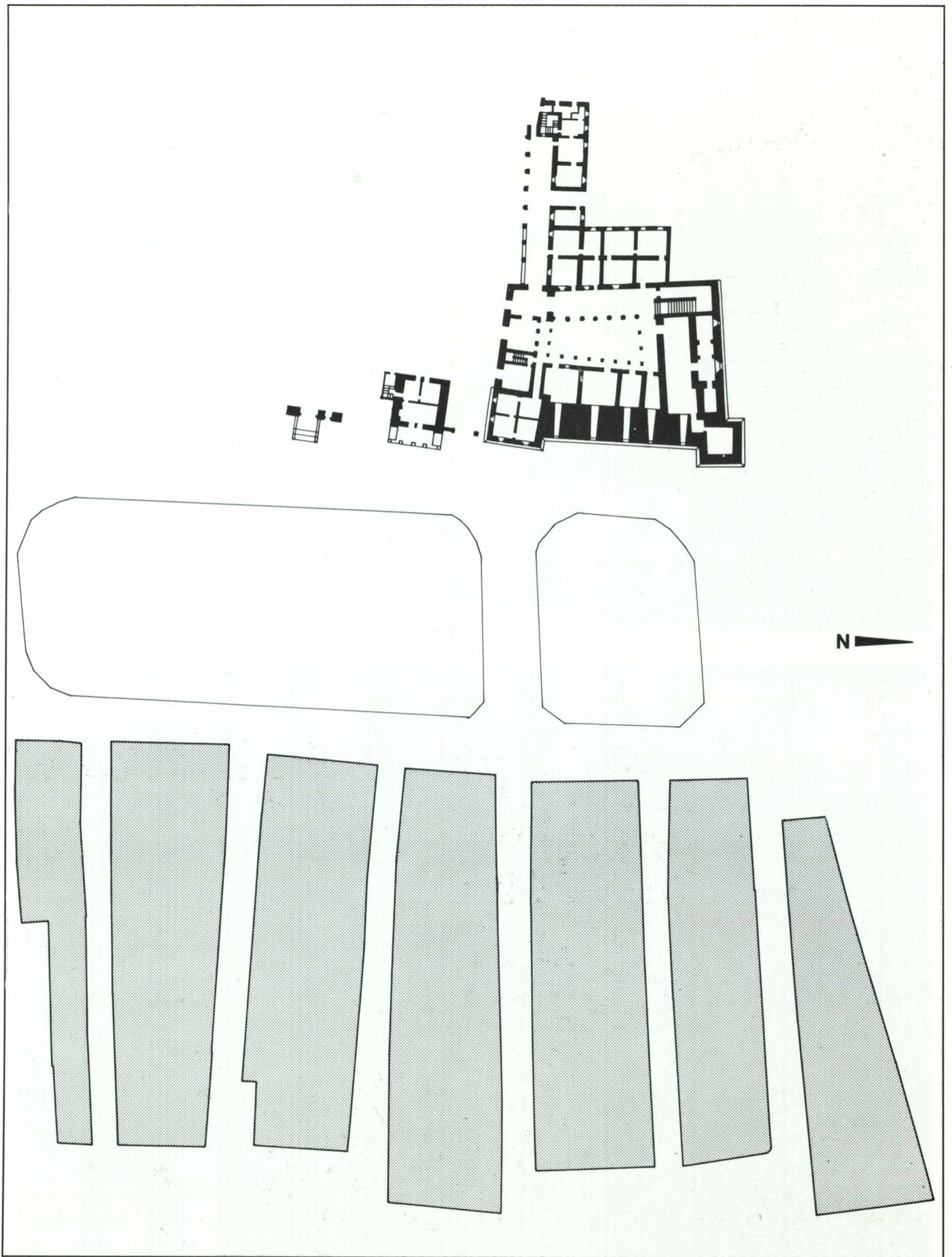
48. San Secondo. Lo scalone d'onore.



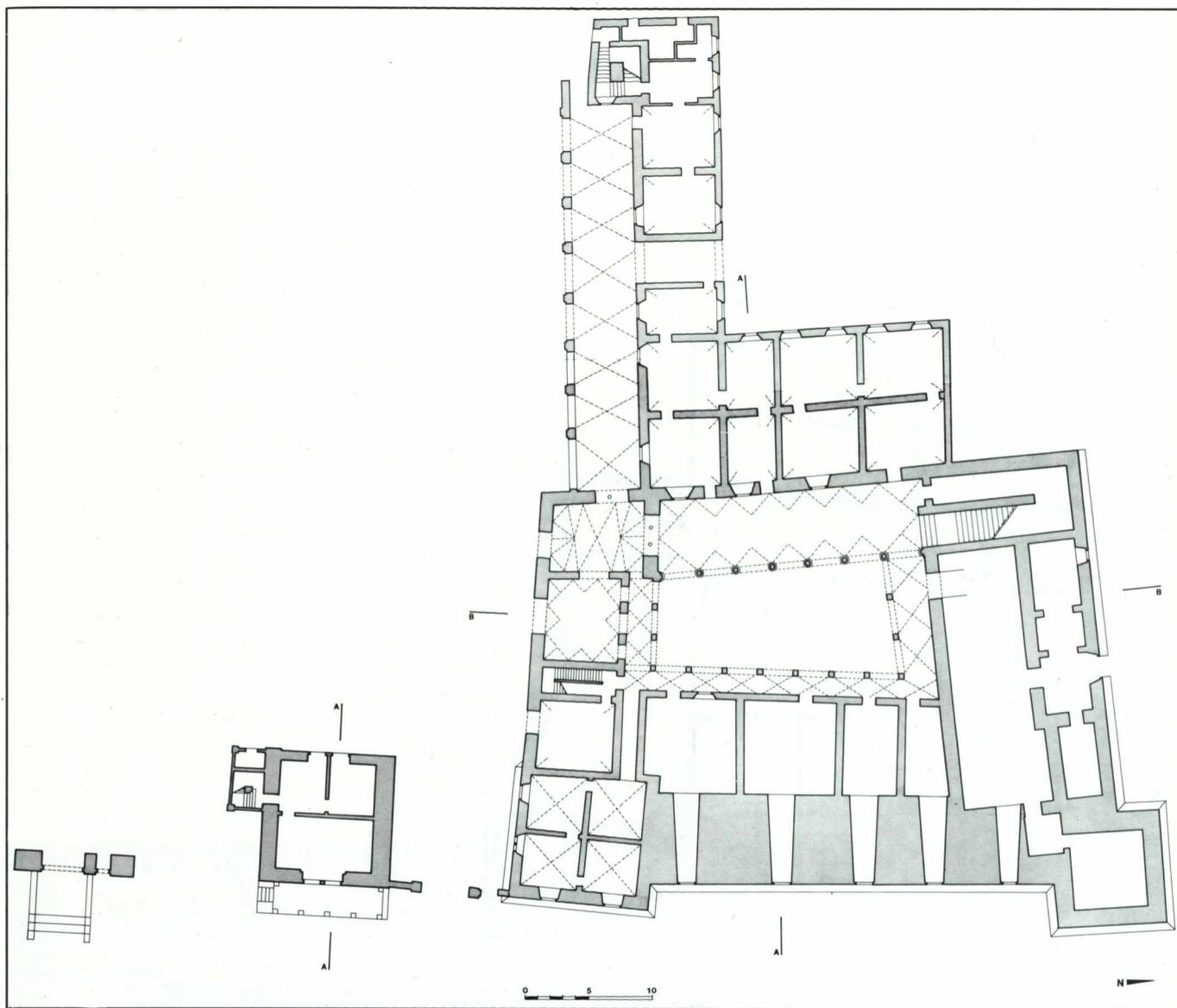
49. San Secondo. Il fianco.



50. San Secondo. Il rivellino d'ingresso.



51. San Secondo. Planimetria generale.



52. San Secondo. Pianta del piano terra.

lo II, marchese di San Secondo dal 1547 al 1593.

I Rossi conquistarono il feudo di San Secondo fin dal 1367, togliendolo al vescovo di Parma; ne ottennero l'investitura imperiale nel 1421, confermata da Filippo Maria Visconti.

La rocca subì sotto Pietro Maria Rossi un assedio di mesi che le arrecò notevoli danni che solo il figlio Pier Maria restaurò.

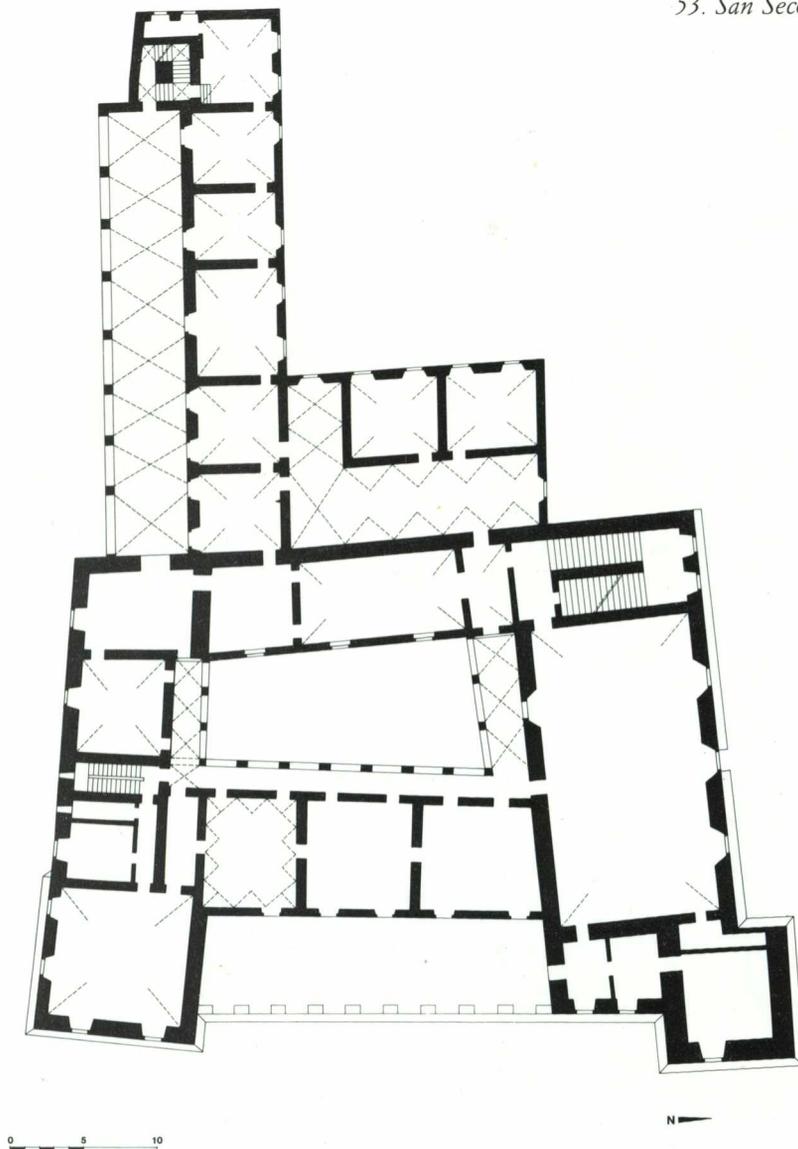
Essa fu la residenza ufficiale dei Rossi, il luogo dove si amministravano gli affari, dove risiedeva la famiglia di Pier Maria, la moglie Antonia Torelli e i figli.

Le notizie riguardanti la data della ricostruzione sono vaghe, comunque da riferirsi agli anni tra il 1450 e il 1460 in quanto nell'affresco di Tor-

rechiara, nella Camera d'oro, esso appare in tutta la sua mole, ben strutturato e concluso.

Una prima cerchia di mura con torri angolari includeva il borgo a cui si accedeva attraverso un rivellino e un ponte levatoio; un secondo rivellino, pure dotato di ponte levatoio gettato su un fossato, lo collegava alla seconda cerchia disposta a rettangolo con quattro torri angolari e il mastio più alto al centro, ma defilato dall'ingresso.

La descrizione fatta dal Rustici ci dà l'esatta misura della imponenza dell'edificio «grande e magnifico con tutte le mura da basso a cima, grosso di ventiquattro piedi, massiccio con quattro baluardi, difesi dalle sue mezze lune, con un mastio nel mezzo, grosso trentasei piedi» <sup>(61)</sup>.

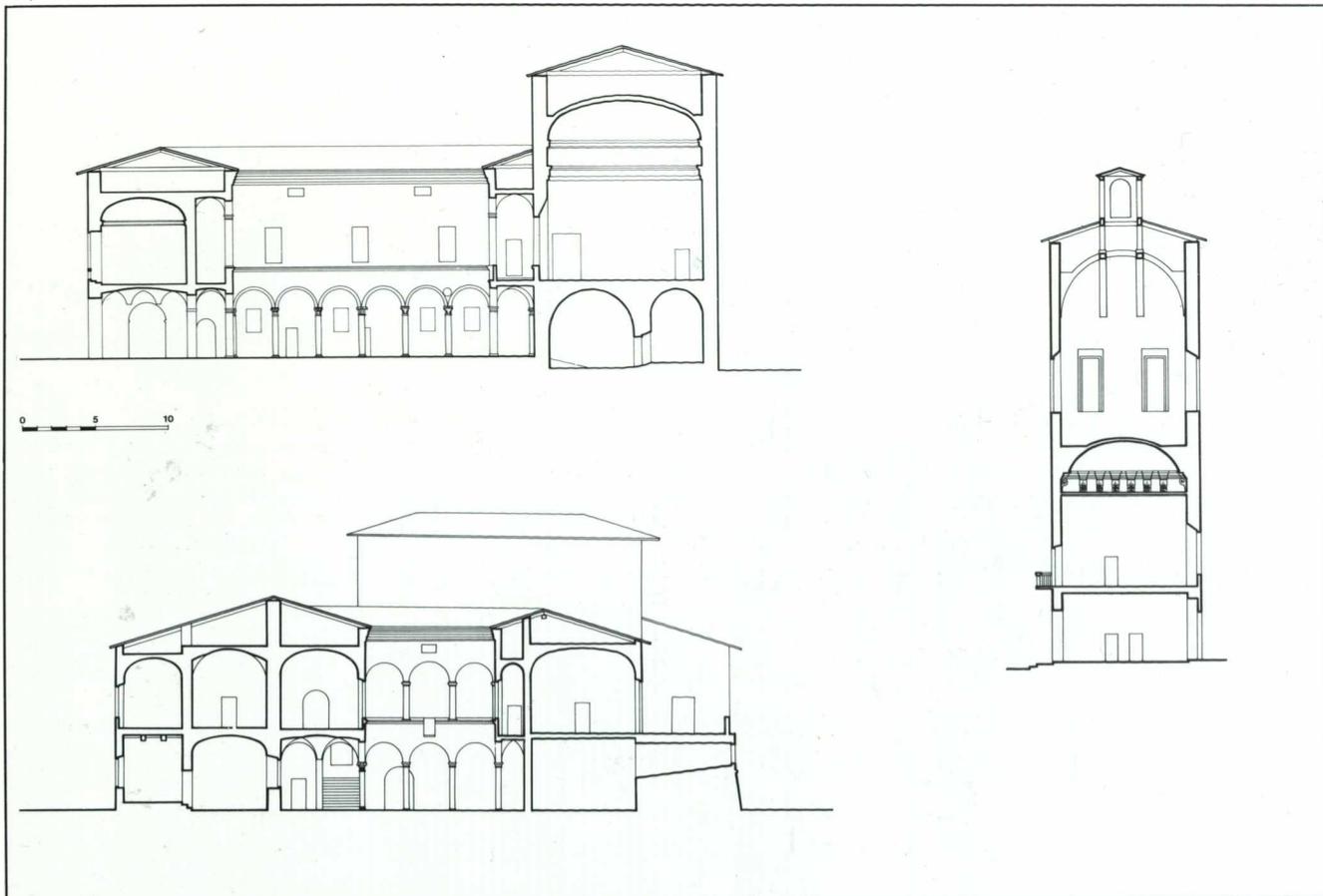


L'impianto originale si rileva dalla lettura della pianta del piano terra, pressapoco rettangolare con due torri angolari a base quadrata, sporgenti dal corpo di fabbrica con un cortile a pianta rettangolare e, staccato, il mastio, a pianta quadrata.

La prima cerchia di mura venne distrutta dopo l'assedio delle truppe di Ludovico il Moro nel 1482 mentre era vivo, seppur gravemente ferito, Pier Maria, e ancora subì disastri l'anno successivo quando il comando era passato al figlio Guido, mentre intatto sembra restare il borgo con le strade principali che si dipartono parallele dalle mura del castello e le stradine secondarie che mantengono l'andamento tortuoso medievale.

I successori di Pier Maria, in particolare Troilo I

e Troilo II, si dedicarono a restaurare il castello secondo il concetto di palazzo di città: con il primo si rialzano le torri abbattute negli assedi, si apre lo spazio con il porticato del cortile di cui rimane il fianco sinistro con le colonne di granito su cui poggiano alti capitelli tutti diversi fra loro, con toro e gola sporgenti, decorati con larghe scannellature, dentelli, foglie, ovoli su cui viene ad inserirsi lo scudo con il leone rampante, stemma dei Rossi: richiamano molto da vicino i capitelli del chiostro grande dell'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma datati tra il 1508 e il 1510 «che ancora parlano in vernacolo, con una certa perentoria plasticità»<sup>(62)</sup> o altri esempi simili che ritroviamo a Milano nel cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco, o a Mantova nel capitello di casa



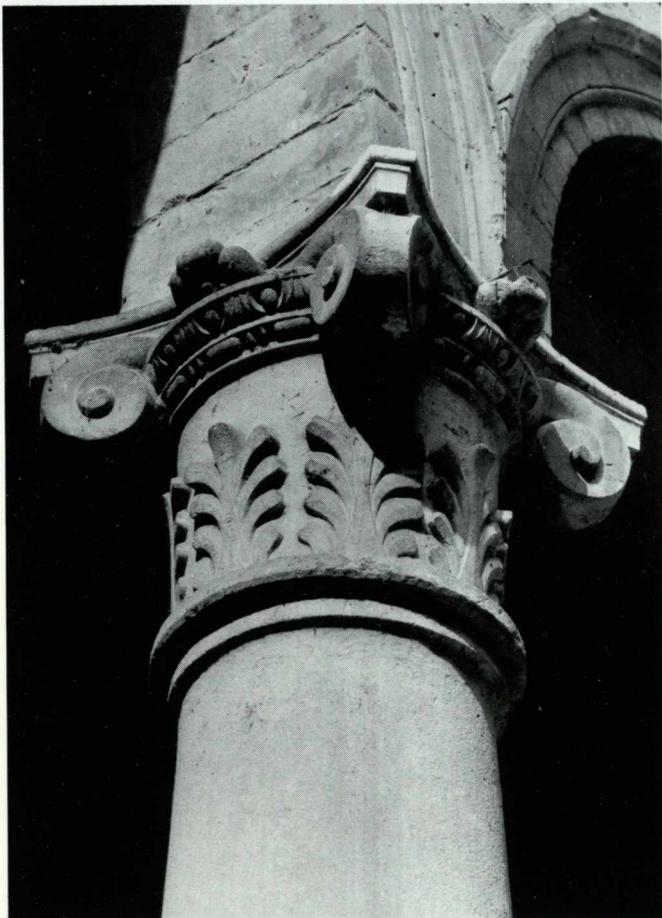
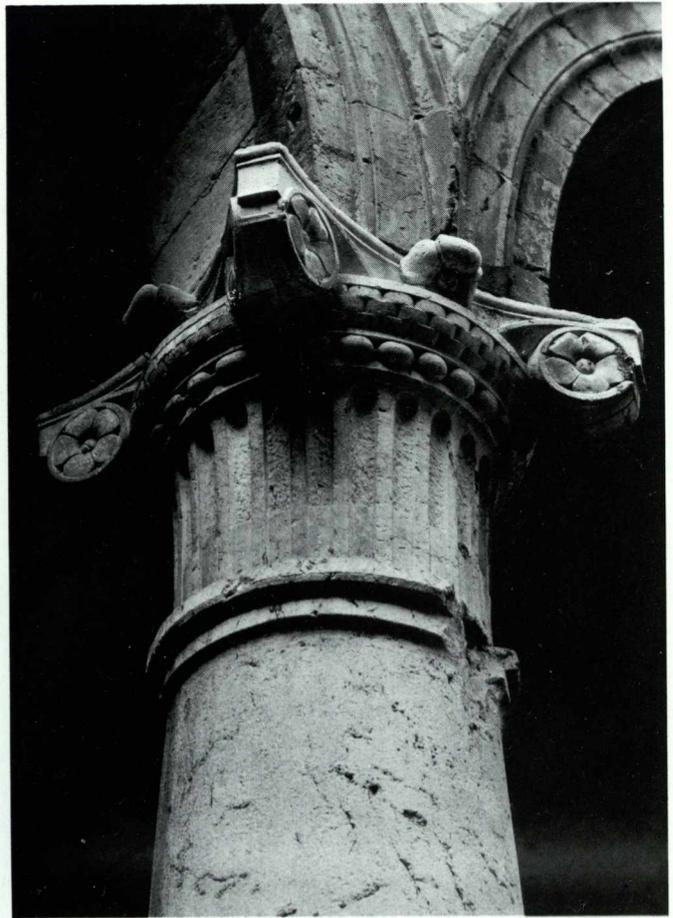
54. San Secondo. Sezione AA, sezione BB e sezione del mastio.



55. San Secondo. Il salone delle gesta rossiane.



56. San Secondo. Il porticato dell'ala sud.



57-60. San Secondo. Cortile d'onore. Capitelli.



61. San Secondo. Decorazione a stucco.

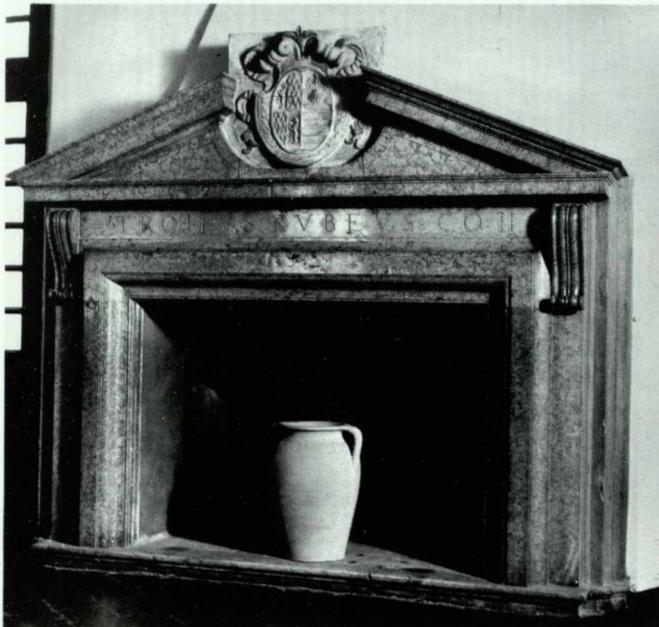


62. San Secondo. Salone di Bellerofonte.



63. San Secondo. Resti dell'ingresso e delle mura.

64. San Secondo. Sala dei Giganti. Camino.



della Cervetta o nei portici del Broletto pure a Mantova, tutti esempi della fine del XV o dei primi anni del XVI secolo.

All'interno Troilo I fece decorare con affreschi le stanze del quartiere a mezzogiorno.

Con Troilo II, che tenne il feudo dal 1547, il castello fu profondamente trasformato. Per ordine del duca Ottavio Farnese, che mal sopportava la ostinata avversione dei Rossi, nel 1556 dapprima furono distrutte tutte le fortificazioni, poi le cinte e i baluardi di difesa. «Hic erat castrum fortissimum dirruptum iussu Principis (post bellum anni 1551) et est comitis Troili Rubei comitis Sancti Secundii qui commodam arcem et Palatium ibi habet»<sup>(63)</sup>.

Ottenuto l'appoggio dei Medici di Firenze e del papa e quindi consolidata la sua posizione, Troilo II ingrandì l'impianto del castello con il porticato a pilastri di sezione quadrata che reggono archi a tutto sesto e con la loggia aperta su tre lati (oggi è chiusa da grandi vetrate) a completamento del cortile. Si viene a creare uno spazio aperto con gli archi sui due lati minori a sesto molto rialzato e piccole e strette campate coperte da volte a vela, determinate probabilmente dall'angusto passaggio preesistente alle spalle; il cortile assume una forma racchiusa, alta e stretta, che suggerisce effetti manieristici. Portico e loggiato, ad otto ampi archi con volte decorate a tralci di foglie di vite lungo le nervature e colorate 'greche' nei sottarchi, si aprono davanti al quartiere di mezzogiorno: archi, pilastri e lesene ad essi addossate richiamano il cortile della Pilotta di Parma, di qualche anno più tardo.

Sugli spalti (la terrazza che oggi si apre verso il paese) sono evidenti le tracce di archi a tutto sesto e pilastri, testimoni dell'esistenza di una loggia, fatta chiudere probabilmente da Troilo II per creare nuovi locali (le decorazioni dei soffitti e i camini risalgono al periodo in cui il castello fu retto da lui)<sup>(64)</sup>.

La decorazione a stucco del salone (un vasto locale oggi adibito ad archivio) che occupa il primo piano dell'antico torrione, a grosse e pesanti mensole con tralci di frutta e foglie, si ripete sul fianco della torre principale, al di sotto dei beccatelli, in una fascia continua e all'interno di questa in una sala ricavata al primo piano. Essa risale alla ristrutturazione di Troilo II.

Ancora una volta il confronto è con il palazzo



65. San Secondo. Il mastio. Particolare.



66. San Secondo. Il castello visto dal paese.

67. San Secondo. Il mastio.





68. San Secondo. Salone delle gesta rossiane. Camino.

Ducale di Mantova, dove si ripetono mensole con lo stesso motivo, ma con dimensioni maggiori.

Allo stesso momento si deve attribuire il camino in marmo di Verona nel salone delle gesta rossiane, con la sovrastruttura in stucco ai lati raffigurante due erme, una trabeazione con il motivo delle sirene la cui coda si trasforma in girali di foglie; al di sopra una seconda trabeazione reca la scritta TROILUS RUBEUS COMES II.

Una terza trabeazione in stucco con mascheroni inseriti in girali di foglie regge una cornice spezzata con due figure di armati e un mascherone la cui barba si trasforma in volute fogliacee; a cavalcioni della cornice due figure di giovani efebi reggono lo stemma, pure in stucco, dei Rossi. È un repertorio consueto della decorazione della seconda metà del '500 in cui marmo e stucco si fondono insieme. Il castello, nei secoli successivi, subì interventi che non apportarono modificazioni sostanziali alla struttura fino allo scorcio del secolo scorso con lavori che continuarono fino al 1917: furono abbattuti tutti i resti della cinta muraria in fondo al giardino, abbattuto un muro che collegava il corpo centrale al mastio, rifatti i merli sulla torre d'angolo e sulla terrazza prospiciente la piazza <sup>(65)</sup>.

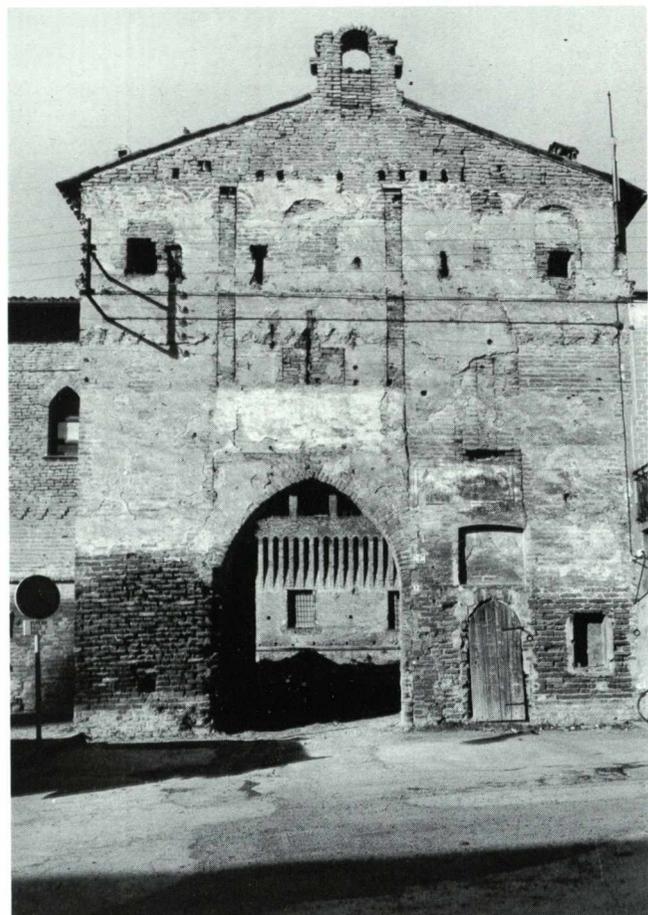
## Roccabianca

Il castello di Roccabianca sorge nel paese omonimo, probabilmente l'antica località chiamata Rezinoldo, borgo fortificato, posto ai confini del territorio Parmense, verso Piacenza <sup>(66)</sup>.

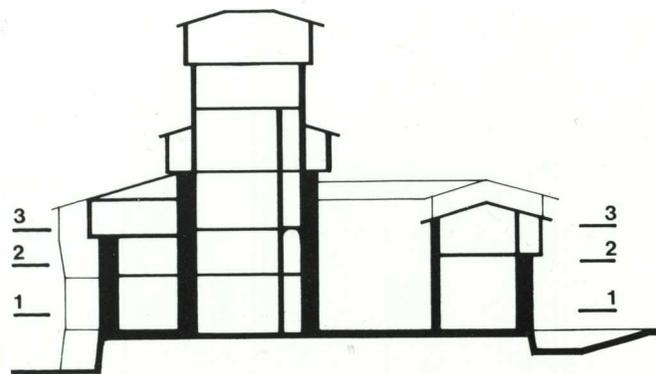
Appartenne in origine al Pallavicino: il marchese Oberto fu insignito dall'imperatore Federico Barbarossa delle terre di Soragna, Rezinoldo, Busseto, Zibello, ecc. Tolta ai Pallavicino dall'imperatore Sigismondo che la diede ai Rossi (e nei documenti di tale epoca si menziona già il castello di Rezinoldo) <sup>(67)</sup>, fu nel 1416 nuovamente riconquistata dai Pallavicini e il castello bruciato l'anno successivo.

La reintegrazione di tutti i beni alla famiglia Rossi, sancita nel 1425 da Filippo Maria Visconti, pone Rezinoldo nelle mani di Pietro Rossi, padre di Pier Maria.

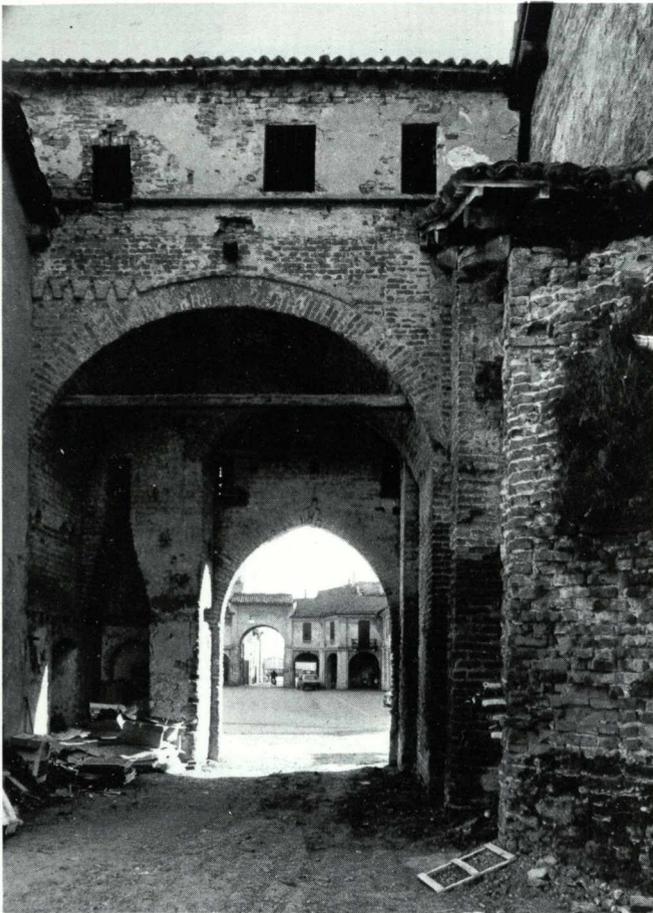
Come si può constatare dai documenti fino a



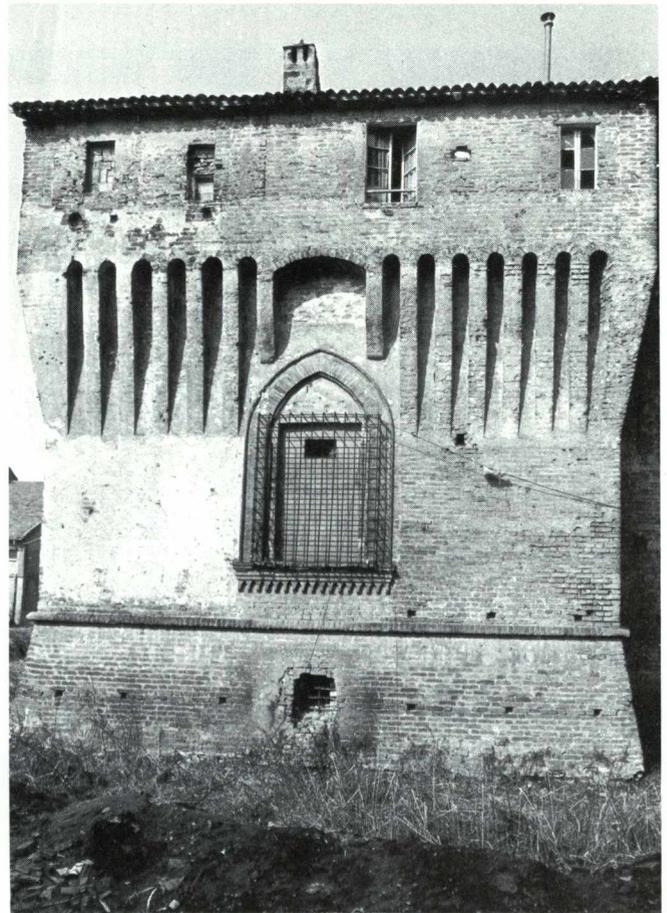
69. Roccabianca. Rivellino.



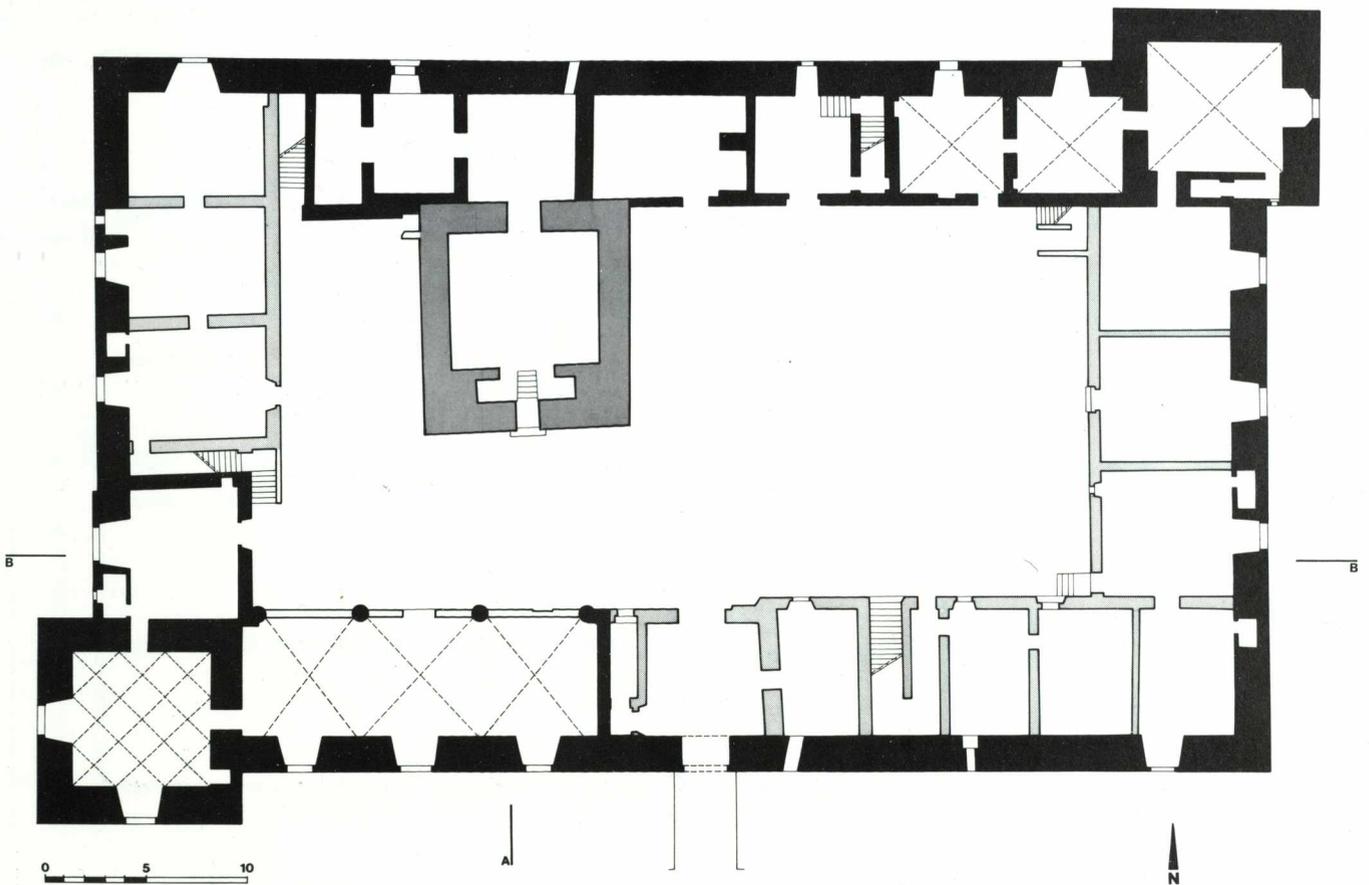
70. Roccabianca. Illustrazione dei punti delle sezioni.



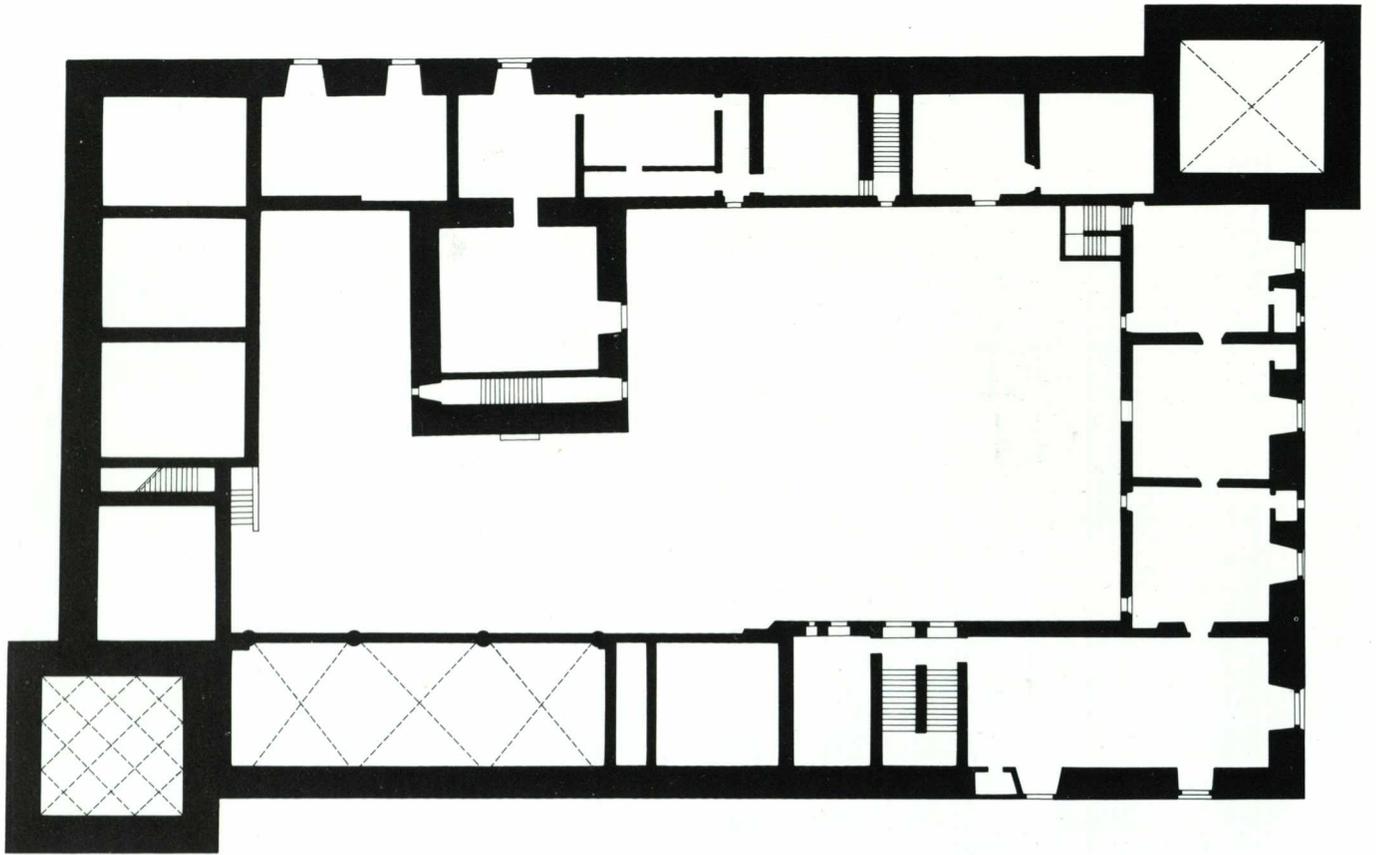
71. Roccabianca. L'ingresso al castello.



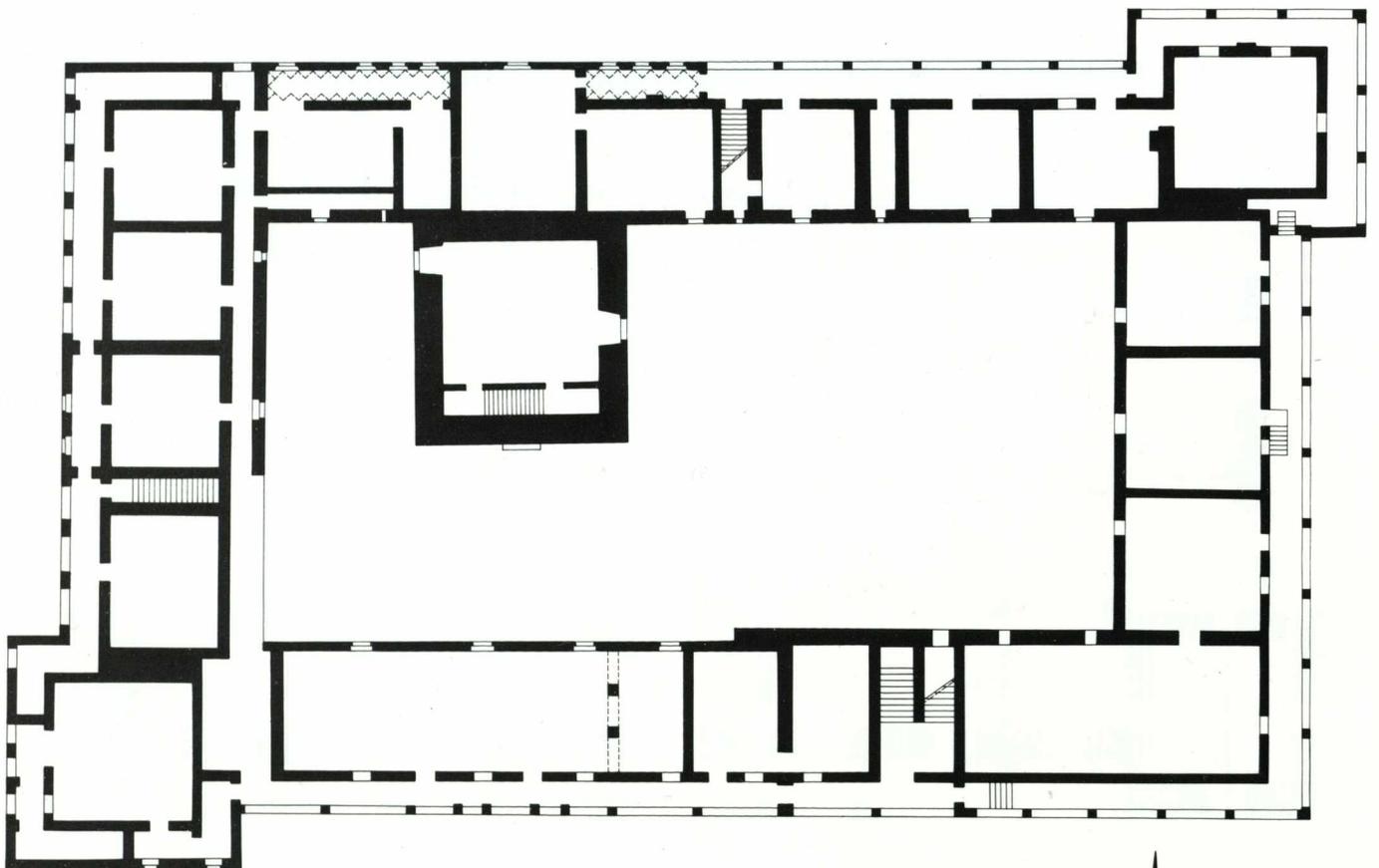
72. Roccabianca. La torre a sud-ovest.



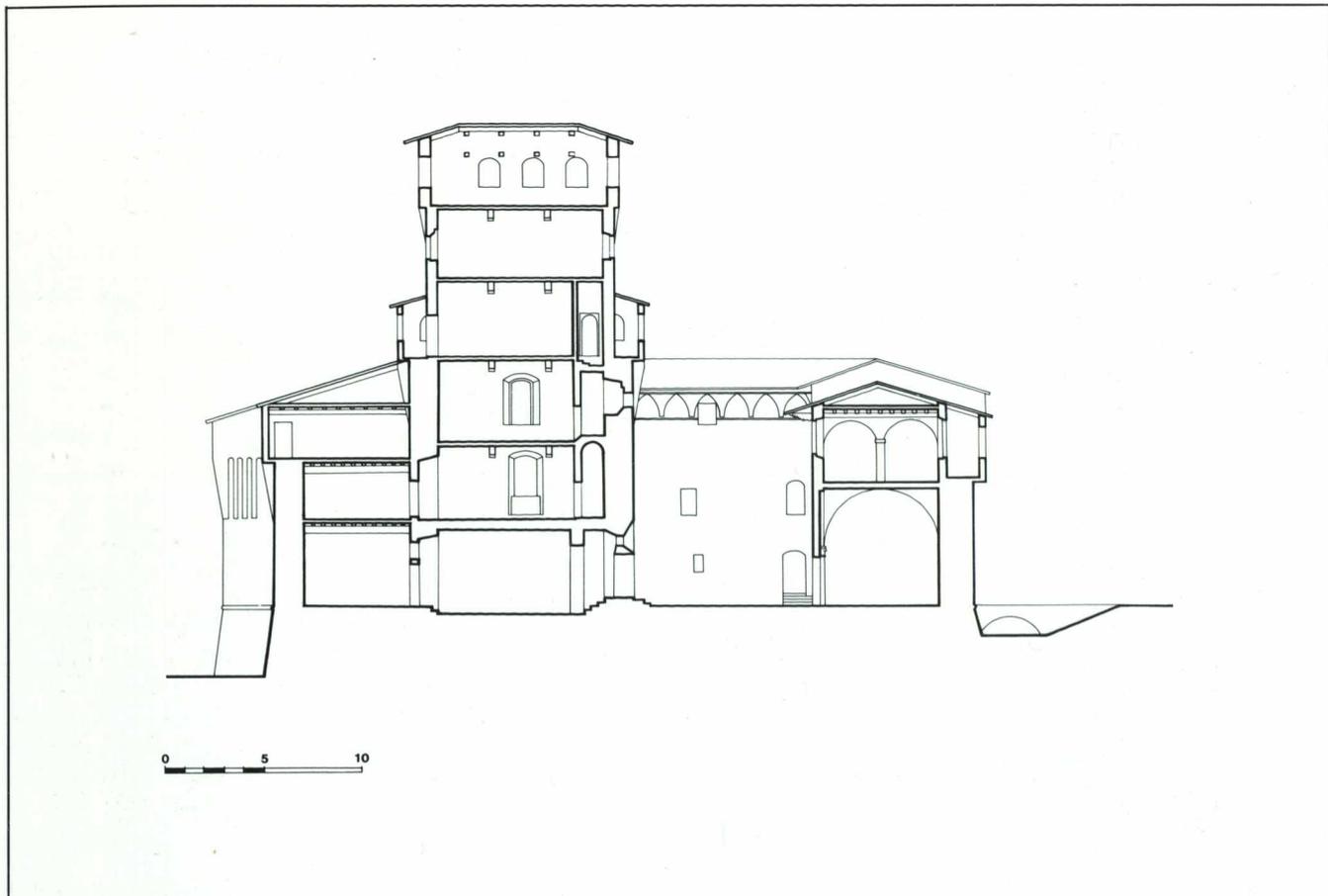
73. Roccabianca. Pianta del piano terra.



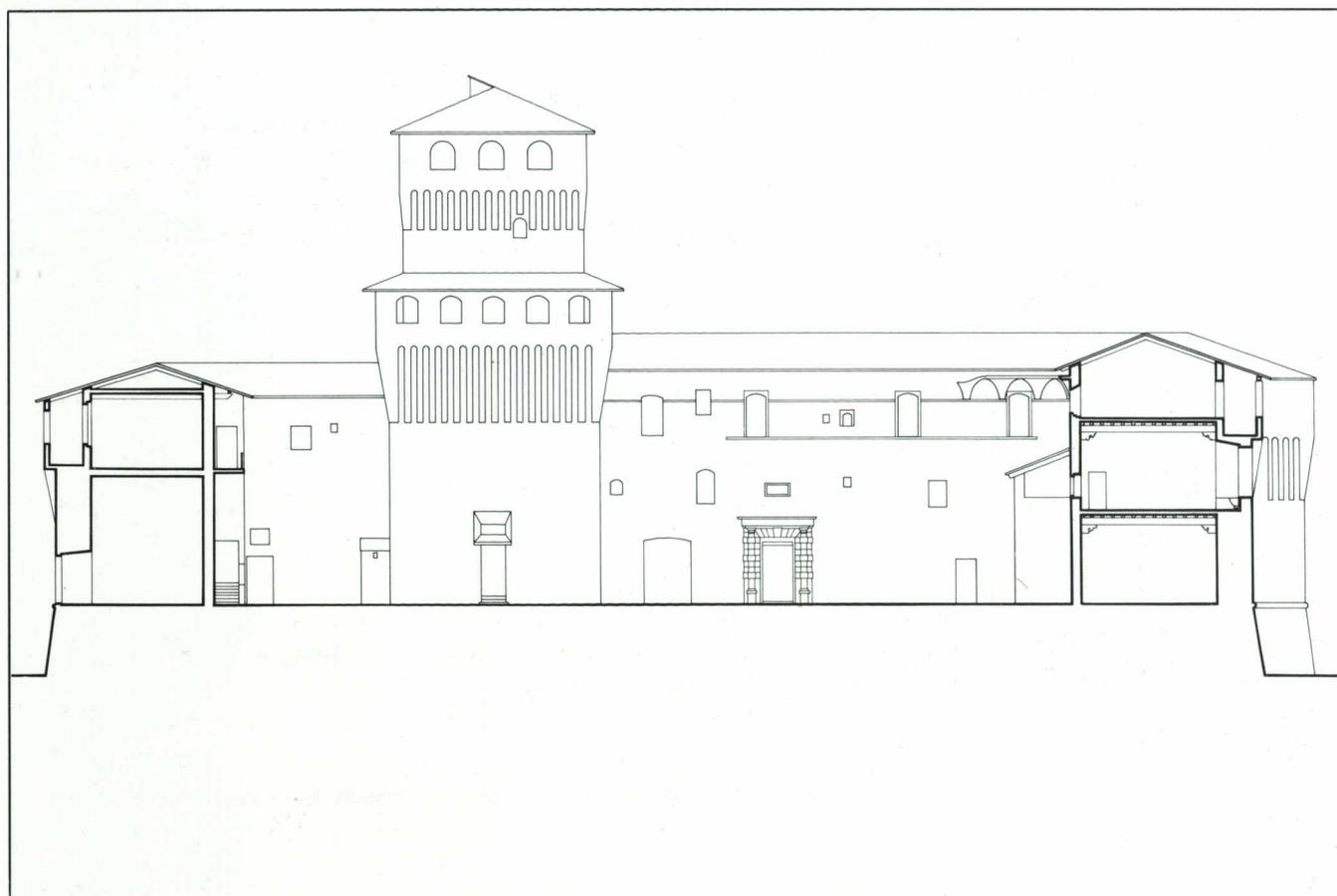
74. Roccabianca. Pianta del primo piano.



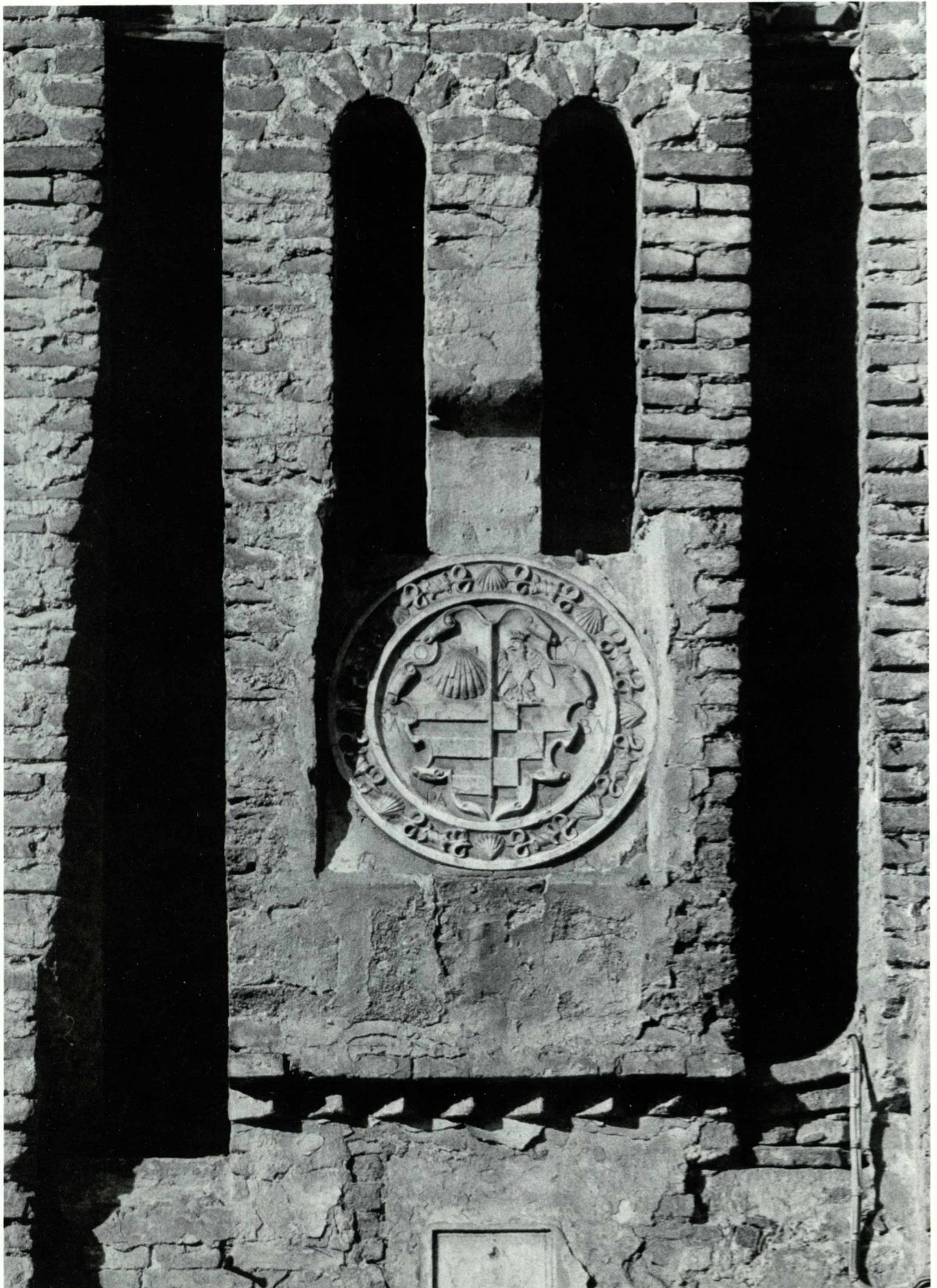
75. Roccabianca. Pianta del secondo piano.



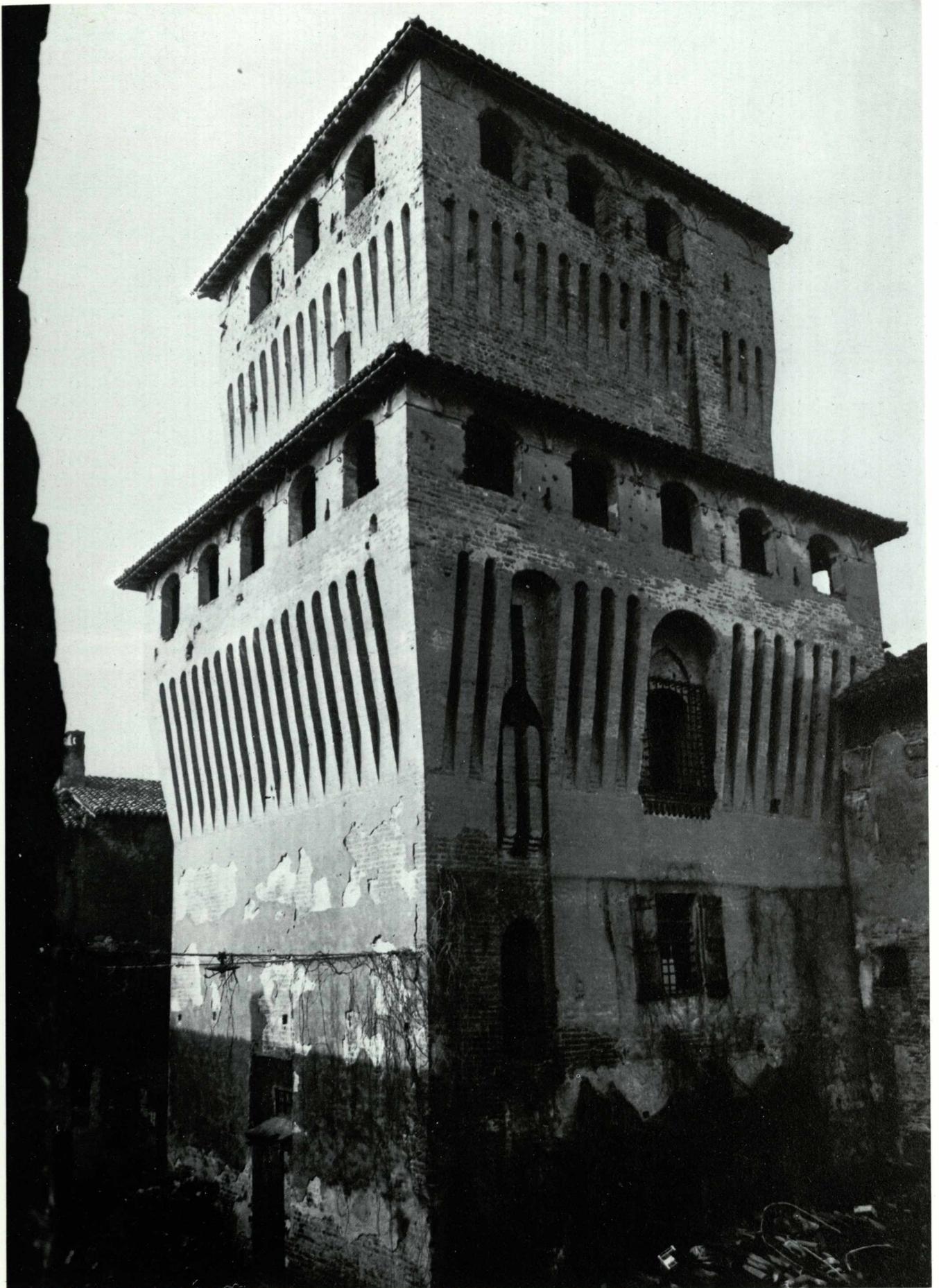
76. Roccabianca. Sezione AA.



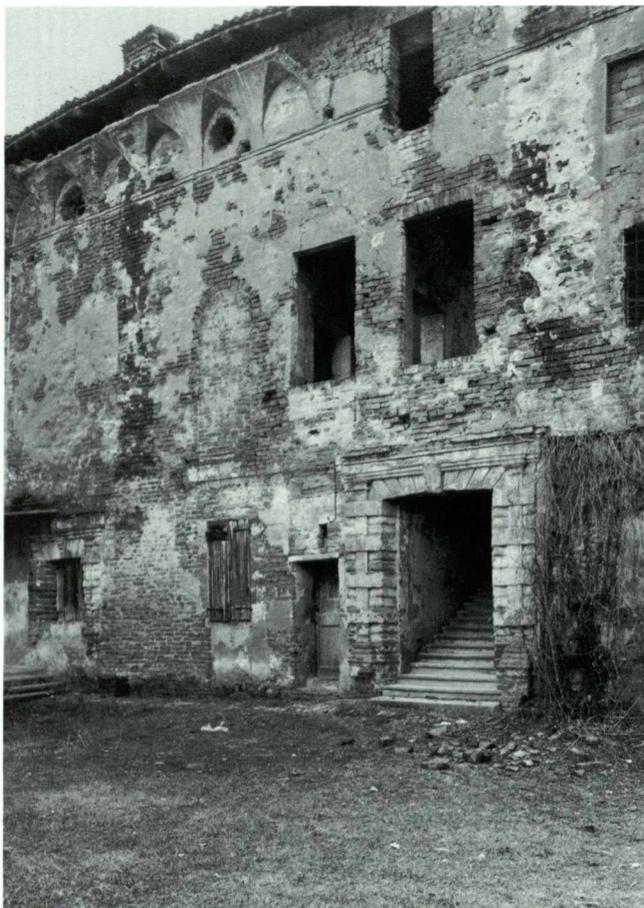
77. Roccabianca. Sezione BB.



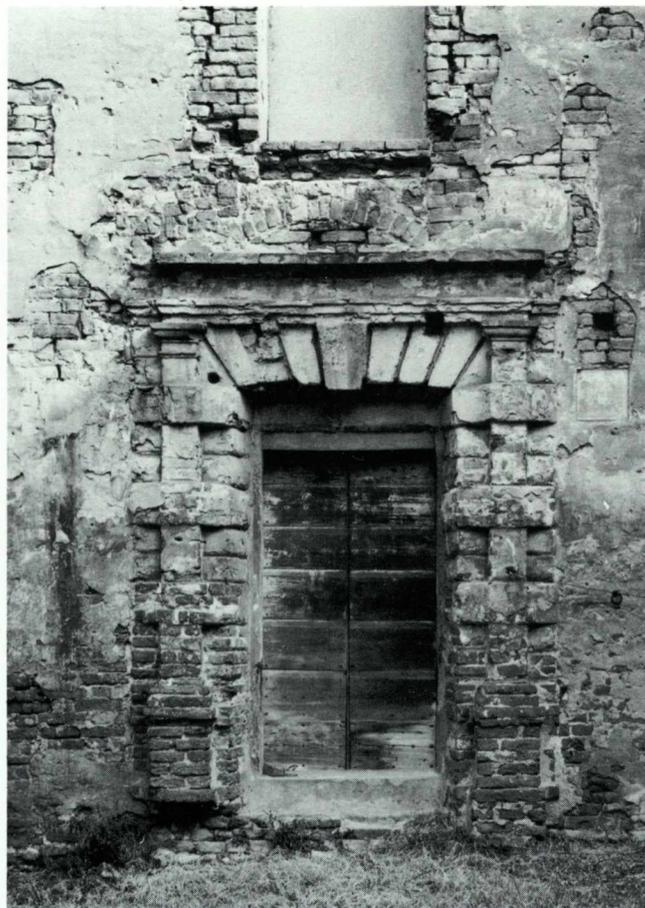
78. Roccabianca. Lo stemma dei Rangoni-Pallavicino murato tra i bolzoni del ponte levatoio.



79. Roccabianca. Il mastio.



80. Roccabianca. Il cortile d'onore. Fianco meridionale.



81. Roccabianca. Il cortile d'onore. La porta cinquecentesca.

questo momento si parla di Rezinoldo come «villa», posta, secondo il Campari, autore all'inizio del secolo di una monografia sul castello, <sup>(68)</sup>, «a libeccio di Roccabianca».

L'importanza strategica della località che si trova in un'ansa del Po, fra il Taro, il torrente Stirone e il comune di Zibello, feudo da sempre dei Pallavicino, convinsero Pier Maria Rossi, succeduto al padre nel 1438, a costruire o a ricostruire, come dice il Campari, «dove era la vecchia bicocca di Rezinoldo un vasto e gagliardo castello col quale salvare il territorio che possedeva nella bassa pianura verso il Po» <sup>(69)</sup>.

La data esatta della fondazione viene ricavata dalle testimonianze che alcuni vecchi abitanti di San Secondo forniscono ad un processo nel 1537: tutti dichiarano concordemente di ricordare l'inizio dei lavori avvenuto nel 1450 e che questi furono diretti da tali maestri Giacomo dal Miglio e Giacomo Lanzo «che avevano la detta fabbrica e che tolevano delli altri muratori e lavoranti...» <sup>(70)</sup>, probabilmente capomastri, a cui era affidato il cantiere, esecutori di un dise-

gno che forse lo stesso Pier Maria diede loro. Secondo il Campari <sup>(71)</sup> il castello fu quindi edificato intorno al 1450 e fu il luogo dove risiedeva un podestà inviato dal Rossi che vi amministrava la giustizia civile e penale ed era protetto da un corpo di guardia. Dalle testimonianze sembrerebbe che dapprima fu edificata la torre principale e poi il resto dell'edificio, che secondo il Caviceo <sup>(72)</sup> prese il nome da Bianca «mulieri metropolitanae, quam summoopere deperiebat aliud condidit castellum quod mulieris nomine appellavit, dinstans ab Eridano mille quingentis passibus, omni generi voluptatis accomodatissimum: triplici muro et fossa aequatica firmavit: populo martiali auxit; phano ornavit; atrio optime disposito onestavit...»

Nel 1463 la rocca esisteva già completa; nel 1482, in seguito all'assedio di Sforza II, zio di Ludovico il Moro, subì notevoli guasti che furono poi riparati da Gianfrancesco Pallavicino, che la acquistò dalla camera ducale milanese.

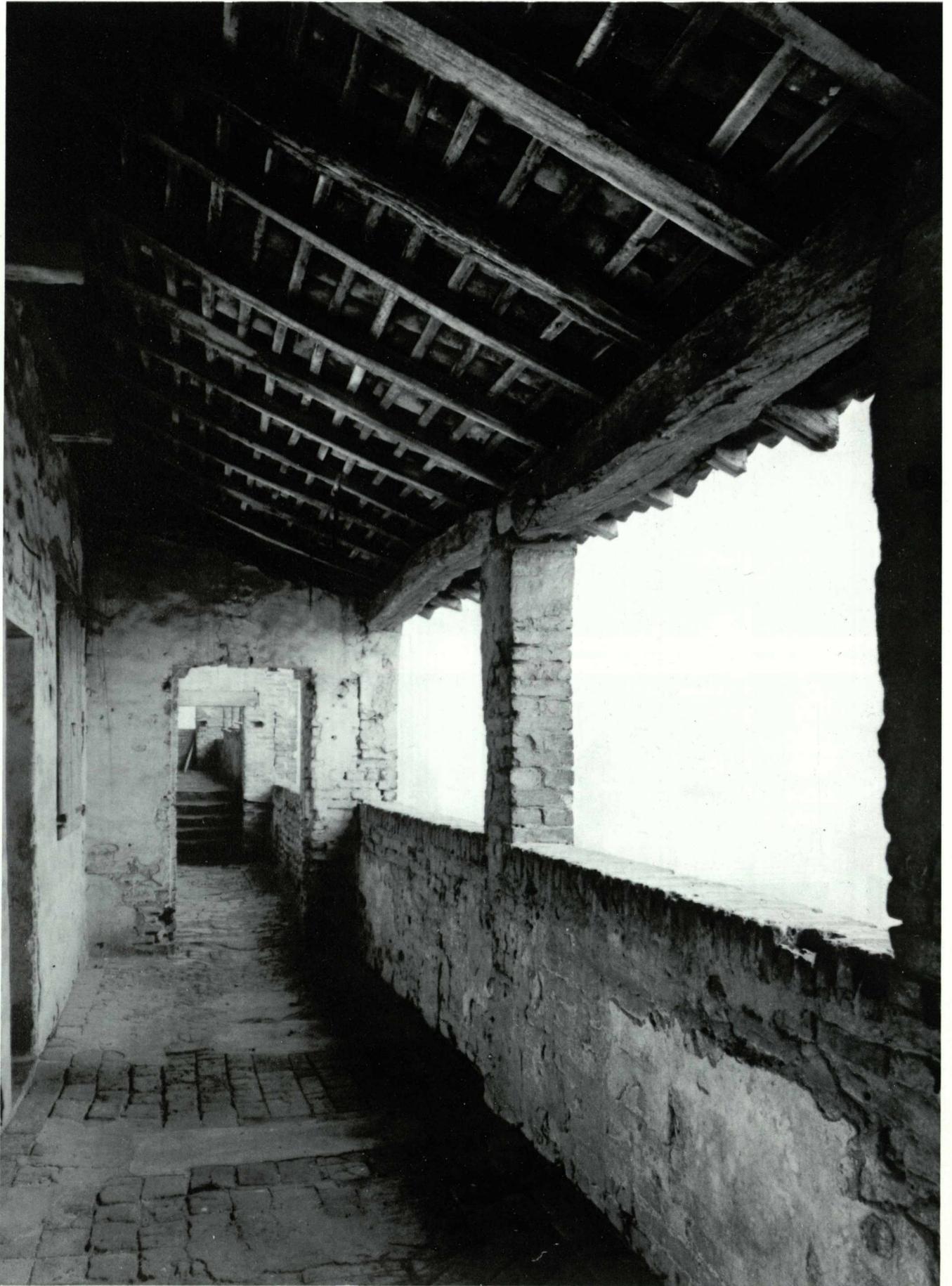
Nel secolo XVI la rocca fu oggetto di contese tra vari pretendenti che avanzavano diritti per



82. Roccabianca. Un tratto di mura e il cammino di ronda.



83. Roccabianca. Resti del portico del cortile d'onore.



84. Roccabianca. Il cammino di ronda.

acquisite parentele con i Pallavicino.

Nel 1556, con la pace di Gand, Roccabianca è inclusa tra le fortezze che dovevano essere distrutte «cosa che puntualmente avvenne»: probabilmente furono smantellate le cinte murarie più esterne, di cui rimane solo un tratto <sup>(73)</sup>.

La rocca continua ad essere oggetto di contese tra i Pallavicino e i Rangoni fino al 1630; ritornò ai Pallavicino nel 1785 in seguito ad un intervento della camera ducale di Parma. Occupata dai francesi fino al 1808, tornò ad essere proprietà dei Pallavicino fino al 1901. Il castello durante l'ultima guerra ospitò numerose famiglie del comune, che ne trasformarono in modo radicale ed irreparabile gli interni, si presenta oggi in condizioni disastrose di abbandono.

La pianta del castello è semplice e chiaramente leggibile, in quanto le alterazioni sono avvenute soprattutto all'interno, dove i vani sono stati modificati per esigenze abitative: è rettangolare, con due torri sporgenti dal filo dei corpi di fabbrica, una sul lato verso il paese, l'altra sull'angolo diametralmente opposto, dalla parte dove si apriva il secondo ingresso verso la campagna. Presenta molte affinità con il castello di Paderello dei conti Martinengo, con il castello di Montefiorino e con quello di Pagazzano, tutti della metà del XV secolo.

Le torri sono a pianta quadrata, con i muri più spessi verso l'esterno per ragioni evidenti di difesa, particolare riscontrabile in molti castelli dell'area lombarda sia viscontei che sforzeschi, quest'ultimi sulla scia delle proposte del Filarete, mentre sono costituite da elementi sovrapposti, con la base maggiore in alto, secondo una tecnica di costruzione tradizionale, precedente alle teorie esposte nel trattato dell'architetto toscano <sup>(74)</sup>. Il perimetro del castello è percorribile da un cammino di ronda completo, che in alcuni punti si sporge all'interno e prosegue con passerelle mobili in legno, rette dai «gattoni», mensole sporgenti in pietra.

La sporgenza delle torri rispetto ai corpi di fabbrica è relativamente scarsa, appena tre metri, e così pure lo sporto della parte superiore, retto da beccatelli privi di caditoie molto lunghi che risolvono, come a Torrechiara, il giro d'angolo con un arco maggiore, non è molto accentuato.

Evidenti i merli, in alcuni punti murati. Lungo il cammino di ronda si notano piccole garitte seicentesche costruite per il corpo di guardia.

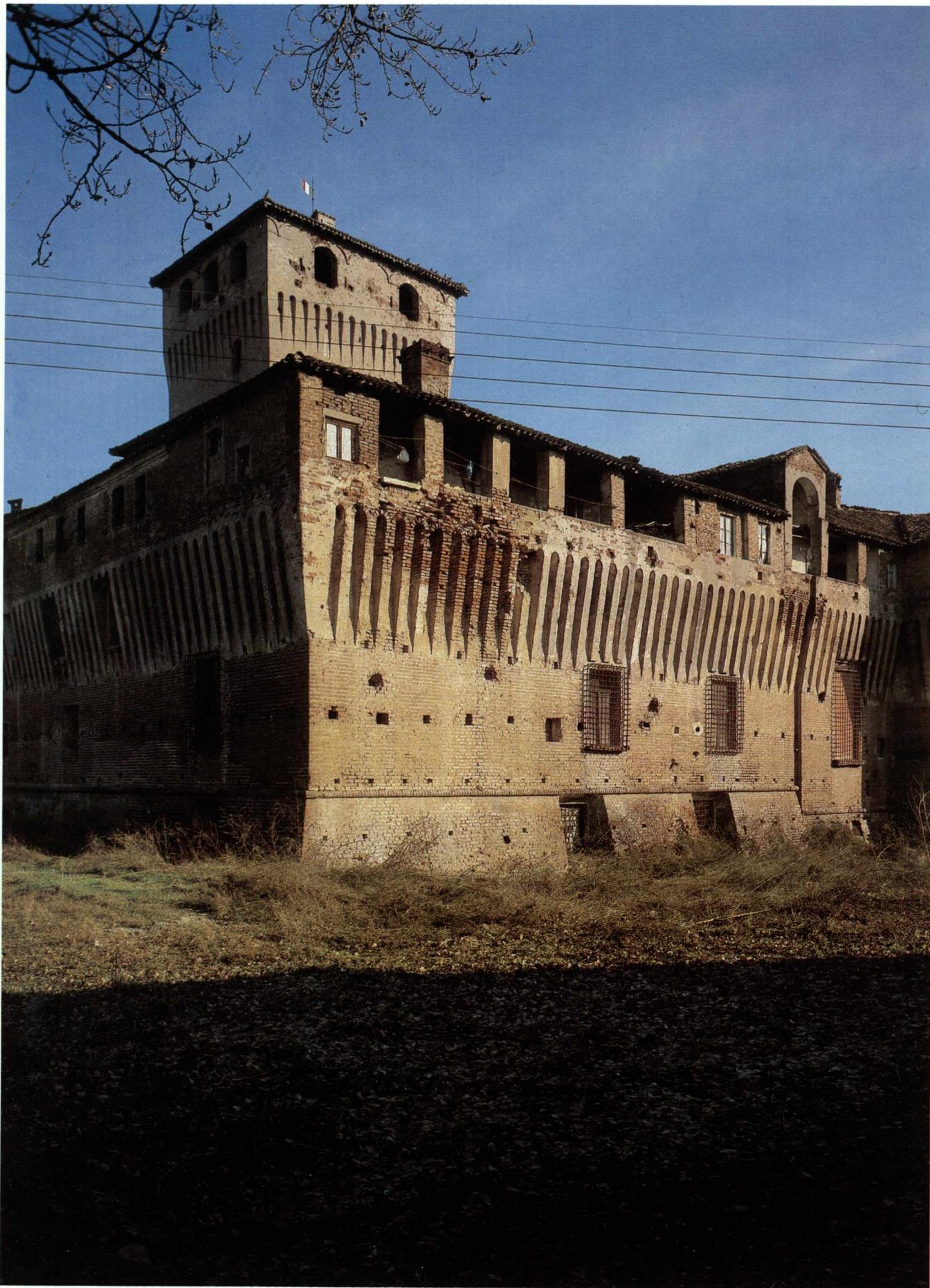
L'ingresso verso il paese è protetto da un rivellino, a pianta quadrata, con androne voltato a botte e con i segni dei bolzoni del ponte levatoio; l'ingresso è attraverso una porta con arco acuto e sulla destra una più piccola apertura per il passaggio a piedi: qui, come testimonia il segno di un camino, era il locale per la guardia. All'interno si apre un cortile di forma quadrangolare con la torre principale sul lato sinistro e i quattro corpi di fabbrica sui quali sono evidenti i segni delle mutazioni avvenute nel tempo: a sinistra l'esistenza di un portico è testimoniata da colonne e capitelli a scudo immorsati nella muratura; si svolge su tre lati una cornice marcapiano in cotto a dentelli simile a quella di Torrechiara; sono aperte due porte rettangolari, cinquecentesche, con grossi conci di pietra squadrate e fascie parallele tra loro, perpendicolari agli stipiti, quali vediamo a Milano su un lato della corte ducale o a Palazzo Marino o ancora a Mantova; ancora mensole quattrocentesche in legno reggono le travi del tetto e le gronde e fascie di decorazione ad affresco a tralci di fiori e frutta tardo-quattrocentesche, oggi appena leggibili, si intravedono sul fianco destro.

La parte più interessante è il mastio, sicuramente preesistente al castello della metà del XV secolo: è a pianta rettangolare, con un ingresso alto sul cortile, con una lieve scarpa sul fianco destro e un lieve sporto su lunghi beccatelli che negli angoli si trasformano in una parte di muro piena dalla forma trapezoidale.

Sui muri interni si imposta, con pianta rettangolare, di base minore, una seconda torre con beccatelli e merli di coronamento, torre «padana» come quella di Rivalta, Tressia, Cusago, Sartirone.

Conferma la preesistenza del mastio anche la chiusura a saracinesca visibile sopra la porticina sul fianco. All'interno una scala a pioli scende appoggiata al muro mentre una scala, ricavata in spessore di muro, sale ai piani superiori.

Giustamente nota Perogalli: «Un'ulteriore nota arcaica è costituita dalla giacitura del mastio: nel cortile, con una parete addossata alla parete occidentale di fronte a quella dove sta l'ingresso, posto invece ad oriente: quasi esattamente



85. Roccabianca. Il fianco est.



86. Roccabianca. Torre dell'angolo nord-ovest.

come nel trecentesco esemplare di Montefiorino, in provincia di Modena (persino nello spostamento alquanto a sinistra del mastio e a destra dell'ingresso. Forse anche ciò deve imputarsi alle preesistenze giacché negli altri esempi quattrocenteschi parmensi che si possono paragonare a questo, il mastio è senz'altro assimilato ad una delle torri angolari (Torrechiara, Castelfelfo, Varano de' Melegari) oppure assume posizione centrale su uno dei lati lunghi (Nocto) <sup>(75)</sup>.

Si conservano ancora due finestre quattrocentesche ogivali, lombarde con cornice a cordonatura in cotto simili a quelle della corte ducale di Milano e una cornice di mattoni disposti a triangolo, uguale a Fontanellato e a tanti esempi tardotrecenteschi, tra cui ricordiamo ancora Pandino.

### Torrechiara <sup>(76)</sup>

La prima menzione del 'castrum' di Torrechiara è nell'elenco dei castelli distrutti dal Comune di Parma nel 1297, ma già nel 1308 doveva essere stato ricostruito poiché subisce un lungo e difficile assedio da parte dell'esercito di Parma, a cui si arrese.

Il feudo apparteneva alla famiglia Scorza, mentre, non sappiamo se per eredità o per conquista, alla metà del '400 è in possesso di Pier Maria Rossi.

Egli inizia la ricostruzione nel 1448 e la conclude 'avanti che el sexanta fosse scorso' con molto splendore quale si conveniva al forte feudatario legato prima ai Visconti, poi a Francesco Sforza e possessore di un numero tanto vasto di castelli e così accortamente ubicati da sorvegliare l'intero territorio.

Rivela la sua predilezione per Torrechiara nel-



87. Torrechiara. Rivellino.

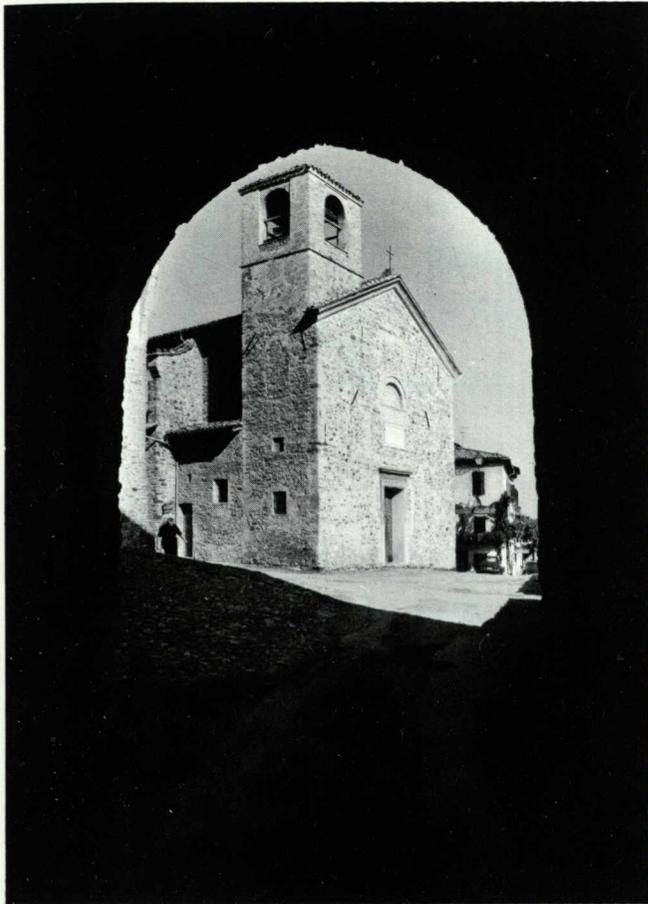
l'atto finale della sua vita quando, già molto malato, elude gli assediatori intorno a San Secondo e si fa portare qui, dove muore nel 1482 e dove «il suo corpo viene imbalsamato e ricoperto di broccato aureo e posto seduto su un alto scanno nella camera d'oro che era stato estremo rifugio alle sue passioni e alle sue ambizioni»<sup>(77)</sup>. In seguito venne sepolto nella cappella di San Nicomede, nel cortile della rocca.

Gli succede Guido, ma nel 1483 Torrechiara cede alle truppe di Ludovico il Moro; l'anno dopo il feudo passa al duca di Milano. Rientra in possesso dei Rossi con Troilo I, per essere di nuovo conteso tra il ducato di Milano e i Francesi. Nel 1503 viene acquistato da Gennaro Pallavicino; per successiva spartizione ereditaria passò a Pallavicino Pallavicini che la offrì come dote insieme a Felino, altro castello di antica proprietà dei Rossi, alla figlia Luigia, sposa di Sforzino Sforza di Santaflora. Passò poi per eredità agli Sforza Cesarini che la vendettero nel 1909. Attualmente è di proprietà dello Stato<sup>(78)</sup>.

L'immagine più antica e sicuramente più fedele la offre l'affresco del Bembo nella volta della camera d'oro: ci mostra la rocca circondata da triplice cerchia di mura. Si accedeva alla prima attraverso un fortificato rivellino munito di merli e coperto con tetto a spioventi; dalla seconda un altro rivellino uguale munito di ponte levatoio immetteva alla rocca.

Tutte le mura appaiono coronate di merli e sono perfettamente verticali, mentre solo le torri angolari sono alla base inclinate da alte 'scarpe', mentre la rocca vera e propria appare dotata di un cammino di ronda a sporto su beccatelli con merli coperto con tetto a spiovente e con torri molto alte sui quattro angoli e il mastio sveltante; qualche rara finestra si apre solo nella parte alta.

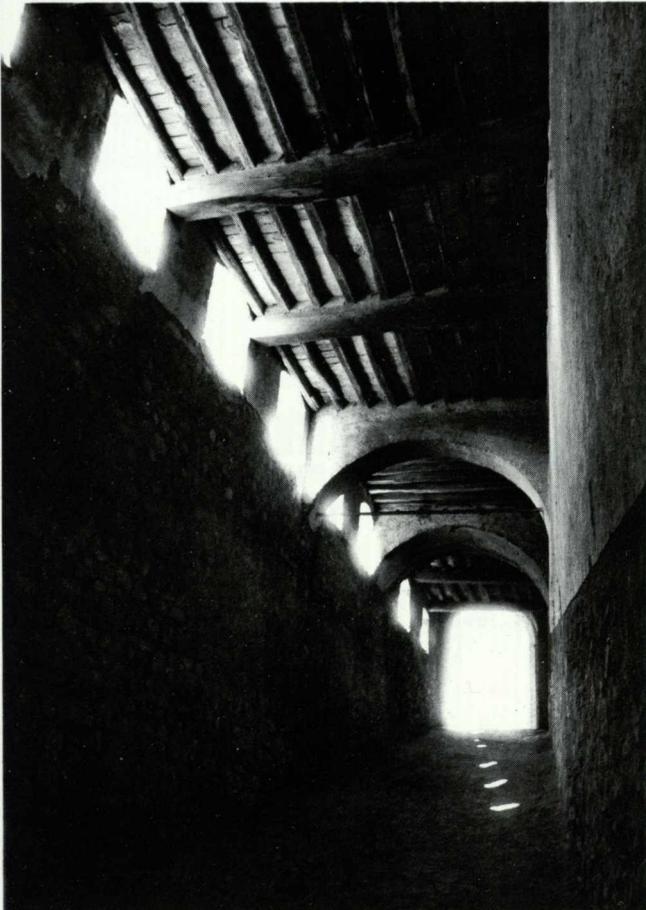
Giustamente sottolinea il Summer: «Tutta l'architettura di questa rocca denuncia l'esistenza di un progetto organico all'origine della sua costruzione: progetto che si vuole attribuire allo stesso Pier Maria che sembra godesse fama di valente architetto militare...»<sup>(79)</sup>.



88. Torrechiara. La chiesa parrocchiale di San Lorenzo.



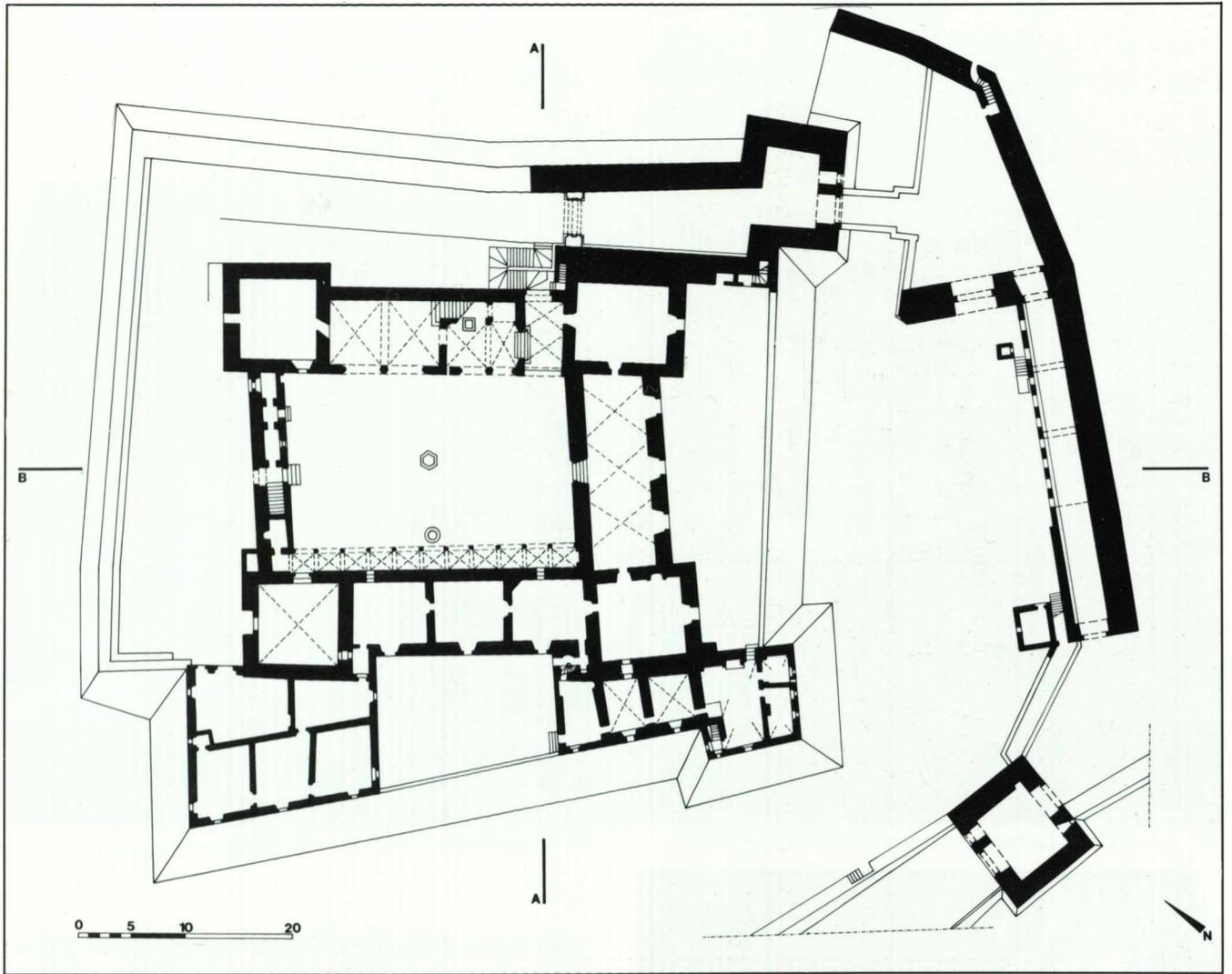
89. Torrechiara. L'ingresso alla rocca.



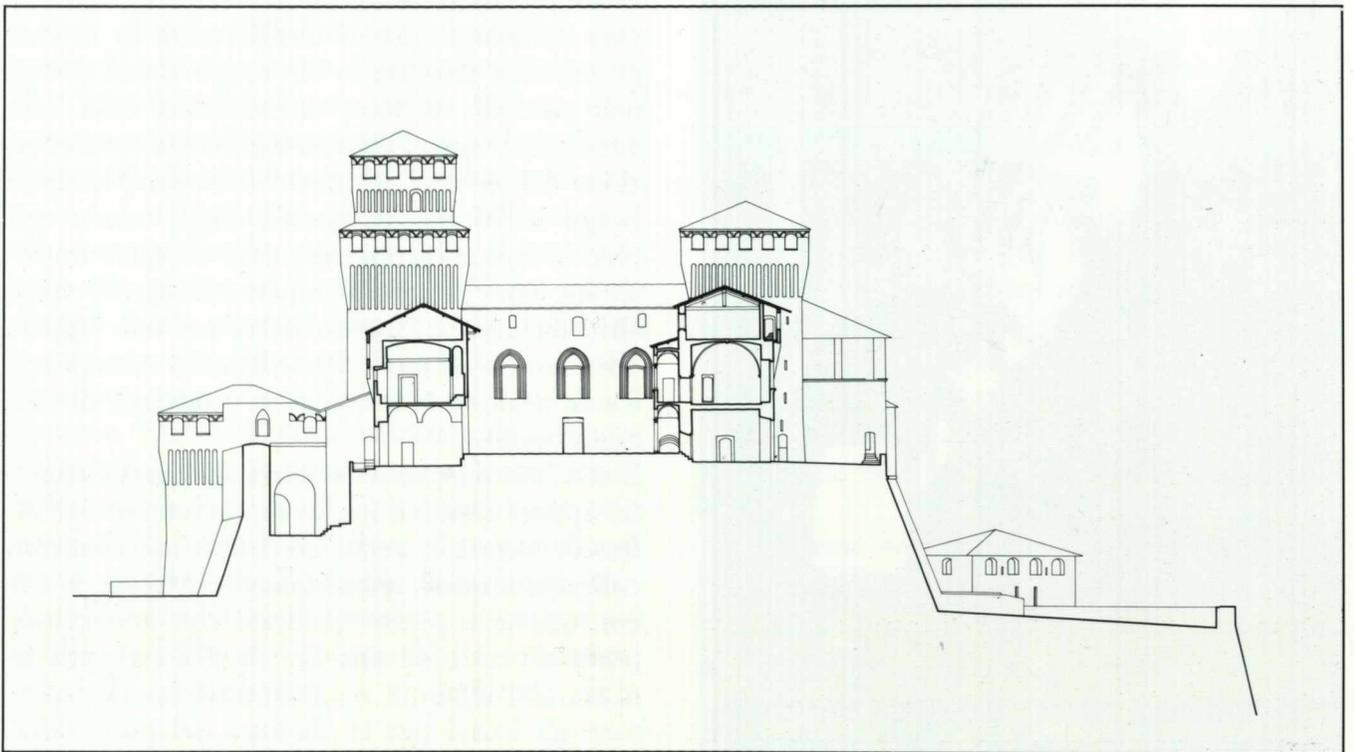
90. Torrechiara. La strada coperta.

Sulla base dell'affresco della camera d'oro si nota come le tre cerchia di mura si adeguino con molta precisione al livello del terreno e come le case del borgo, che si stende entro la cerchia più esterna, disposte in file con le strade principali parallele fra loro, estendendosi dalla base della rocca verso l'esterno seguono la conformazione del terreno (in questo si rivelano simili al Borgo di Montechiarugolo). Oggi rimane una piccola testimonianza nelle case collegate tra loro da una passerella coperta. Disposti verso nord-est sono gli ingressi forse per una ragione difensiva: in tal modo l'assedante si trovava con il sole negli occhi e quindi in condizioni di visibilità pessima.

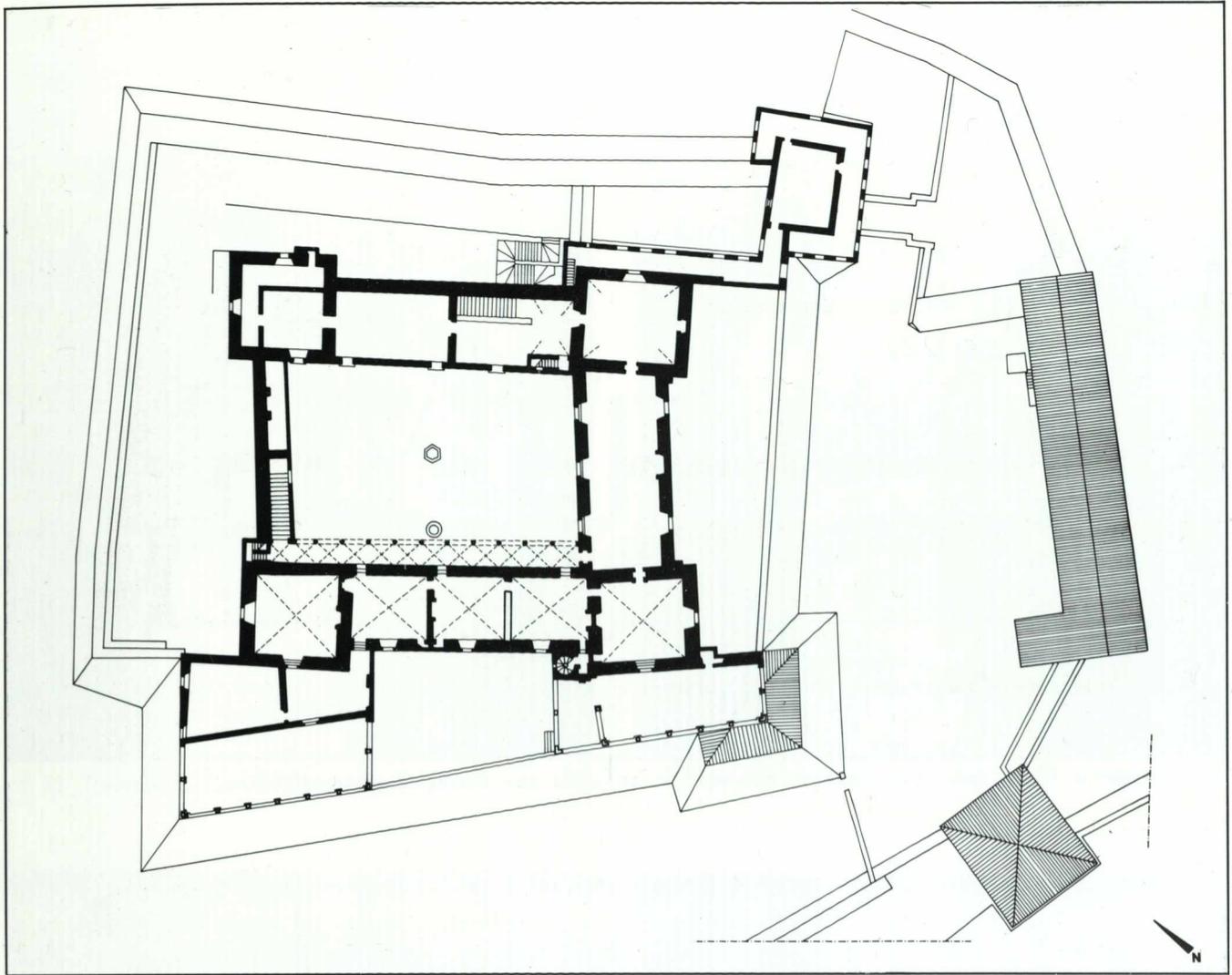
Il rivellino d'ingresso, conservatosi perfettamente, appare simile a quello rappresentato nell'affresco; mentre la prima cerchia di mura ad esso collegata è quasi completamente crollata: è una costruzione a pianta quadrata con una grande porta al centro ed una piccola pedonale alla sinistra con chiusura a saracinesca. Sopra il portone gli incavi per la chiusura del ponte leva-



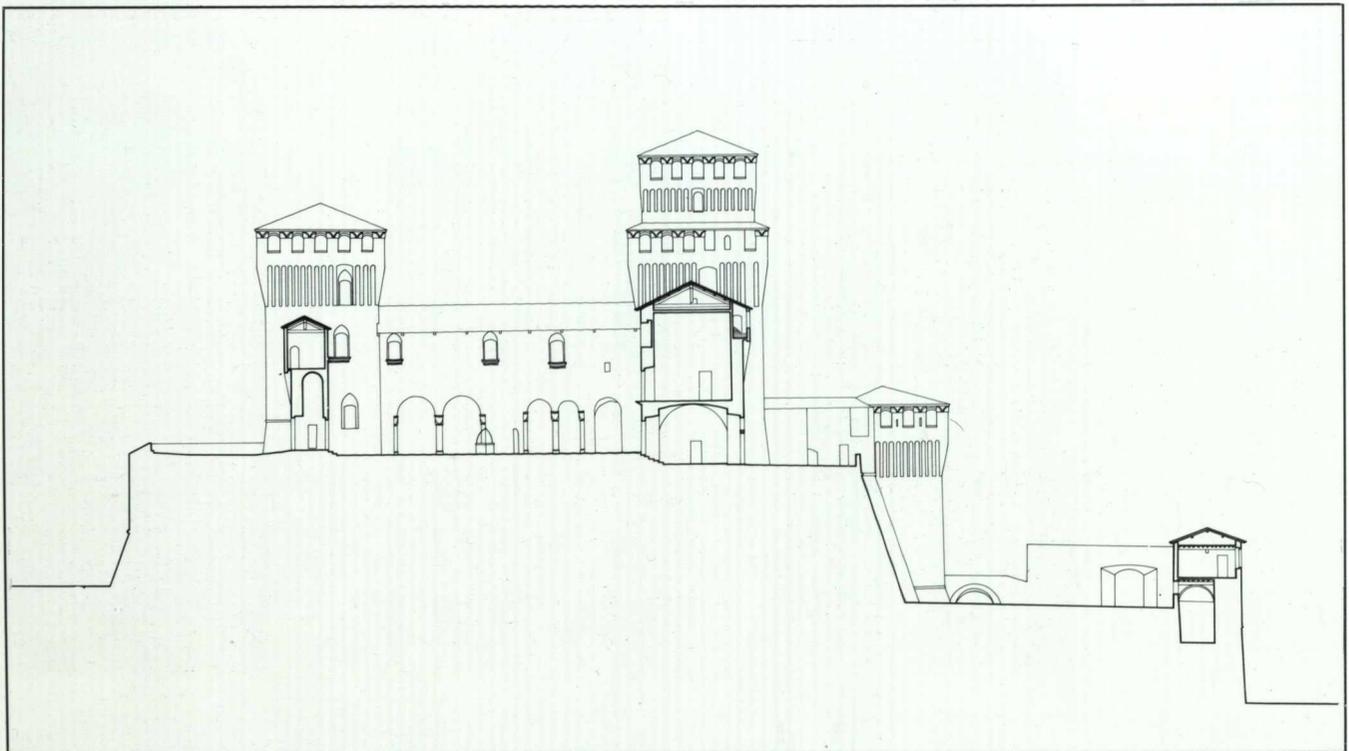
91. Torrechiara. Pianta del piano terra.



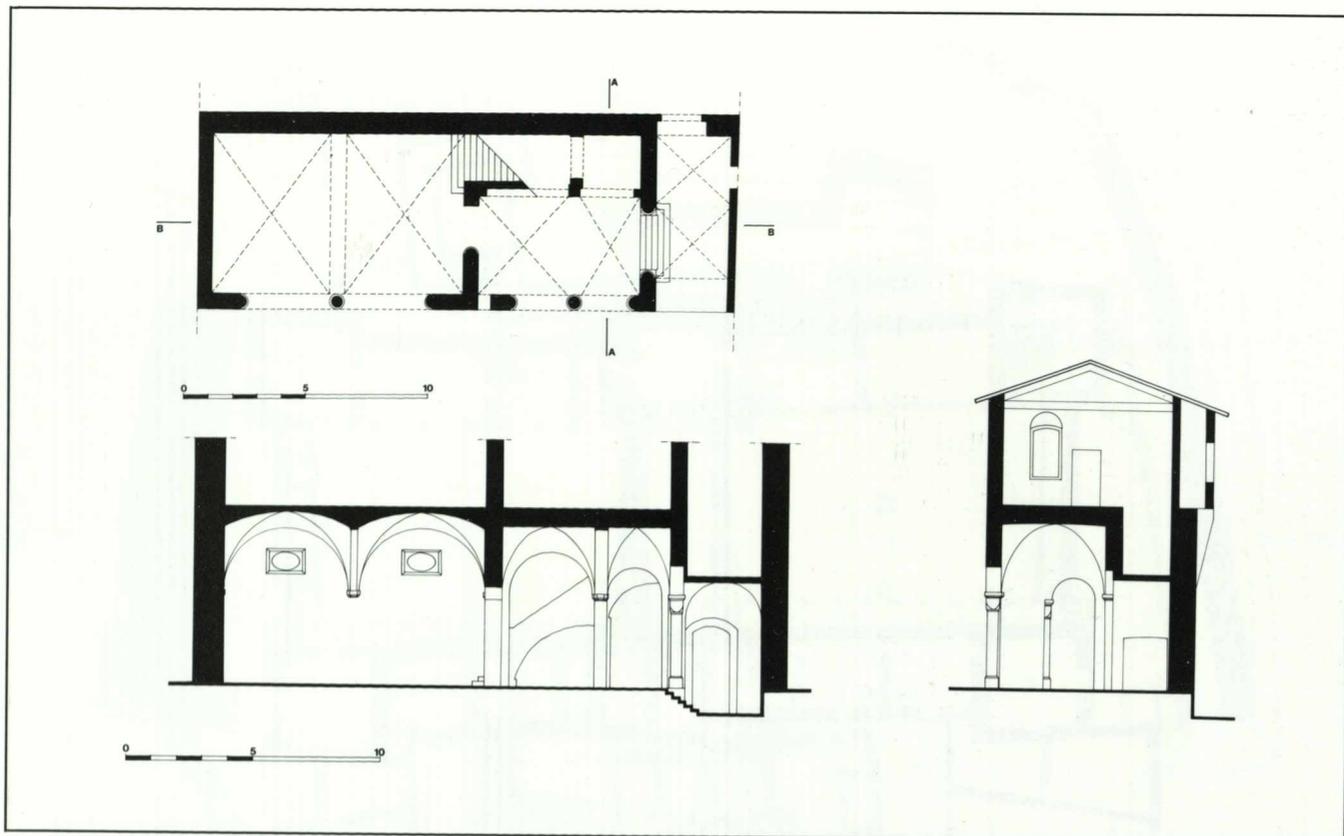
92. Torrechiara. Sezione AA.



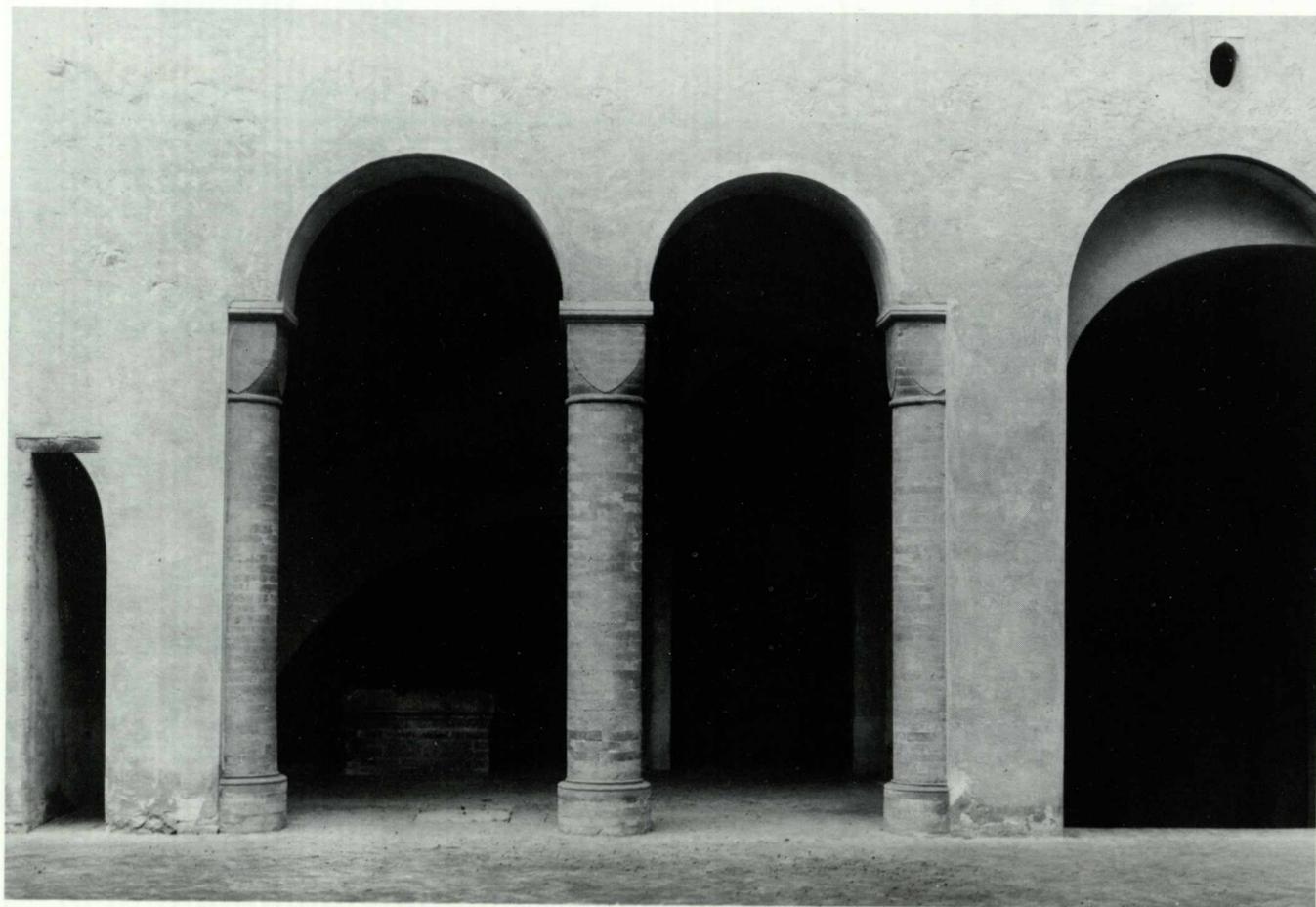
93. Torrechiara. Pianta del primo piano.



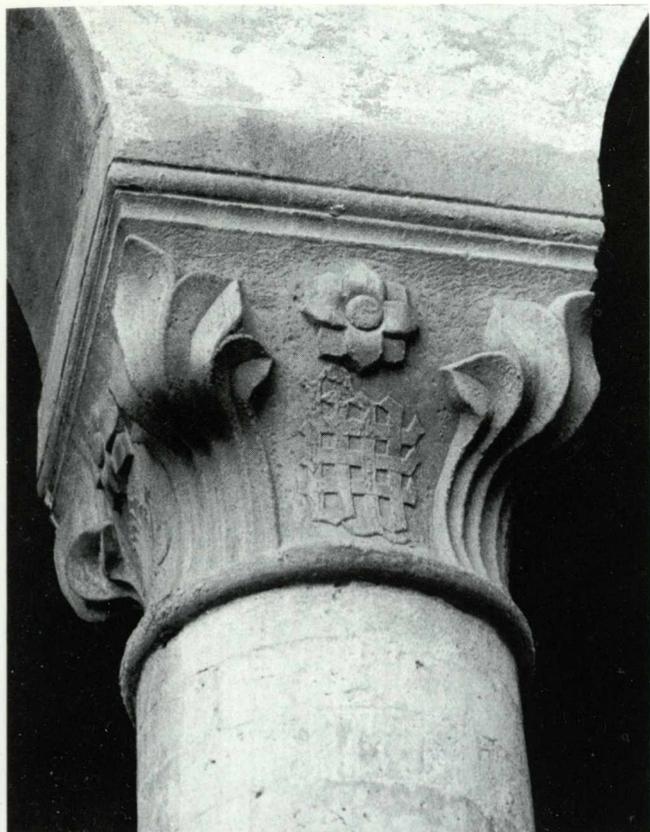
94. Torrechiara. Sezione BB.



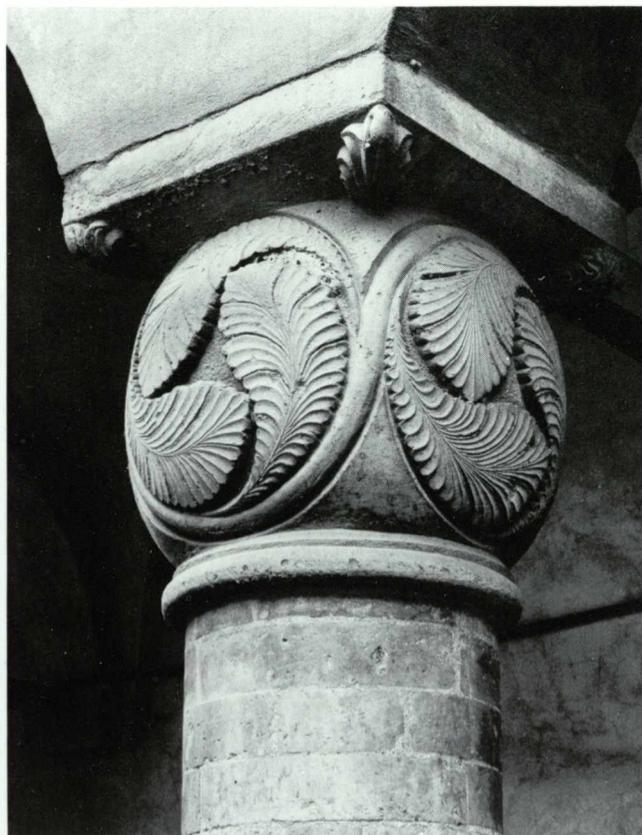
95. Torrechiara. Pianta della zona d'ingresso, lato nord, sezione della zona d'ingresso, sezione AA.



96. Torrechiara. Cortile d'onore. Particolare.



97-99. Torrechiara. Cortile d'onore. Capitelli.



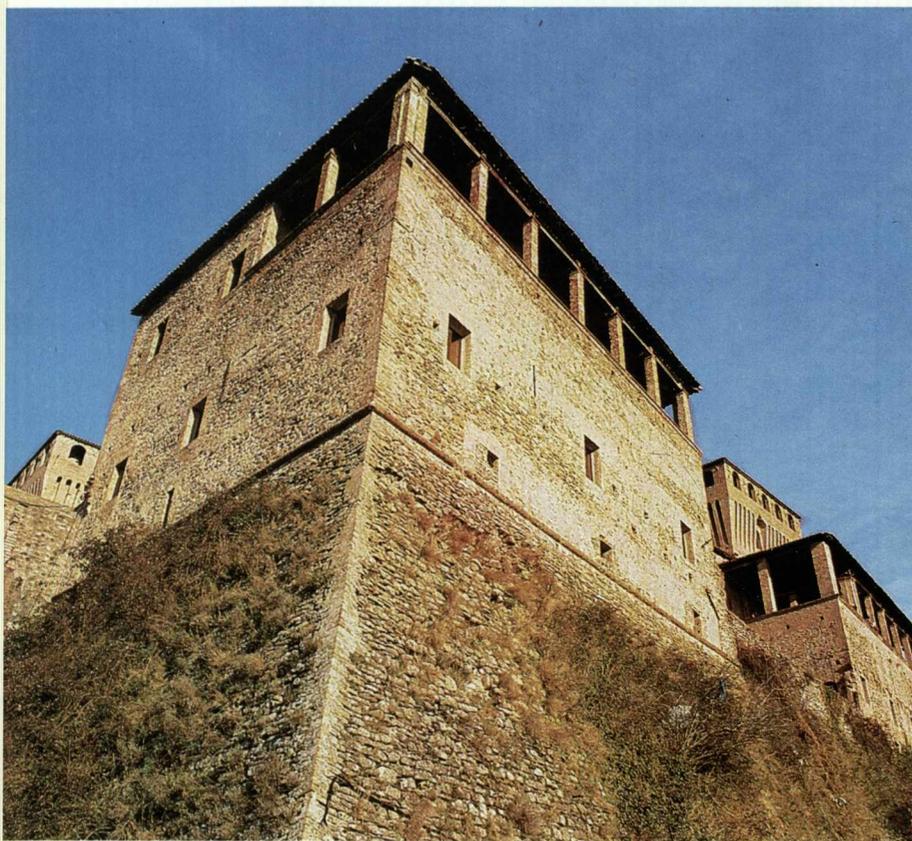
toio. Il rivellino è coronato da merli oggi chiusi e si accede alla parte superiore attraverso una scala stretta ricavata nello spessore del muro. Al di là, in uno spiazzo, la chiesa di San Lorenzo rivela tracce dell'antico oratorio romanico nella lunetta di pietra con la croce scolpita e nei tratti di muro con monofore <sup>(80)</sup>. Alla finestra della chiesa inizia la seconda cerchia di mura, modificate nello spessore dal rincalzo e rialzate, come la modanatura a toro lascia intravedere.

L'ingresso verso la rocca è costituito da una torre simile al rivellino con un solo passaggio, che ha sulla sinistra un piccolo edificio munito di merli e beccatelli, forse per il corpo di guardia. Da qui inizia la strada coperta, particolare presente in roccaforti come quella di Bardi <sup>(81)</sup>, ma già documentata nel Bresciano nella prima metà del XV secolo, con un andamento molto ripido in quanto deve superare un notevole <sup>(82)</sup> sbalzo del terreno che porta, oltre un arco, ad uno spiazzo in cui si apre il vero accesso alla rocca attraverso un ponte, oggi in muratura, un tempo levatoio. Questo immetteva in una vera pusterla con la porta d'ingresso al centro sormontata da un'edicola classicheggiante ed una pic-

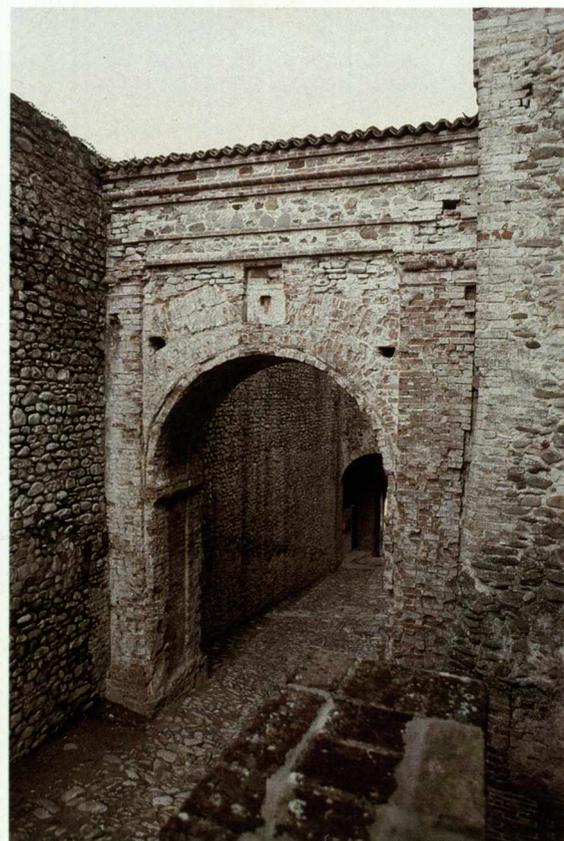




100. Torrecchiara. Veduta della rocca.



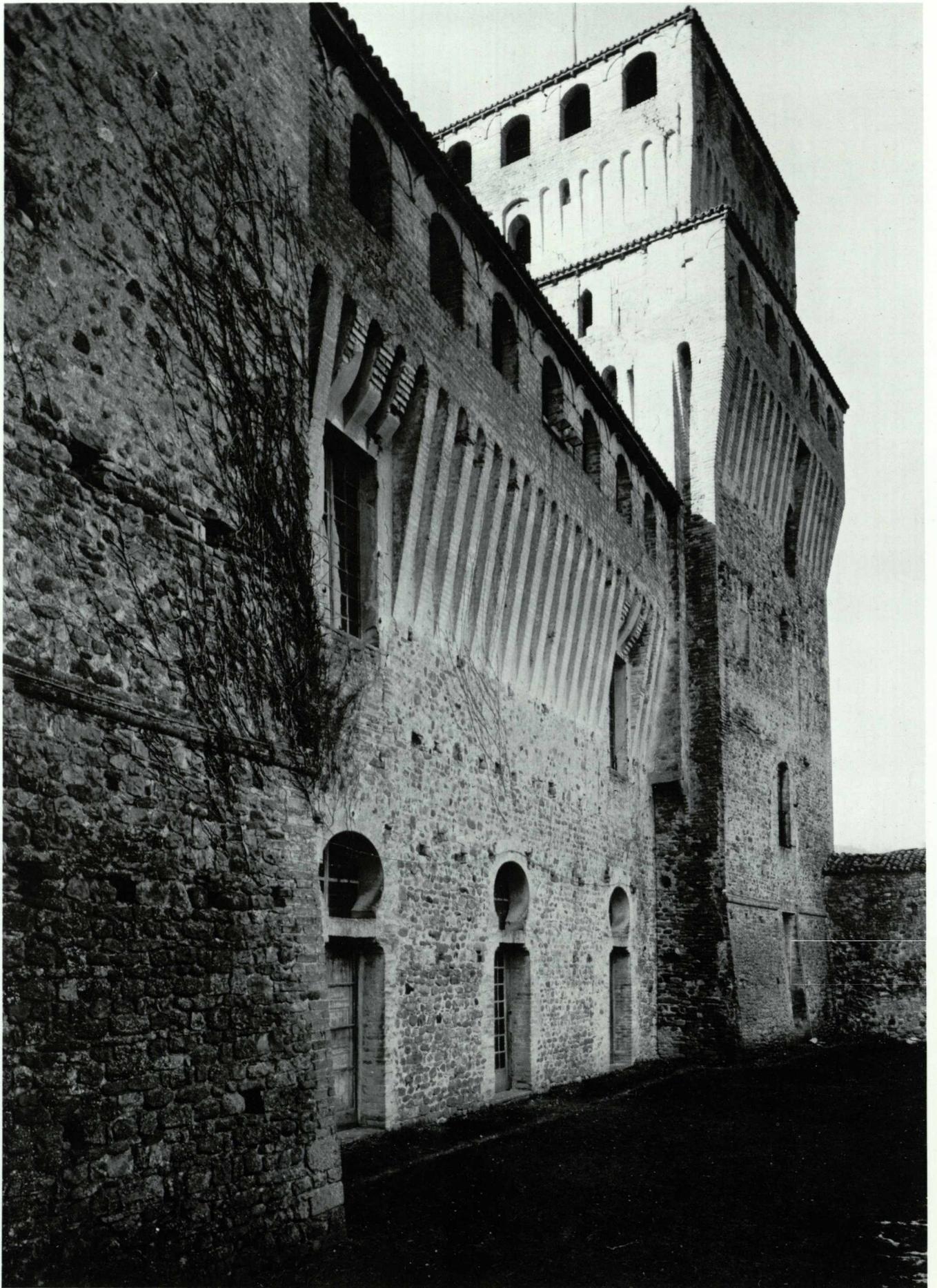
101. Torrecchiara. Le mura e le logge.



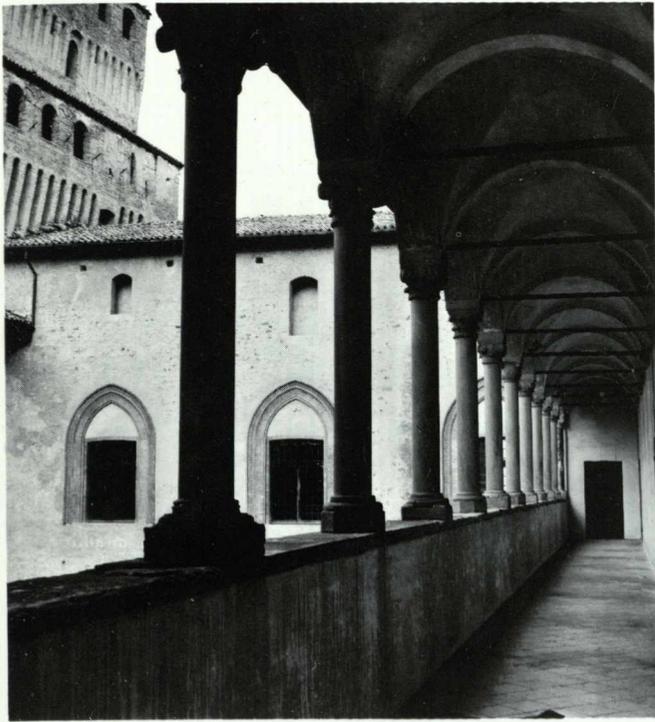
102. Torrecchiara. Arco rinascimentale.



103. Torrecchiara. Il cortile d'onore e la torre del Leone.

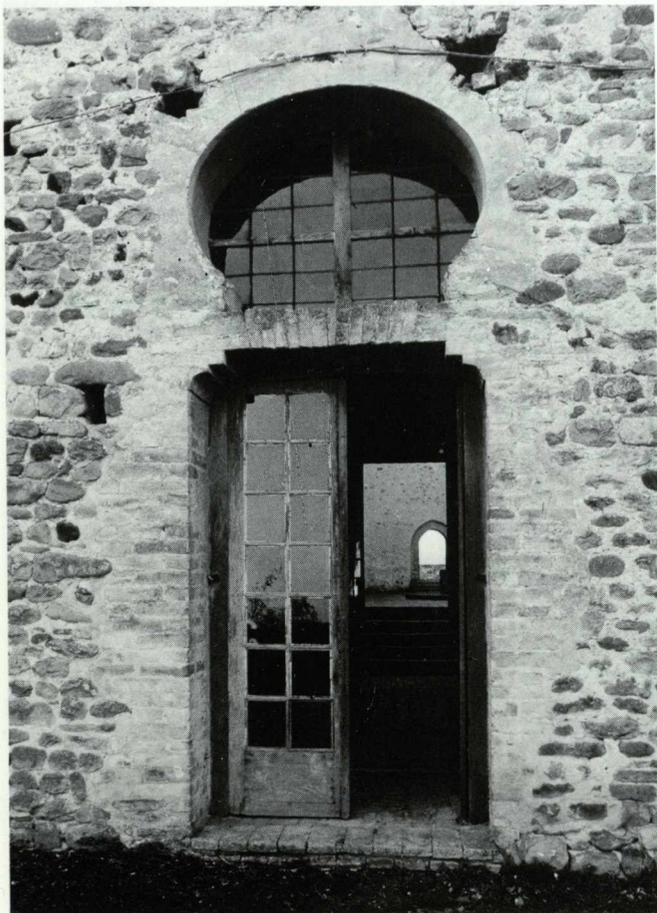


104. Torrechiara. Gli spalti di sud-ovest.

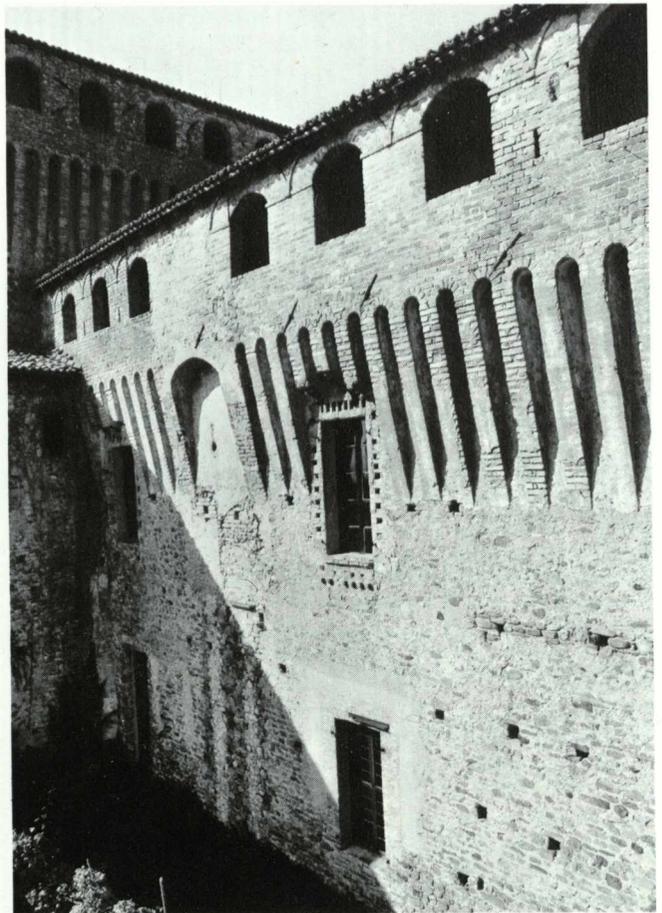


105. Torrecchiara. Cortile d'onore. Loggiata al primo piano.

cola porta laterale, riservata al passaggio a piedi. Qui il dislivello del muro a scarpa verso l'esterno è notevolmente accentuato con uno sbalzo di 20 metri ed è stato, secondo il Summer, eretto artificialmente da Pier Maria Rossi allo scopo di creare un'appropriata base d'appoggio alla rocca (83). Qui inizia il cammino di ronda che va ad innestarsi nella torre su cui si eleva il mastio, alto, costituita da due corpi quadrati, sovrapposti; tale sovrastruttura di torri (la ritroviamo uguale anche a Rivalta) è ottenuta da muri sottili innalzati in corrispondenza degli angoli interni dello spessore maggiore del muro sottostante. Con un tratto di notevole salita, stretto solo a metà da un arco trionfale cinquecentesco, si giunge allo spalto su cui si apre la torre adibita a scuderia (probabilmente la scala a fianco del muro in origine era a gradini larghi e bassi per salirvi a cavallo) e la torre di San Nicomede. L'ingresso al cortile è aperto nello stretto corpo



106. Torrecchiara. Porte finestre.



107. Torrecchiara. Fianco sud.



108. Torrechiara. La loggia della Camera d'oro.



109. Torrechiara. Il salone dei giocolieri.

di fabbrica tra le due torri in cui è inserita la scala che conduce al primo piano.

Il cortile d'onore ha una pianta rettangolare con un portico con archi a tutto sesto, retti da colonne in laterizio sulla destra e da un loggiato con colonne in arenaria, sottolineato da una cornice in cotto ad archetti intrecciati. I capitelli, che Salmi ha definito «goticheggianti o imitativi con materiale rozzezza nel fantastico girar delle foglie, da quelli di Benedetto Antelami»<sup>(84)</sup> riproducono con durezza di intaglio motivi tradizionali quali la rosetta, in mezzo a due carnose volute a ricciolo e foglie di loto con lo stemma dei Rossi e di Bianca Pellegrino, l'amante di Pier Maria che soggiornò nel castello e a cui è dedicata la camera d'oro. Uno di questi capitelli, dall'inconsueta forma tondeggiante con foglie molto allungate e dalle profonde nervature inserite entro volute piatte a nastro, fa pensare ad un intervento di restauro ottocentesco<sup>(85)</sup>.

Il lato opposto del portico rivela una bizzarra anomalia: le due campate a sud-est sono costituite da due archi a tutto sesto poggiati su colonne in cotto sormontate dai capitelli cubici, detti 'a scudo'; simili a quelli di Fontanellato e Sala Baganza; prosegue con un tratto di muro su cui il restauro, effettuato nel 1935-36, ha aperto un arco che si trovava inglobato nella muratura e poi termina con tre archi a sesto molto rialzato con colonne e capitelli simili. Sullo sfondo una scala ad arco rampante sale al primo piano.

L'ipotesi, già avanzata dal Quintavalle e che mi pare la più probabile<sup>(86)</sup> è che sia stato fatto un intervento su una struttura precedente, probabilmente del XIV secolo, di cui la scala e gli archi così insolitamente alti siano la testimonianza.

Ed è proprio la scala, con la sua struttura a sbalzo, a suggerire l'esistenza di una precedente costruzione poiché richiama tanti esempi già visti nei Broletti e nei Palazzi della Ragione di città medievali, quali Mantova, Piacenza, Padova, Novara, ecc...; si dimostrerebbe una ulteriore conferma della tesi sostenuta dalla Romanini nel suo lavoro sull'architettura gotica, della derivazione del castello residenziale dagli edifici pubblici medievali.

Dal cortile si accede alla cappella di San Nicomede, oggi ripristinata nelle sue forme originali,

con una alta volta a crociera costolonata: alla fine del '500 era stata divisa in due e nella parte superiore si era ricavata una stanza simile alle altre tre, tutte dalla medesima forma e decorate dalla stessa mano ad affresco con un volo d'uccelli contro un cielo azzurro.

Ritornando nella cappella, le tracce visibili sui muri e la presenza di quattro colonne testimoniata ancora nei rilievi dell'Ottocento<sup>(87)</sup>, fanno pensare ad una scansione dello spazio interno a tre piccole navate, coperte da volte a vela.

Le stanze interne, al piano terreno sono grandi vani coperti da volte a botte, con finestre aperte sugli spalti<sup>(88)</sup> e presentano interesse per la decorazione ad affresco. Al piano superiore il salone «dei giocolieri» è stato rialzato di tutto il fregio al tempo della decorazione, come testimonia il muro che si scorge dietro le tre piccole finestre visibili dal cortile; è probabile che fosse coperto a cassettoni e che sia stato alzato anche il pavimento<sup>(89)</sup>.

Infine la Camera d'oro che oggi si affaccia sulla loggia da cui si gode il panorama della valle con il corso del fiume Parma, era originariamente chiusa nella sua parete di fondo e aperta allorché si costruì innalzando gli spalti, l'altana architravata con sottili pilastri in cotto ricordata sia dal Caviceo che dal Carrari: «Fuor de la sala sporge un balcone d'onde si vede tutta la Liguria, detta di sopra, e l'Emilia che è quel paese che si trova tra Parma e l'Alpe de' Liguri montani»<sup>(90)</sup>.

La loggia e la scala «a lumaga» in cotto, nascosta dietro la camera, ricavata nello spessore del muro e che collegava il cammino di ronda agli spalti nord-est richiamano gli esempi di Galliate e di Cusago, così come la pianta, il materiale di costruzione e il particolare della torre a struttura sovrapposta riportano all'ambiente lombardo dei castelli viscontei.



110. Torrechiara. Le cucine.



111. Torrechiara. Sequenza delle stanze al piano terreno.



112. Soragna. Il fortino posto al termine della Galleria dei Poeti.

## Soragna

Sulla rocca di Soragna, feudo prima dei Pallavicino dal XII secolo e poi passato ai Lupi alla fine dello stesso secolo, non è possibile sapere molto di più di quanto una breve guida, pubblicata in varie edizioni dal 1951 ad oggi, e qualche breve articolo ci possono dire <sup>(91)</sup> o di quanto è dato leggere sulle stesse murature. Infatti non è possibile accedere all'archivio che possiede da sempre i documenti della famiglia e non è stato permesso far eseguire i rilievi <sup>(92)</sup> per espressa volontà dei proprietari. Attendiamo quindi per avere notizie più precise, la preannunciata pubblicazione di G. Godi e B. Colombo, che si occupano gelosamente dell'archivio. Nel 1198 troviamo citato con il titolo di marchese di Soragna Guido Lupi, indicato come capostipite della famiglia. Secondo l'Affò seguito recentemente anche dal Capacchi <sup>(93)</sup>, il padre di Guido sposa una Pallavicino e, grazie a questa parentela, ottiene il feudo di Soragna. La Quaranta fa risalire invece l'origine della fa-

miglia agli Obertenghi, dei quali i Pallavicini erano un ramo, e che continuavano a mantenere il loro dominio sul castello vecchio, detto la Castellina <sup>(94)</sup>.

I Lupi insieme con i Rossi, a cui erano legati per parentela, avversarono il signore di Parma, Giberto da Correggio, e subirono numerosi assedi alla rocca dall'inizio del XIV secolo al 1311 quando l'incoronazione dell'imperatore Enrico li riappacificò temporaneamente: «... gli Rossi et gli Lupi et ogni altro di quella parte... ritornaron a Parma con ghirlande e senza armi e con gaudio furon ricevuti, massime da li suoi nemici».

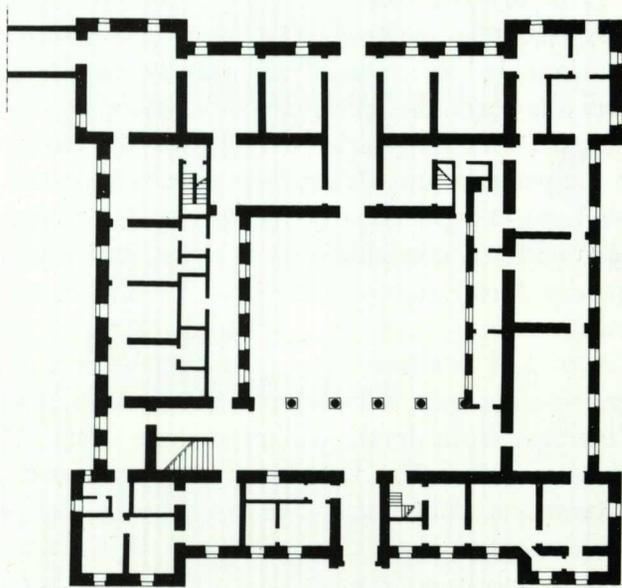
Legati agli Scaligeri che ne riconobbero la signoria sulla terra di Soragna e ottenuta nel 1347 l'investitura del feudo dall'imperatore Carlo IV, ebbero ostili i Visconti che li tennero lontani, cacciandoli dalle loro terre e costringendoli a lunghi soggiorni a Padova, presso i da Carrara. Un trattato di amicizia stipulato tra questa famiglia e il signore di Milano permetteva a Bonifacio e al cugino Antonio Lupi di ricostruire il ca-



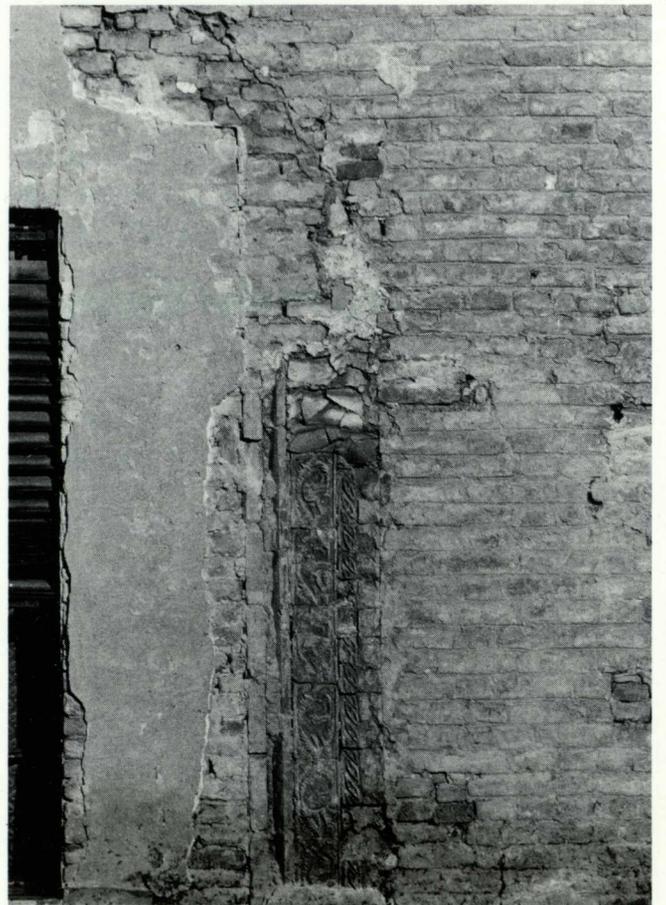
113. Soragna. Il portico del cortile d'onore.

115. Soragna. Cortile d'onore. Particolare della decorazione in cotto.

114. Soragna. Pianta del castello.



0 5 10





116. Soragna. Veduta della rocca dal giardino.

stello «nel quartiere detto manghi».

I privilegi accordati alla famiglia furono confermati prima da Filippo Maria Visconti e poi nel 1450 da Francesco Sforza.

Con Diofebo I si estinse la famiglia dei Lupi che unì il proprio nome a quello dei Meli: «Diofebo I non avendo avuto figli designò nel testamento come suo legatorio universale il pronipote «ex sorore» Giampaolo Meli che assunse il cognome di Meli Lupi»<sup>(95)</sup>.

Nell'archivio di Soragna si conserva un Privilegio dell'imperatore Carlo V datato da Mantova 10 aprile 1530 nel quale viene concesso al marchese Giampaolo il diritto non solo di usare entrambi i cognomi ma anche di aggiungere allo stemma l'aquila bicipite della casa di Asburgo. Solamente nel 1536 il feudo viene riconfermato. La rocca appartiene tuttora alla famiglia Meli Lupi: tra gli illustri uomini del suo passato ricordiamo Diofebo II figlio di Giampaolo, eroico soldato al seguito di Alessandro Farnese; Giampaolo III che edificò la cappella della Santa Croce all'interno del castello; Diofebo III che

fortificò le difese contro gli Estensi e gli Spagnoli; Giampaolo Maria che rinnovò l'antico legame con i Rossi di San Secondo sposando Ottavia e che in occasione delle nozze, nel 1681, «faceva fastosamente arredare con decorazioni rivestite d'oro zecchino lo splendido appartamento detto 'nobile' nell'ala orientale della rocca». Con lui Soragna fu eretta a Principato imperiale e il feudatario ebbe il titolo di Principe del Sacro Romano Impero e di Grande di Spagna, titoli soppressi sotto la dominazione francese del secolo scorso e poi ripristinati.

Il castello di Soragna, al di là delle varie aggiunte e manipolazioni, ha una pianta molto regolare e chiaramente leggibile, quadrata, formata da quattro corpi di fabbrica con quattro torri agli angoli, di pianta pure quadrata e un cortile al centro con portico aperto solo da un lato: da questo si accede ai locali del pianterreno e tramite uno scalone d'onore agli appartamenti del primo piano.



117. Soragna. Rustico.



118. Soragna. La rocca, fianco ovest.

In pianta esso si rivela simile, oltre che alla rocca di Faenza, oggi scomparsa, al castello di Pandino, anche per la presenza della torre d'ingresso, visibile nell'esempio lombardo e invece solamente intuibile nell'avancorpo all'ingresso, al di là del ponte, un tempo mobile, oggi in muratura. Anche le dimensioni delle torri angolari rimandano all'esempio visconteo, mentre l'ingresso nella parte superiore con il motivo del balcone rientrante e del timpano a coronamento richiama il rifacimento settecentesco del castello di Belgioioso, nel Pavese.

Le torri, poderose, sono lievemente sporgenti dai corpi di fabbrica: Perogalli, a questo proposito, osserva che esse sono esistenti nella parte inferiore, «ma data la loro ampiezza, dovevano essere un tempo più alte, cioè oltre i corpi di fabbrica...»<sup>(96)</sup>.

Tale ipotesi in realtà non regge in quanto l'antica merlatura è ben visibile sia nelle torri che sui fianchi, molto al di sotto dell'attuale copertura. Degno di interesse è il cortile quadrato con un elegante portico dalle colonne rifatte recentemente che reggono ampie volte a vela interamente coperte da un affresco a tralci di foglie di vite.

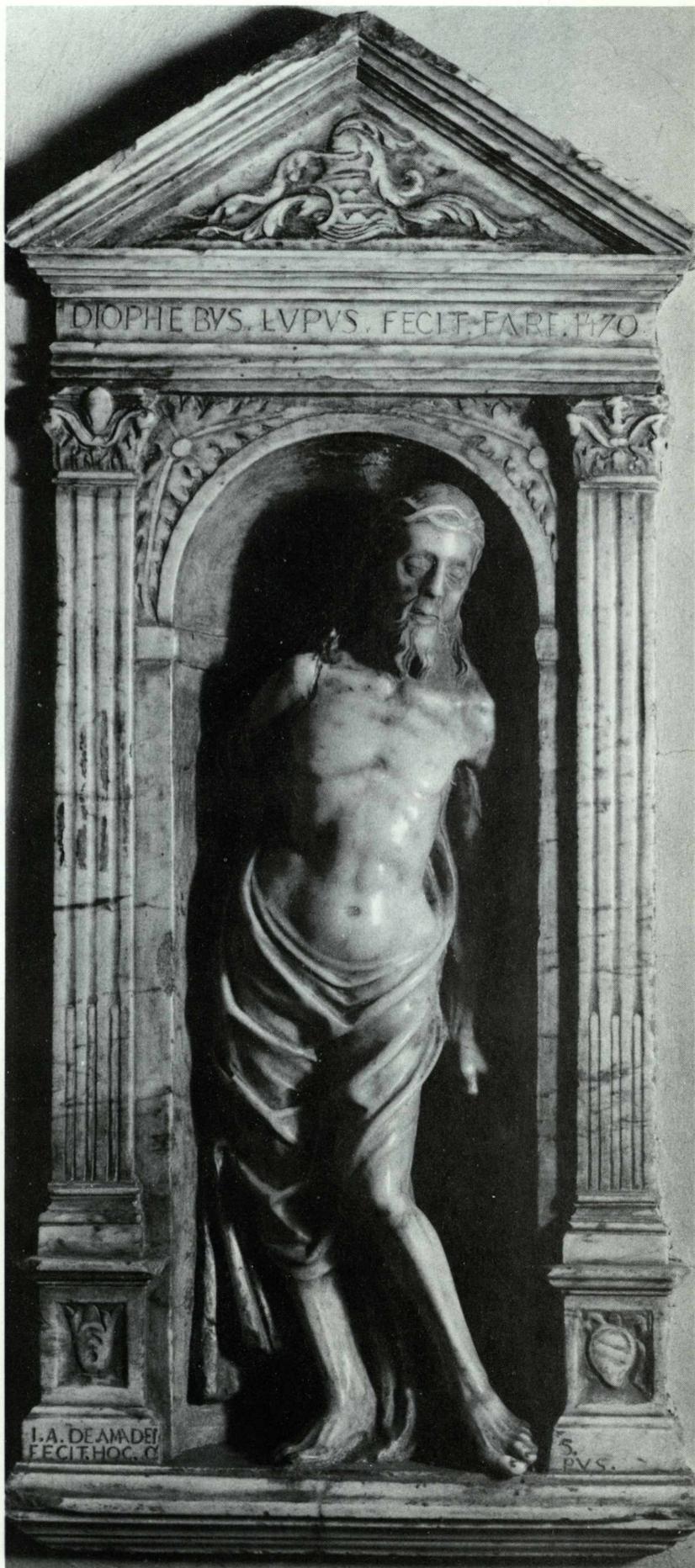
Lungo il fronte est e sul lato nord sono ancora ben conservate le cornici quattrocentesche lombarde in cotto con motivi di girali, di ovuli e fuseruole e le belle mensole in legno che sorreggono lo sporto del tetto.

Le finestrelle, murate appena sotto il tetto, tutte uguali e alla stessa distanza, fanno avanzare l'ipotesi che originariamente ci fossero i merli e il cammino di ronda, fatto chiudere nella seconda metà del Quattrocento.

Le modificazioni più evidenti si verificarono più tardi con la trasformazione radicale degli interni ad opera di Giampaolo Maria: la rocca diviene «un vero e proprio museo in situ d'architettura degli interni, in particolare sei e settecentesca, oltretutto in perfette condizioni di conservazione e manutenzione»<sup>(97)</sup>.

In tal modo, osserva giustamente Perogalli, l'antico edificio quattrocentesco diviene solamente il contenitore di una splendida residenza.

Murato nella parete di fianco all'altare nella cappella seicentesca del castello, un rilievo in marmo raffigura il Cristo coronato di spine entro un'edicola delimitata da pilastri scannellati sormontati da capitelli di tipo corinzio; sulla



119. Soragna. Cappella di Santa Croce. Rilievo dell'Amadeo.



120. Soragna. La rocca, fianco est.



121. Soragna. La rocca.

trabeazione la scritta a caratteri capitali + DIOPHEBUS LUPUS FECIT FARE 1470 + et dà, senza ombre di incertezze, il nome del committente, mentre il frontone triangolare reca l'arme dei Lupi. Alla base della colonna, a sinistra di chi guarda, la firma - I.A. DE AMADEI FECIT HOC OPUS <sup>(98)</sup>.

L'opera si rivela di particolare importanza proprio per la firma e per la data: negli anni 1469-1470 l'Amadeo, secondo gli studi di Arslan <sup>(99)</sup>, lavora alla Certosa di Pavia e precisamente alla porta che dal chiostro immette alla chiesa, ritenuta, insieme al lavabo in terracotta dello stesso chiostro piccolo, una delle prime opere dello scultore, che a quella data aveva solamente circa vent'anni <sup>(100)</sup>.

La scultura di Soragna appare, d'altra parte, molto vicina alle opere di Cremona, soprattutto ai due rilievi murati nel Duomo, raffiguranti il Cristo alla colonna e il Cristo risorto e la Maddalena. Questi rilievi vengono giudicati dal Pue-rari «di concetto e di composizione amadeeschi scadono di qualità per l'appesantimento plastico delle figure, specie il primo e possono essere

stati finiti da Pietro da Rho» <sup>(101)</sup>.

Le opere di Cremona, città ed ambiente nei quali i Lupi erano di casa, dove possedevano un palazzo e dove sono sepolti molti membri della famiglia, sono d'altra parte databili agli anni 1480-1481, quindi di un decennio posteriore al rilievo di Soragna.

Rimane, pur nella certezza della paternità di tale rilievo, soprattutto confermata dalla testa del Cristo, dalla mezza torsione del busto e dal panneggio a pieghe triangolari, mentre si notano alcune cadute nell'edicola e negli arti inferiori della figura, il dubbio sull'autenticità della data.

### *Sala Baganza*

Tra i castelli esaminati in questo lavoro, la rocca di Sala <sup>(102)</sup> è la meno riconoscibile nelle sue strutture originarie e quella che ha subito nel corso dei secoli profonde modificazioni.

In un documento, che viene riportato integralmente in altra parte, del 1461-1465 un certo



122. Sala Baganza. Veduta della rocca.



123. Sala Baganza. La facciata della rocca verso il paese.

Lorenzo de Pesaro riferisce della richiesta del conte Stefano Sanvitale di costruire una fortezza «su fondamenti antichi li quali dimostrano che altre volte le fu una forteza» «quadra» con un palazzo in forma di torre «in uno cantone de una delle quadrature» <sup>(103)</sup>. Probabilmente il castello fu edificato qualche anno più tardi da Giberto III, che ottiene da Galeazzo Maria Sforza il titolo di conte e il permesso di edificare la rocca al posto della torre di San Lorenzo <sup>(104)</sup>. Non sappiamo comunque la funzione alla quale questa torre fosse destinata: era il nucleo antico del castello o una costruzione con semplice funzione di avvistamento, di vedetta o di difesa del patrimonio terriero? <sup>(105)</sup>.

In un documento del 1461 è ricordata una torre di San Lorenzo come feudo della famiglia Franceschi.

Nel 1482 il castello, interamente costruito, subisce l'assedio delle truppe di Pier Maria Rossi, la cui figlia Donella era sposa di Giberto: questa difendendo la sua proprietà ferisce a morte il cugino Amuratte che guidava gli assalitori.

Ai primi del '500 Sala diviene, sotto il successore di Giberto, Nicolò Maria Quirico, sede di «un vivace cenacolo di letterati ed artisti» promosso dalla moglie Beatrice da Correggio «donna bella e colta, legata da calda amicizia all'Ariosto, cantata da Enea Irpino ed effigiata dall'Araldi» <sup>(106)</sup>.

Durante la guerra con Parma nel 1522 Alfonso Sanvitale aumentò e rinforzò le fortificazioni del castello (probabilmente innalzò i baluardi).

Di nuovo centro e richiamo della vita intellettuale della regione con Barbara Sanseverino ed Eleonora Sanvitale, moglie e figlia di Giberto IV; conobbe un nuovo periodo di splendore fino al 1612, quando, dopo la congiura di numerosi feudatari, fu tolta ai Sanvitale e passò a Ranuccio Farnese <sup>(107)</sup>. Subì un periodo di abbandono finché Antonio Farnese nel 1723 intraprese ingenti lavori di ristrutturazione che si protrarranno fino al 1726 e ne modificarono in modo sostanziale l'aspetto.

Danni irreparabili arrecarono le truppe di Carlo di Borbone nel 1733 e Filippo di Spagna nel

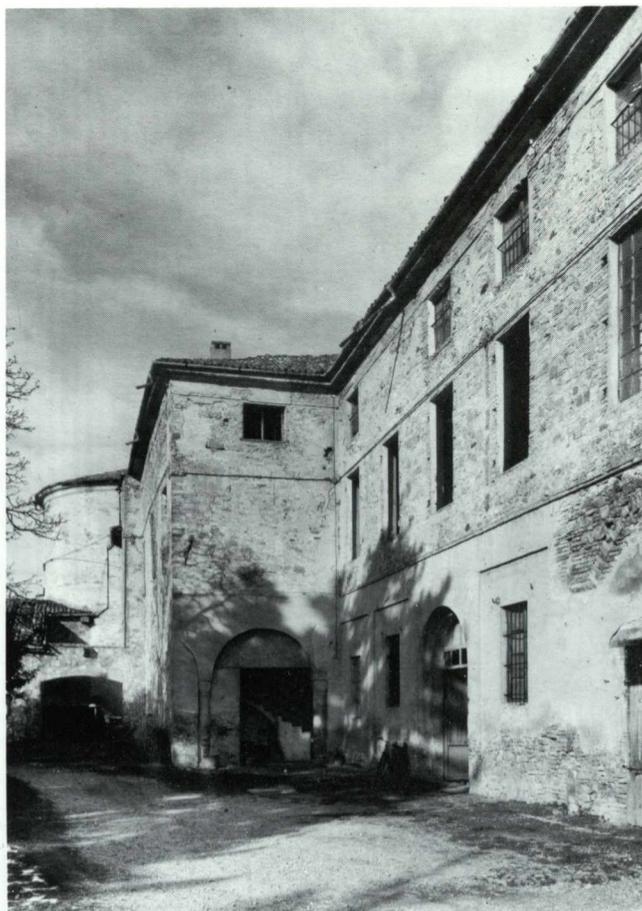
1746, ai quali cercherà di ovviare Luisa Elisabetta di Francia. Nel 1804 la rocca passa al tenente dell'esercito napoleonico Michele Varron di Pinerolo, che compirà gli ultimi lavori <sup>(108)</sup>. Della rocca quattrocentesca rimane oggi ben poco, tanto che la ricostruzione si presenta problematica.

Il Bernini <sup>(109)</sup>, nel suo recente studio, ha tentato una ricostruzione sulla base di documenti che vanno da una stampa, del 1551, ad un'incisione del '700, in cui la rocca appare per la verità molto schematica, a pianta quadrangolare con basse cortine murarie prive di beccatelli e merli e torri ai quattro angoli, quadrate con l'alta scarpa degradante e uno sveltante mastio al centro. La forma appare regolare, geometrica, con il fossato intorno, di cui è ancora visibile il tracciato davanti alla fronte verso la piazza.

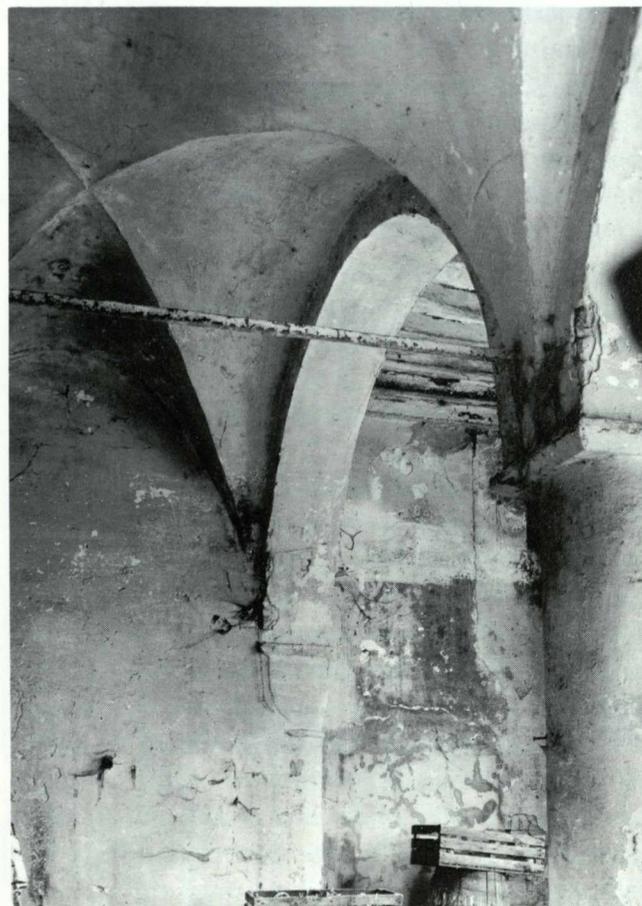
La «forteza» descritta nel documento del 1461 appare conservare, nell'incisione, il suo aspetto difensivo, di organismo «chiuso», ben protetta dalle cortine murarie e dalle forti torri angolari. Nell'incisione, datata dal Bernini ai primi anni del XVIII secolo, la rocca appare a pianta quadrangolare, delimitata da corpi di fabbrica che collegano torri munite di lunghi beccatelli su cui si appoggia lo sporto, coperto a tetto a due spioventi.

L'ingresso è protetto da una torre simile alle altre ed è preceduto da un ponte, protetto da due bassi muretti. Alle spalle il mastio, più alto, privo di beccatelli e di sporto.

L'ala destra dell'ingresso per chi guarda dalla piazza risulta più alta di quella a sinistra, mentre ora sono perfettamente simmetriche: secondo il Bernini tale anomalia è dovuta ad Antonio Farnese che, allorquando iniziò i lavori di ristrutturazione dell'appartamento nobile, fece alzare notevolmente la parte del lato nord «per rimpiazzare gli antichi soffitti a cassettoni rinascimentali con le alte volte settecentesche, mentre rispetto le volte del lato destro in gran parte affrescate e così fece allargare anche le fonti di luce per illuminare in modo adeguato gli ambienti rinnovati e adorni di delicati stucchi e dalle evanescenti allegorie del Galeotti; furono aperte inoltre porte finestre per accedere al grande terrazzo edificato ex novo e alla balconata ottenuta abbattendo il paramento esterno, sino al piano di calpestio del primo piano della torre a nord-est...» <sup>(110)</sup>.



124. Sala Baganza. Il cortile d'onore.



125. Sala Baganza. Resti del portico del cortile d'onore.

Ciò che rimane oggi dell'originaria costruzione è ben poco e va ricercato con attenzione nelle strutture piuttosto fatiscanti: il ponte, un tempo sicuramente levatoio come dimostrano i segni dei bolzoni ancora visibili sulla facciata che pure è stata molto modificata con l'apertura di finestre seicentesche; il torrione sporgente dal corpo principale a pianta quadrata sulla destra è ancora quello della primitiva costruzione, almeno nelle sue fondamenta e nelle linee essenziali, poiché è stato rialzato come confermano le tracce dei merli murati. L'alta scarpa, delimitata dalla cornice a toro, conferma il suo carattere fortificato.

Le piccole finestre aperte ad intervalli regolari appena al di sotto del tetto, tra le quali appaiono i segni dei merli, testimoniano la presenza del cammino di ronda, confermata anche all'interno dai piccoli e stretti locali ricavati nel sottotetto.

All'interno sono evidenti le tracce del cortile d'onore probabilmente aperto su due lati contigui da un portico con archi a tutto sesto su colonne di laterizio con capitelli cubici, uguali a quelli di Fontanellato e Torrechiara: una parte di questo portico è testimoniata da una colonna immorsata nella muratura di un locale adibito a magazzino e dalle volte dagli spigoli ben in rilievo. Al di sopra, si apriva una loggia con archi, oggi tamponati, retti da pilastri. Dalla parte opposta rimane la base della cinta muraria con l'alta scarpa leggermente inclinata e i beccatelli lunghi, in cotto con le caditoie murate. Ancora originale è la scala stretta, ad angoli acuti, che sale dal cortile al torrione e all'antico cammino di ronda oggi in condizione precarie tanto da essere puntellata da grosse travature: presenta notevoli analogie con il castello di Sissa e con Soragna.

L'interno è stato profondamente modificato dall'intervento del tenente napoleonico che aprì lo scalone non esitando a distruggere un camino per porre le erme che lo decoravano come elemento decorativo all'ingresso. L'inventario del 1612 redatto in occasione della consegna ai Farnese e in cui sono elencati beni mobili e immobili permette attraverso il lungo elenco di stanze alcune considerazioni: all'interno della rocca vi era un oratorio al quale si accedeva dalle stanze private del signore; queste dovevano essere ubicate nel torrione posto a nord-ovest dove vi era-

no dei piccoli locali decorati a grottesche e la sala di Enea decorata con eleganti stucchi. Si cita ancora una galleria verso «il giardino dei melangoli», una loggia contigua all'oratorio del marchese, una camera con le «forze d'Ercole sopra la porta» identificabile con quella attualmente occupata dallo scalone.

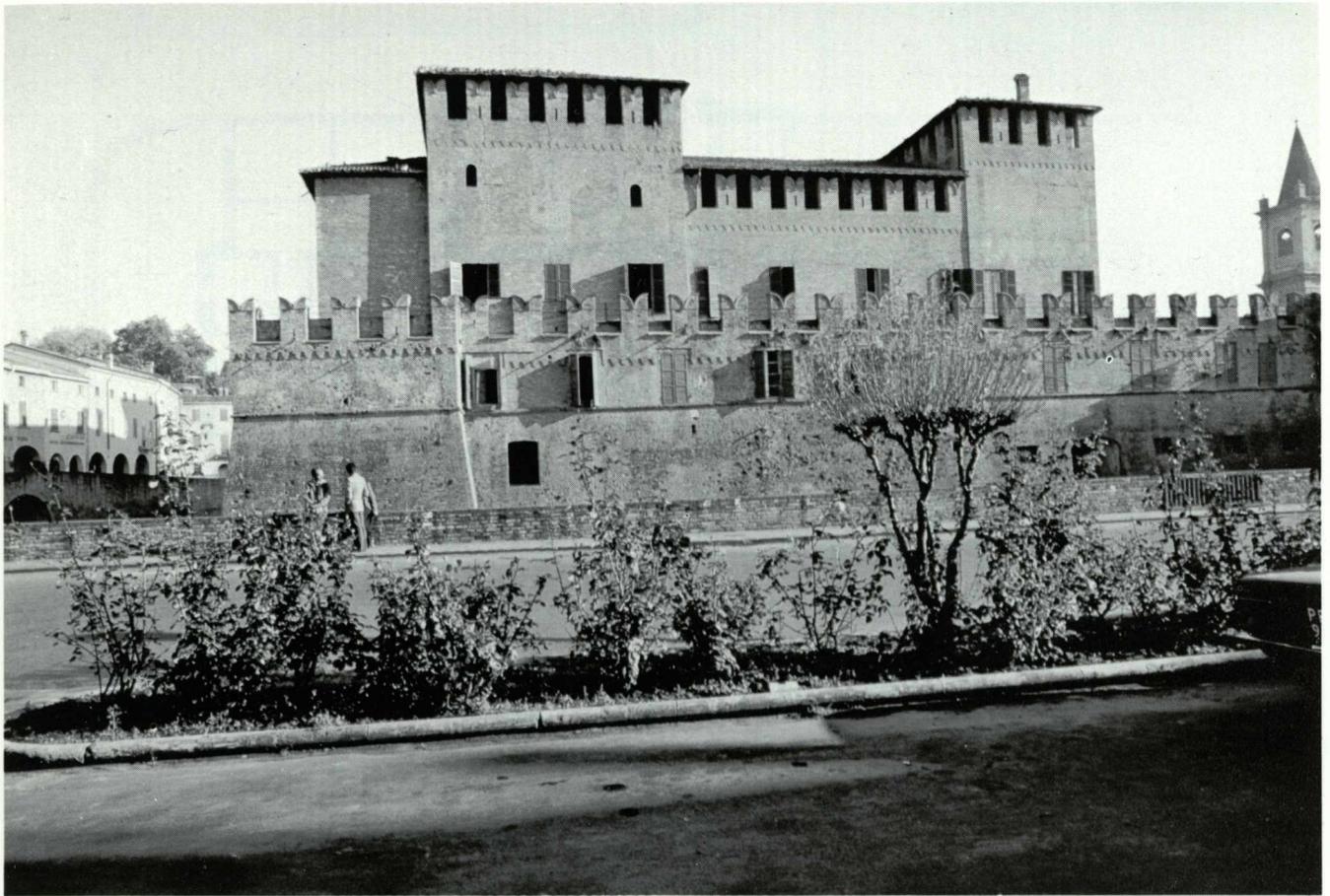
Ancora degna di nota è la citazione della «scalletta a lumaga», particolare architettonico frequente nell'architettura civile del secondo Quattrocento.

### *Fontanellato* <sup>(111)</sup>

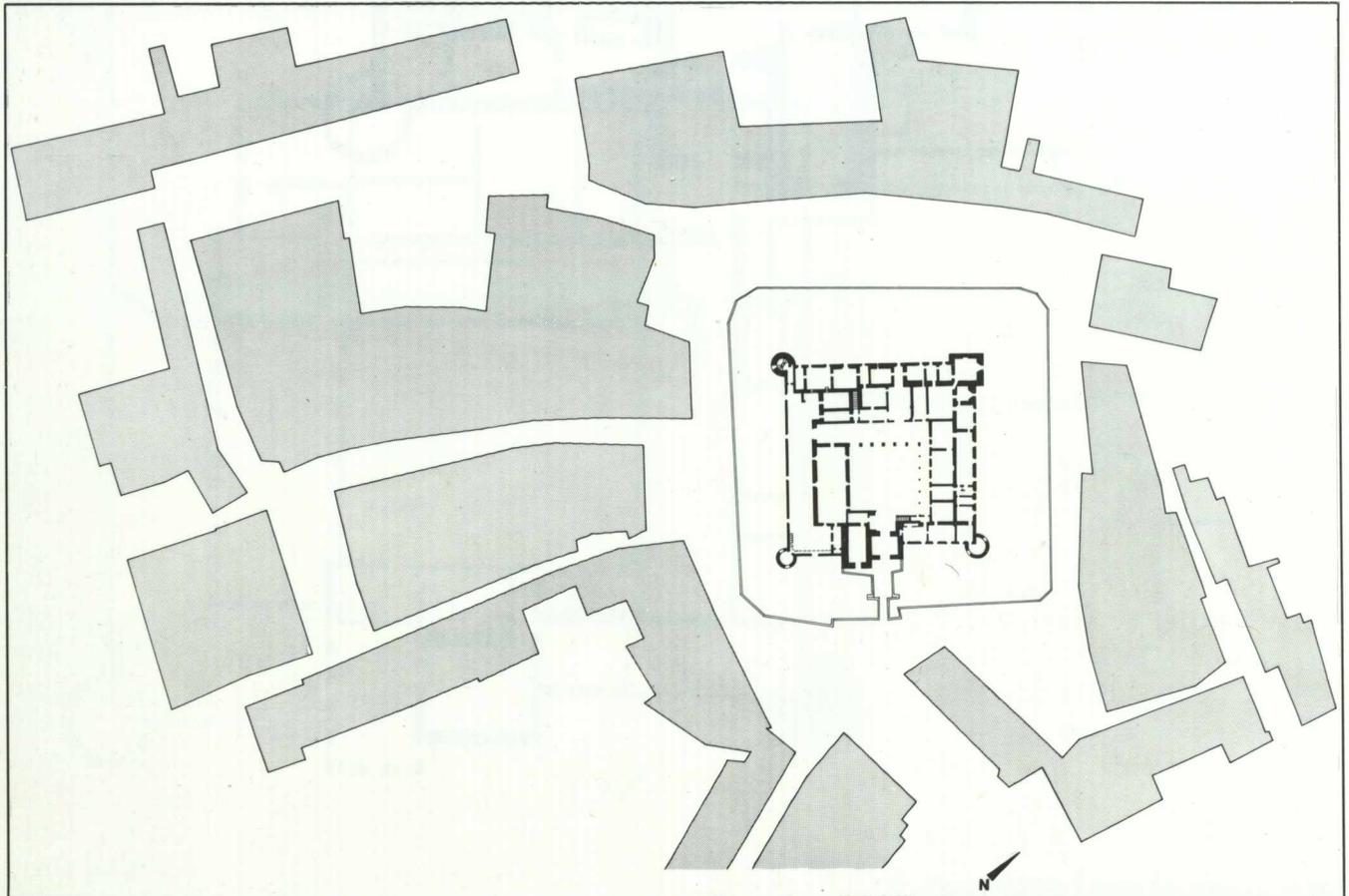
«La prima sua costruzione fu realmente di fortezza, come si ricava da pubblici strumenti di due secoli fa, ma poscia demolita nel corso degli anni e delle umane vicende. Al di d'oggi non ritiene altro del ripristino suo essere che la semplice Rocca quadra di forma signorile, di apparenza ed antica costruzione... Le sue mura di altezza proporzionata alla pianta sporgonsi di fuor dappiè col dovuto pendio, comunemente chiamato scarpa. Del principio di queste si vede rilevato un liscio cordame di terracotta. Negli angoli della mole ergonsi quattro torrioni già guarniti di merli tutti ritondi, toltone uno quadrato, restando quello a sinistra mezzo rovinato dalle ingiurie del tempo. Apre l'ingresso alla rocca...» <sup>(112)</sup>.

In questa descrizione di Fontanellato della fine del XVII secolo ritroviamo pressoché immutata, pur tenendo conto di ristrutturazioni compiute, ma che riguardano soprattutto gli interni, e di recenti restauri, la rocca quattrocentesca dei Sanvitale <sup>(113)</sup>.

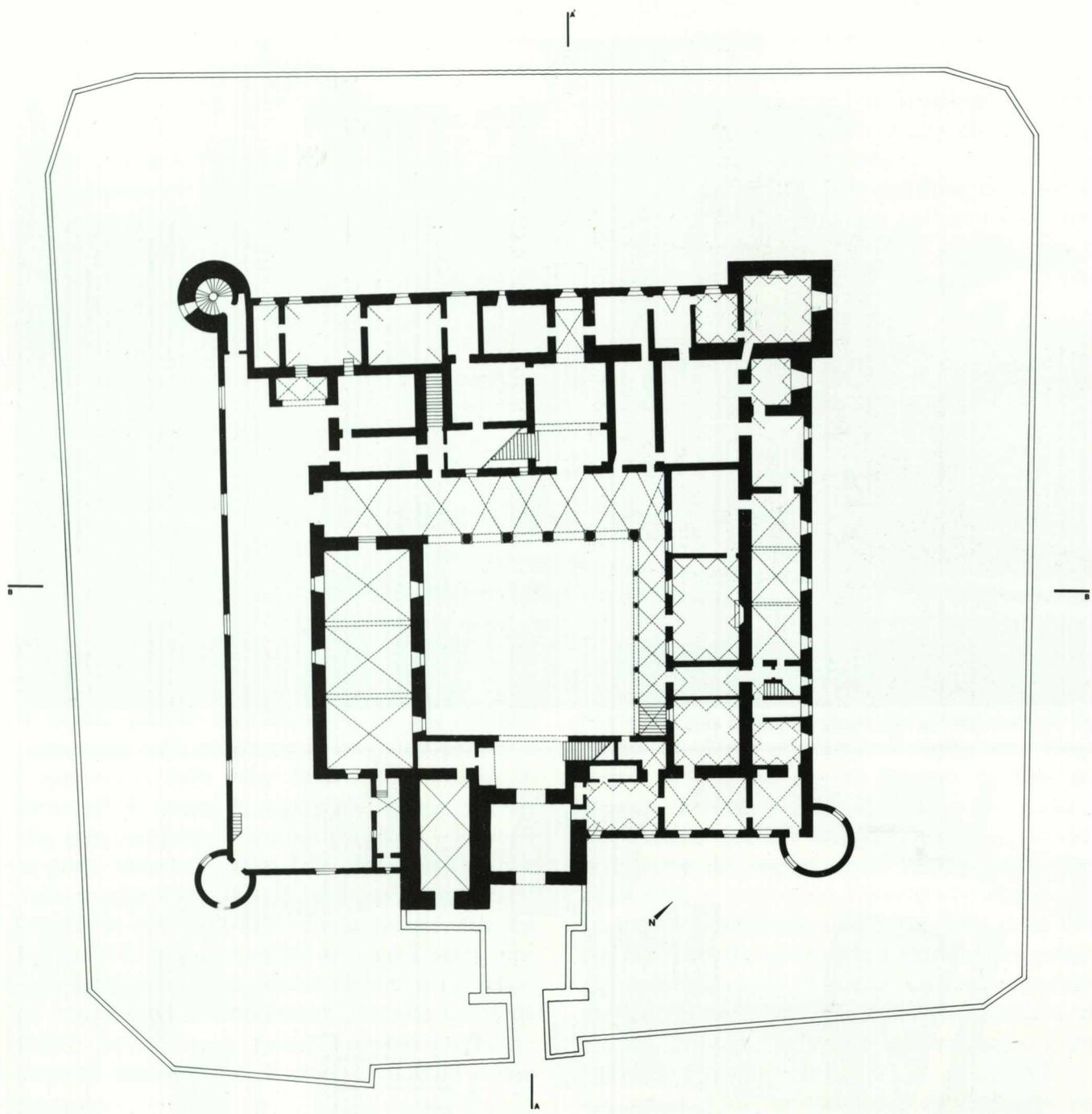
La presenza di un castello è documentata nel XII secolo come proprietà di Oberto Pallavicino ceduta al comune di Parma; lo ritroviamo menzionato alla fine del XIV secolo quando Ugolino, conte di Lavagna, risulta nominato vicario della terra di Fontanellato e del castello a nome di Giberto e Gian Martino Sanvitale. Nel 1404 i due fratelli sono investiti del feudo, eretto in contea dal duca di Milano: Giberto si rivela figura politica di primo piano svolgendo attività a Bergamo e a Piacenza e partecipando alle lotte per la signoria di Parma con le famiglie dei da Correggio, Rossi, ecc.



126. Fontanellato. La rocca vista dal fianco ovest.

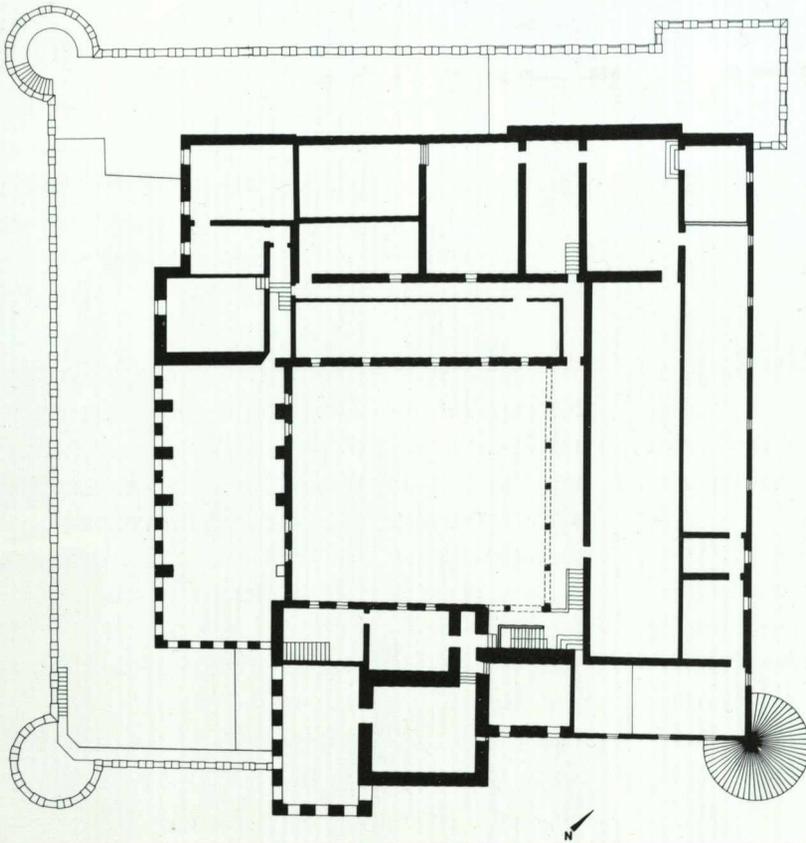
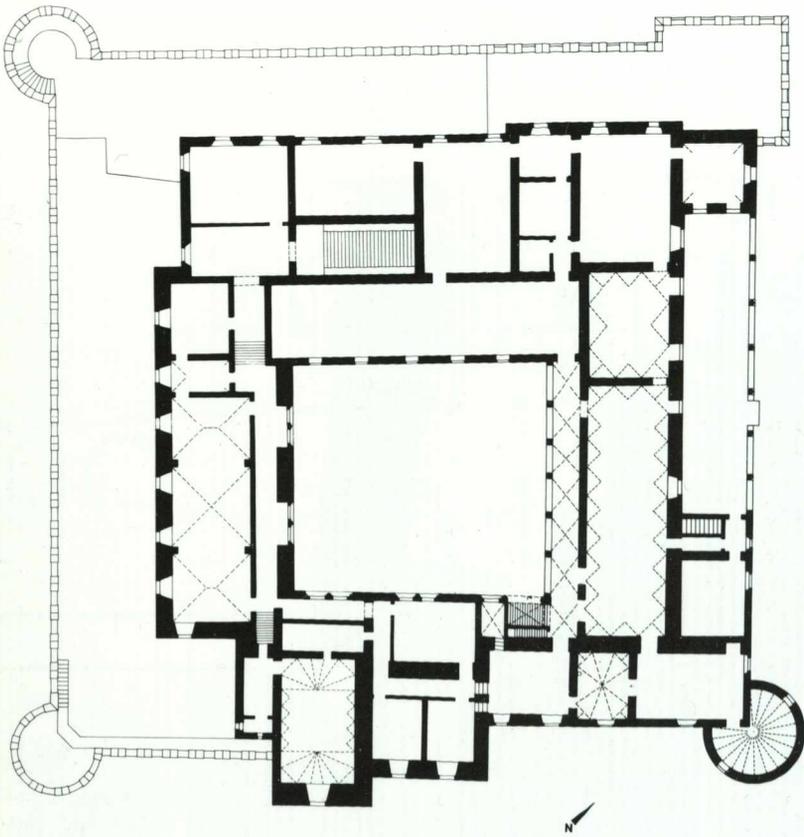


127. Fontanellato. Planimetria generale.

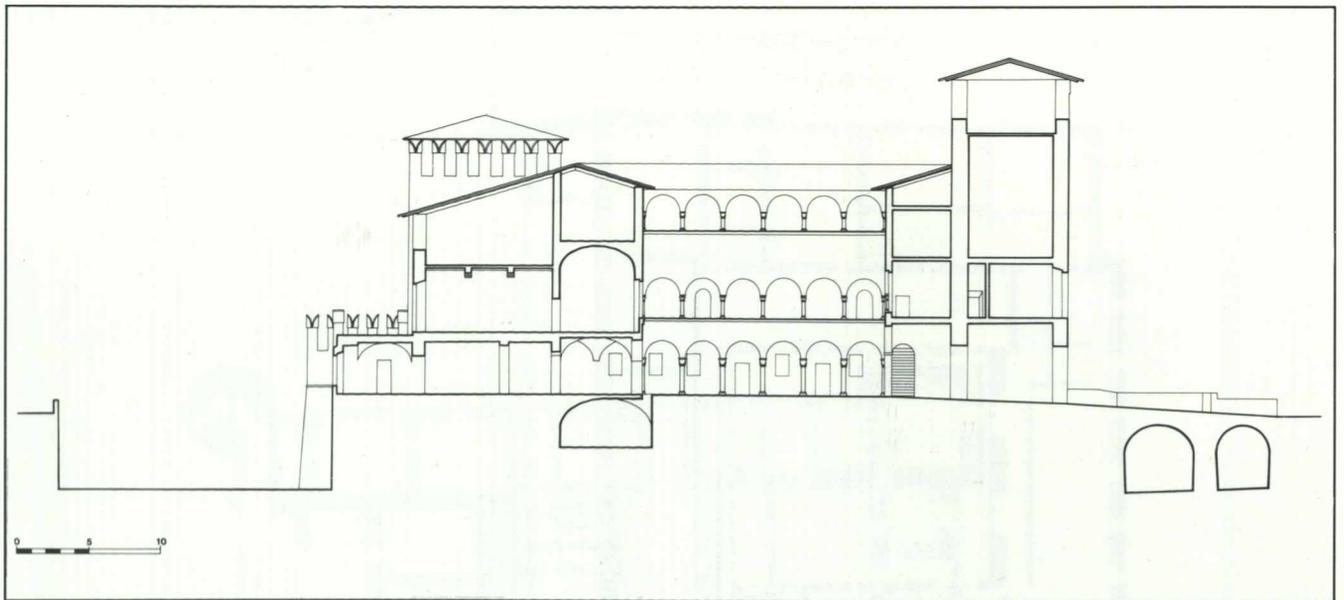


128. Fontanellato. Pianta del piano terra.

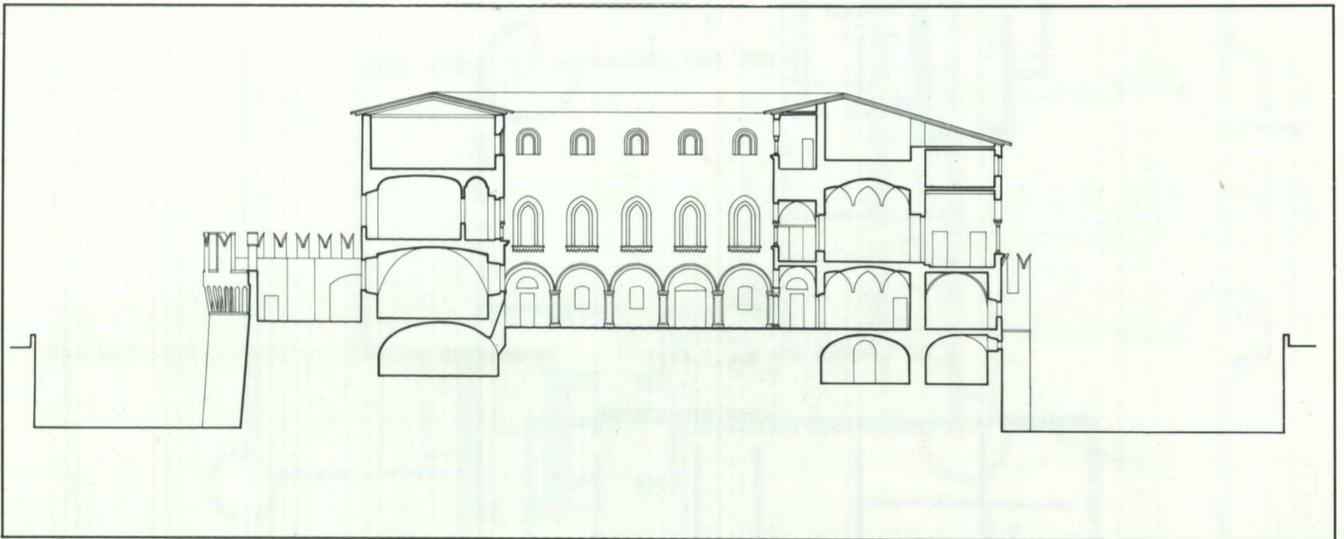
129. Fontanellato. Pianta del primo piano.



130. Fontanellato. Pianta del secondo piano.



131. Fontanellato. Sezione AA.



132. Fontanellato. Sezione BB.

A lui, morto nel 1447, si attribuisce il progetto di ricostruzione della rocca che Giacomo Antonio probabilmente condusse a termine e che Galeazzo, ai primi del XVI secolo, abbellì con preziose opere.

Dopo il trattato di Gand, che stabiliva per volere di Filippo II, re di Spagna la distruzione di molte fortezze del territorio, furono abbattute gran parte delle mura che circondavano il borgo, per essere però ricostruite pochi anni dopo. In conseguenza della congiura del 1612, il feudo fu confiscato dai Farnese da cui, nel 1635, Alessandro Sanvitale lo ricoprò.

La data della sua costruzione è incerta: secondo Perogalli, Giberto iniziò la costruzione della rocca, lasciandola però incompiuta alla sua mor-

te: «A lui potrebbe spettare anche intenzione di costruirvi la rocca, se non il suo inizio effettivo; a tale supposizione già da tempo avanzata, va aggiunta l'osservazione che l'impostazione della planimetria del fortilizio non è priva di qualche somiglianza (in particolare i torrioni sugli spalti), con il castello Borromeo a Peschiera...»<sup>(14)</sup>, giacché i torrioni rotondi agli angoli dei castelli piacentini, benché territorialmente più prossimi, non hanno funzioni tanto analoghe quanto fra loro quelli di Peschiera e di Fontanellato. Conclude quindi che la rocca fu ideata forse prima del 1447, costruita nella seconda metà del XV secolo, smantellata e rifatta nelle opere difensive verso la metà del secolo XVI.

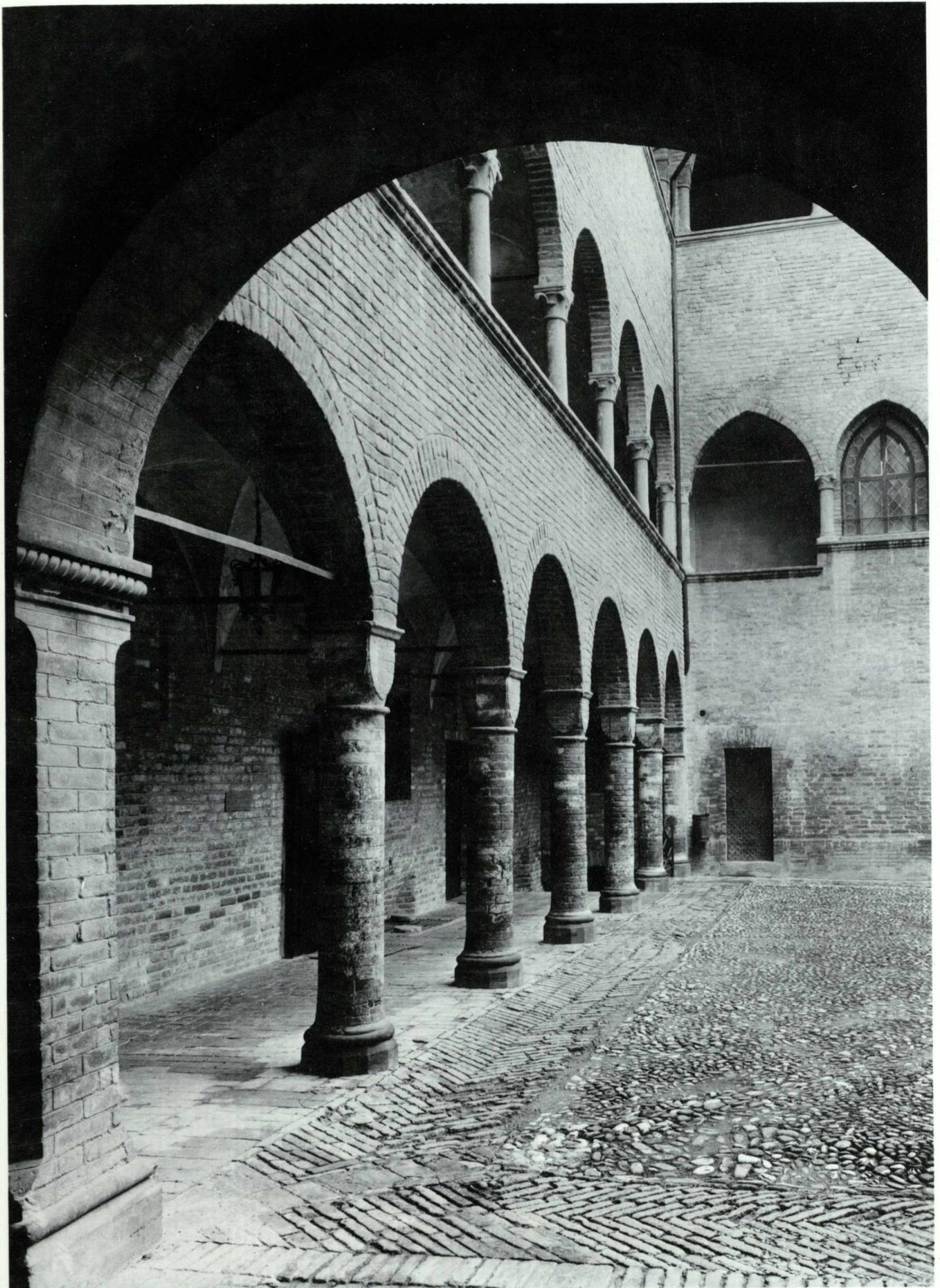
Di opinione diversa è il Capacchi che vede nel



133. Fontanellato. La loggia e il torrione sul fianco nord.



134. Fontanellato. Cortile d'onore. Fianco nord.



135. Fontanellato. Cortile d'onore. Particolare del portico.



136. Fontanellato. Veduta della rocca e il mastio.



137. Fontanellato. La rocca.

castello un esempio in linea con gli altri dell'area parmense ed emiliana, senza richiami lombardi (115).

La rocca si presenta a pianta quadrata, formata da quattro corpi di fabbrica di diverso spessore intorno ad un cortile quadrato; su tre angoli ha torri rotonde di cui due di forma tronco-conica, e sul quarto angolo un torrione quadrato.

Tutto intorno è circondato da un fossato costruito, o per lo meno ristrutturato, agli inizi del XVII secolo dall'architetto parmense Smeraldo Smeraldi (116).

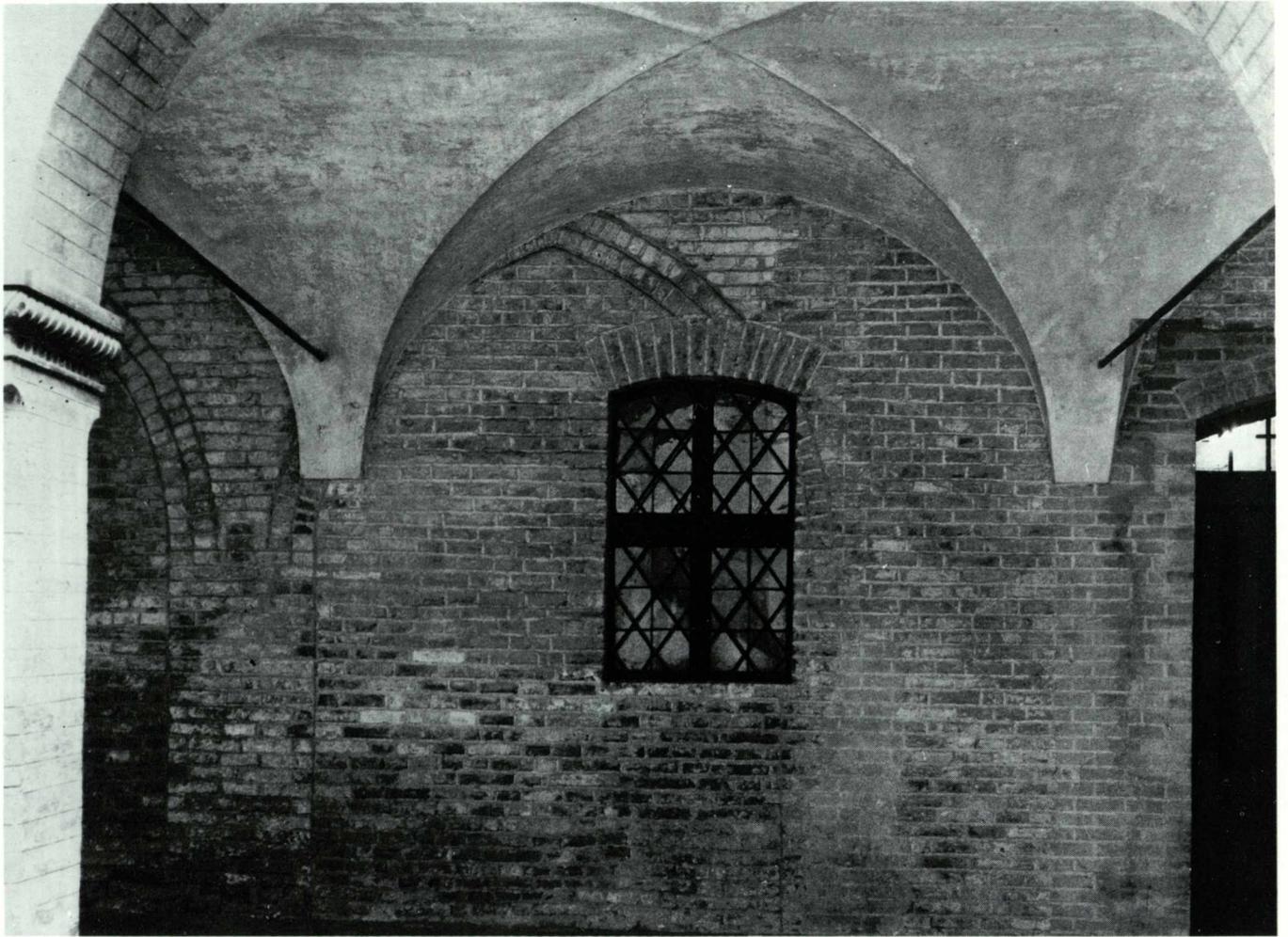
Si accede alla rocca superando il ponte, oggi in muratura, sostituito al vecchio in legno, e attraverso il mastio: probabilmente, come accadeva in altri esempi, l'ingresso originale era nella costruzione accanto in cui si notano ancora le tracce dei bolzoni del ponte levatoio, mentre le stesse tracce non si notano sulla muratura del mastio, peraltro molto alterata dall'apertura di vezzosi balconcini settecenteschi. La presenza dell'ingresso nel corpo laterale è testimoniata anche dall'arco, immerso nella muratura, visibile nel cortile. Sul corpo di fianco all'ingresso si notano le tracce dei merli ghibellini notevolmente più bassi, così come sono per tutto il muro del terrapieno. Il mastio viene in tal modo restituito alla sua funzione di luogo di residenza. Una modanatura a toro corre lungo tutto il perimetro dividendo la parte inclinata dalla parte verticale sovrastante: nei due torrioni rotondi d'angolo alla modanatura si innestano i beccatelli che reggono lo sporto della torretta merlata. Questi torrioni si innestano direttamente sul profilo degli spalti con i quali costituiscono corpo unico, a differenza del terzo torrione, oggi alzato rispetto all'originale, che invece si innesta direttamente con la costruzione, assolvendo alla stessa funzione dei torrioni del Piacentino (vedi il caso di Monticelli d'Ongina). In confronto più diretto, per i primi due, è con il castello di Peschiera Borromeo con il torrione di Noceto, anch'esso facente corpo della cortina muraria o con la rocca di Forlì; mentre per il terzo il confronto più diretto è con Soncino.

«A radici medievali» sembrano legarsi sia la cinta bassa con i merli non a sporto, che è presente invece nelle torri e la cornice a denti di sega ottenuta mediante lo sporto dei mattoni, di derivazione trecentesca.

A testimonianza di una preesistenza rimangono



138. Fontanellato. Ingresso alla rocca.

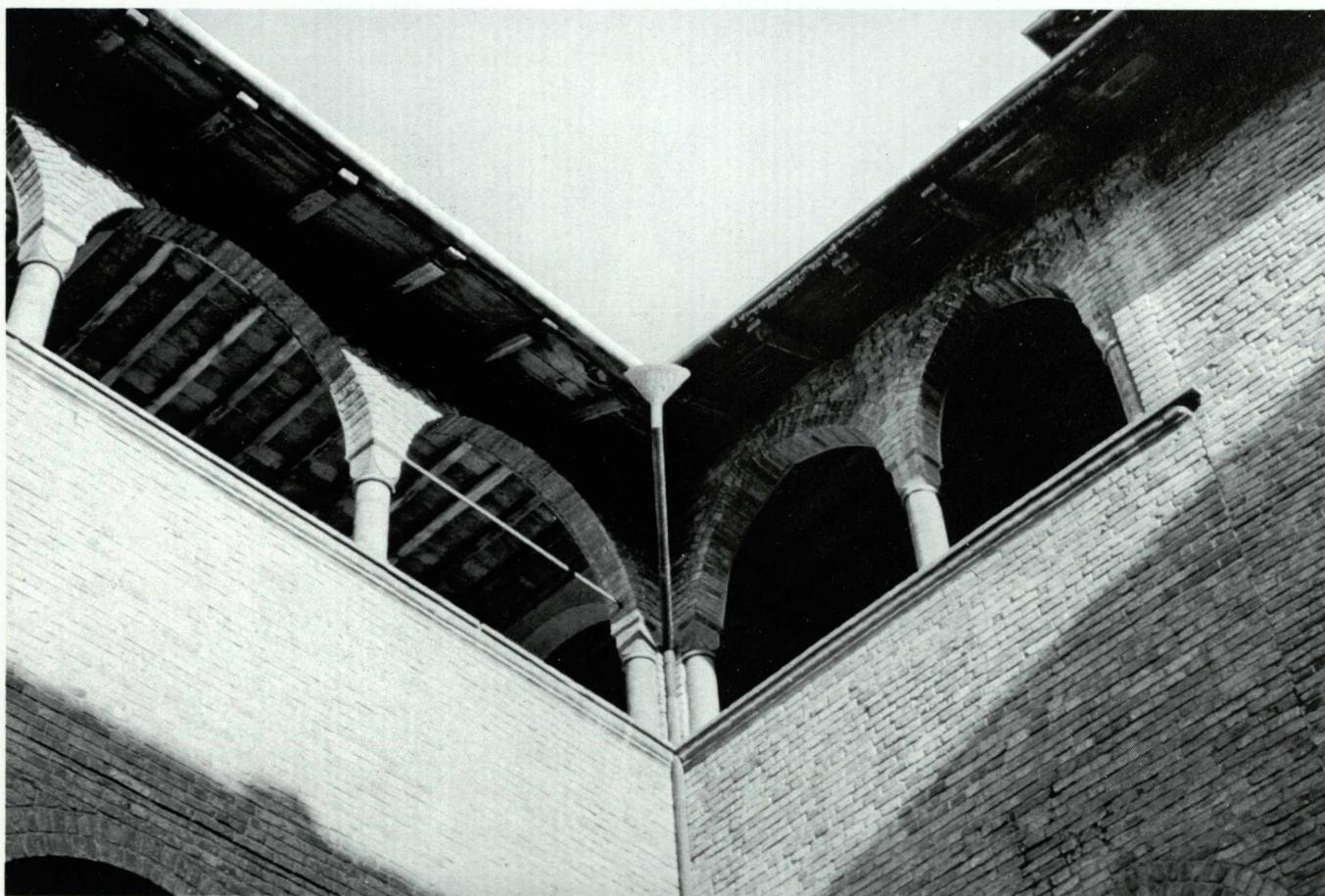


139. Fontanellato. Cortile d'onore. Particolare degli archi tamponati.



140. Fontanellato. Cortile d'onore. Bifora.

141. Fontanellato. Cortile d'onore. Loggiato al primo piano.

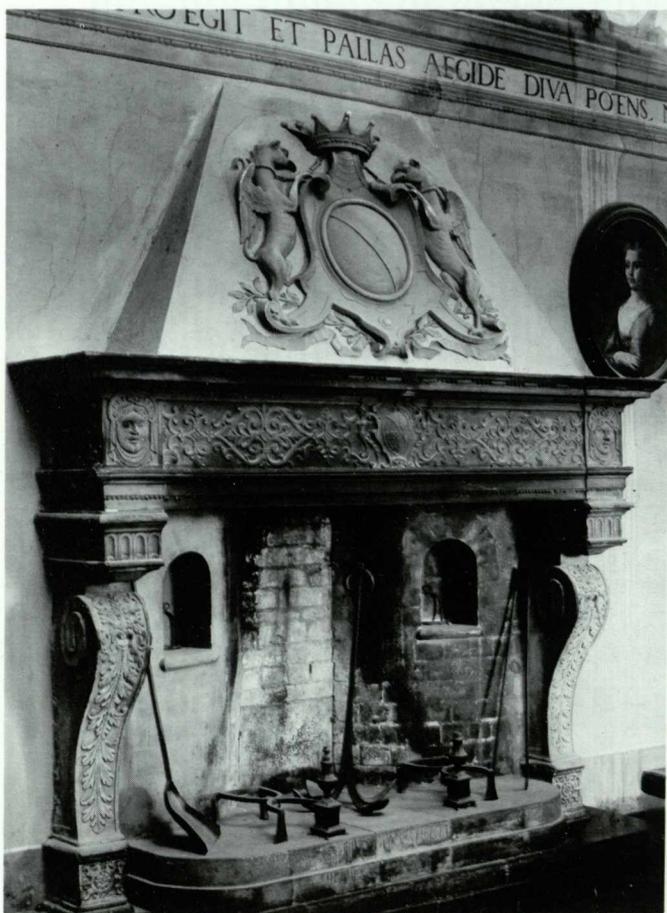


142. Fontanellato. Cortile d'onore. Loggiato al secondo piano.



143. Fontanellato. Fianco nord.

144. Fontanellato. La sala delle armi. Camino.



145. Fontanellato. La sala delle armi.



gli archi ogivali a doppia ghiera poggiati su pilastri quadrati visibili ancora, seppur inglobati nella muratura sotto il portico, di cui però le pareti intonacate all'interno non forniscono qualche dato in più. Sono forse i resti di un precedente portico più rientrato dell'attuale?

Il cortile appare in verità molto manomesso (alcune delle bifore sono state rifatte): ha un portico di fronte all'ingresso con cinque archi cingliati a sesto leggermente ribassato, poggiati su pilastri a sezione quadrata, mentre il fianco nord ha un portico con colonne in cotto e capitelli cubici del tipo detto «a scudo» su cui si impostano archi a tutto sesto e due loggiati sovrapposti aperti con sei archi a tutto sesto con capitelli a foglie dalla punta rivoltata.

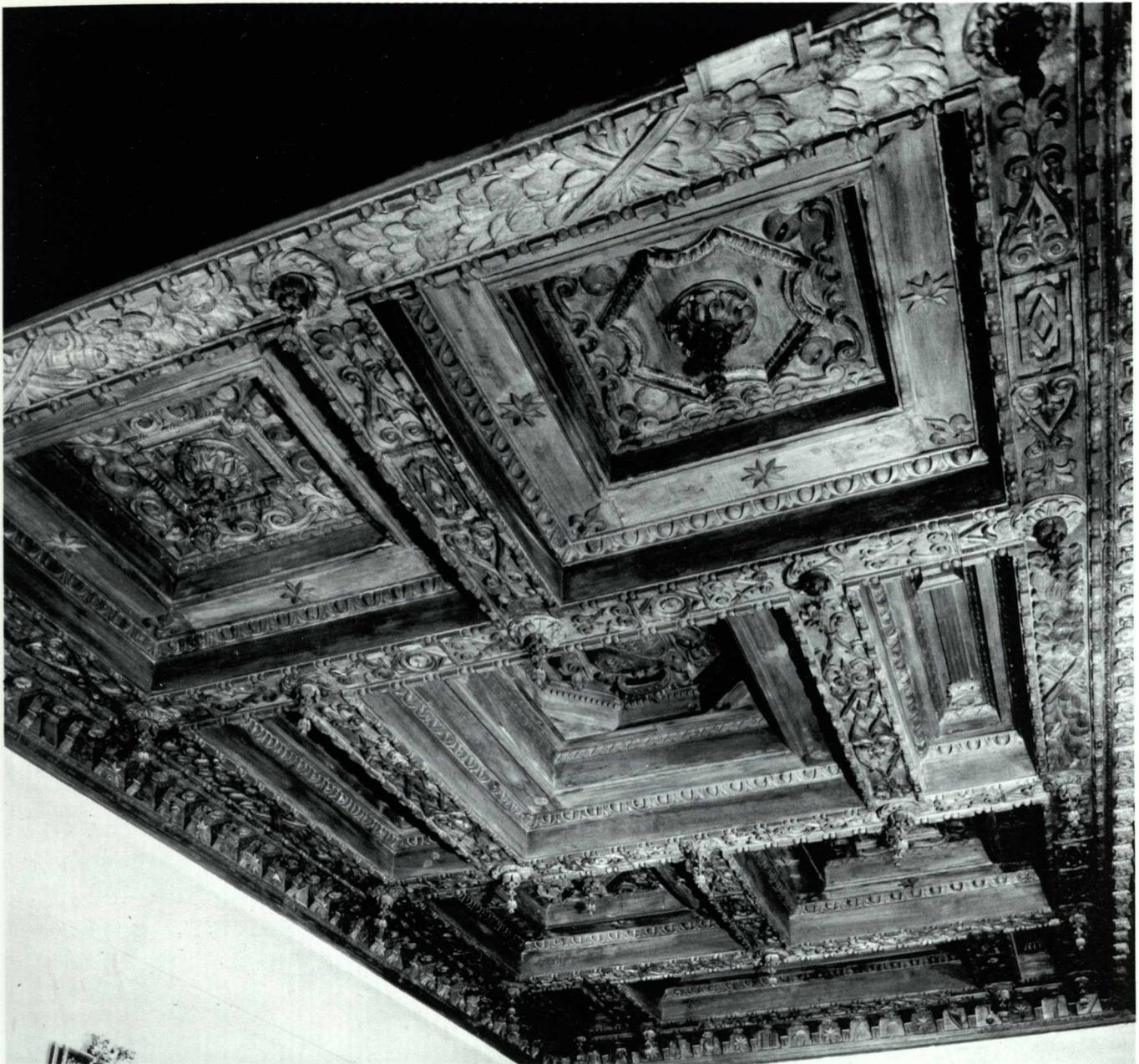
Il portico con la doppia loggia per il rapporto tra il piano terreno e i due piani superiori ricor-

da molto da vicino l'esempio della fine del Quattrocento di Gaglianico, in cui l'altezza dell'arco diminuisce con il salire dei piani.

Dalla fila di stanze, oggi adibite a museo, si accede alla loggia che si apre sul lato nord, posta tra il torrione rotondo e quello quadrato, aperta da sette archi a tutto sesto con sottili colonne e capitelli a foglie simili a quelli delle logge del cortile: essa appare simile alla loggia aperta sul corpo aggiunto del castello di Malpaga per il rapporto con il resto della costruzione per la sua ariosità e per le forme già pienamente rinascimentali. Molti particolari confermano il carattere più maturo, residenziale di Fontanellato rispetto agli esempi fin qui esaminati tanto da far ritenere che se fu Giberto II ad ideare la costruzione, questa fu realizzata solamente nella seconda metà del '400.

146. Fontanellato. Sala da pranzo decorata con gli stemmi delle famiglie imparentate con i Sanvitale.





147. Fontanellato. Camera nuziale. Soffitto a cassettoni in noce intagliato.

## Note

- (1) J. CAVICEO, *Vita Petrimariae de Rubeis Parmensis descripta*, Parma, 1895, pp. 7-8;
- (2) R. COMBA, *Aspetti della cultura materiale nelle campagne del Piemonte sud-occidentale, XII-XIV secolo*, in «Archeologia medievale», 1978, pp. 410-411;
- (3) P. MARCONI, *Castelli, fortezze e città murate*, in P. MARCONI, F. P. FIORE, G. MURATORE, E. VALERIANI, *I Castelli, architettura e difesa del territorio tra Medioevo e Rinascimento*, Novara, 1978, p. 13;
- (4) G. MURATORE, *Insedimento e paesaggio, ambiente fisico e cultura materiale*, in P. MARCONI, F. P. FIORE, G. MURATORE, E. VALERIANI, *I castelli ...*, op. cit., pp. 42-53;
- (5) A. A. SETTIA, *Incastellamento e decastellamento nell'Italia*

*padana fra X e XI secolo*, in B.S.P.S., LXXXVI, 1976, pp. 5-26;

(6) G. MURATORE, art. cit., p. 46.

(7) C. PEROGALLI, *Il tipo del castello recinto*, in *Atti delle giornate di studio sulle fortificazioni del lago di Como*, Varenna, 22-24 maggio 1976, s.p. C. PEROGALLI, *Castelli padani con organismo a simmetria zenitale*, in *Castellum*, 4 (1966), pp. 93-108; C. PEROGALLI, *Castelli e rocche dell'Emilia-Romagna*, Milano, 1972, p. 18; C. PEROGALLI, *L'architettura viscontea*, in M. BELLONCI, G. A. DELL'ACQUA, C. PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, Milano, 1977, pp. 219-285.

(8) G. G. AMBROSINI, *Diritto e società*, in *Storia d'Italia*, diretta da G. Romano e C. Vivanti, *I caratteri originali*, I, Torino, 1972, pp. 356-359; G. GALASSO, *Le forme del potere, classi e gerarchie sociali*, *Ibidem*, pp. 425-433.

(9) C. PEROGALLI-G. C. BASCAPÈ, *Castelli della pianura lombarda*, Milano, 1960, p. 37.

- (10) G. FASOLI, *Castelli e signorie rurali, in agricoltura e mondo rurale in occidente nell'altomedioevo*, Atti del Congresso Internazionale di Studi, Spoleto, 1966, p. 557.
- (11) A. A. SETTIA, *Incastellamento ...* art. cit., pp. 15-17.
- (12) A. A. SETTIA, *Caseforti, motte e tombe nell'Italia settentrionale, dati e problemi*, in «Archeologia medievale», VII, 1980, pp. 41-42, 52 «Contro tentativi della piccola aristocrazia del contado, diretti a menomare il potere comunale sono evidentemente rivolti anche i divieti dei comuni di Fossano nel 1314 e di Parma del 1347, anche se dentro ad essi c'è ormai il volere dei nuovi signori i quali mirano a dominare per intero il territorio loro soggetto provvedendo a regolamentare il diritto di fortificazione e ad inserire tutti i subordinati nel quadro feudale».
- (13) C. PEROGALLI-G. C. BASCAPÈ, *op. cit.*, p. 19.
- (14) G. CHITTOLINI, *Il particolarismo signorile e feudale in Emilia fra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane*, Bari, 1977, p. 27.
- (15) Si veda ancora G. CHITTOLINI, *Signorie rurali e feudali alla fine del Medioevo*, in «Nuova Rivista storica», LV, 1973, p. 41, e G. CHITTOLINI, *Il particolarismo ...*, art. cit., p. 35, nota 31.
- (16) A. M. ROMANINI, *Architettura gotica in Lombardia*, Milano, 1964, p. 190.
- (17) L'esclusione dei possedimenti dei Pallavicini è stata determinata dal fatto che i castelli sono stati ampiamente rifatti e trasformati.
- (18) Sulla fedeltà delle riproduzioni del Bembo, confermata dalla esatta resa del territorio con particolari che possiamo controllare anche oggi. Scrive C. A. C. QUINTAVALLE, *La strada romea*, Parma, 1975, p. 173, nota 209 e L. SUMMER, *L'architettura a Torrechiara*, in AA.VV., *Torrechiara, rivivere un tempo antico*, Parma, 1972, pp. 152-166.
- (19) G. CHITTOLINI, *Il particolarismo ...*, art. cit., pp. 35-46.
- (20) G. CHITTOLINI, *Il particolarismo ...*, art. cit. pp. 41-42.
- (21) V. CARRARI, *Dell'istoria de' Rossi parmigiani*, Parma, 1583; N. PELICELLI, *Pier Maria Rossi e i suoi castelli*, Parma, 1911.
- (22) A. AVERLINO, detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, Milano, 1973, Introduzione e note di L. Grassi e A. Finoli, Libro I.
- (23) G. CAPACCHI, *I castelli della collina parmigiana*, vol. II Parma, 1977, p. 44.
- (24) G. CAPACCHI, *I castelli della collina ...*, II, pp. 26, 27, 29, 65, *op. cit.*; G. CAPACCHI, *I castelli della pianura parmigiana*, vol. III, Parma, 1978, p. 134.
- (25) C. PEROGALLI-G. C. BASCAPÈ, *op. cit.*, p. 39.
- (26) L. BELTRAMI, *Prima relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia*, Milano, 1893.
- (27) A. CORNA, *Castelli e rocche del Piacentino*, Piacenza, 1913; S. MAGGI, C. ARTOCCHINI, *I castelli del Piacentino*, Piacenza, 1967; C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*
- (28) L. GRASSI, *Gli Sforza e l'architettura del Ducato*, in G. LOPEZ, G. A. DELL'ACQUA, G. BOLOGNA, L. GRASSI, *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978, p. 211.
- (29) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 178. Nella scheda relativa al castello di Montechiarugolo ritiene la loggia «probabilmente aggiunta...».
- (30) G. LOPEZ, *Una signoria tra le due epoche*, in *Gli Sforza ...* *op. cit.*, p. 75.
- (31) A. PERONI, *L'architettura militare e i castelli*, in *Storia di Brescia*, vol. II, Brescia, 1963, p. 714.
- (32) E. QUARANTA, *La rocca di Soragna*, Parma, 1979<sup>VI</sup>.
- (33) F. L. CAMPARI, *Un castello del Parmigiano attraverso i secoli*, Parma, 1910, pp. 73-75.
- (34) A.S.P.R., Archivio Torelli, b. 16, anno 1473.
- (35) A.S.Mi., Fondo autografi, architetti, cart. 85, anno 1482.
- (36) B. ADORNI, *Cultura e architettura a Parma tra Quattrocento e Cinquecento*, in AA.VV., *L'abbazia benedettina di S. Giovanni Evangelista a Parma*, Milano, 1979, pp. 44-45.
- (37) M. SALMI, *Bernardino Zaccagni e l'architettura del Rinascimento a Parma*, in «Bollettino d'arte», II, 1918, pp. 85-169.
- (38) G. DREI, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, 1954; L. ARCANGELI, *Feudatari e duca negli Stati farnesiani (1545-1587)*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, 1977, pp. 77-95.
- (39) L. ARCANGELI, *art. cit.*, p. 85.
- (40) A. BARILLI, *Le attività politiche del conte Pomponio Torelli alla corte farnesiana*, in *Saggi parmensi scelti ed annotati da R. CATTELANI*, Parma, 1963, pp. 6-14; M. DALL'ACQUA, *Pomponio Torelli tra assolutismo e controriforma*, Mostra documentaria, Pavia, 2-9 ottobre 1976.
- (41) L. ARCANGELI, *art. cit.*, pp. 77-95; P. PORTOGHESI, Prefazione a B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Parma (1545-1630)*, Parma, 1974, p. 9.
- (42) B. ADORNI, *L'architettura farnesiana... op. cit.*, p.
- (43) A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *I castelli*, *op. cit.*, pp. 191-194; G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, pp. 21-48.
- (44) Per i Sanvitale si veda: E. NASALLI-ROCCA, *La posizione politica dei Sanvitale dall'età comunale a quelle delle signorie*, A.S.P.P., «Archivio storico per le province parmensi» s. IV, XXIII, (1971), p. 135.
- (45) A. A. SETTIA, *Incastellamento ...*, art. cit.
- (46) G. BANDIERI, *I Rossi di Parma*, in A.S.P.P. «Archivio storico per le province parmensi» XXX, 3 (1978), I, p. 195.
- (47) G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, p. 23.
- (48) A.S.P.R., Archivio Torelli, 1406, 1415.
- (49) G. CHITTOLINI, *Il particolarismo ...*, art. cit., p. 37.
- (50) A. PEZZANA, *op. cit.*, vol. III, p. 114.
- (51) A.S.P.R., Archivio Torelli, anno 1504.
- (52) Per i rapporti della casa Torelli con la corte farnesiana si veda A. BARILLI, *art. cit.*, in *Saggi parmensi*, Parma, 1963, pp. 6-14.
- (53) G. CAPACCHI, *op. cit.*, pp. 22, 26-27.
- (54) M. DALL'ACQUA, *Pomponio Torelli ...*, *op. cit.*
- (55) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 178.
- (56) O. SALAVOLTI-R. SORAGNA, *Cenni storici sugli antichi pievati e castelli della Diocesi Parmense*, Parma, 106; G. CAPACCHI, *op. cit.*, p. 44; C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 178.
- (57) M. DALL'ACQUA, *Voci segrete dai Muri, contro storia parmigiana*, Parma, 1976, pp. 50-52, 58, 80; M. DALL'ACQUA, *Pomponio Torelli*, *op. cit.*, pp. 6-7.
- (58) V. CARRARI, *op. cit.*; A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 53-57; 64-66; G. CAPACCHI, *op. cit.*, III, pp. 104-117.
- (59) M. PELLEGRINI, *Il Castello di San Secondo nella storia e nell'arte*, San Secondo, 1979.
- (60) G. RUSTICI, *Cantilena in onore di Pier Maria Rossi*, in PEZZANA, *op. cit.*, vol. IV.
- (61) B. ADORNI, *op. cit.*, in AA.VV., *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Milano, 1979, p. 71.
- (62) A. SCHIAVI, *La diocesi di Parma*, II, Parma, 1940, p. 203.

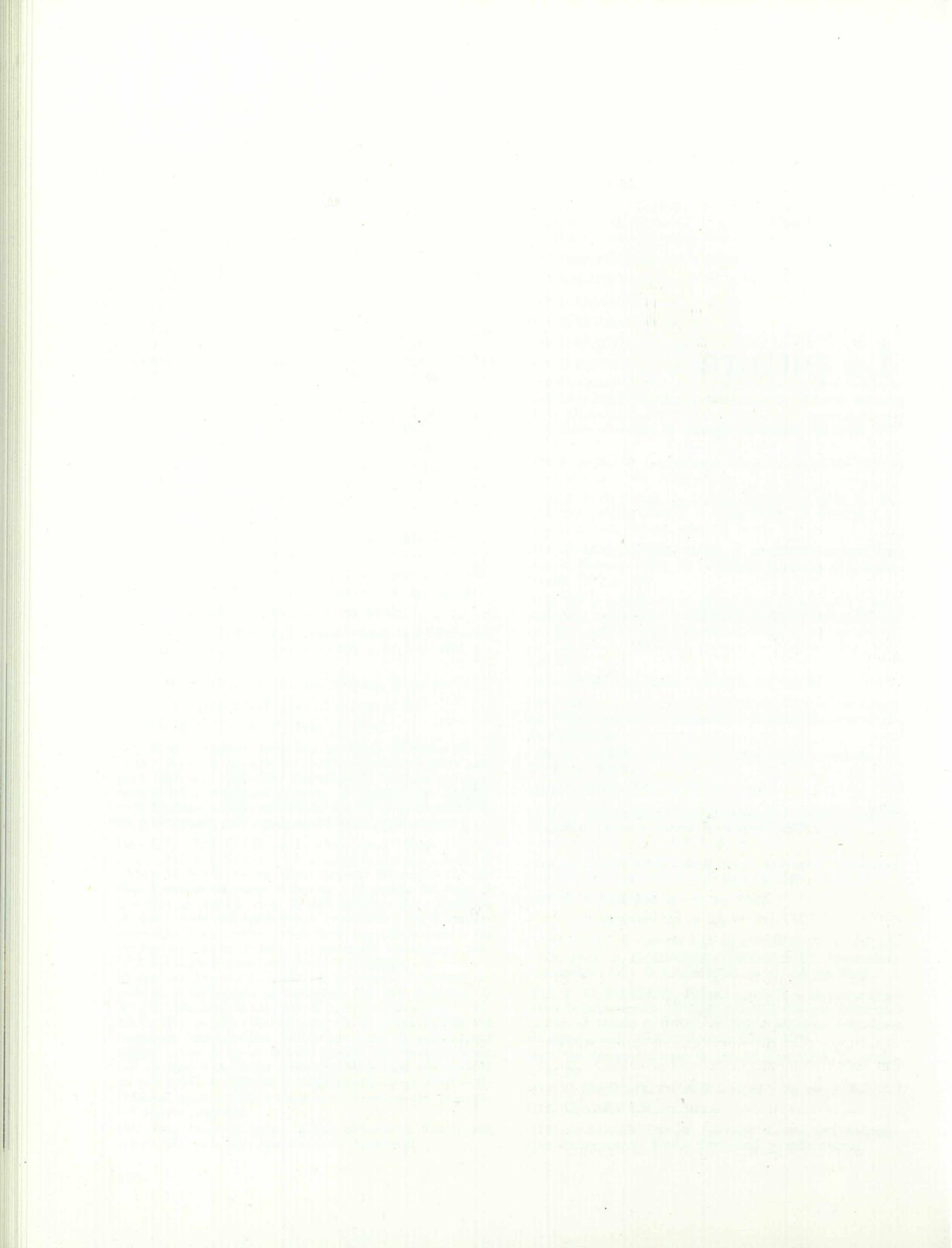


148. Fontanellato. Camera nuziale. Particolare del soffitto a cassettoni con lo stemma dei Sanvitale inquartato con quello dei Rossi.

- (64) M. PELLEGRINI, *op. cit.*, pp. 53-54.
- (65) N. PELLICELLI, *op. cit.*
- (66) Si veda: F. CAMPARI, *Un castello del Parmigiano attraverso i secoli*, Parma, 1910; A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 47-50; 60-61; G. CAPACCHI, *op. cit.*, III, pp. 133-146.
- (67) Alla fine del XIII secolo il governo parmense fece costruire un battifredo al ponte di Rezinoldo per custodire i confini. Campari e Capocchi identificano le due località.
- (68) A.S.P.R., *Codex Diplomaticum Familiae Rubae*.
- (69) CAMPARI, *op. cit.*, p. 33.
- (70) F. CAMPARI, *op. cit.*, p. 32.
- (71) F. CAMPARI, *op. cit.*, p. 68; A.S.P.R., *Roccabianca*, marzo 9, fasc. 2.
- (72) J. CAVICEO, *op. cit.*, p. 9.
- (73) Il Campari afferma che la zona soffersse non poco delle artiglierie soprattutto la torre verso Tolarolo che tutto era rotto e frachasato da le bombarde per fin a la volta. Una nota del Pezzana elenca anche la quantità di materiale occorso per la ricostruzione della torre o d'altri muri.
- (74) C. PEROGALLI, *Origine e fortuna delle torri cosiddette fi-carettiane*, in «Arte Lombarda», n. 38-39, 1979, pp. 48-52.
- (75) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, pp. 92-93.
- (76) Per la polemica sul toponimo Torrechiara o Torchiara si veda: A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 167-170; 173-176; G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, pp. 58-68.
- (77) G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, p. 70.
- (78) Per una completa bibliografia si veda L. SUMMER, *Torchiara*, Parma, 1979, pp. 55-62.
- (79) L. SUMMER, *L'architettura a Torrechiara*, in AA.VV., *Torchiara, rivivere un tempo antico*, Parma, 1972, pp. 162-163.
- (80) L. SUMMER, *Torchiara*, *op. cit.*, pp. 16-18.
- (81) E. NASALLI-ROCCA, *La rocca di Bardi*, in A.S.P.P. «Archivio storico per le province parmensi», s. IV XIII, 1961, pp. 175.
- (82) A. PERONI, *op. cit.*, in *Storia di Brescia*, II, pp. 709-719.
- (83) L. SUMMER, *L'architettura ...*, art. cit., p. 162.
- (84) M. SALMI, *art. cit.*, II (1918), pp. 89-91.
- (85) Presso l'Archivio della Soprintendenza di Parma non si hanno notizie, né relazioni di restauri più antichi di quelli compiuti negli anni 1955-1960 dall'architetto Terzaghi, dei quali tuttavia non si conservano relazioni. Al Terzaghi sono da riferire il rifacimento delle cornici delle finestre di fronte all'ingresso, il rifacimento della copertura del salone degli acrobati.
- (86) A. C. QUINTAVALLE, *La strada romea*, Milano, 1975, p. 136, n. 216, p. 173 «Esiste, e lo si coglie bene anche a livello di vedute del Bembo, un medesimo rapporto urbanistico che collega il castello dei Rossi di Berceto e il castello dei Rossi di Torchiara ai rispettivi paesi. Si deve ricordare che a Torchiara la chiesa rivela nell'abside tracce romaniche e che il castello, come non si nota, ebbe quanto meno una preesistenza se nel cortile, una intera sezione è chiaramente antecedente (sec. XIII?) al loggiato rinascimentale che la fronteggia ...». Di opinione diversa è L. SUMMER, *La badia di Torrechiara, un esempio di architettura di transizione del '400 parmense*, in A.S.P.P. «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, XXV, 1973, p. 150 «Sembra quasi che la preoccupazione del costruttore (che tra l'altro sembra aver avuto dei ripensamenti nell'esecuzione di questo lato del castello, che l'irregolarità dei vari elementi e le diverse dimensioni degli stessi evidenziano) sia stata quella di conferire la maggior compattezza possibile all'insieme, quasi a voler concentrare l'attenzione del visitatore sull'opposto loggiato».
- (87) Sono conservati presso l'ufficio distaccato a Parma della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Ambientali.
- (88) Tali porte finestra rettangolari sono sormontate da settecenteschi oculi ovali.
- (89) La copertura a cassettoni è l'unica possibile considerato lo stretto spazio tra il tetto soprastante e la fascia decorata. Tale particolare è dedotto dall'osservazione del breve, insolito tratto di muro tra pavimento e davanzale delle tre finestre (circa 20 centimetri).
- (90) V. CARRARI, *op. cit.*
- (91) Si veda: A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 24-28; 37-39; G. CAPACCHI, *op. cit.*, III, pp. 82-93; E. QUARANTA, *La rocca di Soragna*, Parma, 1979<sup>91</sup>.
- (92) Viene pubblicata solo la pianta.
- (93) A. CAPACCHI, *op. cit.*, III, p. 82.
- (94) E. QUARANTA, *op. cit.*, p. 48.
- (95) E. QUARANTA, *op. cit.*, p. 53.
- (96) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 133.
- (97) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 29.
- (98) L'acquisto dell'opera fu trattato dal principe Bonifacio Meli Lupi nel 1979 e venne data notizia in un breve trafiletto di B. COLOMBI, *Importante scultura dell'Amadeo è tornata nella Rocca Meli-Lupi*, in «Gazzetta di Parma», 18 aprile 1979, p. 12.
- (99) E. ARSLAN, *La scultura nella seconda metà del '400*, in *Storia di Milano*, VII, 1956, p. 721.
- (100) R. BOSSAGLIA, *La scultura alla Certosa*, in M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, R. BOSSAGLIA, R. PESENTI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, pp. 48-49.
- (101) F. MALAGUZZI-VALERI, *G. A. Amadeo scultore e architetto*, Bergamo, 1904; A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano, 1971, p. 130.
- (102) Per le notizie relative al toponimo della località e per i precedenti storici vedi: A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, 1955, pp. 147-151; 156-158; G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, pp. 112-119; A. MICHELI, *La rocca dei Sanvitale a Sala*, Parma, 1922.
- (103) A.S.Mi., Reg. missioni ducali, b. 60, cart. 42.
- (104) Giberto III tiene per sé il feudo di Sala, il fratello Giacomo Antonio conserva Fontanellato e ambedue mantengono indiviso Belforte.
- (105) R. COMBA, *art. cit.*, in «Archeologia medievale», V (1978), pp. 409-412.
- (106) G. CAPACCHI, *op. cit.*, II, p. 116.
- (107) Le voci su questa congiura sono discordanti: si veda A. PEZZANA, *Storia di Parma*, E. NASALLI-ROCCA, *I Sanvitale ...*, art. cit.; G. DREI, *op. cit.*
- (108) G. P. BERNINI, *Splendore e decadenza: le decorazioni pittoriche della rocca di Sala*, Sala Baganza-Collecchio, 1980.
- (109) G. P. BERNINI, *op. cit.*, pp. 51-62.
- (110) G. P. BERNINI, *op. cit.*, pp. 52-53.
- (111) Si veda: A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *op. cit.*, pp. 21-24; 32-36; A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Fontanellato*, Fontanellato, 1977; G. CAPACCHI, *op. cit.*, III, pp. 70-81.
- (112) C. G. FONTANA, *Pallade segretaria, o sia prima spedizione di lettere missive da Carlo Giuseppe Fontana Accademico Faticoso di Milano ed Errante di Brescia all'Altezza Serenissima del signor principe Antonio Farnese*, Parma, 1695.
- (113) Sui Sanvitale si veda: E. NASALLI-ROCCA, *La politica ... art. cit.*
- (114) C. PEROGALLI, *Castelli e rocche ...*, *op. cit.*, p. 96.
- (115) G. CAPACCHI, *op. cit.*, p. 76.
- (116) «Io Smeraldo Smeraldi, ingegniero et perito della congregazione dei cavamenti», Parma, 1980 (catalogo della mostra).

# La pittura

Germano Mulazzani



## *La pittura*

La rassegna sistematica dei documenti figurativi promossi dalle corti del territorio Parmense nel Rinascimento ha rivelato molte interessanti sorprese, sia sul piano dei singoli recuperi, sia su quello dell'immagine complessiva di un'epoca e di un ambiente. Non nego infatti che in partenza ritenevo che avrei trovato nella maggior parte dei casi soltanto il riflesso, più o meno diretto e più o meno distorto, di quanto veniva via via proposto dai maggiori centri, Milano nel Quattrocento, Roma e Parma nel secolo successivo. Non è affatto così. Con grande piacere ho dovuto ricredermi e constatare che in molte occasioni sono questi piccoli centri a creare nuovi modelli compositivi, perfino nuovi linguaggi, inserendosi come protagonisti in una vicenda di vaste dimensioni.

Un'altra sorpresa, per molti aspetti legata a quanto ho appena affermato, è stata dover rilevare quanti e quanto grandi problemi, di ordine attributivo o iconografico, restavano aperti, in un contesto che a prima vista poteva apparire già esploratissimo, almeno nelle sue emergenze. Accanto ad alcune 'novità', che sono lieto di poter qui presentare, devo tuttavia esprimere anche il rimpianto di non avere approfondito, per ragioni di spazio e di tempo, tutti i numerosi problemi che mi si sono presentati. Le ragioni non sono state probabilmente soltanto esterne, ma dovute anche alla mia personale inadeguatezza, che non ho difficoltà a confessare dato il lungo arco di tempo che ho preso in esame (un secolo e mezzo) e le problematiche così diverse che ho dovuto affrontare. Ho voluto però non sacrificare nulla a causa della mia limitata competenza, e presentare al lettore una documentazione fotografica il più possibile completa,

in modo che i problemi che sono stato costretto a lasciare sostanzialmente aperti, siano portati all'attenzione di un pubblico più vasto. A questo pubblico presento anche delle nuove acquisizioni che ritengo di un certo interesse, ma al di là dei singoli contributi filologici, il mio obiettivo di partenza era di riuscire in qualche modo a restituire, attraverso i documenti figurativi, il senso e il modo di essere di un ambiente che, nell'attuale situazione di isolamento, si presentava con un indiscutibile fascino, anche perché ogni realizzazione artistica faceva riferimento a un microcosmo di per sé commovente, nelle sue ambizioni esibite senza tracce di ironia. In questi 'piccoli mondi' il circuito committente-artista-fruitoro appariva talmente ristretto da darmi l'illusione di poterlo riscoprire in tutta la sua fragranza. In realtà anche qui, anzi soprattutto qui, le zone d'ombra si sono rivelate quanto mai estese e difficilmente penetrabili. Quasi mai si può cogliere come ovvia un'opera indagata sul piano tematico e su quello stilistico. Se quindi non mi è stato possibile restituire al lettore un mondo culturale nella sua complessiva ricchezza, mi è possibile invece, o almeno questo è il mio desiderio, comunicargli la convinzione di essermi trovato di fronte a un ambiente di altissima dignità, culturale e figurativa, che soltanto negli anni estremi del secolo XVI sembra venire meno a un impegno che era stato costante.

Nell'illustrare questa lunga vicenda artistica, ho ritenuto opportuno individuare tre momenti fondamentali, ciascuno con caratteristiche proprie: due ho voluto qualificarli con riferimento alla situazione politica, uno, quello centrale, con il nome dell'artista, Parmigianino, che ha legato il suo nome a uno stile che si diffonderà in tutta l'Europa.

## L'età sforzesca

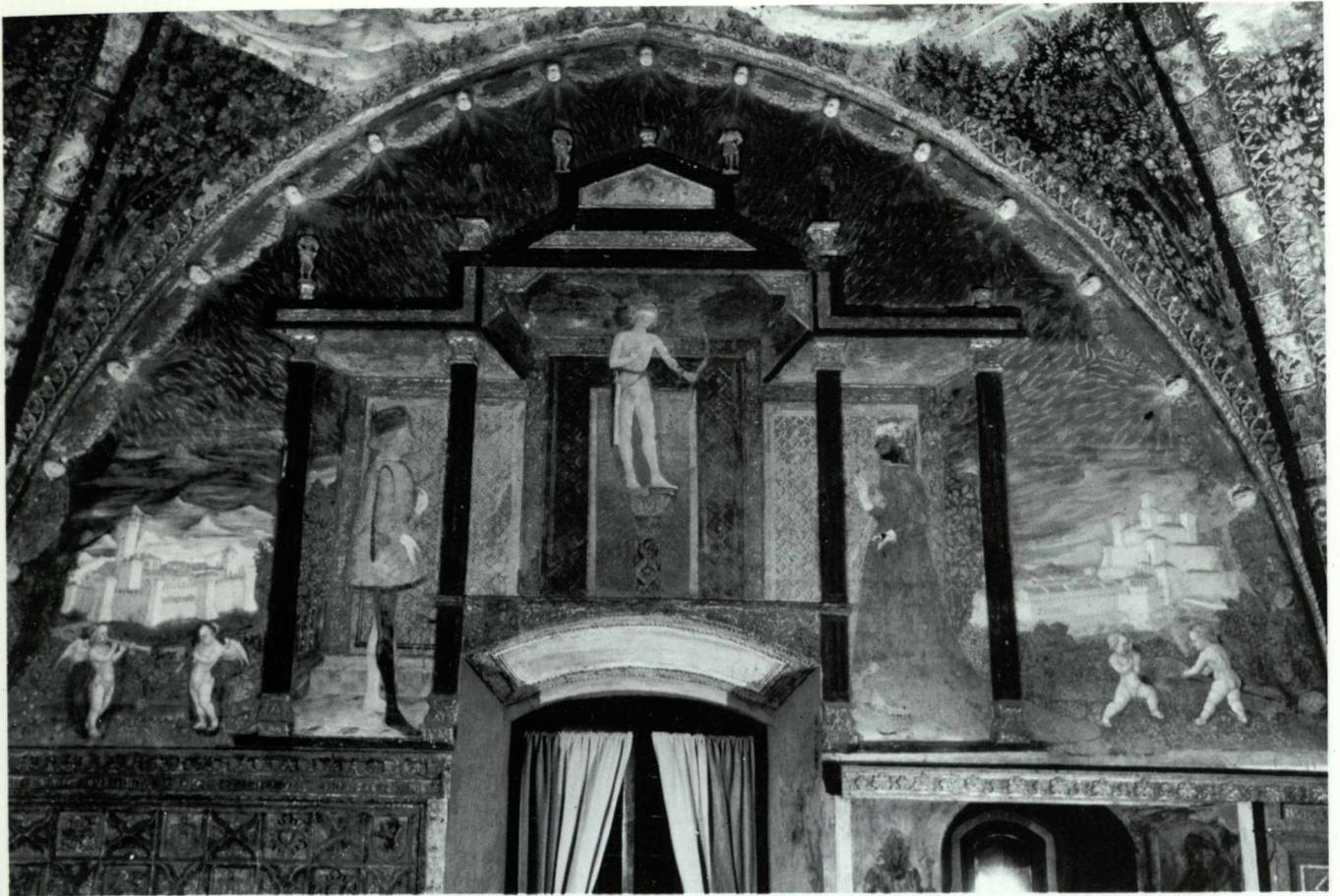
Due suggestive e insolite realizzazioni artistiche incontriamo in apertura di questa rassegna della pittura delle corti parmensi. Alla seconda metà del Quattrocento appartengono infatti le due camere nuziali che Pier Maria Rossi fa decorare nei castelli di Torrechiara e di Roccabianca. Data la posizione politica del committente mi era sembrato ovvio che entrambe quelle imprese traessero la loro ispirazione dall'ambiente artistico milanese (1). Alla corte sforzesca anzi Pier Maria aveva conosciuto Bianca Pellegrini da Como, alla quale è sicuramente dedicata la magnifica Camera d'oro di Torrechiara (fig. 151). Si tratta di una vicenda tra le più sorprendenti di tutto il Rinascimento: per quanto già coniugata con Melchiorre d'Arluno, Bianca Pellegrini è la protagonista della decorazione della stanza nuziale, dove il suo amore per Pier Maria appare addirittura consacrato da riferimenti a Cristo, mentre era tuttora in vita la legittima consorte del Rossi, Antonia Torelli.

Nella vita ricca di azione e di successi di Pier Maria, l'epoca dedicata alla costruzione delle due rocche e all'amore di Bianca, appare come un felice intervallo di pace e prosperità, dopo le imprese che lo avevano consacrato 'padre della patria e autore della libertà parmense' (2), e prima della scomparsa dell'amante e delle ultime tristi vicende accadute l'anno stesso della sua morte. Un intervallo dedicato esclusivamente all'amore e alla sua diversa fenomenologia, poiché questo sarà appunto il tema delle due principali imprese pittoriche. Se si confronta la sua scelta con quella di signori rinascimentali contemporanei e a lui paragonabili, come Federico da Montefeltro, Ludovico Gonzaga, Sigismondo Pandolfo Malatesta, Borso d'Este, per ricordare soltanto i personaggi più noti, si scoprono interessanti analogie, ma soprattutto profonde differenze, per l'assenza, tra l'altro, nel caso del Rossi, di preoccupazioni di carattere politico o dinastico e di riferimenti all'antichità classica. Il confronto con la Camera degli Sposi del palazzo Ducale di Mantova, che risale agli stessi anni, è illuminante: a Mantova è l'esaltazione del signore e della sua virtù in quanto uomo politico a dominare la decorazione (3), qui invece è la vicenda dei due amanti a costituire il tema centrale, se non esclusivo, degli affreschi. L'aspetto

dinastico è limitato al suggestivo spiegamento dei possedimenti del Rossi, che Bianca 'Pellegrina' percorre nelle quattro vele della bellissima volta, dove sono raffigurati i castelli della montagna (figg. 149-150), e nelle lunette sottostanti (figg. 155-156), dove compaiono invece quelli della collina e della pianura (4). Nelle vele Bianca appare in veste di pellegrina, con allusione al suo cognome (5), mentre nelle lunette è accanto all'amante. Entro una cornice di grande sfarzo, i due appaiono protagonisti di una sequenza di eventi dal sapore iniziatico: sempre inquadrati da un baldacchino o da una stilizzata architettura, profilata in pastiglia dorata, gli amanti sono prima colpiti dai dardi di Amore (fig. 149), poi Pier Maria porge a Bianca, inginocchiato davanti a lei, la sua spada (fig. 150), nella scena successiva è invece Bianca a incoronare l'amante con una corona d'alloro (fig. 155), e infine i due amanti appaiono alla pari, come consacrati dall'amore, ciascuno entro una nicchia (fig. 156).

Ogni scena delle lunette ha sullo sfondo i castelli già menzionati, mentre in primo piano la scena è inquadrata in una sorta di giardino di un tenero verde dove giocano o suonano coppie di putti (6).

Al centro della crociera della volta è dipinto il monogramma di Cristo (YHS) entro il sole raggiante; da esso si dipartono i quattro costoloni decorati con lo stemma dei Rossi, al quale si alternano le iniziali dei due amanti (PMR e PMB = Pier Maria Rossi e Pier Maria e Bianca). La preziosità della decorazione è aumentata dall'alto zoccolo che ricopre l'intera parete, dalla base delle lunette fino al pavimento. Formato da mattonelle in terracotta un tempo dorata, esso contribuisce a sottolineare il carattere araldico di tutta la decorazione anche per la scelta dei tempi. Le piastrelle che lo compongono (fig. 157) ripetono infatti questi motivi: lo stemma dei Rossi; due cuori intrecciati e circondati da tre corone marchionali; un castello con il ponte levatoio alzato inquadrato da due bordoni (7); le iniziali degli amanti intrecciate e legate da un nastro con la scritta "Nunc et semper". Ogni piastrella con uno di questi temi è circondata da quattro piastrelle decorate con due archi trilobati contrapposti. L'intero zoccolo è delimitato da una cornice sulla quale è ripetuto il motto "Digne et in Eternum".



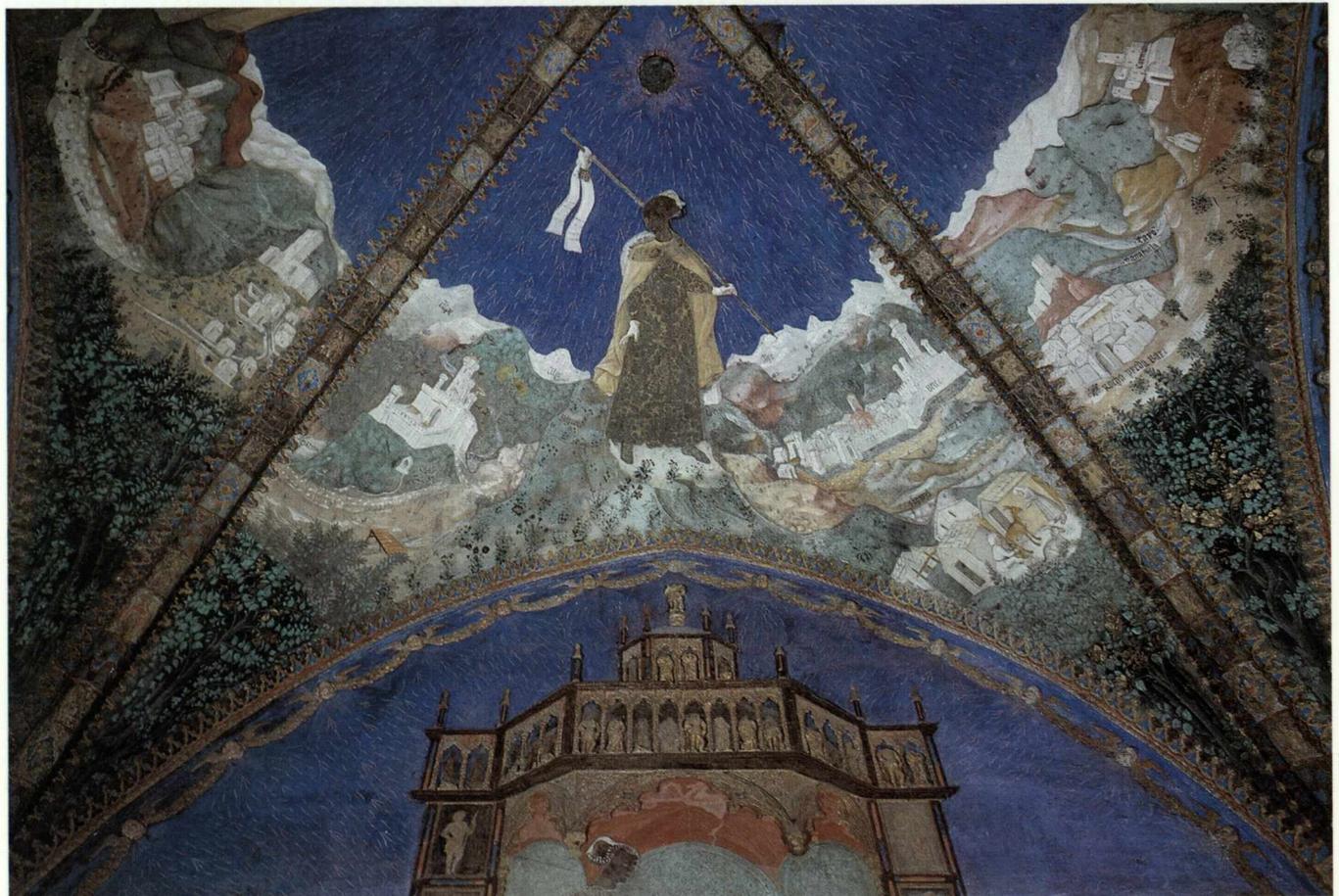
149. Torrechiara. Camera d'oro: Lunetta Est.



150. Torrechiara. Camera d'oro: lunetta Sud.



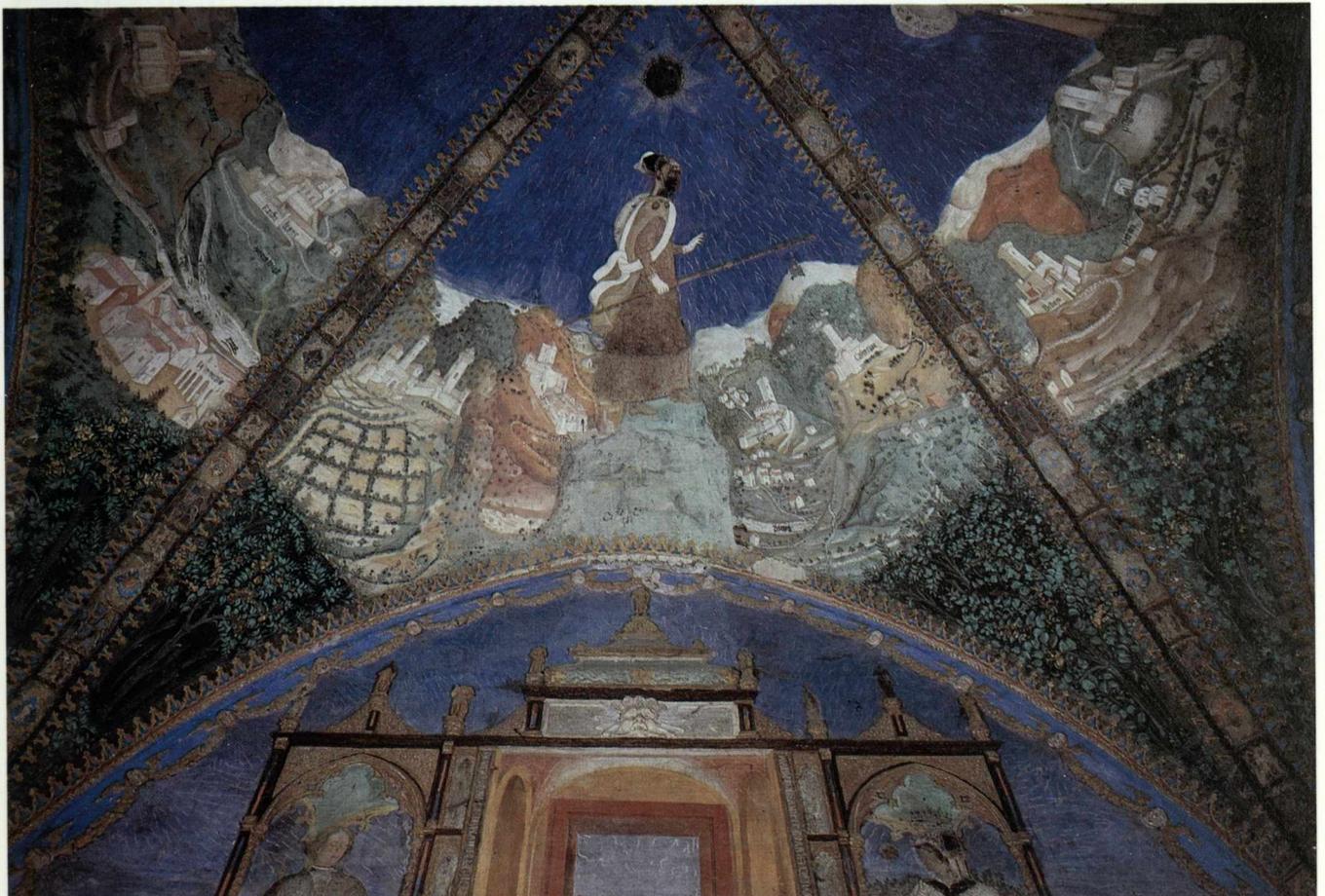
151. Torrechiara. Camera d'oro: Vela Est.



152. Torrechiara. Camera d'oro: Vela Sud.



153. Torrechiara. Camera d'oro: Vela Ovest.



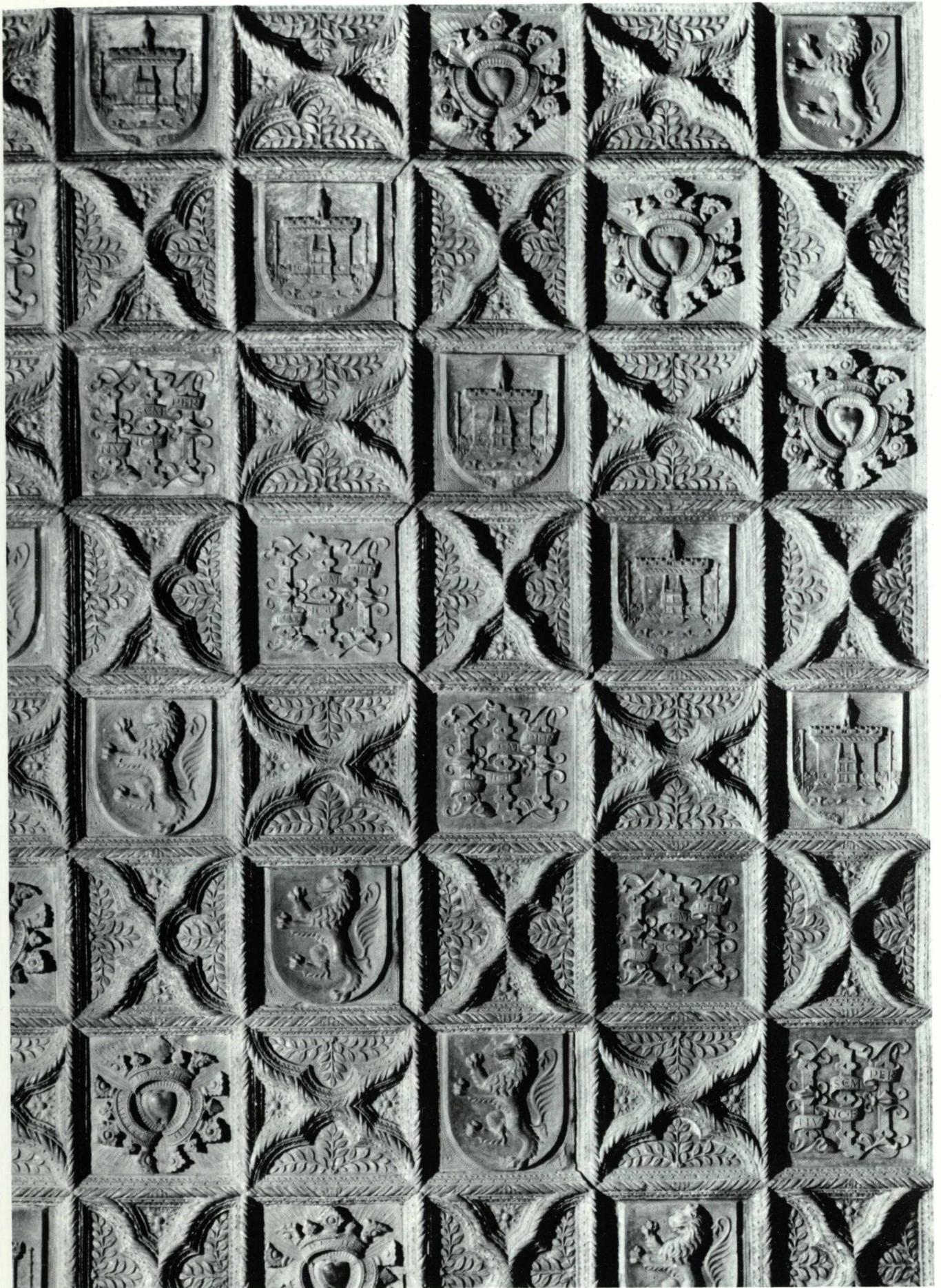
154. Torrechiara. Camera d'oro: Vela Nord.



155. Torrechiara. Camera d'oro: Lunetta Ovest.



156. Torrechiara. Camera d'oro: Lunetta Nord.



157. Torrechiara. Camera d'oro: Particolare dello zoccolo.



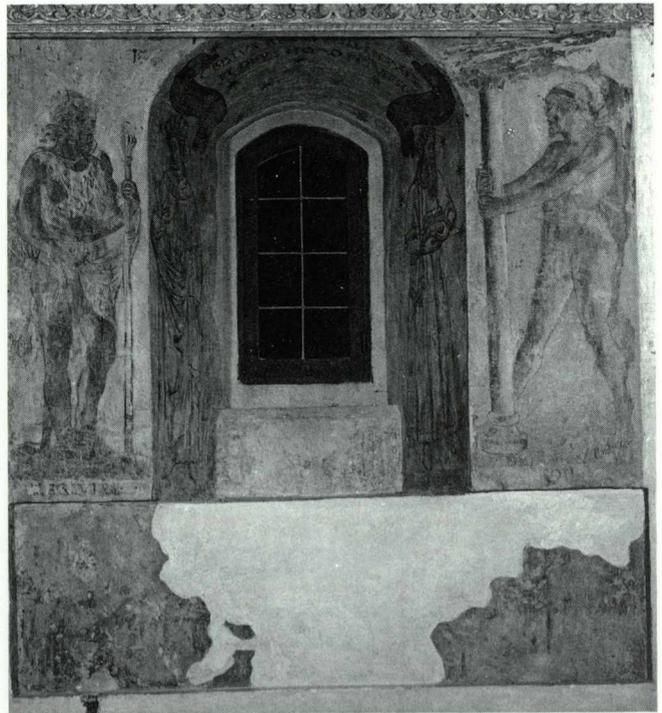
158. Milano. Castello Sforzesco: Polittico di Torrechiara.

Alla pittura e allo zoccolo già descritti si aggiunge un altro episodio decorativo, di dimensioni ridotte, che occupa l'angolo compreso tra l'attuale porta che immette nella loggia e quella, originale, che dà su una scala a chiocciola. Questa parte di parete era completamente rivestita in legno intarsiato (come lo è ancora la porta superstite) e nascondeva lo studiolo ricordato nella *Cantilena*, che il poeta di corte Gerardo Rustici compose nel 1463 e che fornisce un prezioso termine ante quem per la datazione degli affreschi<sup>(8)</sup>. Dello studiolo attualmente resta la nicchia decorata in terra verde (fig. 159), con all'interno le figure di Virgilio e Terenzio e la scritta «Cristus Rex venit in pace et Deus Homo factus est», e all'esterno quelle, dipinte sempre a monocromo bruno, di Ercole e Sansone. Mancano le altre figure, ricordate dal Rustici e dall'Affò, che dovevano essere dipinte all'interno della tavola che nascondeva, come una specie di sportello, la nicchia dipinta<sup>(9)</sup>. È probabile che la decorazione ad affresco si estendesse anche nello spazio ora occupato dalla porta che

dà sulla loggia, tuttavia la composizione, come appare oggi, conserva una precisa simmetria. La descrizione della Camera ne ha messo in evidenza, ritengo, la complessità tematica: l'amore di Pier Maria e Bianca è certamente il protagonista assoluto della decorazione, ribadito anche dai motti e dagli emblemi, tuttavia il tema è complicato da altre presenze, come il monogramma di Cristo al centro della volta, e la scritta nell'intradosso della nicchia, dove peraltro sono presenti personaggi famosi, pagani e cristiani, secondo una scelta che non si inquadra nella tradizione iconografica nota. Stupisce quindi che l'amore apparentemente irregolare se non colpevole venga addirittura consacrato dalla presenza del nome di Cristo, ma stupisce molto di più, sotto un altro aspetto, l'impossibilità di trovare un precedente lontanamente adeguato a questa decorazione, nell'ambito di un genere di pittura documentato, va detto per amore di verità, soltanto con enormi lacune<sup>(10)</sup>. Certamente di può dire che nel nostro caso è molto più di un amore irregolare a essere tematizzato: il per-

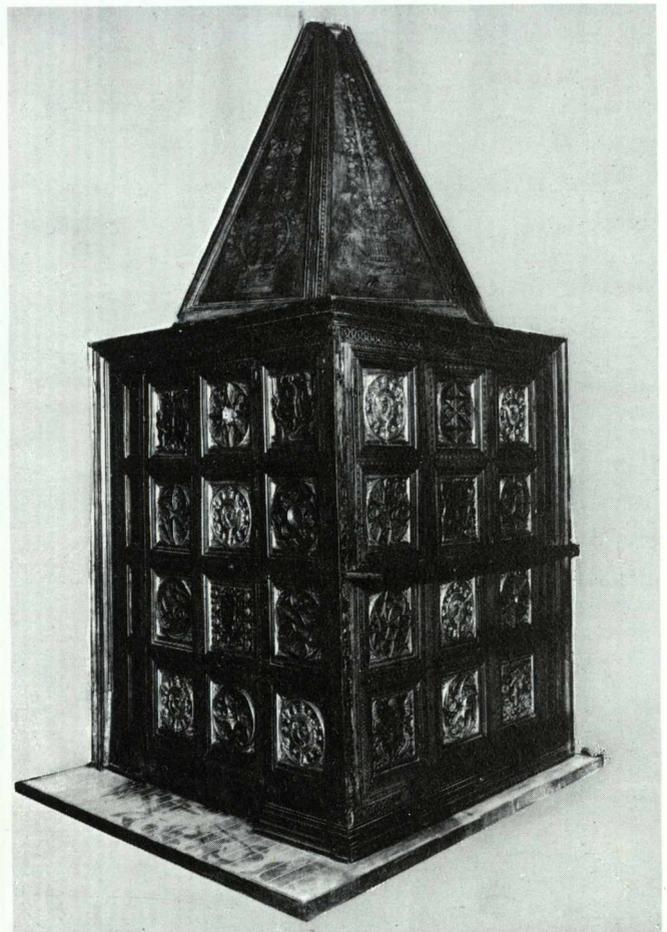
corso di Bianca attraverso il territorio di Pier Maria significa la sua investitura ufficiale a signora di quei luoghi, mentre la narrazione svolta nelle lunette sottostanti sembra alludere a una mistica iniziazione di Pier Maria a sua volta vassallo d'amore della donna. Il tutto in un clima di tale solennità che ricorda, ma solo in parte, il clima cavalleresco delle corti europee, rispetto al quale non pochi sono i motivi innovatori. Si ha anche la precisa sensazione che il pittore abbia trovato la fonte di ispirazione in un preciso testo letterario, nel quale l'aspetto erotico, quello mistico e quello cavalleresco si intrecciano in un'atmosfera originalissima. Non sono in grado purtroppo di indicare questo testo <sup>(11)</sup>, né l'ambito in cui possa essere ricercato. Sarei portato infatti a suggerire la corte sforzesca, ma la cultura promossa da quell'ambiente prima della decisiva svolta operata da Ludovico il Moro, non è in grado di spiegare l'ormai accertato autore dell'opera, Benedetto Bembo.

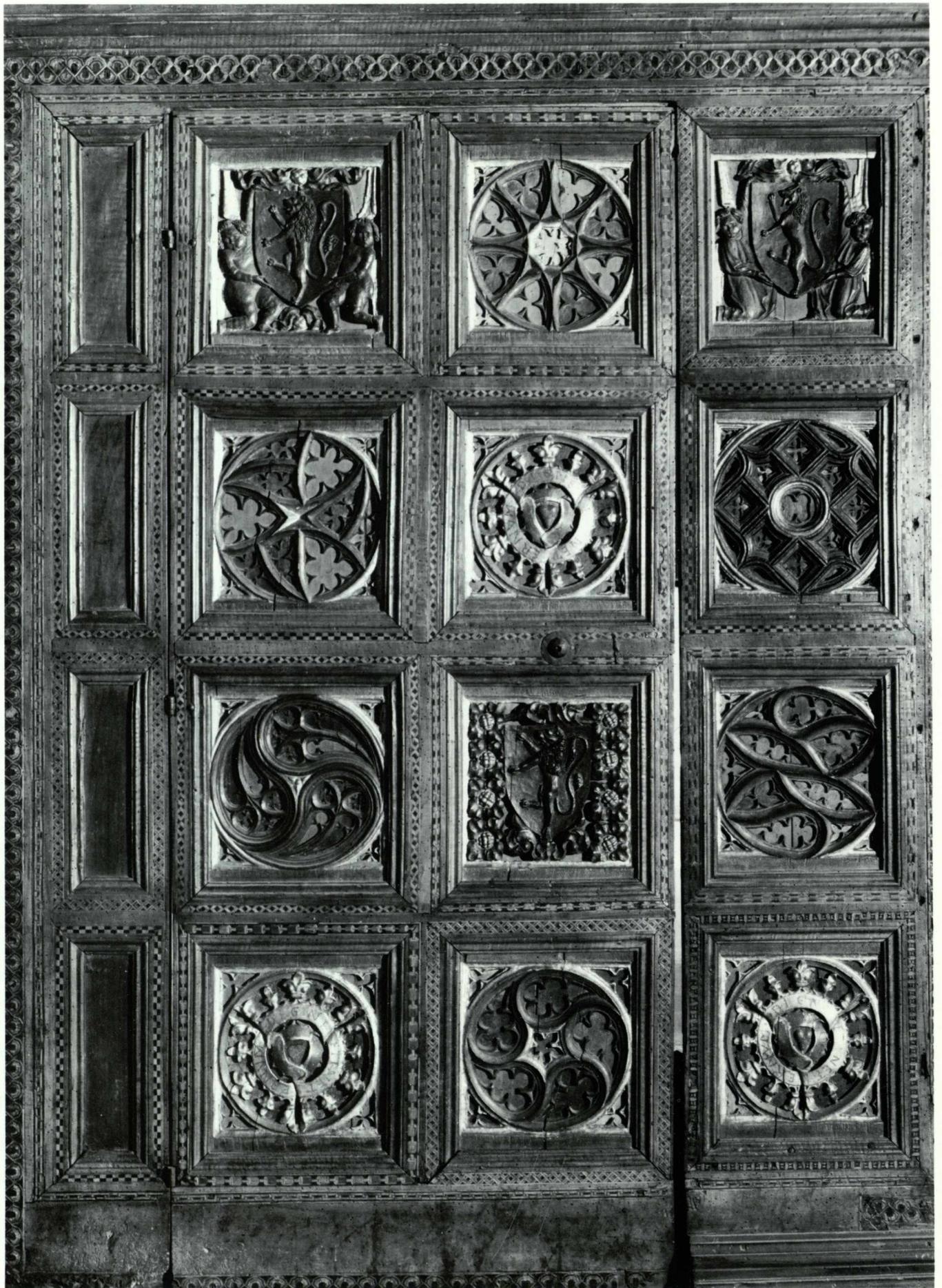
L'identificazione del pittore di Torrechiara si deve a Corrado Bicci, dopo che in passato era stato fatto il nome del pittore cremonese Giovan Francesco Tacconi, sulla base di una sua dichiarazione del 1475 <sup>(12)</sup>. L'attribuzione del Ricci non ha poi trovato nessuna smentita, poiché si basava su un dato molto probante, cioè la presenza nello stesso castello di un'opera firmata e datata (1462) di Benedetto Bembo, cioè il polittico che, eseguito per l'oratorio di San Nicomede, situato al piano terreno dell'omonima torre (fig. 103), si trova oggi nei Musei del Castello Sforzesco di Milano (fig. 158) <sup>(13)</sup>. Intorno alla data del polittico si situa agevolmente anche quella degli affreschi, per la quale è disponibile un preciso termine *ante quem*, il 1463, data di composizione della già ricordata *Cantilena* del Rustici. Il polittico di Torrechiara è anzi l'unica opera firmata di Benedetto Bembo, che lo qualifica nei confronti del più celebre e meglio noto fratello Bonifacio. Benedetto non appartiene più alla cultura tardogotica, ma è aperto, sia pure con contraddizioni comprensibili in un artista settentrionale, alle novità che irradiano dal centro padovano <sup>(14)</sup>. Sia il suo stile, sia il tema della decorazione affrescata non trovano riscontri nell'ambiente artistico milanese. Opere come gli affreschi che decoravano alcune sale del castello di Milano, commissionati nel 1469 da Galeazzo Maria Sforza, dovevano essere, secondo le de-



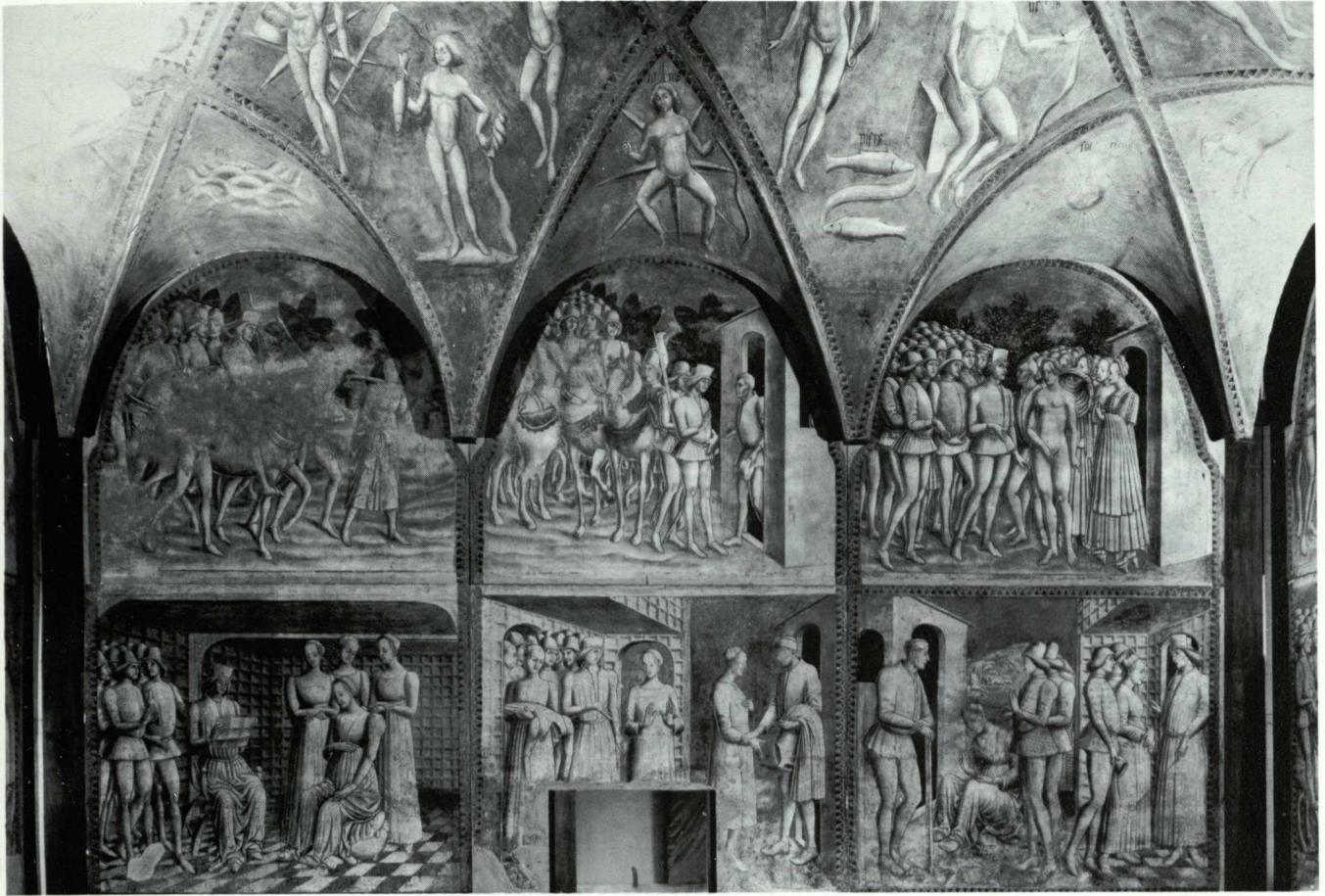
159. Torrechiara. Camera d'oro: Lo 'Studiolo'.

160. Milano. Castello Sforzesco: Tribunetta di Torrechiara.





161. Milano. Castello Sforzesco: Tribunetta di Torrechiara (particolare).



162. Milano. Castello Sforzesco: Camera di Griselda.



163. Milano. Castello Sforzesco: Camera di Griselda.



164. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Ninfa inseguita da due cacciatori.



165. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Ninfa inseguita da due cacciatori (particolare).



166. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Atteone trasformato in cervo.



167. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Allegoria di Pomona e cani.



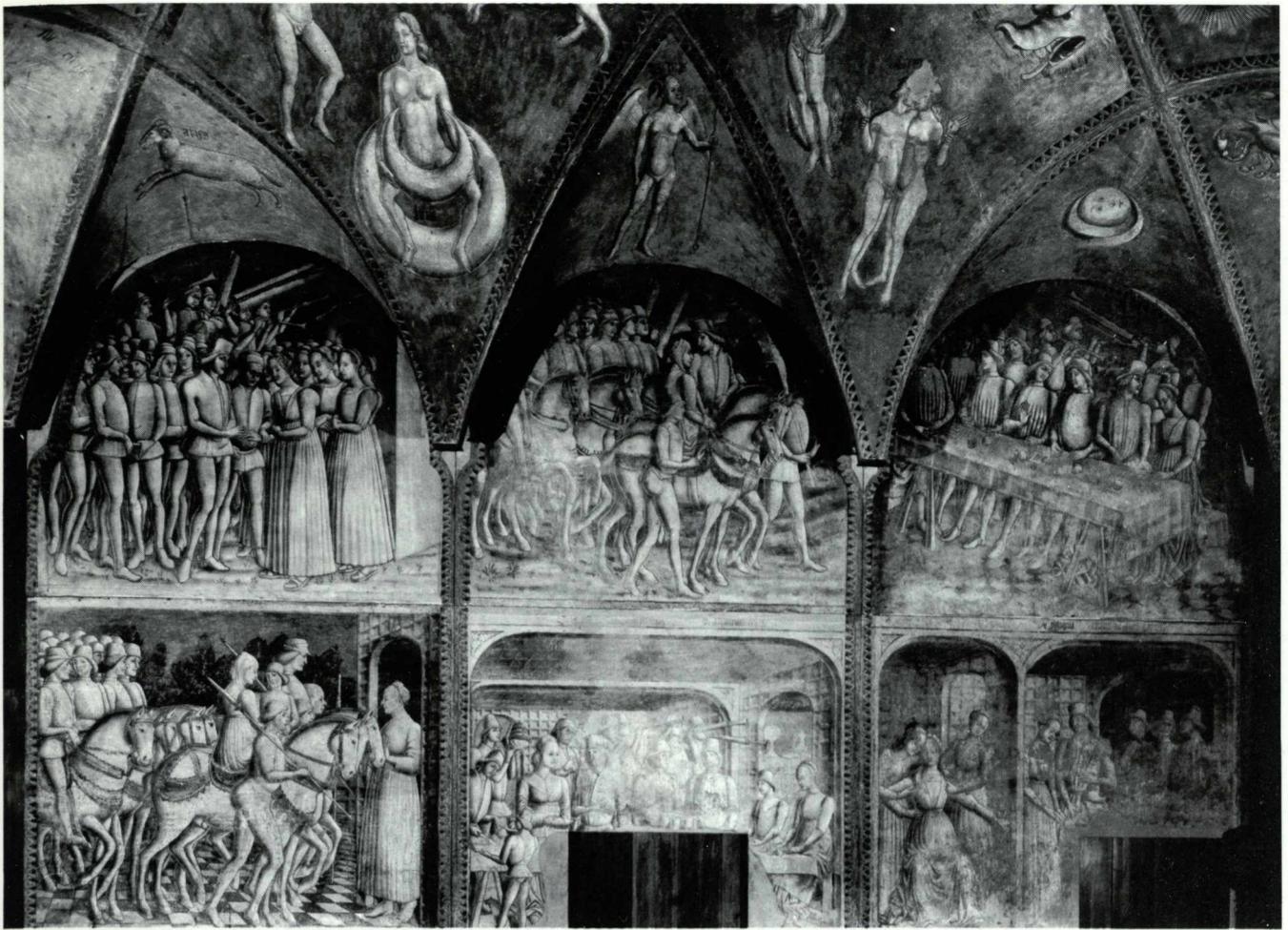
168. Milano. Castello Sforzesco: Camera di Griselda.

scrizioni che ne rimangono, avvicinati agli affreschi del palazzo Borromeo e affini <sup>(15)</sup>, cioè a una tematica evasiva e priva della profondità e della solennità che ispirano invece la Camera d'oro. Sul piano stilistico, nell'ambito della corte milanese, il confronto più pertinente è forse con la Cappella ducale che, a parte gli affreschi perduti del Foppa nel castello di Pavia, costituisce la prima apertura della corte sforzesca al nuovo linguaggio rinascimentale.

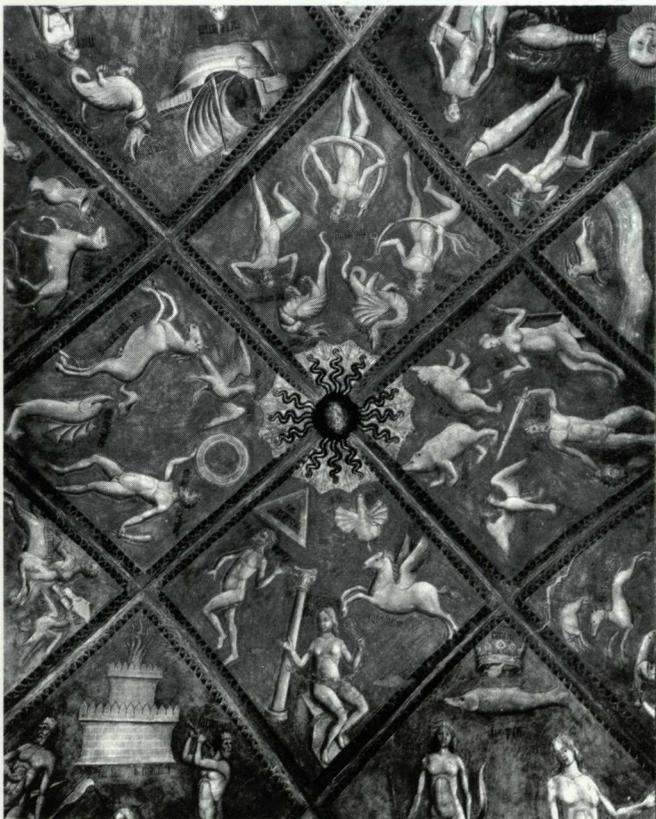
Rispetto alla sontuosa cornice di Torrechiara, il tono si fa più dimesso nell'altra importante realizzazione commissionata da Pier Maria Rossi, un'altra camera nuziale, ma infinitamente più modesta.

Nel castello di Roccabianca, che Pier Maria volle erigere a partire dal 1450, la stanza ospitata nella torre di sud-ovest fu affrescata interamente negli anni compresi tra il 1458 e il 1464 <sup>(16)</sup>. Gli affreschi furono completamente staccati nel 1896-97 e, dopo diverse vicende, furono acqui-

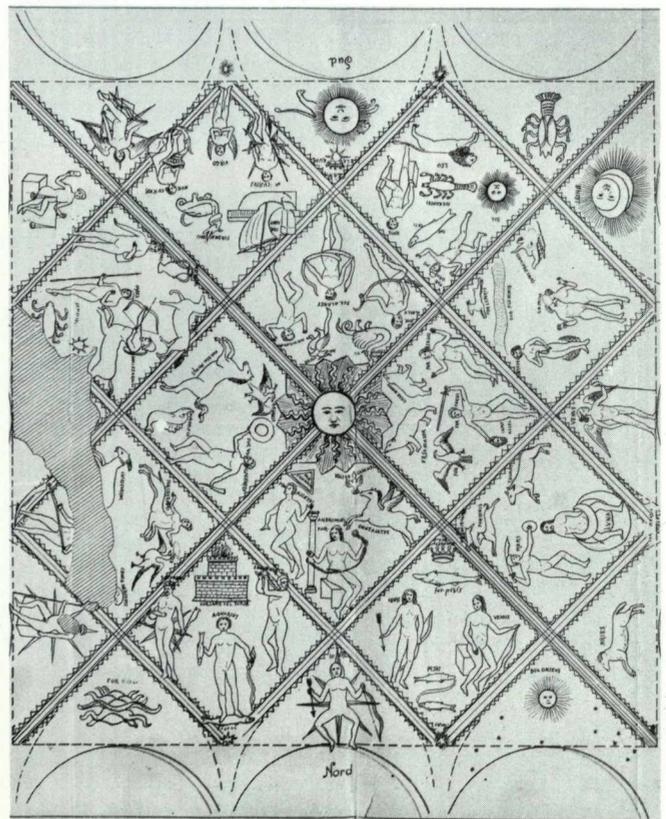
stati dai Civici Musei del Castello Sforzesco di Milano nel 1954 per merito di Costantino Baroni <sup>(17)</sup>, e la stanza fu interamente ricomposta secondo la disposizione originaria. La decorazione, che ricopre tutto l'interno della stanza, è costituita da due episodi distinti ed è interamente eseguita a monocromo su un fondo verde pallido con qualche piccola campitura in rosso. Sulle pareti si svolge, entro 24 riquadri, la storia di Griselda, secondo il racconto dell'ultima novella del Decamerone (figg. 162-163 e 168-169). È questa una novella che godette un'incredibile fortuna <sup>(18)</sup>, nonostante i non alti meriti narrativi, all'interno della ricca produzione boccacciana, e un contenuto per noi del tutto delirante. Le prove crudeli e inaudite a cui il marchese di Saluzzo sottopone la moglie Griselda, e da questa accettate con inspiegabile remissività, dovettero apparire agli occhi dei contemporanei come un simbolo d'amore coniugale che, quando è davvero tale, è in grado di affrontare pazien-



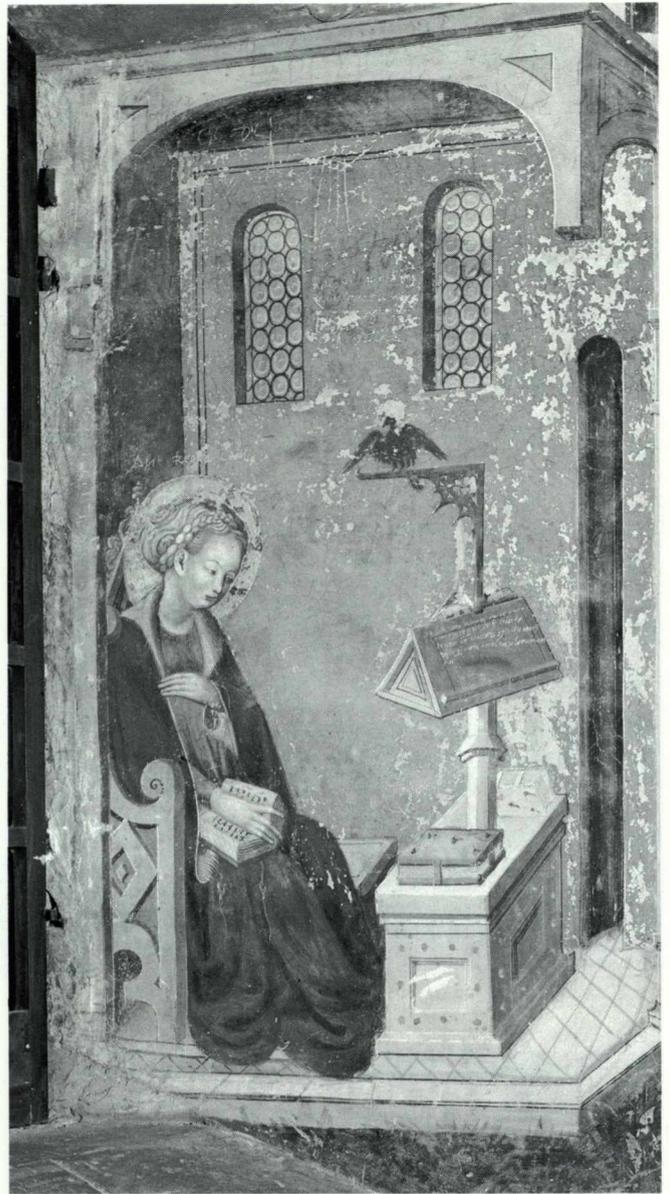
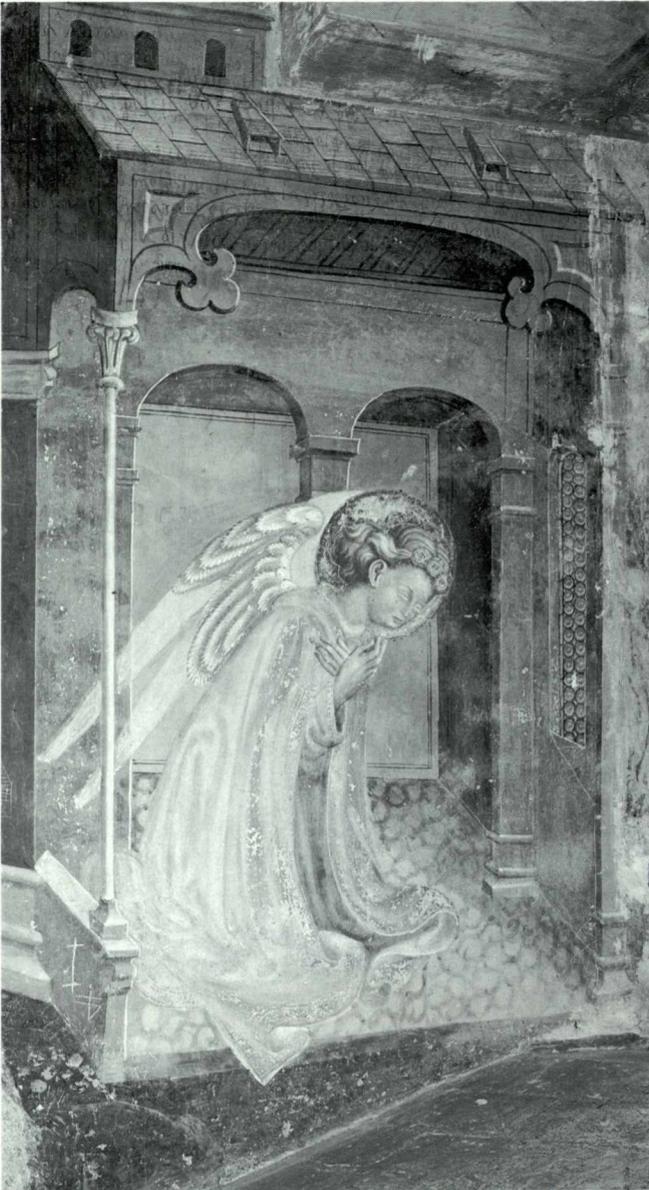
169. Milano. Castello Sforzesco: Camera di Griselda.



170. Milano. Castello Sforzesco: Camera di Griselda (la volta).



171. Restituzione grafica della volta della Camera di Griselda (dal Campari).



172. Montechiarugolo. Camera da letto: Angelo annunciante.

173. Montechiarugolo. Camera da letto: Vergine annunciata.

174. Fontanellato. Fregio decorativo.

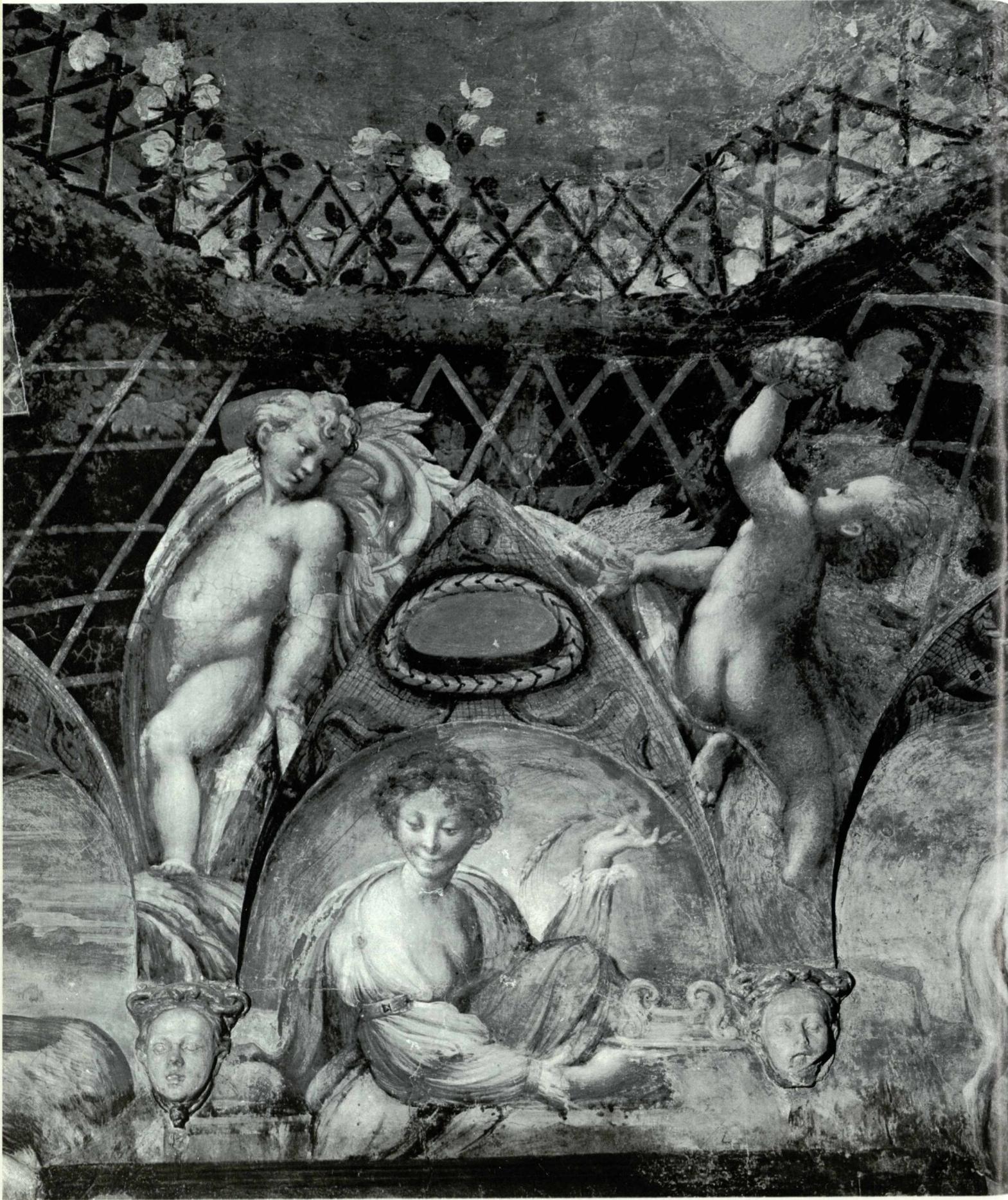
temente anche le prove più dure.

Alla fortuna letteraria della novella fa riscontro una notevole diffusione anche in campo figurativo <sup>(19)</sup>, ma anche in questo caso non è possibile rintracciare precedenti di illustrazione su scala monumentale, per cui si è costretti, di nuovo, a registrare un altro 'unicum' nel pur periferico ambiente artistico del nostro territorio. L'affresco segue puntualmente, con una fedeltà che risulta perfino noiosa, le vicende della novella <sup>(20)</sup>, tuttavia non pochi interrogativi si devono porre proprio sul piano tematico. Se si può capire perché la novella di Griselda potesse essere utilizzata per le decorazioni legate alle nozze, non si comprende invece perché questo soggetto venne scelto, e con quale enfasi, da Pier Maria Rossi, data la sua situazione coniugale non proprio esemplare. L'ipotesi che con le vicende di Griselda egli abbia voluto alludere alle presumibili sofferenze della consorte legittima, Antonia Torelli, e quindi assegnarle una sorta di riconoscimento, appare smentita dal fatto che, stando alle testimonianze contemporanee, l'intero castello di Roccabianca fu dedicato, già al momento della sua fondazione, a Bianca Pellegrini, alla quale fu poi più tardi ufficialmente donato <sup>(21)</sup>. La decorazione della volta della stanza (figg. 170-171) aggiunge altri interrogativi. Si tratta, come osservò il Ragghianti, dell'«esempio sinora più completo, e unico per molti aspetti fra i cicli affrescati, di rappresentazione astrologica del cielo» <sup>(22)</sup>. Se non mancano i documenti, figurativi e letterari, per tracciare un'ampia storia dell'astrologia nel Rinascimento <sup>(23)</sup>, è tuttavia difficile tentare una spiegazione della rappresentazione dello Zodiaco e dei Pianeti nella volta di questa camera. Che si tratti, come ha supposto il Ragghianti <sup>(24)</sup>, della rappresentazione dell'oroscopo di Pier Maria, appare difficile da credere, soprattutto se si pensa alla contemporanea presenza sulle pareti della stessa stanza delle vicende di Griselda, a meno di non pensare a una bonaria giustificazione, tramite le stelle, dell'amore del signore per Bianca, che in questo modo sarebbe sottratto alle sue dirette responsabilità. Senza voler insistere su questa estemporanea interpretazione, è certo però che la decorazione di Roccabianca appare come una controparte terrena e domestica della Camera d'oro di Torrechiara, aulica e divina. In un caso gli astri, nell'altro Cristo, of-

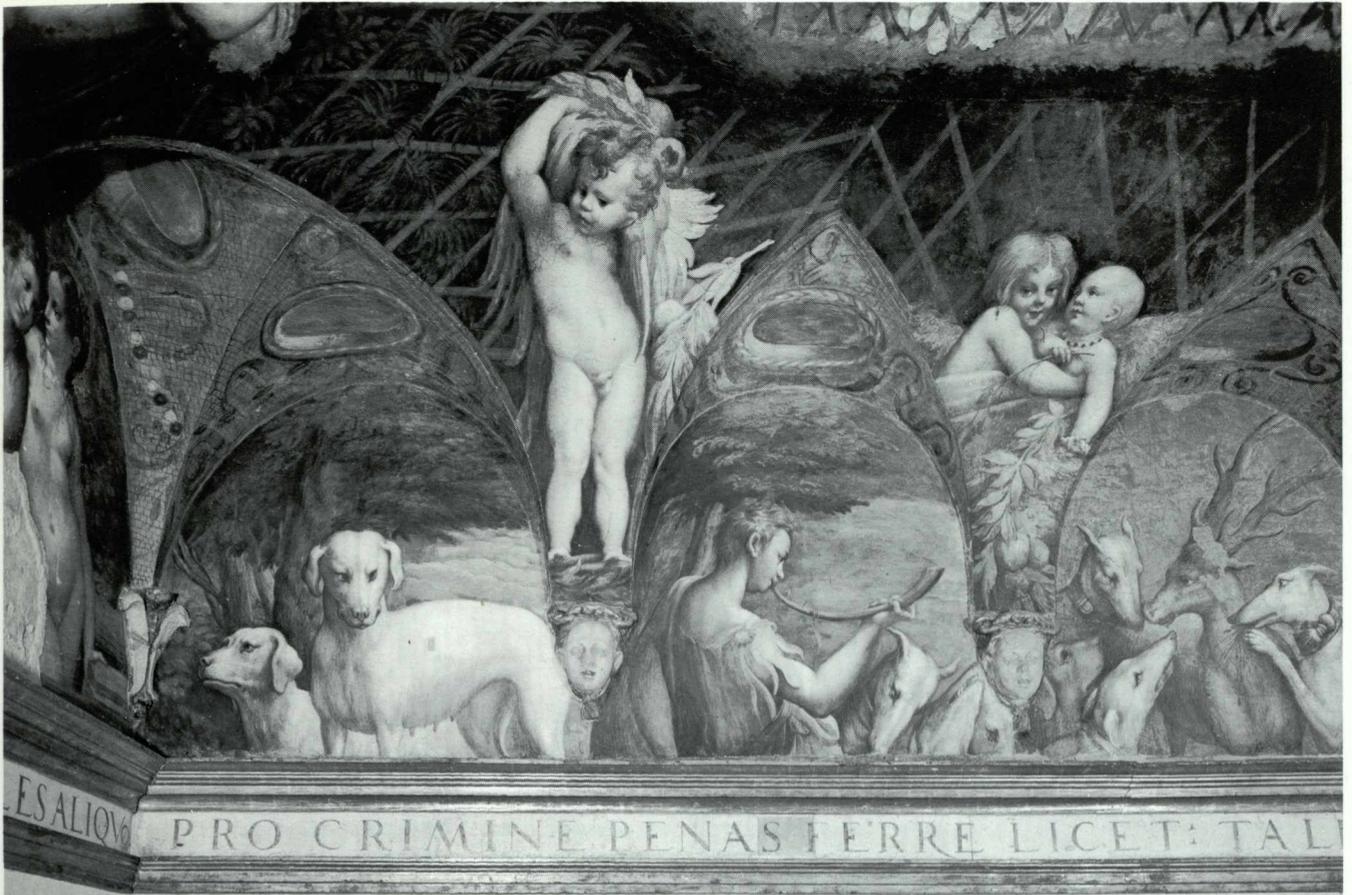
frono il loro suggello all'amore dei due amanti, che a Torrechiara si celebrano in un ideale tempio d'amore e a Roccabianca appaiono invece impegnati nelle vicende, buone e cattive, che offrono i giorni terreni. A questo carattere domestico e feriale si accompagna una qualità pittorica più modesta e una narrazione certamente più prosaica.

Il problema attributivo posto dalla camera di Roccabianca fu sollevato praticamente per la prima volta dal Ragghianti <sup>(25)</sup>, a cui si deve ancora lo studio più completo. In passato si erano avanzate soltanto poche e generiche attribuzioni a pittori emiliani e cremonesi senza il supporto di confronti probanti. Ragghianti cercò la soluzione del problema individuando «a Milano, proprio negli anni 1450-1480, un complesso di fenomeni artistici nei quali i dipinti che stiamo studiando trovano il loro posto sicuro, e, per dir così, naturale» <sup>(26)</sup>. Questo complesso di fenomeni è costituito dalla attività dei maestri pittori vetrari attivi nella fabbrica del Duomo di Milano, e all'interno di essi veniva identificato in Niccolò da Varallo il probabile autore degli affreschi di Roccabianca. Successivamente il problema veniva affrontato, sia pure marginalmente, dalla Ferrari, che spostava l'ambito culturale del pittore dalla Lombardia all'Emilia <sup>(27)</sup>. Più recentemente lo Sciolla, dedicando un saggio monografico a Niccolò da Varallo, gli ha sottratto il ciclo parmense, di cui ha sottolineato le affinità con la pittura ferrarese, giungendo a formulare un'ipotesi che mi sembra convincente: «Su questa traccia le affinità stilistiche più evidenti, soprattutto per il carattere a volte aulico e quasi cifrato delle storie di Griselda, risultano con la zona del Mese di Agosto [del ciclo di Schifanoia], nella quale il Longhi ha creduto di individuare la presenza del miniatore e pittore cremonese Antonio Cicognara. Che l'area culturale di provenienza del Maestro di Roccabianca sia questa, lo conferma anche il raffronto con alcune opere sicure e un poco trite del Cicognara, in particolare la pala già Cologna, la Madonna della Pinacoteca di Ferrara e i poco noti Tarocchi Morgan» <sup>(28)</sup>.

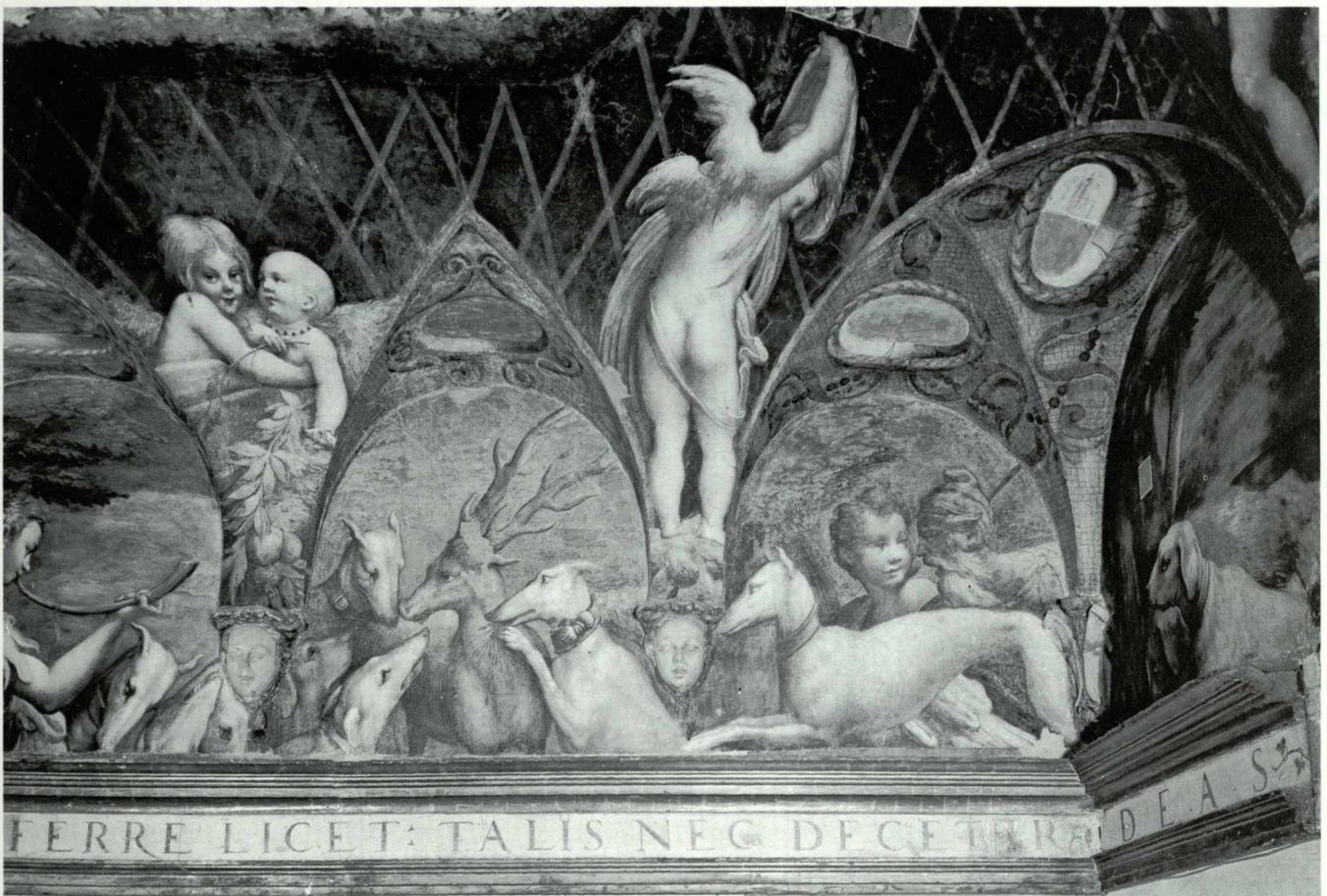
Oltre che per i raffronti stilistici, la proposta mi sembra convincente anche da un altro punto di vista: le scelte artistiche di Pier Maria Rossi si presentano in questo modo omogenee, rivolte entrambe a due artisti che in quel momento so-



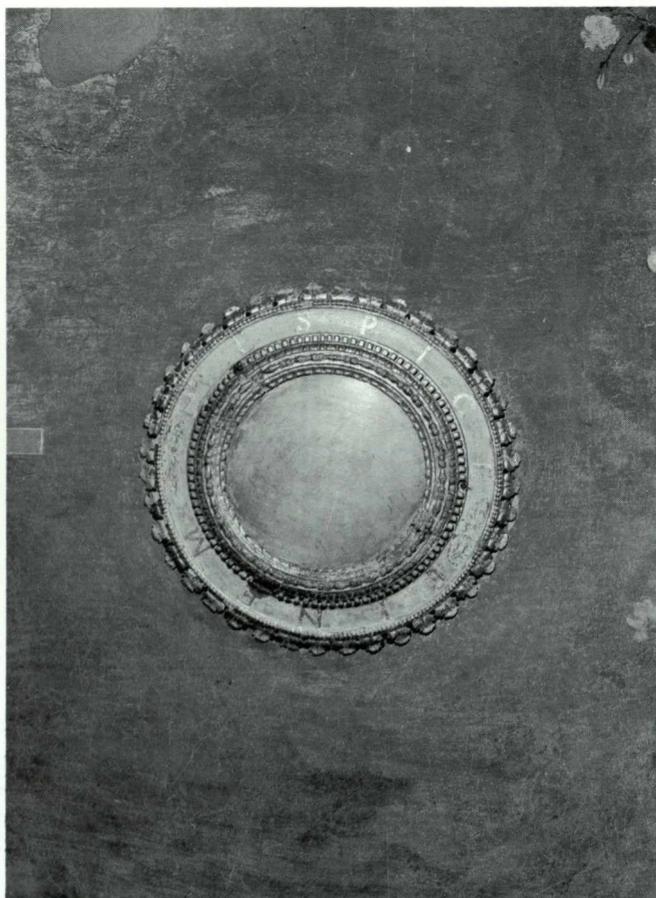
175. Fontanellato. Camera del Parmigianino: *Allegoria di Pomona* (probabile ritratto di Paola Gonzaga).



176. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Atteone sbranato dai cani.



177. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Atteone sbranato dai cani (particolare).



178. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Lo specchio della volta.



179. Fontanellato. Camera del Parmigianino: Uno dei peducci della volta.

no tra i più moderni dell'Italia settentrionale se si escludono i centri di Padova e di Ferrara. La loro cultura figurativa, per molti aspetti contraddittoria, fa riscontro una tematica anch'essa divisa tra gli edonismi del mondo cortese e le nuove istanze spirituali che accompagnano la svolta rinascimentale (29).

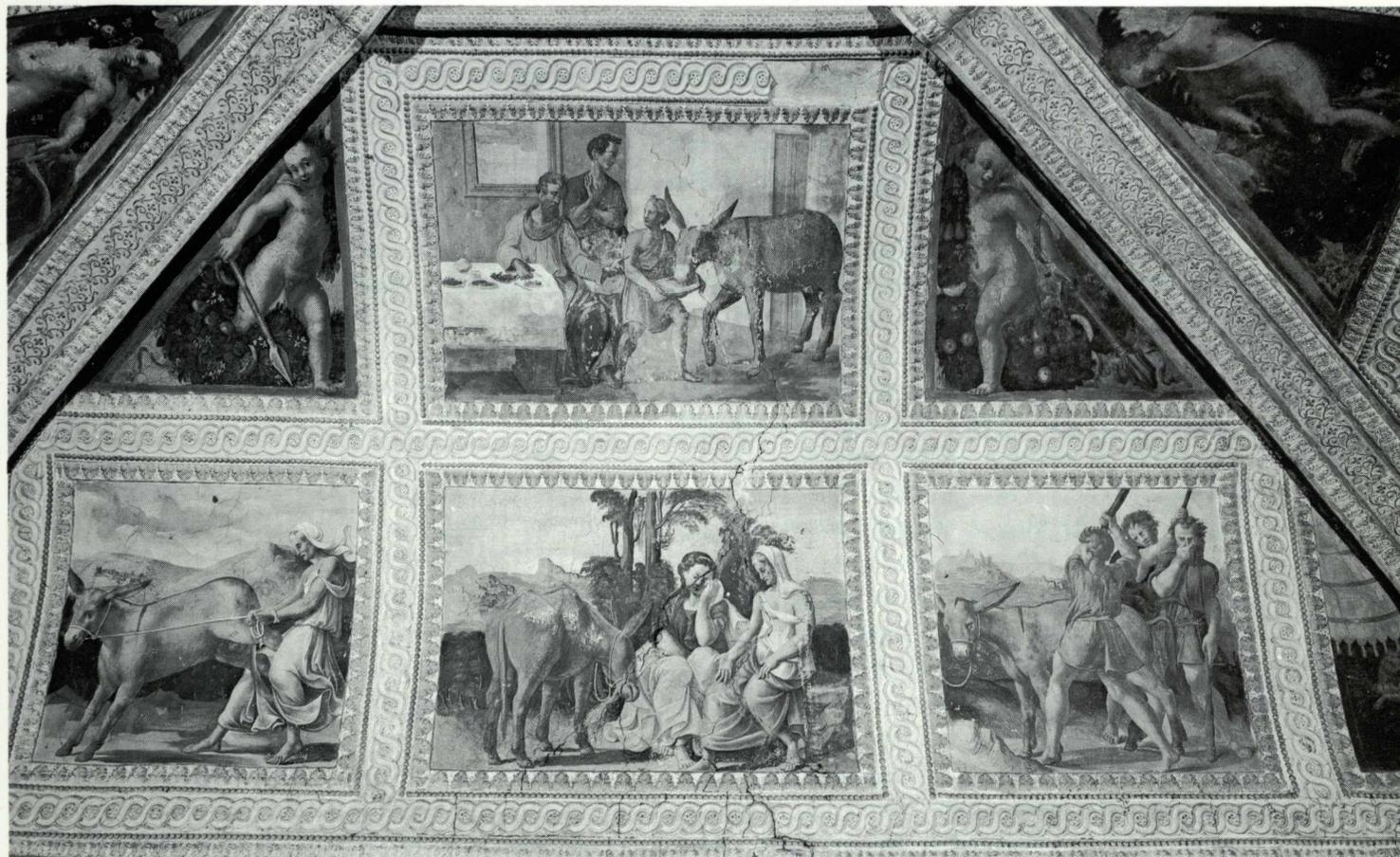
### *L'età del Parmigianino*

Se, come si è visto, nella seconda metà del Quattrocento una corte minore dell'Italia settentrionale esprime delle opere pittoriche di grande originalità, per quanto non sia in grado, apparentemente, di creare una vera e propria cultura, nei primi anni del Cinquecento due realizzazioni artistiche, appartenenti allo stesso ambito geografico, confermano la capacità da parte di queste corti di captare quanto nel campo della pittura si veniva elaborando di più moderno. Si tratta di due opere da porre tra le più avanzate e originali a livello italiano. Non solo se guardate nell'ottica della recente rivalutazione di tutti quei fenomeni marginali o eversivi nei confronti delle grandi novità che irradiavano da Firenze prima e poi da Roma, ma anche rispetto a quelle novità, cui del resto, non si vuole negare, sono debitrice di parte del loro linguaggio e della loro originalità.

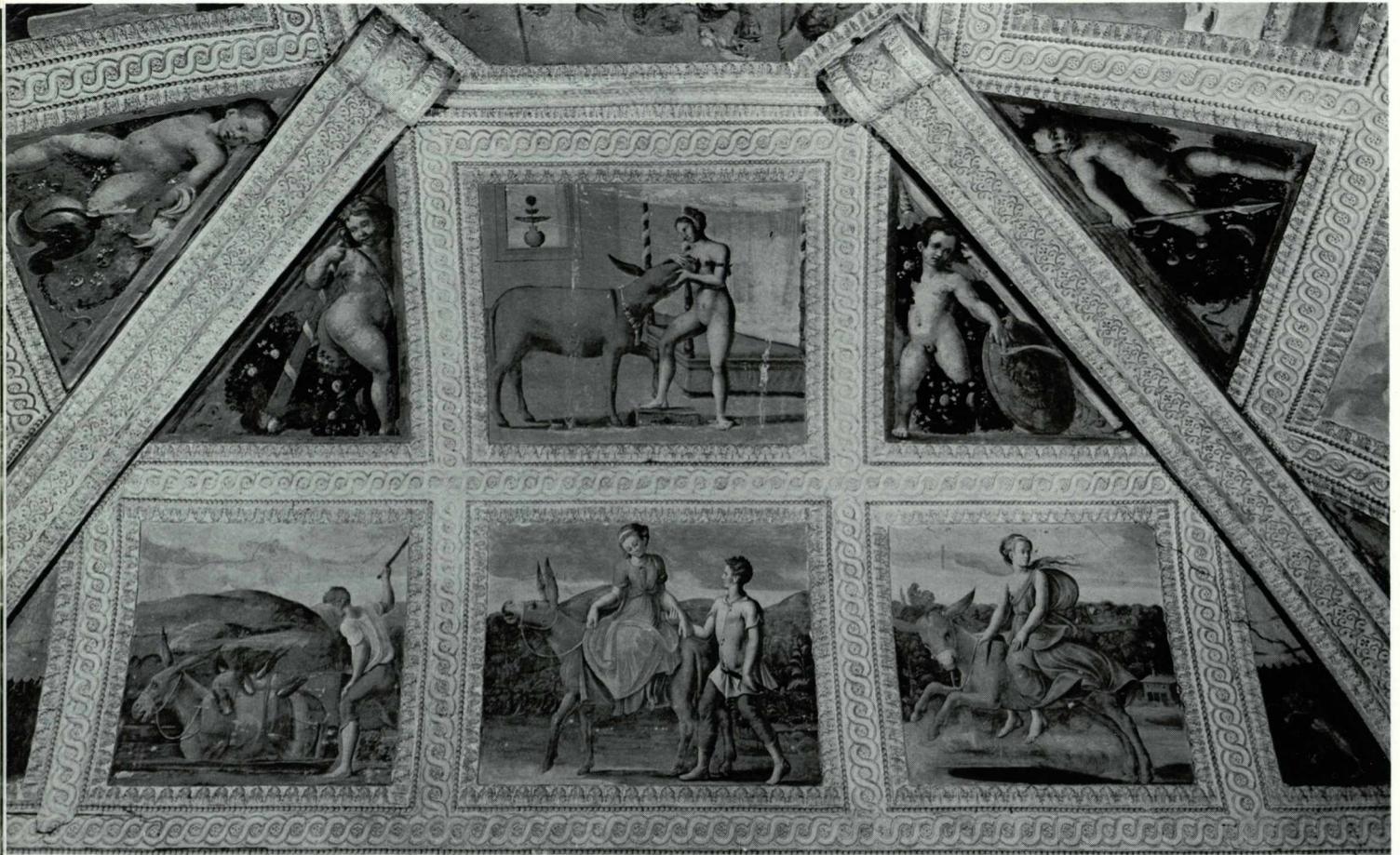
Mentre la capitale del territorio, Parma, assiste alla fulgida parabola dell'arte del Correggio che, grandissima e ricca di proposte sconvolgenti, resta chiusa in un ambito troppo ristretto rispetto ai suoi reali meriti e alla sua reale portata, si svolge, ancora più concentrata e breve, la carriera del Parmigianino, figura chiave di tutto il Manierismo europeo, che a Roma trova alcuni spunti fondamentali per la sua formazione, operando tuttavia al di fuori di essi le sue più notevoli e originali acquisizioni. Appunto a Fontanellato, una delle piccole corti del territorio Parmense, Parmigianino lascia un esempio tra i più precoci e godibili della sua pittura. Più o meno negli stessi anni per un'altra famiglia dello stesso territorio, i Pallavicino, Pordenone lascerà a Cortemaggiore un esempio di decorazione di interni degno di comparire, accanto alle contemporanee ricerche di Correggio e di Giulio Romano, tra gli incunaboli della pittura monumentale barocca. Bastano queste ope-



180. San Secondo. Sala dell'Asino d'oro (episodi 1-3 e 13).



181. San Secondo. Sala dell'Asino d'oro (episodi 4-6 e 14).

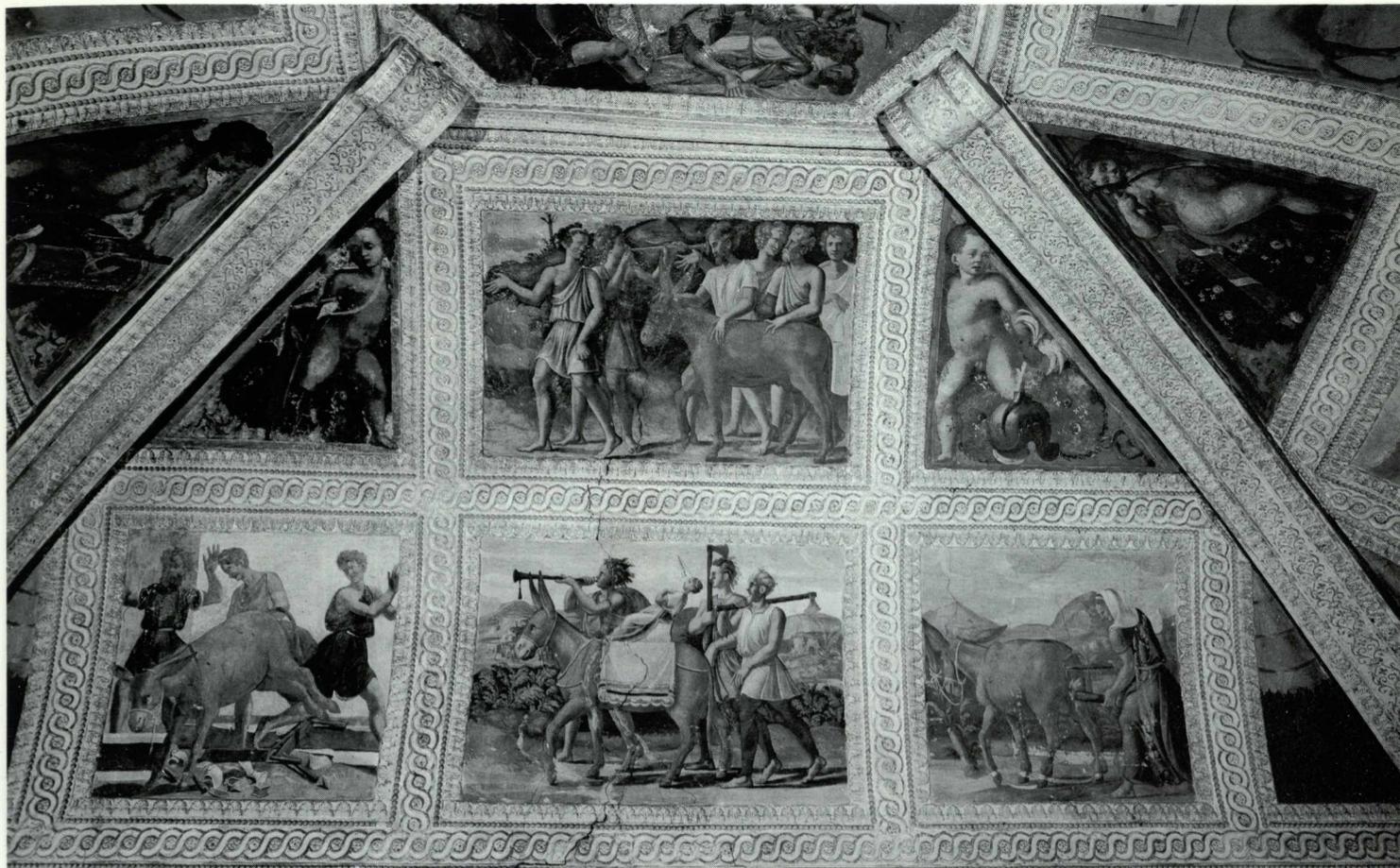


182. San Secondo. Sala dell'Asino d'oro (episodi 7-9 e 15).

re a significare la grande importanza che assumono in questo momento committenti apparentemente secondari, come i Sanvitale e i Pallavicino, a cui andrà riconosciuto un ruolo finora scarsamente esplorato.

Per Galeazzo Sanvitale, che Parmigianino ritrasse nel dipinto firmato e datato 1524, oggi conservato a Napoli <sup>(30)</sup>, il pittore eseguì la decorazione del piccolo ambiente inserito nella rocca di Fontanellato <sup>(31)</sup>. La data del ritratto è uno degli elementi per fissare la cronologia di questo importante ciclo, che solo su basi stilistiche la maggior parte degli studiosi concorda oggi nel ritenere anteriore al viaggio del Parmigianino a Roma nel 1524 <sup>(32)</sup>. Evidente omaggio al Correggio della Camera di San Paolo, la decorazione illustra sulla volta della piccola stanza (m 4,35 x 3,90 x 3,50) e sulle 14 lunette della sua base, la favola di Diana e Atteone, secondo il racconto ovidiano (*Metamorfosi*, III, vv. 138-252). Molte tuttavia sono le incertezze interpretative, nonostante l'evidenza del tema illustrato e nonostante i numerosi interventi critici. Una

ricognizione accurata della decorazione permetterà di individuare queste incertezze, chiarirne qualcuna e aggiungerne di nuove. L'affresco si estende soltanto nella zona della volta, a partire dalla base delle lunette (figg. 164-167 e 175-177), sotto la quale corre una cornice in legno dorato e laccato contenente una scritta con caratteri capitali. La scritta, che inizia a destra (per chi guarda) della finestra, dove pure inizia il racconto, dice: «AD DIANAM / DIC DEIA SI MISERUM SORS HUC ACTEONA DUXIT A TE CUR CANIBUS / TRADITUR ESCA SUIS? NON NISI MORTALES ALIQUO / PRO CRIMINE PENAS FERRE LICET: TALIS NEC DECET IRA / DEAS» (= A Diana. Di', o dea, se la sorte ha condotto qui l'infelice Atteone, perché è da te dato in pasto ai suoi cani? Non è lecito che i mortali subiscano una pena se non per una colpa: non si addice alle dee così gran furore). Il testo della scritta parafrasa un passo del racconto ovidiano, che all'inizio della narrazione si chiede: «At bene si quaeras, fortunae crimen in illo, non sce-



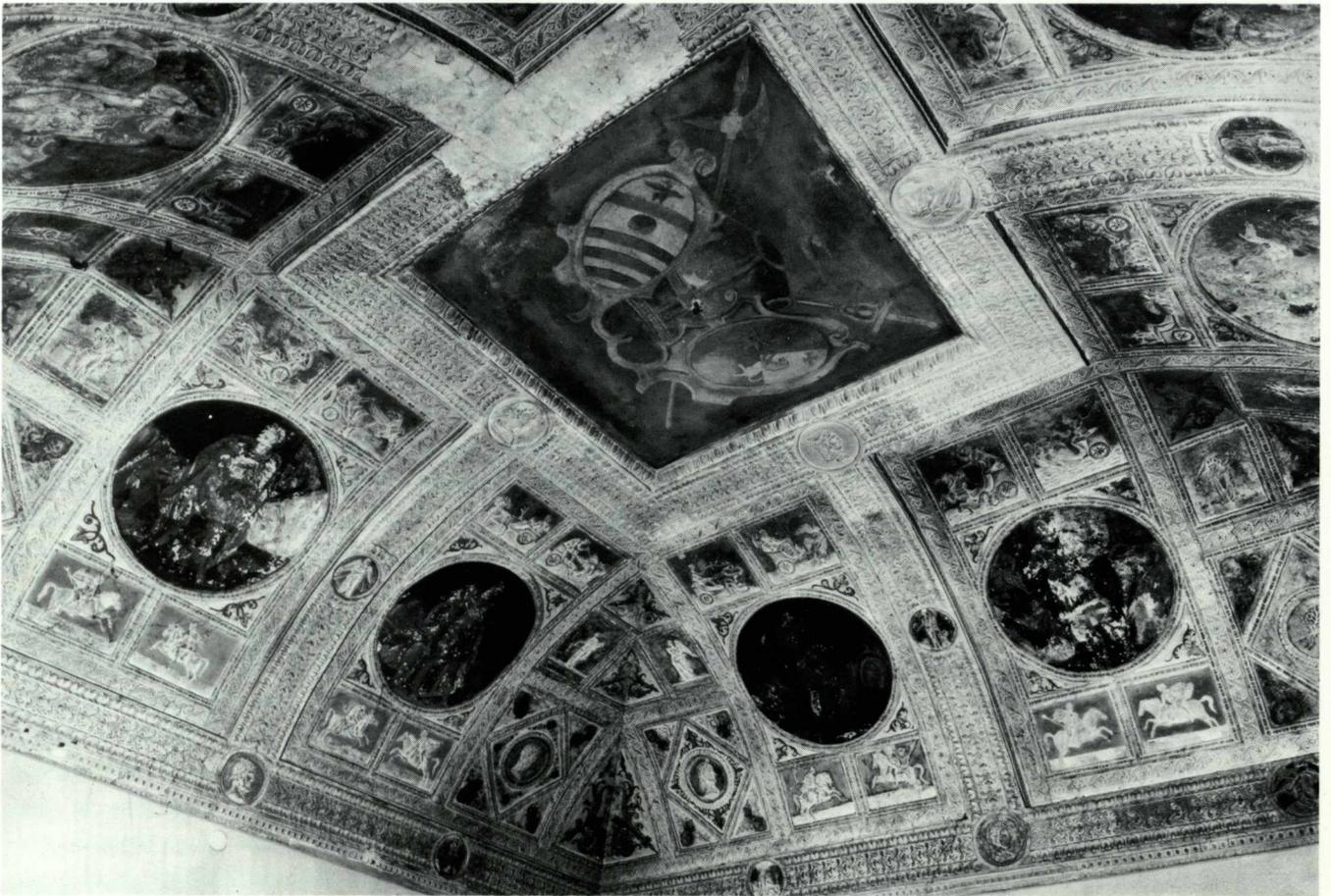
183. San Secondo. Sala dell'Asino d'oro (episodi 10-12 e 16).

lus invenies; quod enim scelus error habebat?» (III, vv. 141-142). Alla fine poi Ovidio allude alle diverse reazioni che la vicenda ha suscitato: «Rumor in ambiguo est: aliis violentior aequo visa dea est, alii laudant dignamque severa virginitate vocant; pars invenit utraque causas» (III, vv. 253-255). Una prima constatazione, che cioè la scritta che accompagna la decorazione vuole chiaramente affermare che Atteone non è colpevole, deve essere posta alla base della comprensione del senso generale della rappresentazione. Mi sembra che sia subito da scartare una superficiale interpretazione, già avanzata, peraltro di per sé non inaccettabile: la favola di Atteone, scelta per decorare il bagno o boudoir di Paola Gonzaga<sup>(33)</sup>, può significare che occhi indiscreti devono restare lontani dalla intimità della signora del castello. Del resto altri elementi vengono a complicare la semplice utilizzazione moralistica del mito. Seguiamo il racconto, che si svolge nelle lunette. A partire dalla lunetta a destra della finestra e da quelle della parete contigua (figg. 164-165) sono rappresentati due

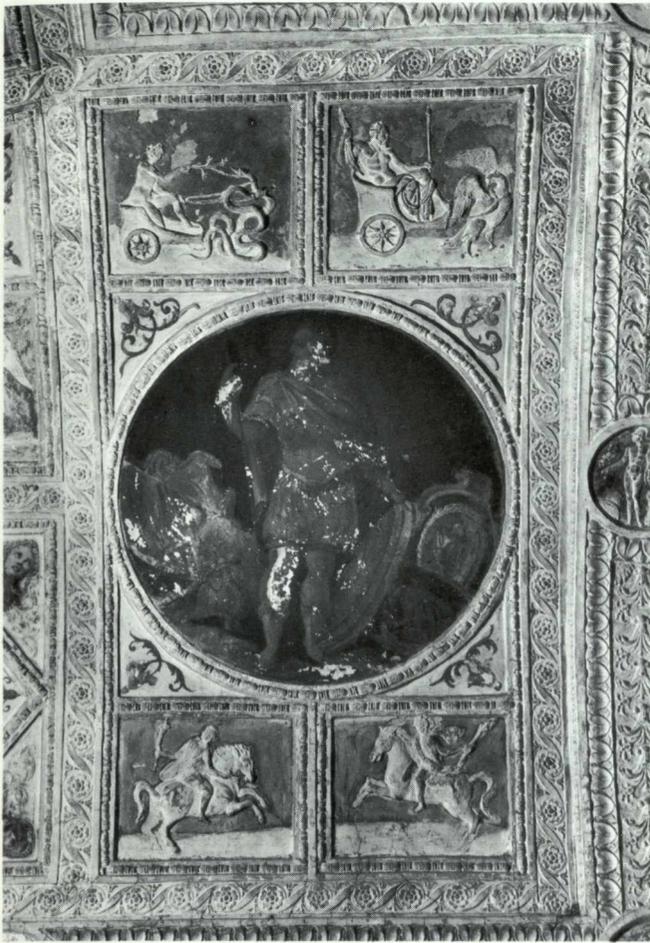
cacciatori del seguito di Atteone che, seguiti da sei cani a guinzaglio, inseguono una ninfa, che a sua volta, tiene al guinzaglio un bellissimo levriero. Di questo episodio non c'è traccia in Ovidio, dove si parla delle ninfe compagne di Diana soltanto per dire che, alla vista del profanatore, esse emisero alte grida e fecero scudo col loro corpo a Diana in modo da ripararla («Qui simul intravit rorantia fontibus antra, / sicut erant nudaе, viso sua pectora nymphae percussere viro, subitisque ululatus omne / implevere nemus circumfusaeque Dianam / corporibus texere suis», III, vv. 177-181). Un primo studio di Parmigianino prevedeva, come si noterà più oltre, una maggiore fedeltà al testo, che la versione definitiva ha invece voluto trasgredire. In essa si devono registrare anche altri particolari inspiegabili: l'abbigliamento della ninfa inseguita è curiosamente identico a quello di Atteone che compare nella parete contigua (fig. 166), compresi la fascia e il corno da caccia, entrambi verdi, stretti alla vita. Da osservare anche che quasi tutti i cani portano al collo



184. San Secondo. Sala dell'Asino d'oro  
(episodio finale al centro della volta).



185. San Secondo. Sala degli stucchi: La volta.



186. San Secondo. Sala degli Stucchi: La volta (particolare).

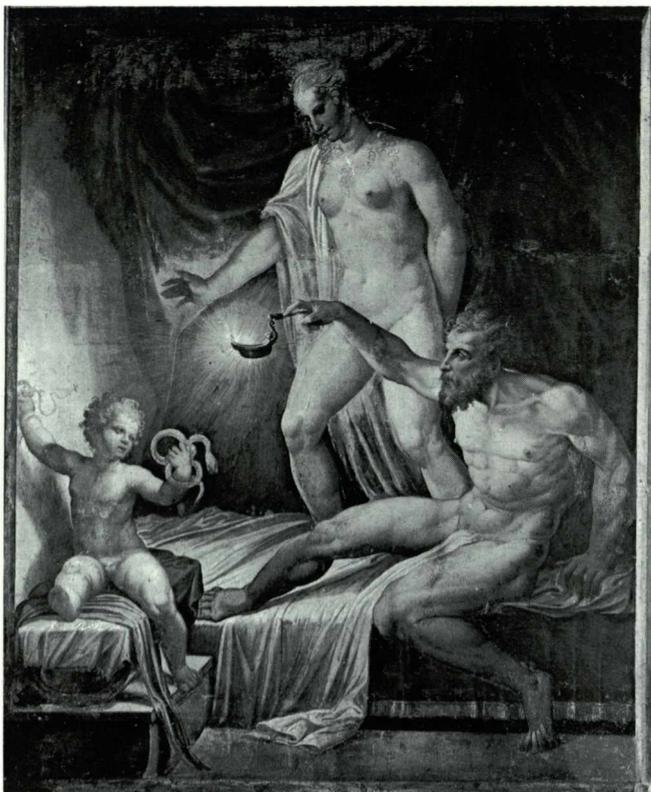
187. Soragna. Sala di Ercole: Amorino.



un prezioso collare dorato e ornato con una conchiglia.

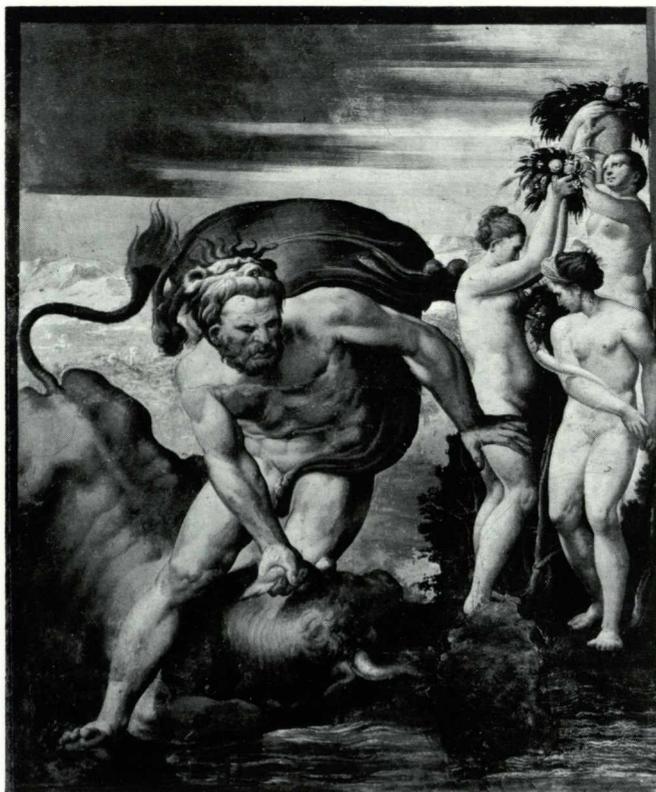
Nelle tre lunette della parete contigua (fig. 166) è rappresentata al centro Diana, immersa nella vasca naturale che si trovava nella sua grotta prediletta, in atto di spruzzare con l'acqua Atteone, che viene così trasformato in cervo. La metamorfosi è già in atto, mentre alle spalle della dea due ninfe del suo seguito, ignare di quanto sta accadendo, si abbracciano, immerse nell'acqua della stessa fonte. L'illustrazione contiene anche in questo caso molte infedeltà: manca completamente il movimento drammatico provocato dall'apparire di Atteone; Diana, anziché essere atterrita e venire circondata dal gruppo delle ninfe («*quae (Diana) quamquam comitum turba stipata suarum, / in latus obliquum tamen adstitit oraque retro / flexit et ...*», III, vv. 186-188), è isolata e immobile di fronte Atteone. Per lo stesso motivo appare incongruo sia l'atteggiamento delle ninfe alle spalle della dea, sia il loro esiguo numero. Fedele è invece il gesto di Diana verso Atteone («*ut vellet promptas habuisse sagittas, / quas habuit sic hausit aquas, vultumque virilem / perfudit spargensque comas ultricibus undis / addidit haec cladis praenuntia verba futurae*», III, vv. 188-191), per trasformarlo in cervo, e impedirgli così di riferire la sua sacrilega avventura («*Nunc tibi me posito visam velamine narres, / si poteris narrare, licet!*», III, vv. 192-193). Le quattro lunette seguenti (figg. 176-177) e quella della parete successiva (fig. 167), si riferiscono all'epilogo della vicenda di Atteone: ormai trasformato in cervo, l'infelice fugge ma, una volta resosi conto della terribile realtà, resta incerto se tornare alla casa paterna o correre verso la selva. In questa incertezza viene avvistato dai suoi cani, che Ovidio menziona uno per uno quasi a rendere più atroce la tragica fine del loro padrone, che sarà da loro sbranato (III, vv. 232-236).

Il cacciatore con il corno della seconda lunetta e gli altri due della quarta illustrano, abbastanza fedelmente, il comportamento dei compagni di Atteone che, ignari dell'identità della preda, si lamentano anzi che egli non sia con loro a partecipare alla caccia (III, vv. 242-246). Non si potrà fare a meno di osservare che anche in questo caso l'illustrazione del Parmigianino è molto lontana dal tragico tumulto del racconto



188. Soragna. Sala di Ercole: Ercole e i serpenti.

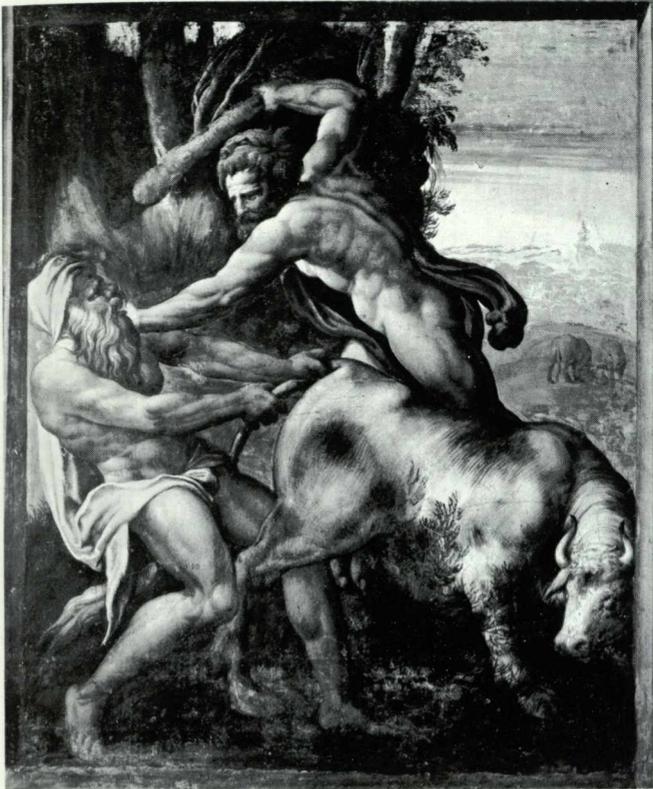
ovidiano: che sia voluta questa immobilità quasi araldica o sia imputabile alla inadeguatezza dell'artista, non si può cercare di chiarire, prima di aver tentato di individuare il senso generale della decorazione, che si conclude, nella lunetta al di sopra della finestra (fig. 175), con una raffigurazione del tutto estranea al racconto di Atteone. Essa rappresenta una figura femminile, tradizionalmente identificata con il ritratto di Paola Gonzaga, dopo essere stata interpretata, per motivi leggendari, come allegoria della ospitalità che Galeazzo Sanvitale avrebbe concesso a Parmigianino nel corso del suo tormentato lavoro alla Steccata di Parma <sup>(34)</sup>. Abbigliata con una ricca veste, che le lascia scoperto il seno, la donna, che in origine doveva avere una più icastica presenza <sup>(35)</sup>, tiene nella sinistra due spighe e nella destra una tazza. Ritengo che questa presenza, del tutto estranea al contesto formato dalle altre lunette, sia la figura chiave per intendere il significato di tutta la decorazione. Gli oggetti che tiene in mano alludono abbastanza chiaramente al grano e alla vite: questi, uniti alla posizione esattamente frontale della donna rispetto a quella di Diana, vogliono proporre una contrapposizione tra la caccia, simboleggiata da



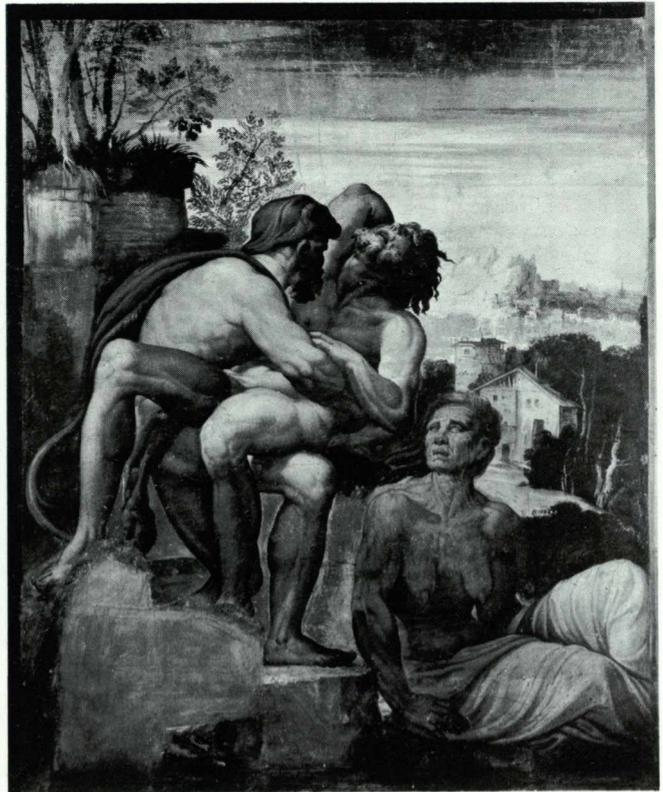
189. Soragna. Sala di Ercole: Ercole e il toro cretese.

Diana, e l'agricoltura, rappresentata da questa figura femminile, provvisoriamente identificabile con Pomona. Che questa contrapposizione sia stata cercata emerge dal corretto esame dei disegni preparatori eseguiti da Parmigianino per Fontanellato <sup>(36)</sup>. Una prima idea della decorazione è documentata dal disegno conservato a Berlino <sup>(37)</sup>, che ha nel recto la scena di Diana e Atteone disegnata con grande fedeltà al testo ovidiano, e nel verso il ratto di Europa: un freggio di putti collega le due raffigurazioni tra loro ed entrambe con Fontanellato. Una seconda fase, più vicina alla soluzione definitiva, con la figura di Diana isolata e Atteone vestito con abiti moderni, è documentata dal disegno conservato alla Pierpont Morgan Library di New York <sup>(38)</sup>: le figure sono però al di sopra delle lunette, mentre nel verso c'è lo studio di due putti molto simili alla redazione definitiva.

La fascia superiore alle lunette contiene una precisa conferma a questa interpretazione, ma si può già capire che non è Atteone il protagonista della decorazione, bensì le due divinità, o figure allegoriche, contrapposte: a illustrare l'una (Diana, la castità, la caccia) è stato introdotto il mito di Atteone, naturalmente in chiave negati-



190. Soragna. Sala di Ercole: Ercole e Caco.



191. Soragna. Sala di Ercole: Ercole e Anteo.

va, come si ricava già dalla scritta; a illustrare l'altra (Pomona, la fertilità, l'agricoltura) sono introdotti, nella fascia sovrastante, i putti che recano i benefici frutti della terra coltivata. I putti dipinti sui peducci della volta, alcuni dei quali privi di ali e quattro disposti a coppie e visibili dal busto in su, recano dei frutti<sup>(39)</sup>, mentre alle loro spalle una spalliera di rose si staglia contro il cielo, dove, indebitamente, è oggi collocato uno specchio (fig. 178). È questo, mi sembra, il regno della fecondità, della gioia e della primavera, nel quale si inseriscono a proposito, secondo una ipotesi molto credibile, i due figli di Paola Gonzaga, identificati nei due putti del peduccio centrale della parete sinistra (fig. 176). Il misterioso specchio oggi collocato al centro della volta ha portato a letture astruse e devianti dell'intera opera<sup>(40)</sup>. La sua collocazione attuale è infatti incongrua, non solo rispetto alla sua naturale funzione, ma soprattutto perché viene a interrompere, anzi addirittura a negare, il bellissimo effetto illusionistico della volta. Mi sembra decisivo il fatto che esso non compaia nell'incisione eseguita dal Bresciani verso la fine del Settecento<sup>(41)</sup>. La scritta 'RESPICE FINEM', contenuta nella cor-

nice dello specchio, cornice che ha la stessa laccatura e doratura di quella posta alla base delle lunette (sono questi elementi che legano lo specchio alla stanza), non va quindi intesa con riferimento alla storia di Atteone, bensì, molto più banalmente, allo specchio stesso. Esso doveva far parte dell'arredo della stanza, data l'analogia notata, e il suo motto, peraltro molto comune<sup>(42)</sup>, è un moralistico invito a non fermarsi all'apparenza esteriore che lo specchio riflette, ma a guardare al destino ultimo delle cose.

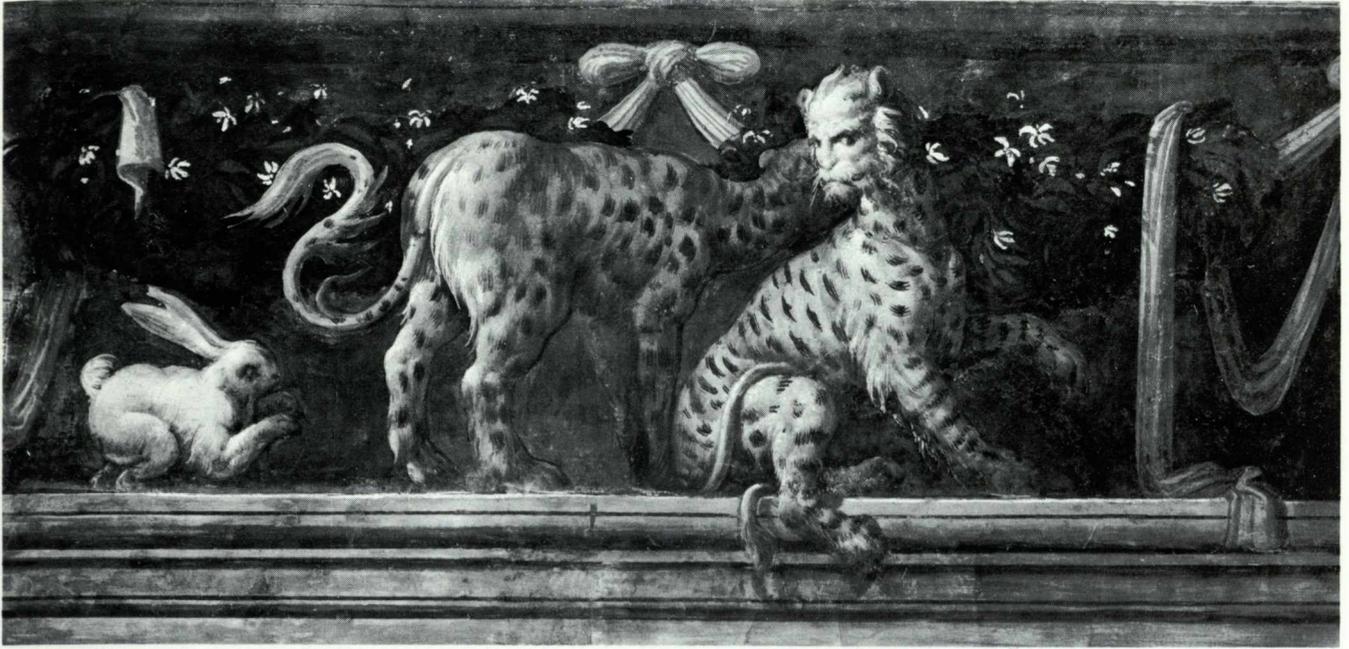
Considerati sotto il profilo stilistico, gli affreschi di Fontanellato occupano un posto cruciale nel percorso di Parmigianino. Da collocare, come ormai unanimemente gli studiosi concordano, a ridosso del viaggio romano, essi esibiscono, accanto a incertezze che non mi sembrano negabili<sup>(43)</sup>, sorprendenti intuizioni e uno stile già individuato. Si tratta infatti, come è stato riconosciuto, di uno dei primi testi del Manierismo europeo, che maturerà nel cantiere di Fontainebleau per diffondersi poi in tutta l'Europa. Nonostante una carriera ancora breve alle spalle, Parmigianino riesce qui «a fondere perfettamente i temi dell'illusionismo ispirato da Cor-

reggio e la sua propria grazia. Egli intese tradurre i modelli dell'illusionismo di Correggio in concetti più decorativi e più astratti, ma la vitalità dell'illusione che veniva a mancare, era rimpiazzata dalla vitalità del suo linguaggio grafico» (44). In effetti occorre, una volta di più, valutare nella giusta misura il ruolo svolto da Correggio nella vicenda di tutto il Cinquecento, perché è in fondo questa la presenza decisiva alle spalle del Parmigianino, per il quale le suggestioni che potevano giungergli da artisti come l'Anselmi e il Pordenone (45) dovevano forzatamente rimanere marginali, o almeno inadeguate a permettere al Mazzola di porsi, con pari se non maggiore dignità, accanto ai primi manieristi, come Perino, Pontormo, Rosso (46).

L'altra grande realizzazione che, sempre nel corso dei primi decenni del Cinquecento, pone questa stessa area geografica in una posizione di avanguardia, è la cappella che Pordenone decorò per i Pallavicino nella chiesa dei Francescani di Cortemaggiore. A lungo ignorata in passato, essa è a tutt'oggi, ritengo, non sufficientemente apprezzata né completamente studiata (47). Non è qui possibile, per motivi di delimitazione esterna che la trattazione si è imposto, prenderla in considerazione: mi limito a rammentare la presenza e a indicarne l'interesse. A una data ancora precoce, intorno al 1525, Pordenone, dopo aver dato una prima sbalorditiva prova di sé con i grandi affreschi del duomo di Cremona (1521-1522), dimostrava qui quanto avesse appreso delle novità romane e quanto fosse capace di superarle, attraverso una pittura capace, come poche altre, di proporsi con una inedita presenza fisica. Occorrerà forse, per spiegare la posizione avanzata di imprese come quelle di Fontanellato e di Cortemaggiore, a cui mi sentirei di aggiungere quella di Scandiano, porre l'accento su un tipo di committenza qualificabile per ora solo in negativo, nel senso che doveva probabilmente concedere all'artista un margine di libertà difficilmente pensabile in altri contesti.

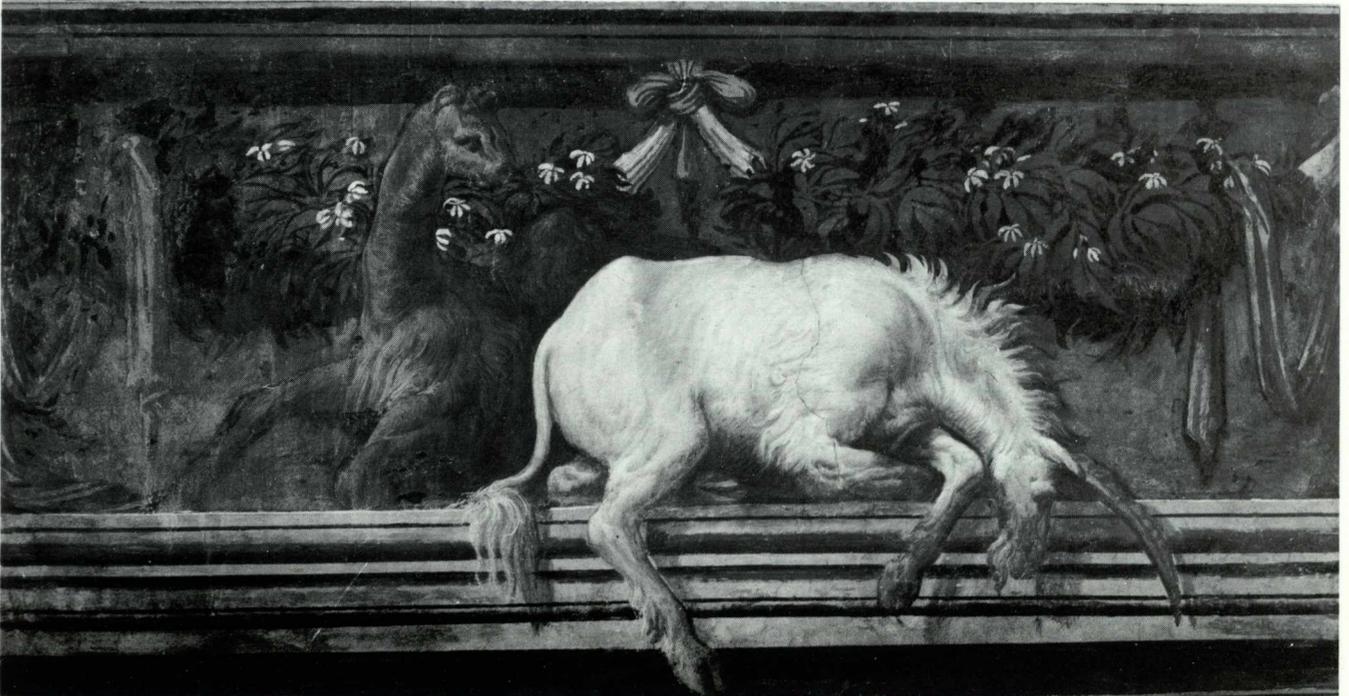
Di un altro protagonista del rinnovamento artistico dell'Italia settentrionale nella prima metà del Cinquecento, Giulio Romano, non poteva mancare, nel nostro territorio, almeno una traccia. Questo è quanto oggi rimane, di una attività che poté essere, teoricamente, più consistente e diretta, visto che la sua opera fu richiesta a

Parma per la chiesa della Steccata. Nel castello di San Secondo, la cui decorazione interna è quasi totalmente da assegnare agli ultimi decenni del secolo, restano due stanze, contigue, che devono risalire al 1530 c. ed essere riferite all'ambiente mantovano promosso da Giulio. Le due stanze appartengono infatti all'epoca di Pietro Maria III Rossi (1521-1547), poiché il suo stemma, e quello della consorte Camilla Gonzaga sposata nel 1523, compaiono nel riquadro centrale della volta della prima delle due sale (figg. 185-186) (48). I due stemmi, ridotti al simbolo principale di ciascuno, l'aquila per Camilla e il leone per Pier Maria, compaiono anche negli angoli della seconda stanza, di grande interesse iconografico, essendo dedicata alla illustrazione delle vicende narrate da Apuleio nell'*Asino d'oro* (figg. 180-184). Nella prima sala, detta degli stucchi, la decorazione, purtroppo in un deplorabile stato di conservazione, è tutta impostata su motivi romani e mitologici: gli otto medaglioni che sono al centro delle quattro parti in cui la volta è divisa, contengono la rappresentazione degli otto Cesari, secondo un'iconografia già nota nell'Italia settentrionale e utilizzata anche da Mantegna. Le figure sono ormai illeggibili, ma i motivi decorativi che le circondano (le divinità sedute su bighe tirate da animali diversi, oppure a cavallo, i medaglioni con profili imperiali o di dei pagani), suggeriscono un richiamo diretto all'ambiente mantovano (49), che si fa ancora più evidente nell'aperto edonismo che suggerisce la decorazione della stanza adiacente, dedicata al celebre romanzo di Apuleio. L'*Asino d'oro* godette nel Rinascimento una grandissima fortuna, ma in campo figurativo esso fu esclusivamente utilizzato per la famosissima favola di Psiche che vi è contenuta. Basterà ricordare i raffaelleschi affreschi della Farnesina a Roma e quelli dell'omonimo salone nel palazzo Te a Mantova, per avere un'idea delle prestigiose versioni pittoriche del tema, nel quale l'edonismo pagano e l'allegorismo cristiano potevano convergere, in una contaminazione di grande fascino (50). Le vicende invece, pittoresche e spesso salaci, del protagonista del romanzo, Lucio, non furono mai utilizzate, a quanto mi consta, nella pittura del Cinquecento. Anche la sua storia, con il suo degradarsi a bestia e con il suo riscatto finale, veniva letta in chiave simbolica, come traspa-



192. Soragna. Sala di Ercole: Fregio (particolare).

193. Soragna. Sala di Ercole: Fregio (particolare).



rente allegoria dell'uomo nel suo cammino terreno. In questo caso tuttavia sembra che soltanto l'aspetto avventuroso del romanzo, che del resto è alla base della sua fortuna, colpisca il pittore che, per quanto con molte ingenuità, riesce a comunicare il senso di un avvincente intreccio narrativo che è proprio del libro.

Il racconto di Apuleio è illustrato da tredici riquadri contenuti in altrettanti scomparti in cui sono divise le quattro parti della volta, compreso il riquadro centrale dove è rappresentata la conclusione della storia. Le quattro parti della volta delimitate da una cornice trapezoidale, hanno nella fascia superiore due spicchi triangolari, nei quali sono contenuti dei putti, ciascuno con una parte di armatura. Negli spicchi della fascia inferiore, più piccoli, sono contenuti i già menzionati stemmi, di Pier Maria e di Camilla<sup>(51)</sup>. La narrazione parte dalla fascia inferiore (fig. 180): il primo episodio rappresenta Lucio che spia con Fotide la padrona Panfila che sta per trasformarsi in uccello grazie ai suoi magici unguenti (L. III, cap. 21). L'episodio successivo (il racconto procede curiosamente da destra a sinistra) mostra Lucio ormai trasformato in asino, anziché in uccello, avendo maldestramente imitato i gesti di Panfila (L. III, cap. 24). Nel terzo riquadro i ladri che hanno saccheggiato la casa di Milone prendono il cavallo e i due asini, compreso Lucio, che si trovavano nella stalla, affinché aiutino a trasportare il bottino troppo pesante (L. III, cap. 28). Il racconto continua nella parete adiacente (fig. 181): inseguito dai contadini per avere saccheggiato un orto, Lucio riesce a liberarsi dagli inseguitori per mezzo delle ripugnanti scariche del suo ventre (L. IV, cap. 3); con il riquadro successivo ha inizio l'episodio della fanciulla che, rapita dai briganti, si dispera accanto alla vecchia alla quale è stata affidata (L. IV, cap. 24). Nel romanzo si apre a questo punto la lunga parentesi costituita dalla favola di Psiche che la vecchia racconta per distrarre la fanciulla. Le vicende di Lucio riprendono con il suo tentativo di fuggire, fallito per la prontezza della vecchia che lo trattiene per la cavezza (L. VI, cap. 27), mentre la ragazza approfitta della situazione per saltare in groppa a Lucio e scappare con lui (ibid.). Quest'ultimo episodio è raffigurato nella parete adiacente (fig. 182), dove è pure raffigurato l'arresto dei fuggiaschi da parte dei briganti,

uno dei quali li riconduce al loro rifugio (L. VI, cap. 30). Con l'illustrazione seguente siamo in una situazione del tutto nuova: liberata dai briganti e tornata a casa, la fanciulla riconoscente affida Lucio al guardiano dei cavalli perché lo conduca con sé in campagna. Comincia per il protagonista una nuova serie di sofferenze, che culmina con i tormenti inflittigli da un ragazzo, il più pittoresco dei quali è quello di legargli addosso un carico di stoppa e di incendiarlo (L. VII, cap. 19). Il crudele persecutore è poi sbrannato da un'orsa: ritenendolo colpevole della sua morte, la madre del ragazzo punisce Lucio, dopo avergli legato le zampe, con botte e tizzoni ardenti (L. VII, cap. 28). Con quest'ultimo episodio (fig. 183) siamo già nella parete seguente, dove il racconto riprende, dopo una nuova brusca interruzione, con la vendita di Lucio a un gruppo di fedeli della Magna Mater che lo impiegano a trasportare la statua della dea seguito da un variopinto corteo (L. VIII, cap. 27). Il gruppo di cui ora Lucio fa parte viene accolto in casa di un ricco signore di campagna. Qui, essendo stata sottratta al cuoco una grossa coscia di cervo, questi cerca di sostituirla uccidendo l'asino, che si dà alla fuga, irrompendo nel triclinio e devastando la tavola imbandita (L. IX, cap. 1). Si ritorna alla parete di inizio, per passare alla fascia superiore, che contiene un solo riquadro (fig. 180); siamo di nuovo in una situazione completamente diversa: passato a un altro proprietario, un uomo molto ricco, Lucio ha modo di mangiare di nascosto dalla dispensa del padrone. Dopo un po' viene spiato dai servi, che si divertono all'inconsueto spettacolo (L. X, cap. 15). Venuto a conoscenza dell'accaduto, il padrone fa portare l'asino in casa e gli fa servire ogni sorta di pietanza (fig. 181), traendone un grande divertimento (L. X, cap. 16). Lucio e il suo nuovo padrone tornano a Corinto, dove si sparge la fama delle prodezze dell'asino e una facoltosa matrona paga per passare con lui una notte d'amore (fig. 182; L. X, cap. 21). In seguito a questo exploit erotico, il padrone di Lucio organizza una pubblica esibizione e l'asino viene condotto in gran pompa nel teatro (fig. 183; L. X, cap. 29). Il riquadro centrale della volta (fig. 184) si riferisce alla conclusione del lungo romanzo, con Lucio che mangia dalle mani del sacerdote di Iside una corona di rose che gli renderà l'aspetto umano (L. XI, cap. 13).



194. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani.



195. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 1° episodio  
(Orlando Rossi libera Borgo San Donnino).



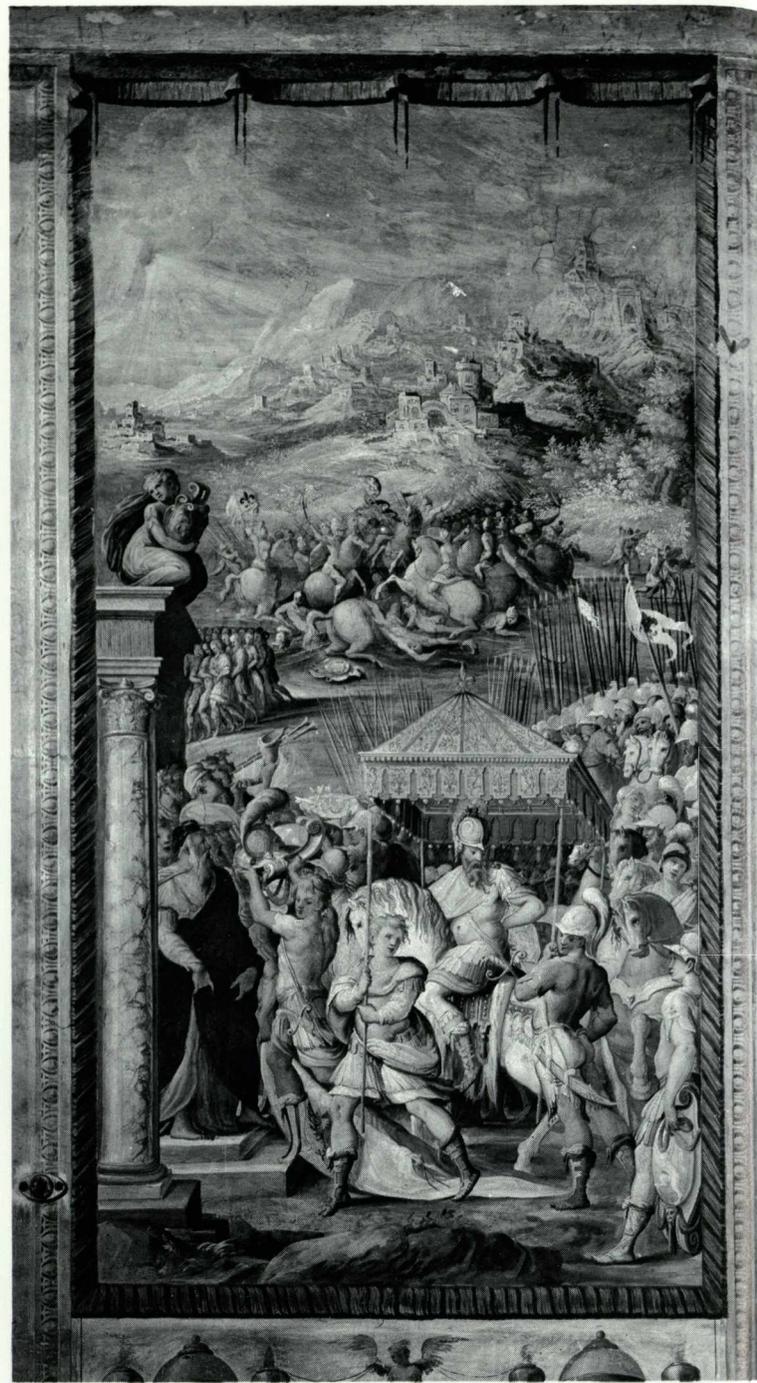
196. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 2° episodio  
(Orlando e Bernardo Rossi sconfiggono il Barbarossa).



197. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 6° episodio (Orlando e Marsilio Rossi ricevono l'investitura dei feudi parmigiani).



198. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 3° episodio (L'assalto della città di Vittoria).



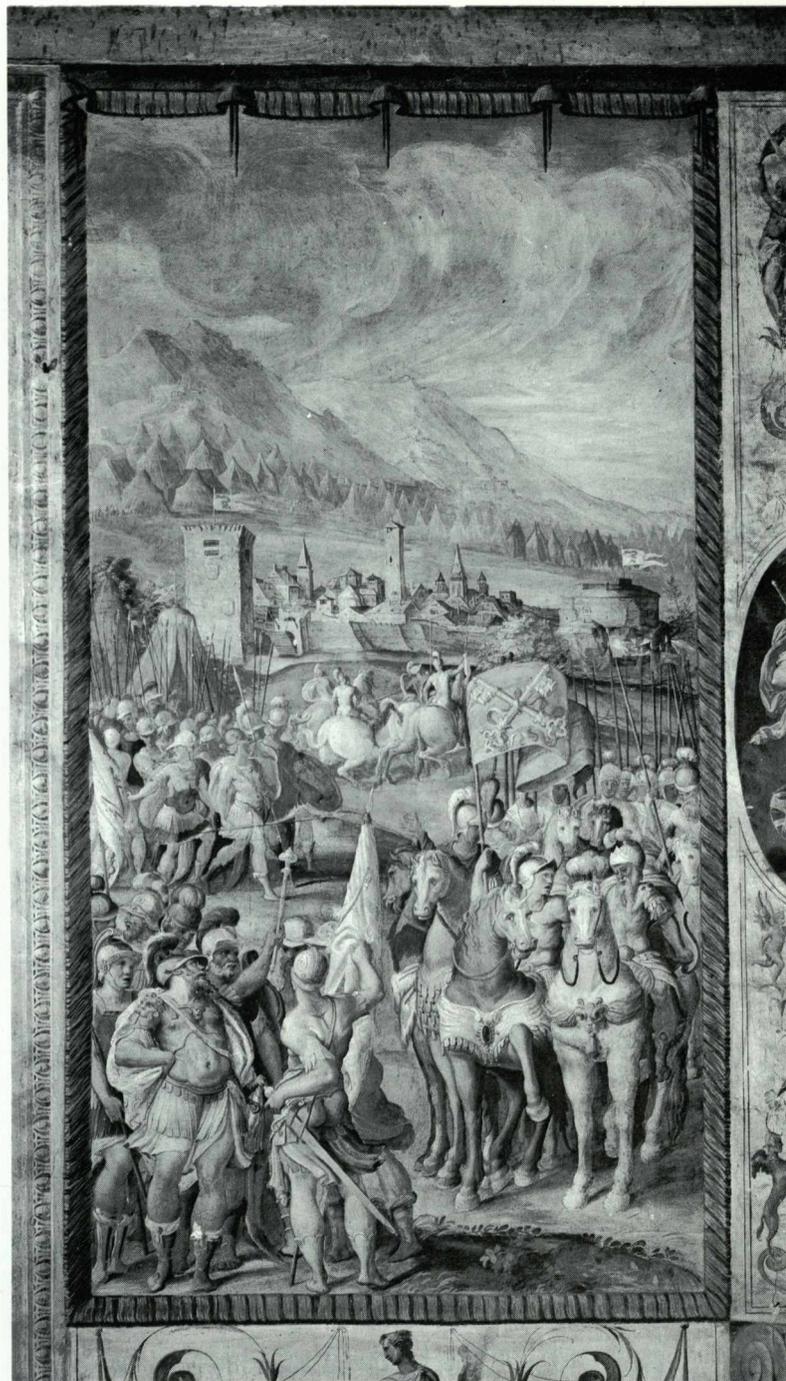
199. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 4° episodio (Vittoria di Campaldino).

L'esame delle singole illustrazioni del romanzo di Apuleio mi sembra confermi che la preoccupazione del pittore è soprattutto volta a sottolineare l'aspetto avventuroso e divertente del testo letterario, fornendo così una contropartita figurativa, ripeto unica, a quella letteraria rappresentata dalla traduzione libera che dell'Asino d'oro diede il Fiorenzuola.

Accanto a Parmigianino, Pordenone, Giulio Romano, non poteva mancare la presenza, diretta

o indiretta, di un altro grande protagonista del Cinquecento padano, Niccolò dell'Abate, uno dei maggiori promotori del linguaggio manierista europeo. A lui è stata di recente attribuita la decorazione del Salone delle Fatiche di Ercole della Rocca di Soragna<sup>(52)</sup>. Gli affreschi sono attualmente smembrati e per questo motivo hanno conosciuto diverse vicende attributive, ma la ricostruzione eseguita dal Godi ha permesso il recupero della originaria unità: il cele-

bre Amorino (fig. 187), già attribuito a Parmigianino<sup>(53)</sup>, i fregi con festoni e animali (figg. 192, 193), nonché i quattro grandi riquadri dedicati alle Fatiche di Ercole (figg. 188-191), a cui è da aggiungere un quinto frammentario, provengono in realtà da un unico ambiente, che doveva apparire così di una suggestione oggi difficilmente immaginabile. Basandosi in parte sulle fonti, piuttosto tarde, e in parte sul referto stilistico, Godi arriva a un'attribuzione impegnativa degli affreschi: Niccolò dell'Abate sarebbe l'autore dell'Amorino e dei fregi, nonché dei paesaggi che fanno da sfondo alle Fatiche di Ercole, delle quali la parte figurata spetterebbe a Giulio Campi. Mentre accolgo volentieri il nome di Niccolò, almeno come ambito culturale, come preciserò meglio, mi sembra poco credibile, anche sotto il profilo tecnico, pensare a una collaborazione così tortuosamente delimitabile all'interno dello stesso affresco. Il fatto poi che le scene siano pedissequamente esemplate su incisioni del Caraglio<sup>(54)</sup>, fa sospettare che non ci troviamo più nel momento creativo e sperimentale del primo Cinquecento, al quale appartiene Niccolò, ma ormai nella fase ripetitiva e accademica che, pur contenendo motivi propri di interesse, si qualifica in termini del tutto diversi e, quantitativamente, costituirà il fenomeno più rilevante delle nostre corti. Dovremmo dunque trovarci già nella seconda metà del secolo, e il rimando più diretto, per le Fatiche di Ercole, è con gli stessi temi che decorano una sala della rocca di Sala Baganza (figg. 270-273). Tuttavia non posso non sottolineare le differenze notevolissime rispetto a quel momento: la decorazione del fregio rivela una freschezza inventiva e anche una notevole qualità pittorica, per cui mi sembra legittimo il riferimento all'ambito di Niccolò dell'Abate, soprattutto se si confronta questa decorazione con gli episodi decorativi che, in palazzo Poggi, sono da assegnare ormai alla bottega del maestro. Alla sua tradizione, nell'iniziare la rassegna della pittura della seconda metà del secolo, vorrei riferirmi per trovare un possibile precedente per l'autore dei numerosi e suggestivi paesaggi, ai quali assegnerò il nome fittizio di Cesare Baglione: in essi mi sembra da ravvisare ancora qualcosa di quella «lucidissima descrizione del sogno» che è stata acutamente individuata nei paesaggi del grande caposcuola emiliano<sup>(55)</sup>.



200. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 5° episodio (Assedio di Borgo San Donnino).



201. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 9° episodio (Pietro Maria e Marsilio Rossi sconfiggono Mastino della Scala).



202. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 10° episodio (Pietro Maria è proclamato «Padre della patria»).



203. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 10° episodio (particolare).



204. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Stemma di Venezia.

## *L'età dei Farnese*

Nella seconda metà del Cinquecento si assiste a una grande esplosione decorativa, la cui realizzazione dovette essere piuttosto concentrata nel tempo, e che appare grosso modo riconducibile a due o tre filoni culturali. Tuttavia la fenomenologia si presenta così ampia, i dati sicuri per la cronologia sono invece così scarsi e le ipotesi attribuzionistiche così generiche, che ho ritenuto necessario riprendere ex-novo l'esame di questo momento artistico, assumendo come punto di partenza una impresa decorativa che oggettivamente appare di grande risalto, sul piano sia stilistico che culturale: il Salone dei Fasti Rossiani di San Secondo.

In un primo momento ho creduto che sarebbe stato relativamente semplice esplorare questo momento storico individuando il punto di riferimento principale nella corte farnesiana che,

fatto del tutto nuovo, si costituisce e si consolida a partire dal 1545 a Parma. Un esame, anche superficiale, della situazione di Parma, ponendo in luce con quanta lentezza nella nuova capitale si forma davvero una corte e quindi un ambiente culturale e artistico nuovo, mi ha indotto a ricredermi. Per tutta la seconda metà del secolo anche politicamente lo Stato farnesiano si trova in una fase di consolidamento, mentre le iniziative artistiche non vanno oltre, per quanto riguarda la pittura, la decorazione di alcuni ambienti del palazzo del Giardino <sup>(36)</sup>. Il ruolo dei Farnese nei confronti della feudalità del territorio anche nel campo delle scelte artistiche poteva apparire teoricamente ancora più rilevante se si pensa che al nome di quella famiglia sono legate le imprese decorative in assoluto più significative del Cinquecento romano: dagli affreschi di Castel Sant'Angelo all'Oratorio del Gonfalone, da Caprarola al palazzo Far-



205. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 7° episodio (Marsilio Rossi riceve il feudo di Lucca).

nese e alla Cancelleria, praticamente tutti i più importanti esponenti della pittura manieristica, nelle sue diverse declinazioni, lavorano per la famiglia Farnese. Con le imprese ricordate, se pure si avvertono significative affinità, manca tuttavia un rapporto preciso, per cui ho ritenuto fosse necessario riesaminare, come dicevo, tutta questa ricca produzione figurativa, con le difficoltà e le incertezze dovute al fatto di dover confrontare questo già ricco materiale con quello sterminato universo, ancora non agevolmente esplorabile, che è costituito dalla pittura decorativa profana del secondo Cinquecento italiano <sup>(57)</sup>. L'esplorazione di questo universo è ancora più ardua sul piano tematico, per il quale manca qualsiasi tentativo di indagine sistematica. Considerando soltanto gli episodi emergenti, si può dire che si tratta di una cultura figurativa dominata da un puntiglioso atteggiamento accademico, moralistico e classificatorio, che si esprime nella celebrazione delle glorie antiche e recenti della famiglia, nella utilizzazione delle allegorie, ormai ridotte ad asettici emblemi, formulate dall'Umanesimo, nella rappresentazione, senza più l'ombra di emozionanti riscoperte, delle favole antiche, utilizzate come supporto per meccaniche allusioni al presente. Con questa immagine complessiva, peraltro molto generica e provvisoria, la decorazione del castello di San Secondo presentava già a un primo esame evidenti analogie, per questo ho preso le mosse da essa, e in particolare dagli affreschi del salone dedicato ai Fasti della famiglia Rossi (fig. 194).

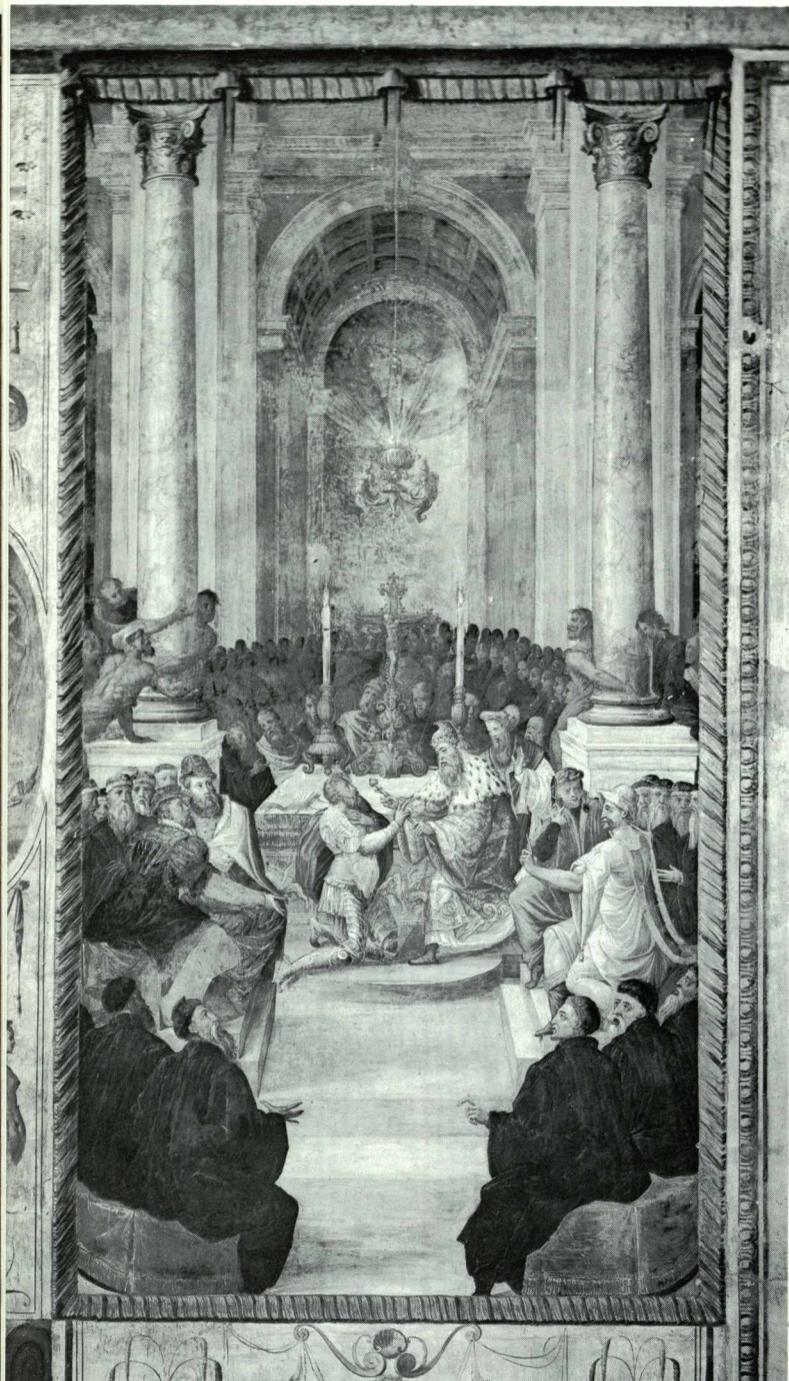
Il grandioso ambiente <sup>(58)</sup> presenta, all'interno di un ricchissimo apparato decorativo, tredici grandi composizioni storiche dedicate ad altrettanti fatti gloriosi dei Rossi: dodici lungo le pareti (due su ciascuno dei lati minori, quattro su ciascuno degli altri due) e uno, di maggiori dimensioni, sulla volta. La lettura dei tredici riquadri procede, secondo la cronologia degli episodi rappresentati, da quello posto a destra del camino (fig. 195). L'identificazione degli episodi è resa possibile grazie a un poemetto anonimo in ottave conservato in un manoscritto della Biblioteca Palatina di Parma <sup>(59)</sup>. Il primo episodio rappresenta la liberazione di Borgo San Donnino da parte di Orlando Rossi contro l'esercito piacentino (1199-1200). Dal punto di vista compositivo, il riquadro, come gli altri do-

dici del resto, si presenta secondo uno schema tipico del tardo Manierismo, come avrà modo di precisare meglio più oltre: piuttosto stretto e allungato, esso presenta l'evento principale in primo piano (in questo caso i cavalieri che devastano l'accampamento), mentre lo sfondo, che appare molto distanziato, contiene una precisazione geografica dell'avvenimento (quando è possibile, come qui, è delineato il profilo di una città), per sfumare all'estremo margine superiore, in una suggestiva visione di montagne e cieli, peraltro di notevole qualità pittorica.

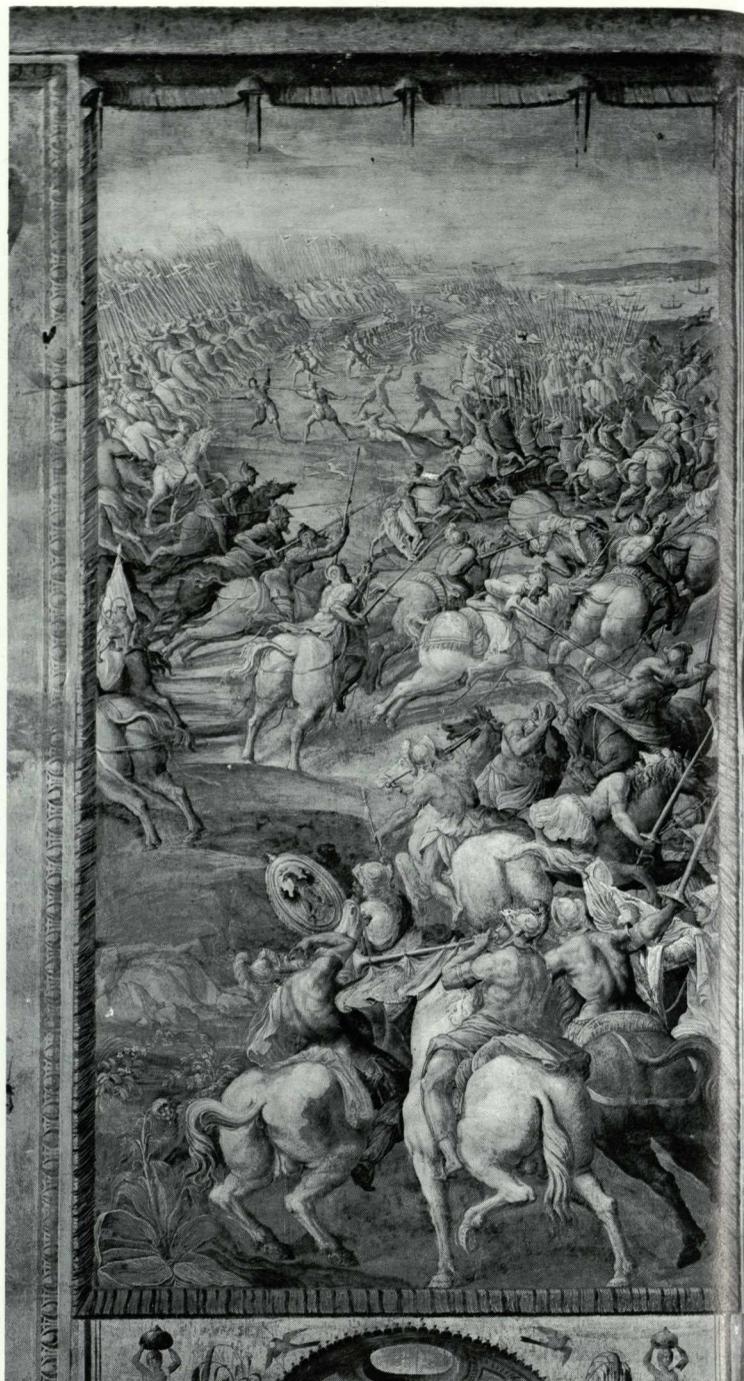
Procedendo verso destra si incontra, sulla parete meridionale, l'episodio della sconfitta del Barbarossa da parte di Orlando Rossi e del fratello Bernardo al seguito del legato pontificio, avvenuta nel 1247 (fig. 196). In primo piano è rappresentata la richiesta di clemenza da parte delle sconfitte truppe imperiali; il secondo piano mostra il profilo della città di Parma e alle sue spalle la balenante visione di un esercito in corsa e la solita veduta di monti. Segue l'episodio della distruzione di Vittoria da parte di Bernardo Rossi e dei figli Giacomo e Ugolino (fig. 198). In primo piano è illustrato il bottino che in quella occasione raccolsero i Rossi (argenti e ori imperiali, compresi la corona e lo scettro), mentre lo sfondo mostra questa volta l'affascinante visione notturna di una città in fiamme, alla cui luce emergono dalla notte i minuscoli soldati che corrono ad assaltarla. Il riquadro successivo (fig. 199) è dedicato a Ugolino Rossi, capitano dei Fiorentini, che nel 1289 sconfigge i Ghibellini a Campaldino. Qui è rappresentato il trionfo che seguì quella vittoria: in primo piano il Rossi cavalca sotto un baldacchino seguito dalla selva delle lance dei fanti che procedono ordinati. In secondo piano una elegante battaglia e infine il paesaggio di castelli e colline, illuminato da una drammatica luce <sup>(60)</sup>. L'evento successivo, che conclude la parete meridionale, riguarda l'assedio di Borgo San Donnino da parte di Orlando Rossi, nel 1325, al seguito del legato papale, per fermare l'avanzata di Azzo Visconti (fig. 200). La scena, questa volta statica, presenta una imponente parata di cavalli, soldati, lance e stendardi. Come sempre suggestiva la visione della città e dei monti dello sfondo. I due episodi illustrati sulla parete minore adiacente mi sembrano quelli più «importanti», assieme a quello della volta, in ogni



206. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 12° episodio (Filippo Maria Rossi distoglie l'imperatore dall'assedio di Padova).



207. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 8° episodio  
(Pietro Maria Rossi è nominato generale dell'armata  
veneta).



208. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 11° episodio  
(Battaglia di Rovereto).



209. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: 13° episodio (Pietro Maria III riceve l'Ordine di San Michele).

caso quelli che più degli altri contengono elementi utili a individuare la cultura dell'ignoto pittore. Il primo dei due riquadri (fig. 197), parzialmente nascosto dal portale riccamente scolpito che è stato successivamente addossato alla porta sottostante <sup>(61)</sup>, illustra l'investitura dei feudi parmensi da parte del re Giovanni di Boemia a Orlando e Marsilio Rossi nel 1332, alla presenza dei Principi della Lega. Questa scena, come la successiva, si svolge in un interno architettonicamente molto definito. Un dettaglio in particolare, qui appena visibile per via del portale sovrapposto, nell'altro riquadro invece del tutto scoperto (fig. 205), tradisce l'ambito di provenienza del pittore: ai piedi delle due composizioni si vedono i gradini di una scalinata, nel primo caso quadrata, nel secondo rotonda, che ricorda senza dubbio l'analogo motivo usato dal Vasari nella decorazione del Salone dei Cento Giorni nel palazzo della Cancelleria a Roma <sup>(62)</sup>.

Del resto una architettura di gusto tardo manieristico esibisce in termini ancora più marcati questo secondo episodio (fig. 205), che rappresenta un avvenimento del 1333: ancora il re Giovanni di Boemia, dopo aver tolto Lucca ad Amerigo Castracani, la cede a Marsilio Rossi. Tra i due episodi è posto, in evidenza non casuale, lo stemma di Venezia (fig. 204) che, come si vedrà, fu probabilmente aggiunto in un secondo momento. La decorazione della parete contigua inizia con una scena ambientata di nuovo in un imponente interno. Anche qui (fig. 207) l'architettura, e più ancora l'allungamento della composizione, il disporsi in piani paralleli e in rigida simmetria delle figure, rimandano alla cultura vasariana. La scena si riferisce all'investitura, da parte del Doge Dandolo, di Pier Maria Rossi a generale dell'armata veneta e della lega contro Mastino della Scala. L'impresa del riquadro seguente (fig. 201) riguarda lo stesso Pier Maria che, nello stesso anno, sconfigge le truppe di Mastino della Scala assieme al fratello Marsilio che era al comando delle milizie fiorentine. L'evento offre qui lo spunto per la rappresentazione di un elegante groviglio di guerrieri e cavalli in primo piano. Più suggestivi l'esercito dello sfondo e la visione di Firenze, inquadrata dalle consuete montagne. Scene di battaglie e eserciti schierati occupano anche i rimanenti riquadri delle pareti. Quello successi-

vo è dedicato a Pier Maria II che nel 1470 entra trionfalmente a Parma, dopo aver assoggettato alla città vari castelli del territorio (fig. 202). La bella visione della città che compare sullo sfondo (fig. 203) si presta a un significativo confronto con l'analoga rappresentazione dipinta da Taddeo Zuccari nella Sala Regia di Caprarola <sup>(63)</sup>. Guido Rossi, che nel 1487 conduce a una insperata vittoria l'esercito veneto che stava per essere sopraffatto dall'imperatore <sup>(64)</sup>, è il tema del riquadro successivo (fig. 208): ancora una scena di battaglia, che qui si estende su quasi tutta la superficie del riquadro, con un effetto particolarmente grandioso. L'ultimo episodio delle pareti, che è dipinto a sinistra del camino (fig. 206) è dedicato a Filippo Maria Rossi che nel 1503 dissuade l'imperatore dal continuare l'assedio di Padova. Anche qui soldati, cavalli e accampamenti, e nello sfondo la città di Padova e le montagne nell'ultimo orizzonte. Le Gesta dei Rossi si concludono trionfalmente nella volta (fig. 209) con una scena particolarmente fastosa: tra due figure alate che simboleggiano la Fama (la figura con la tromba) e la Vittoria (la figura con la palma), in un grande rettangolo è rappresentato il conferimento a Pietro Maria III (padre di Troilo II) del collare dell'Ordine di San Michele da parte del re di Francia, nel 1527. Di particolare significato la composizione di questa scena, nella quale gli elementi di matrice vasariana, nelle architetture e nella distribuzione delle figure, mi sembrano quanto mai evidenti <sup>(65)</sup>.

Le imprese scelte per illustrare la gloria della famiglia di San Secondo non mi sembrano scelte e distribuite casualmente, piuttosto con l'intento di esibire i meriti che la famiglia ha raccolto nel corso dei secoli nei confronti dei principali alleati del committente: il Papa (si vedano i quattro episodi della parete meridionale), l'Impero (i due episodi della parete occidentale), Venezia, Firenze e Parma (i quattro episodi della parete settentrionale), due singole città, Padova e Borgo San Donnino (i due episodi della parete orientale), e infine la Francia (l'episodio della volta). È probabile che lo stemma di Venezia (fig. 204) sia stato aggiunto in un secondo momento, quando Troilo II ricevette, nel 1585, il patriato veneto. Infatti disponiamo di un precedente termine ante quem per la datazione della decorazione: essa è menzionata



210. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Grottesca.

nel libro che Vincenzo Carrari dedicò nel 1583 alla storia dei Rossi di San Secondo<sup>(66)</sup>. Prima di tentare di precisare meglio la cronologia del Fasti Rossiani, è meglio completare la ricognizione di tutto il ricco apparato decorativo del quale sono incorniciati. Partendo dal grande rettangolo centrale, la decorazione prosegue fino alla base della volta con un'ampia fascia delimitata in basso da un fregio di panoplie (fig. 211) e in alto da un ricco festone di fronde e frutti che riquadra senza interruzione le grottesche dal fondo alternativamente bianco e gialle, interrotte da alcuni sfondati che inquadrano angeli in volo (fig. 212). Ai quattro angoli della volta sono dipinte le finte statue che simboleggiano le Stagioni. Ognuno dei dettagli di questo delirio decorativo meriterebbe un esame a parte e dei confronti a largo raggio<sup>(67)</sup>, ma qui devo limitarmi a un arido inventario che, nella zona delle pareti, registrerà sotto le

scene storiche della parete meridionale, altre bellissime grottesche (figg. 213-215), e al di sopra delle due porte della stessa parete, entro una finta cornice architettonica, due suggestivi paesaggi (fig. 210), che hanno molte affinità con quelli che fanno da sfondo alle scene storiche. Infine sono da segnalare, entro le lesene che ripartiscono le scene storiche delle pareti minori, raffinati ovali dal fondo scuro sul quale si stagliano figure monocrome che alludono, mi sembra, alle diverse attività umane (figg. 216-217), tra cui si distinguono la Geometria, la Pittura, l'Agricoltura.

Questa lunga ricognizione mi è sembrata necessaria perché il Salone di San Secondo è senza dubbio l'impresa pittorica più significativa del secondo Cinquecento parmense: lo è in termini quantitativi, se si può dire così, data l'estensione della pittura, ma soprattutto lo è per l'influenza esercitata, sul piano stilistico e tipologi-



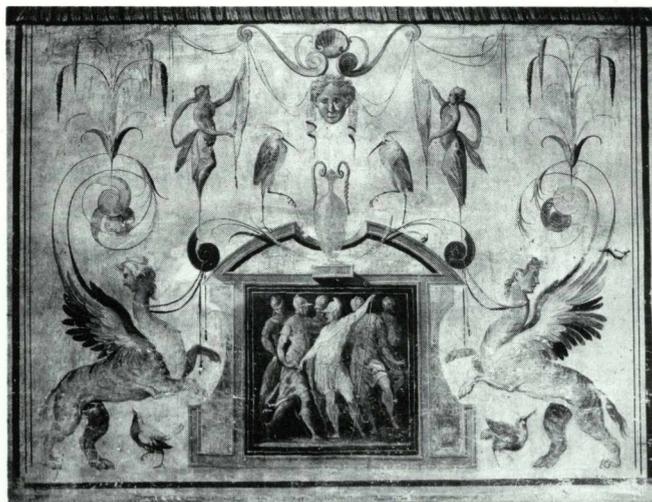
211. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Particolare della volta.



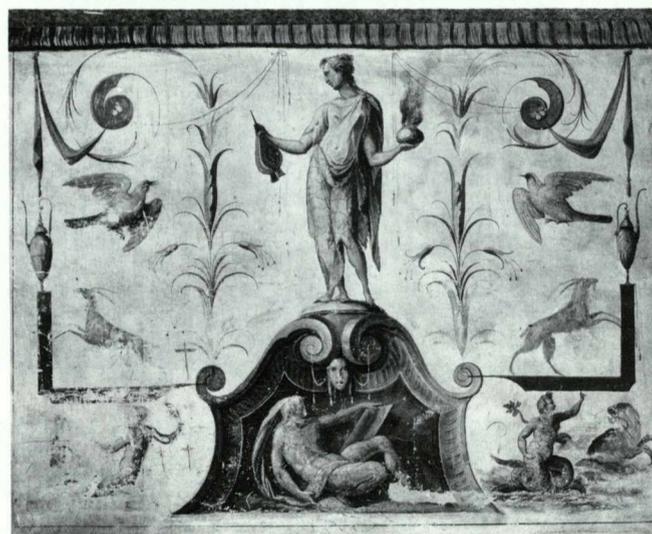
212. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Particolare della volta.

co. È comprensibile quindi che il problema attributivo, tuttora non risolto in maniera soddisfacente, sia di notevole importanza, così come quello della cronologia. Per quanto riguarda quest'ultimo si è visto che un termine si può fissare al 1583: quale data si può indicare come termine a quo, oltre quella, ovvia, del 1547, anno di inizio del governo di Troilo II? Certamente le vicende politiche di Troilo inducono a pensare a una data non anteriore agli anni '70, epoca del resto che si impone anche sulla base di precedenti iniziative artistiche che nel nostro Salone sono direttamente o indirettamente richiamate, come i Fasti Farnesiani di Roma e di Caprarola, la Sala dei Cento Giorni alla Cancelleria, e, soprattutto direi, la decorazione vasariana di palazzo Vecchio.

Prima di affrontare il problema attributivo, occorrerà osservare, e su questo aspetto le precedenti ipotesi concordano, che gli affreschi del salone si devono ad almeno due artisti: uno responsabile delle scene storiche (un artista di cultura vasariana, che preciserò più avanti), e uno (o non piuttosto una équipe di artisti?) autore del multiforme apparato decorativo. Questo secondo artista è individuabile subito con sicurezza. La tipologia delle grottesche e dei due paesaggi richiama infatti, senza esitazione, quella che si ritrova, nello stesso giro di anni, a Soragna, Torrechiara e Sala Baganza, dove si fa abitualmente il nome di Cesare Baglione<sup>(68)</sup>. Rispetto alle decorazioni conservate nei castelli citati non c'è dubbio che si tratti dello stesso artista, molti e seri dubbi sono invece da sollevare circa l'identificazione di questo artista con il Baglione, quale appare stando alle poche opere attribuibili su basi documentarie e anche alle notizie recuperabili dalle fonti letterarie. Si dovrà osservare subito che non sembra probabile che il Baglione potesse lavorare così a lungo per altri committenti dal momento che risulta al regolare servizio dei Farnese dal 1574 fino alla morte avvenuta nel 1615<sup>(69)</sup>. In secondo luogo le opere che gli vengono attribuite, con diversi gradi di verisimiglianza, a Bologna e a Parma, sono stilisticamente e compositivamente diverse. Questa evidente divergenza è stata sottolineata recentemente da Lucia Fornari Schianchi, che giunge a formulare un'ipotesi che a mio parere è da capovolgere: è probabile cioè che il vero Baglione sia quello di Bologna e di Parma,

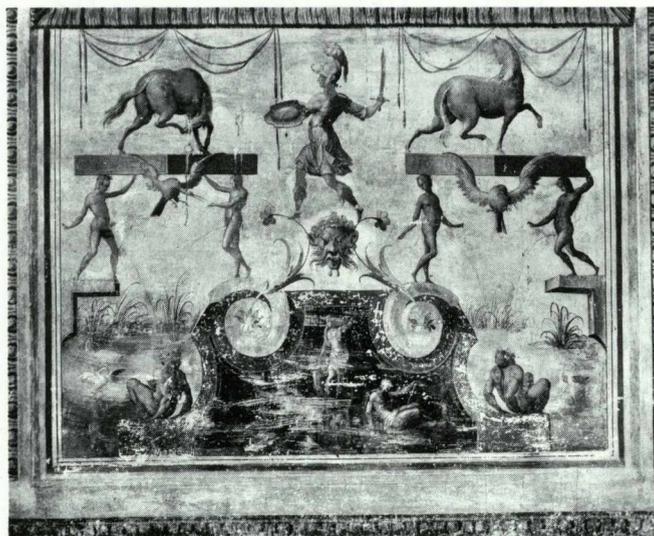


213. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Grottesca.



214. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Grottesca.

215. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: Grottesca.

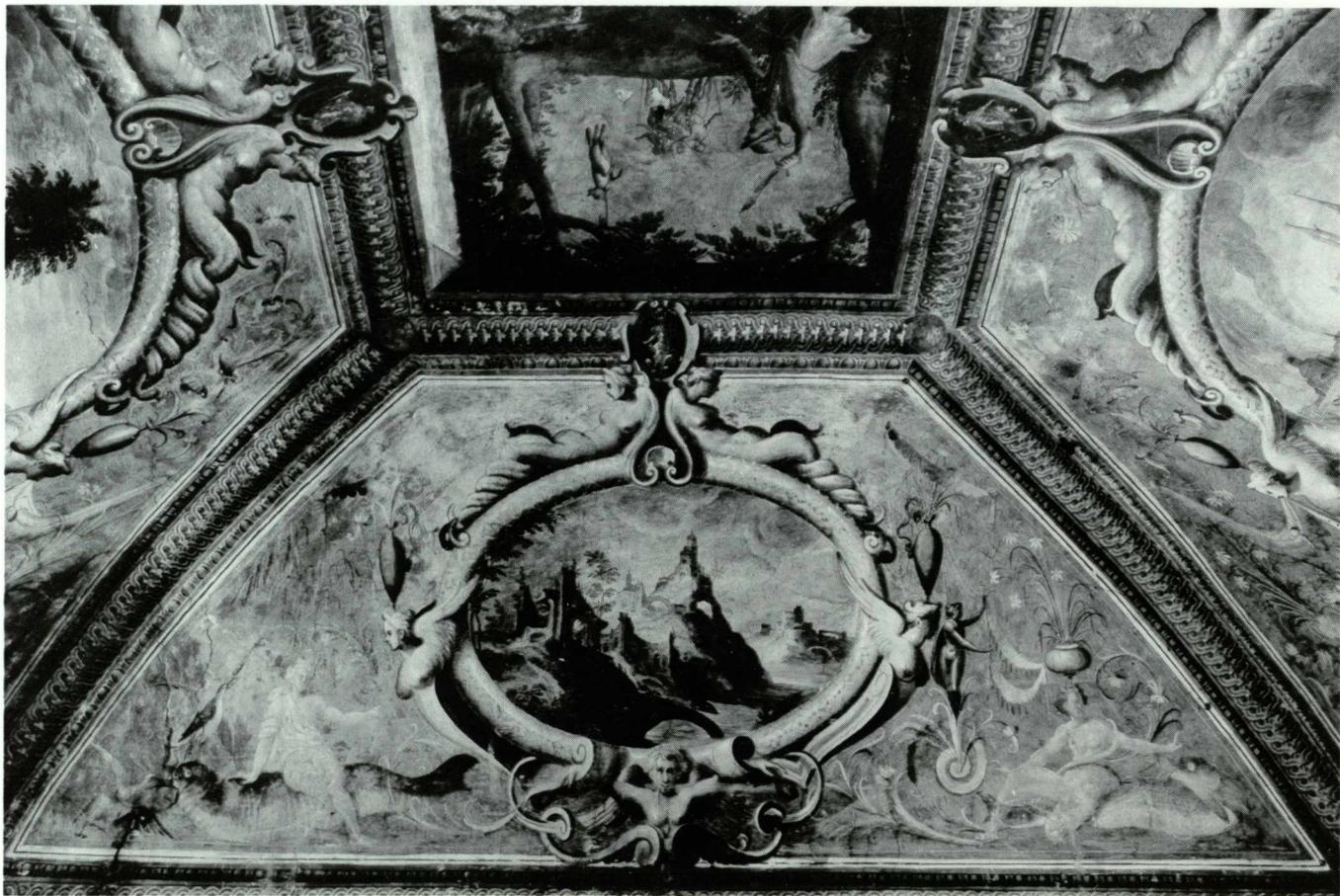




216. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: *Allegoria dell'Estate.*



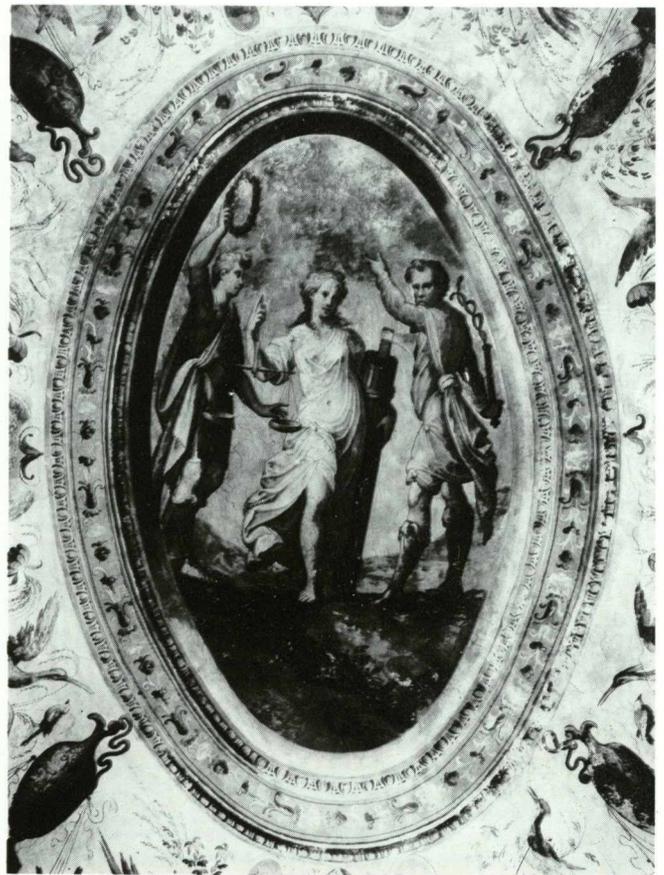
217. San Secondo. Salone dei Fasti Rossiani: *Allegoria della Geometria.*



218. San Secondo. Sala del Lupo: *La volta.*



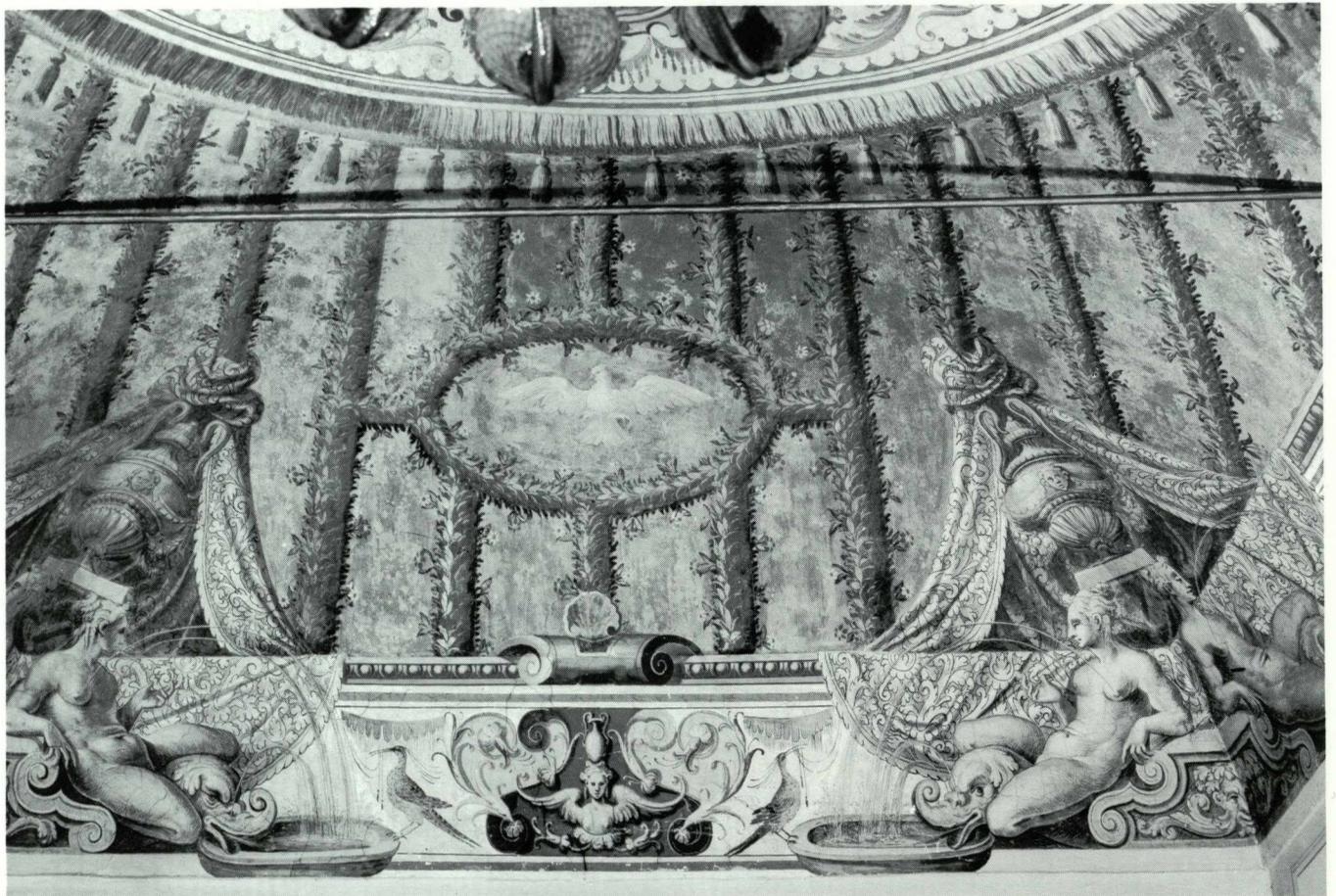
219. San Secondo. Sala della Giustizia: La volta.



220. San Secondo. Sala della Giustizia: Medaglione centrale della volta (Allegoria della Giustizia).



221. San Secondo. Sala dei Nudi: La volta.



222. San Secondo. Sala di Bellerofonte: La volta (particolare).

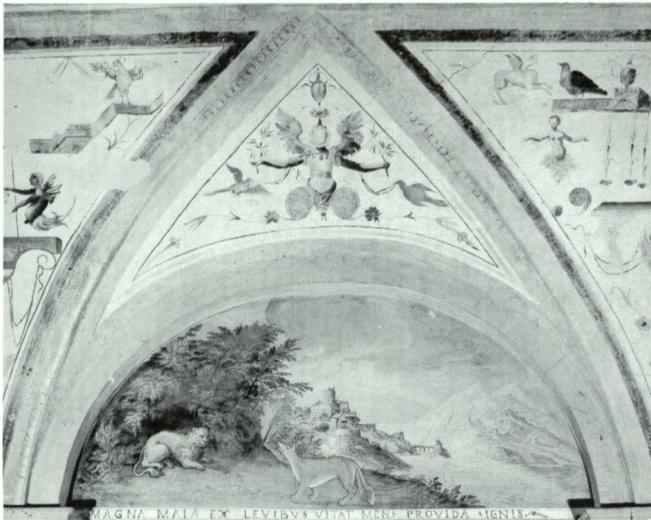
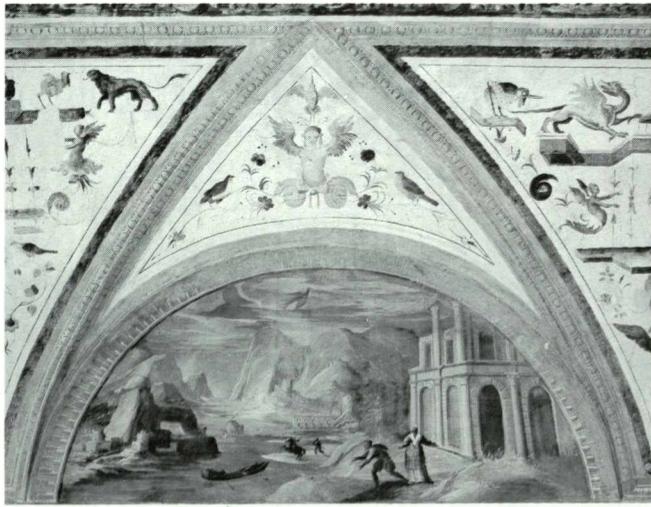


223. San Secondo. Corridoio di Esopo.

mentre quello attivo nel territorio è una figura troppo complessa per essere ridotta entro una educazione soltanto emiliana e forse anche entro una sola persona <sup>(70)</sup>. La proposta avanzata dalla Quintavalle, che ravvisa nel secondo artista del salone il Mirola, non trova riscontri probanti, a causa della scarsissima conoscenza di questo pittore <sup>(71)</sup>. Il pittore di San Secondo si qualifica con grandissima chiarezza in due espressioni principali: le inconfondibili grottesche <sup>(72)</sup> e gli altrettanto inconfondibili paesaggi <sup>(73)</sup>. Questi due aspetti consentono di raccogliere, come del resto è già stato fatto, un grande numero di opere sotto un unico nome. A cominciare dallo stesso castello di San Secondo, dove in alcune sale si ritrova il suo tipico repertorio decorativo. Ne seguiremo le tracce, precisando che è destinato per ora a restare senza soluzione il problema se si tratti di un unico artista o non piuttosto di un gruppo.

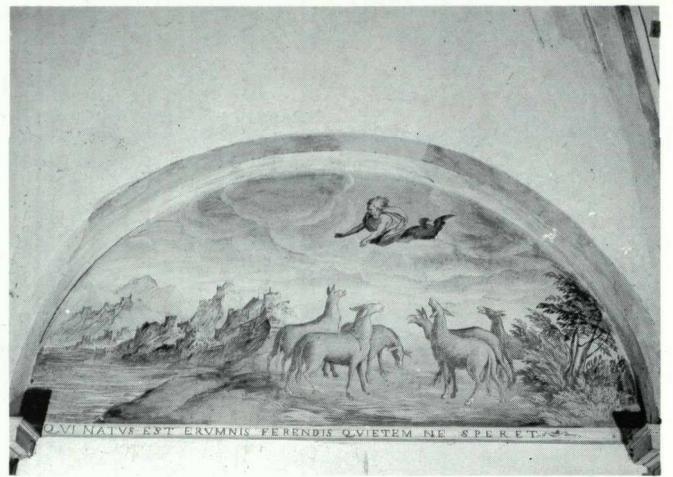
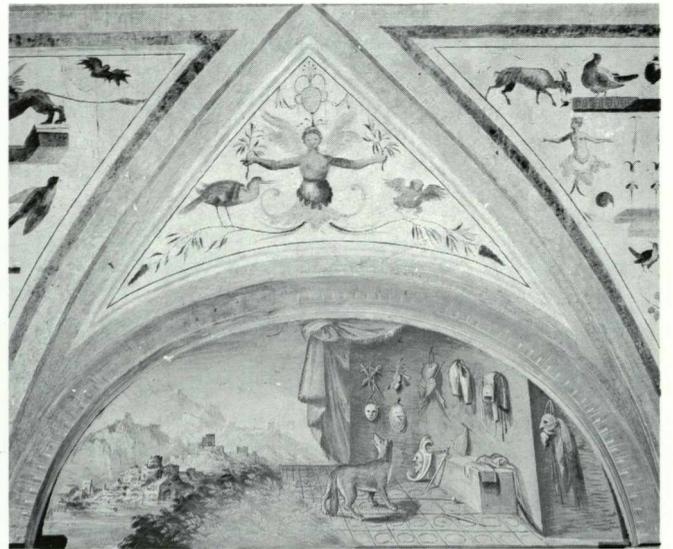
Grottesche, paesaggi puri e paesaggi con piccole storie abitate da inconfondibili personaggi sa-

ranno classificate perciò sotto il nome unico e convenzionale di Pseudo-Baglione. Si vedrà poi che anche all'interno di questo ben definito repertorio si avvertono vistosi scarti di qualità: l'impressione è che l'originario gruppo di artisti si sia col tempo ridotto, via via sostituito con elementi nuovi e più scadenti. Si avrà modo di verificare questa impressione, per ora è meglio iniziare l'esame delle sale di San Secondo in cui è ravvisabile la presenza di questo pittore. Si può cominciare dalla stanza detta del Lupo (fig. 218), così denominata perché al centro della volta è illustrata la favola di Esopo del lupo allevato assieme ai cani <sup>(74)</sup>. Nei quattro lati della volta sono dipinti altrettanti paesaggi entro ovali incorniciati da figure fantastiche; ulteriori figure fantastiche e animali riempiono gli spazi lasciati liberi dai paesaggi, ed ecco riuniti i tre volti principali del nostro artista: i paesaggi, le figure fantastiche, i piccoli personaggi delle storie. Quest'ultimo aspetto si presenta a San Secondo con una notevole originalità, ravvisabile nel par-



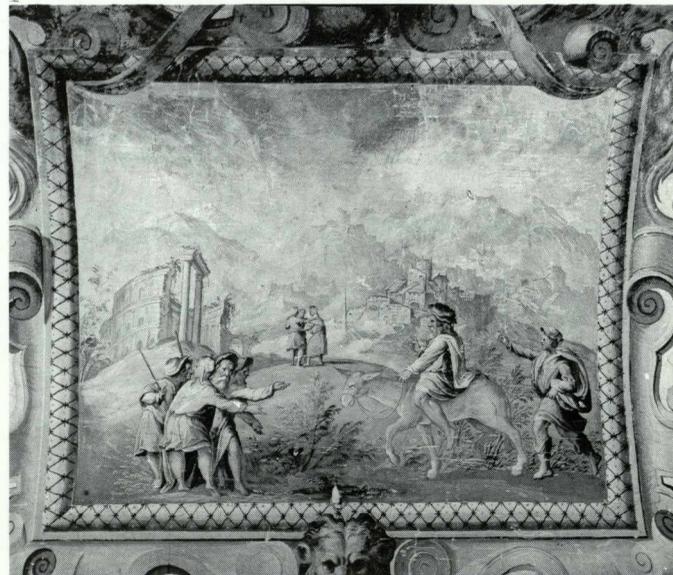
224. San Secondo. Corridoio di Esopo: Paesaggio.  
 225. San Secondo. Corridoio di Esopo: Favola della volpe e del leone.

226. San Secondo. Sala di Esopo: Favola dei topi.



227. San Secondo. Corridoio di Esopo: Favola della volpe e della maschera.  
 228. San Secondo. Corridoio di Esopo: Favola degli asini e di Giove.

229. San Secondo. Sala della Favola del Mugnaio: Un episodio.





230. San Secondo. Sala dei Giganti: Caduta di Icaro.

231. San Secondo. Sala dei Giganti: Caduta di Fetonte.





232. San Secondo. Sala dei Giganti: Prometeo.

ticolare modo di definire i volti. Gli stessi elementi si ritrovano nella sala della Giustizia (fig. 219), che deve il suo nome alla raffigurazione contenuta nell'ovale centrale della volta (fig. 220), opera dello stesso illustratore della sala precedente: la Giustizia, con la bilancia e il fascio littorio, è posta tra due figure che reggono i simboli del premio (la corona) e della punizione (il flagello). Mancano in questa sala i paesaggi, sostituiti da quattro sfondati di forma ottagonata entro cui appaiono quattro angeli volanti con in mano serti di fiori, opera che rivela la stessa mano dell'autore della decorazione della sala di Mercurio (fig. 237) e di dettagli che vedremo a Soragna e a Torrechiara. È il caso di parlare di un'ulteriore personalità, del resto già incontrata nelle figure allegoriche e nei putti volanti del Salone dei Fasti. Nella sala della Giustizia sono invece quelle di sempre le grottesche che completano la decorazione della volta. Nella sala dei Nudi (fig. 221) si ha subito un esempio del frequente scendere del livello qualitativo, documentato dalla mediocre figura allegorica dipinta al centro della volta, con la corona imperiale in una mano, un delfino nell'altra e armi ai suoi piedi. Anche i due Nudi, che danno il nome alla stanza, sono piuttosto me-

diocri ed è da osservare che l'organizzazione della decorazione non è simmetrica, e utilizza due diversi modelli per le due metà della volta. Un'analogia mediocrità è da riscontrare nella sala di Bellerofonte. La decorazione (fig. 222) è tuttavia notevole per la non banale invenzione del pergolato formato da festoni vegetali che si stagliano contro il cielo, una soluzione che si ritroverà a Torrechiara (fig. 257). Gli stessi elementi decorativi sono ancora presenti nelle sale che sono accomunate da un'unica tematica, davvero curiosa e rara, costituita dalla illustrazione delle favole di Esopo. Sono dedicate a questo tema le lunette di una delle pareti lunghe che formano il corridoio a L detto appunto di Esopo (fig. 223). Le favole illustrate sono quelle degli Asini e Giove (fig. 228), della Volpe e la maschera (fig. 227), del Lupo e l'agnello, della Volpe e il leone (fig. 225), della Volpe e il cinghiale<sup>(75)</sup>. Le lunette di fronte a queste sono dedicate a paesaggi (fig. 224), questi di notevole qualità, mentre le favole di Esopo e le grottesche che decorano i pennacchi sono piuttosto sommarie. Ancora ad Esopo è dedicata la decorazione di un'altra stanza, che comprende l'illustrazione di cinque favole contenute in cinque riquadri, uno al centro e uno per ogni lato



233. San Secondo. Sala dei Giganti: I Dioscuri soccorrono l'esercito romano.

della volta. Anche qui ogni illustrazione è accompagnata da una didascalia che ne riassume l'insegnamento morale (fig. 226) <sup>(76)</sup>. La stessa tematica, accompagnata ad una qualità di nuovo notevole, si ripropone nella stanza detta del Mugnaio, perché è illustrata, anche qui in cinque riquadri, la nota favola del mugnaio che si reca al mercato con il figlio e l'asino (fig. 229). Le cinque scenette illustrano le diverse soluzioni che il mugnaio e suo figlio adottano in ossequio ai suggerimenti delle persone che via via incontrano sul loro cammino. Anche questa favola appartiene a quel corpus di novelle che anticamente veniva attribuito a Esopo.

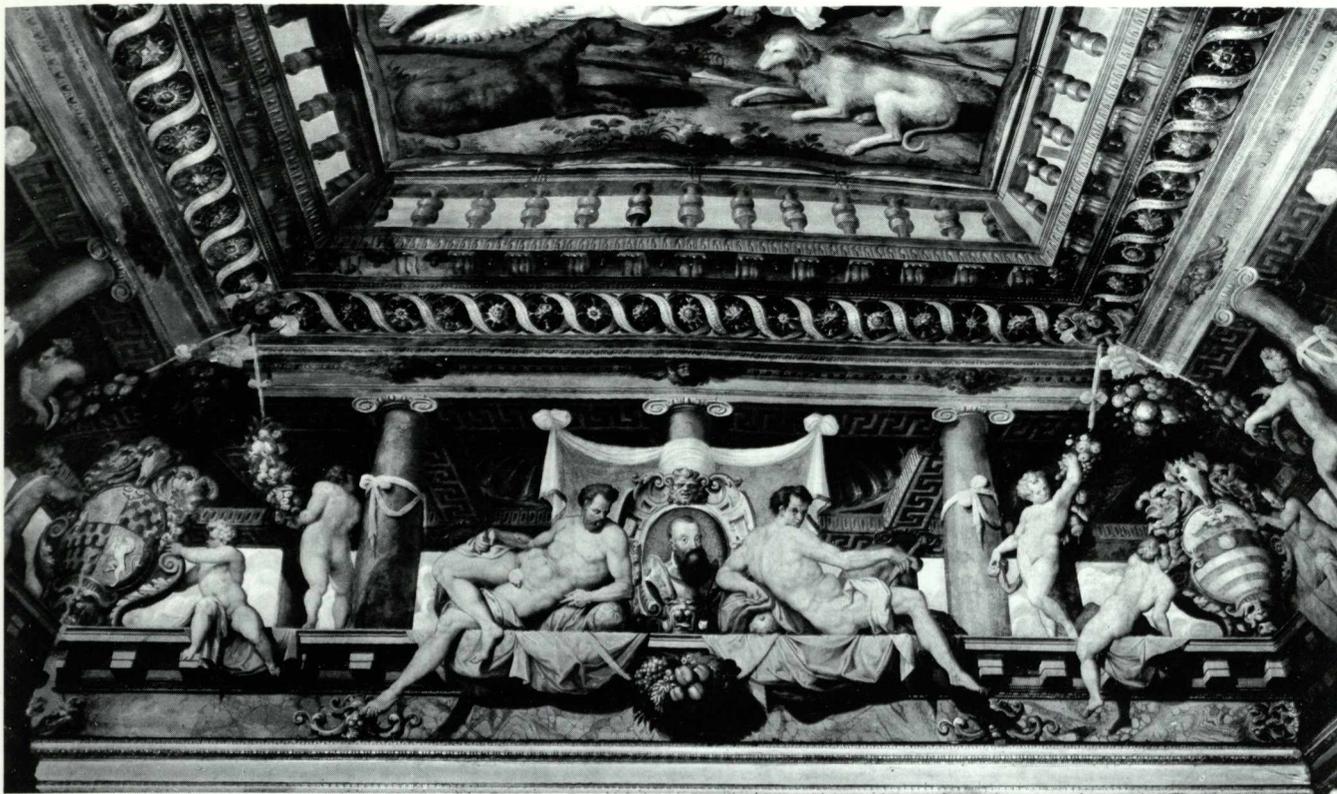
Qual è il senso da assegnare a queste rappresentazioni? La mancanza di un sistematico repertorio dei temi delle decorazioni profane del Cinquecento non consente di valutare il grado di eccezionalità di questi soggetti e quindi individuarne il significato. Personalmente non conosco altri esempi simili; sono soltanto in grado di indicare la fonte immediata delle illustrazioni, che mi pare di poter inserire in quel clima di erudizione piuttosto arida e miope in cui andava esaurendosi, sia nelle arti figurative che nella letteratura, una esplorazione dell'antico che era iniziata con ben altre ambizioni. La fon-

te che ho rintracciato è un'antologia di favole di Esopo (o allora ritenute tali) raccolte da Gabriele Faerno e pubblicate postume nel 1563 <sup>(77)</sup>. Che questa raccolta sia servita come fonte diretta dei nostri affreschi lo dicono i numerosi riscontri con le incisioni contenute nel libro, tra cui la più evidente è quella della favola del mugnaio. La raccolta del Faerno ebbe una notevole fortuna, a giudicare dalle numerose edizioni successive <sup>(78)</sup>. Essa del resto si inserisce nel clima culturale della Controriforma non solo per il carattere moralistico e pedagogico che delle favole viene sottolineato, ma anche perché la raccolta, lasciata manoscritta dall'autore, fu pubblicata a cura di Carlo Borromeo per incarico di Pio IV che, da cardinale, era stato il grande protettore del filologo cremonese.

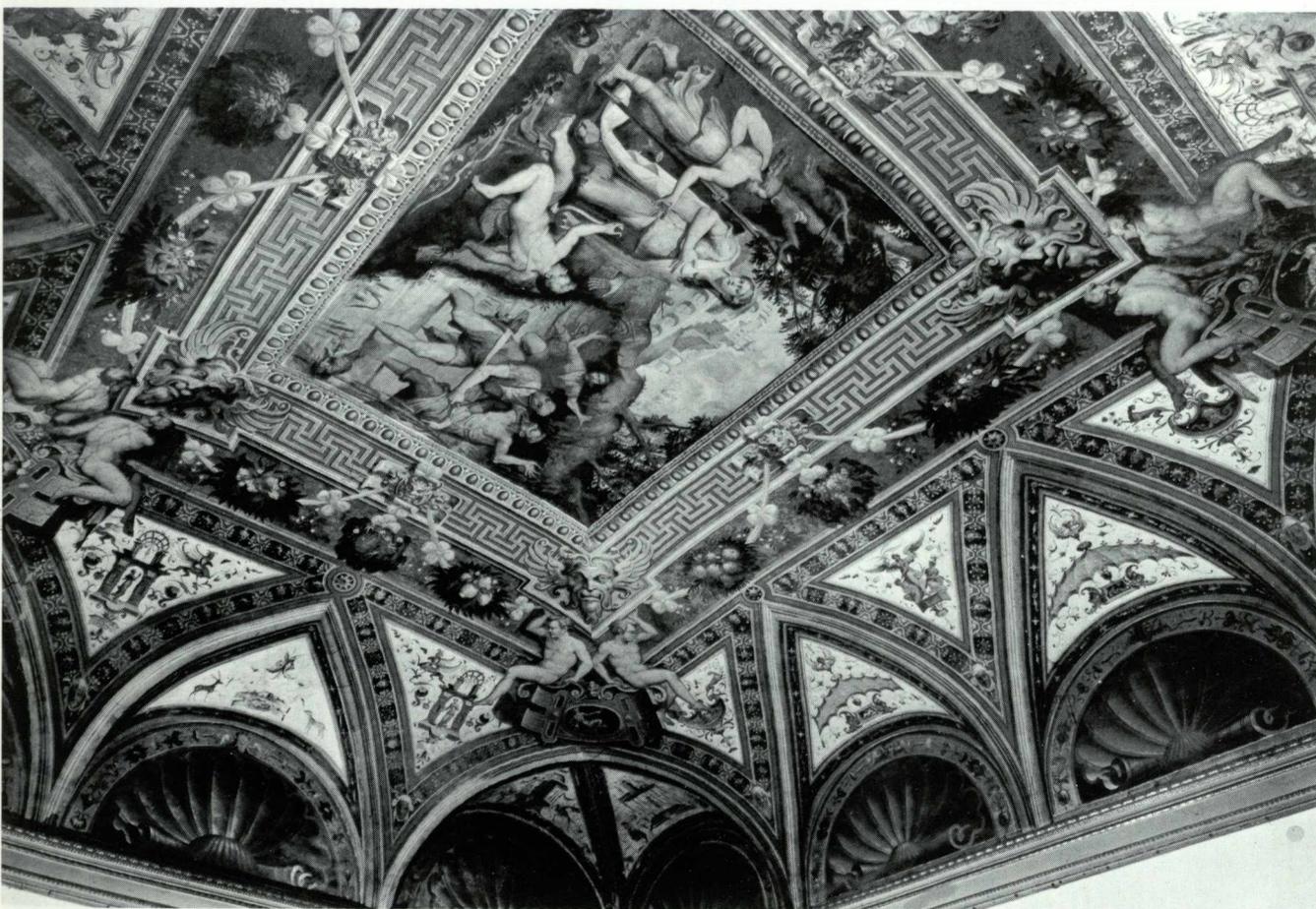
Questa la fenomenologia, spesso scadente e poco emozionante, con cui a San Secondo si sviluppa e si esaurisce il filone che fa capo allo Pseudo-Baglione. Resta da chiarire l'altra personalità, certamente più importante, che dipinge le scene storiche, o meglio le parti con figure umane e architetture di esse. Per l'individuazione di questa personalità è stato decisivo per me l'esame delle stanze che a San Secondo si devono pure alla sua mano: in primo luogo nella

stanza che contiene l'episodio decorativo più rilevante, dopo o accanto al grande Salone, quella denominata Sala dei Giganti. In una sontuosa cornice decorativa, la volta della sala contiene un grande riquadro al centro, dedicato alla *Caduta dei Giganti* (fig. 246), e quattro riquadri laterali, più piccoli, dedicati a quattro prodigiosi interventi della divinità contro la protervia degli uomini: *Dedalo e Icaro* (fig. 230), *Fetonte* (fig. 231), *Prometeo* (fig. 232), *Castore e Pulluce che soccorrono i Romani nella battaglia del lago Regillo* (fig. 233) <sup>(79)</sup>. Ai quattro angoli della volta, quattro eleganti putti sormontano un fastigio formato da un frontone sul quale poggiano due amorini, con al centro un sontuoso vaso dorato. Ricchissima è anche la decorazione delle lunette, dove si alternano due motivi: un vaso dorato su un fondo scuro, e una cornice ovale che racchiude, su un fondo alternativamente rosso e verde, monocromi raffiguranti episodi della storia antica (i quattro al centro di ogni parete) <sup>(80)</sup>, e figure allegoriche relative forse alle diverse attività artistiche (gli otto ai margini di ogni parete) <sup>(81)</sup>. Di grande interesse sono i cinque riquadri principali, che rimandano anch'essi ai modi del Vasari e perfino del Salviati: l'episodio di Icaro in particolare ricorda gli affreschi di Salviati in palazzo Sacchetti a Roma <sup>(82)</sup>. Tuttavia è stato l'esame della Sala di Adone, l'unica delle rimanenti sale di San Secondo che si mantenga ancora a un alto livello qualitativo, a indicarmi finalmente in modo definitivo il probabile nome dell'autore dei Fasti. In questa sala i riferimenti alla cultura vasariana sono ancora più espliciti e più marcata è anche la caratterizzazione delle figure e delle finte architetture. Al centro della volta, entro un finto arazzo appeso a una finta balaustra è rappresentata la *Morte di Adone* (fig. 247). La finta apertura centrale poggia su un ampio cornicione sostenuto da un portico, fortemente scorcciato e anch'esso aperto verso il cielo. I nudi che affiancano a coppie un ritratto contenuto in un medaglione al centro di ogni parete <sup>(83)</sup> e quelli che reggono i festoni e gli stemmi agli angoli (fig. 234), nel loro quasi sgraziato omaggio a Michelangelo, rivelano evidentissime analogie, anche sul piano dell'esito complessivo della composizione, con un pittore emiliano a lungo attivo nell'ambito della frequentatissima bottega vasariana: Giulio Mazzoni. Le analogie più no-

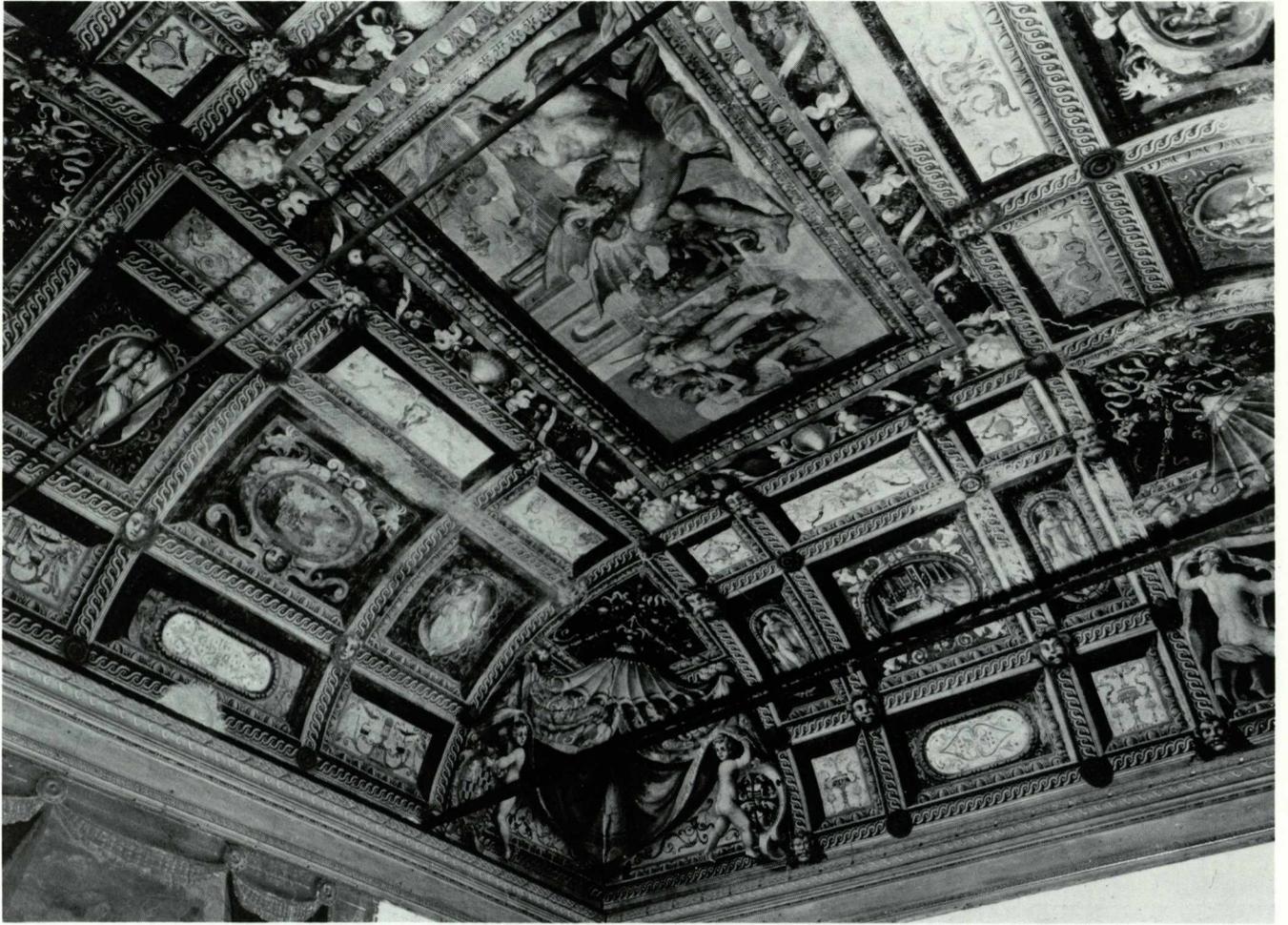
tevoli sono con gli affreschi che Mazzoni dipinse in proprio in palazzo Spada a Roma, per quanto riguarda sia la stilizzazione delle figure, sia l'apparato decorativo, anche a Roma ricchissimo ma affidato per lo più allo stucco <sup>(84)</sup>. L'approfondimento della ricerca sul Mazzoni mi sembra aumenti, anche sul piano della credibilità storica, la plausibilità della mia ipotesi. Nato a Piacenza nel 1525, ciò che può spiegare quel substrato emiliano che si ravvisa anche nelle sue opere tarde, Mazzoni si formò compiutamente nella bottega del Vasari, e lo seguì nei suoi lavori a Napoli e a Monteoliveto. «Avendo poi da Daniello [da Volterra] imparato a lavorare di stucchi, paragonando in ciò il suo maestro, ha ornato di sua mano tutto il di dentro del palazzo del cardinale Capodiferro, e fattovi opere maravigliose non pure di stucchi, ma di storia a fresco ed a olio che gli hanno dato, e meritatamente, infinita lode»: così Vasari parla, nella vita di Daniele da Volterra, di questo suo allievo <sup>(85)</sup>, per il quale esprime la certezza che «si può sperare che abbia a fare ottima riuscita e venire in queste nostre arti a quella perfezione che si può maggiore e migliore». Questa ultima frase fu sostituita da Federico Zuccari, nella copia del libro delle *Vite* in suo possesso, con questa annotazione manoscritta: «in quella albagia ch'è venuto» <sup>(86)</sup>. Si può comprendere infatti che, rispetto alla evoluzione che la pittura romana conoscerà dopo la generazione del Vasari e del Salviati, rappresentata appunto soprattutto dagli Zuccari <sup>(87)</sup>, Mazzoni potesse apparire ancora arretrato in un michelangiolismo ormai fuori moda. Ma a quali opere si riferiva lo Zuccari, che pure era stato suo compagno di lavoro, per esprimere un giudizio così malevolo? Dopo l'attività romana, che si protrae, stando ai documenti <sup>(88)</sup>, fino al 1573, Mazzoni torna in patria: nel 1576 dipinge i Quattro Evangelisti nella Cappella del SS. Sacramento nel Duomo (perduti), e l'anno successivo inizia a decorare le volte dei bracci della croce della chiesa di Santa Maria di Campagna, sempre a Piacenza. Questa decorazione, anch'essa scomparsa, avrebbe tenuto impegnato l'artista per ben dieci anni, un tempo eccessivo se si pensa alla non vasta superficie da dipingere, credibile invece se pensiamo che negli stessi anni dovette attendere alla decorazione delle sale di San Secondo, che trovano così un preciso,



234. San Secondo. Sala di Adone: Particolare della volta.



235. San Secondo. Sala di Latona: La volta.



236. San Secondo. Sala di Circe: La volta.



237. San Secondo. Sala di Mercurio: Parte centrale della volta.

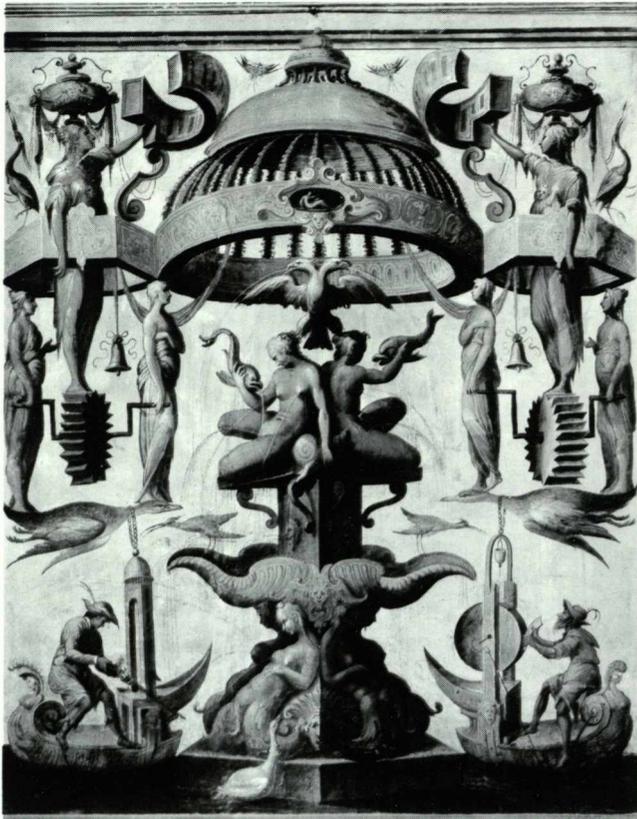


238. Soragna. Salone del Baglione.

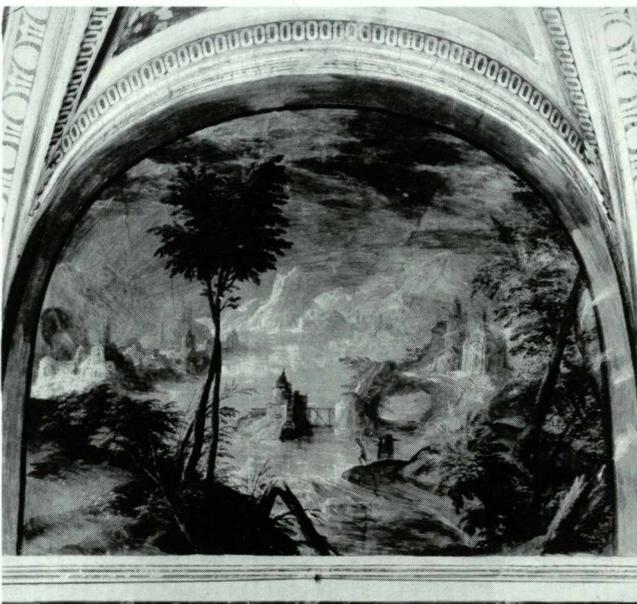
e plausibile, termine cronologico, che ancora mancava, nel 1577. Gli affreschi di Santa Maria di Campagna sono, come dicevo, perduti. Il motivo della perdita è da ricercare nel commento negativo che si può leggere in una guida del Settecento: «Non si può senza esaltazione di bile vedere fin dove sia giunta la temerità e l'ignoranza. Si spera, che qualche caritatevole persona farà cancellare queste mostruosità, e dipingere la volta a grandi cassettoni». Di fatto la decorazione auspicata fu realizzata (1789), ed è ancora oggi visibile, ma l'interesse del commento settecentesco sta per noi soprattutto nelle frasi che seguono: «Del medesimo Mazzoni sono quelle statue sedenti in vari luoghi del cornicione; dubito molto che convengano alla decenza di una chiesa, essendo d'uomini grandi al naturale, ignudi, e là collocati senza verun bisogno»<sup>(89)</sup>. La descrizione non potrebbe adattarsi meglio alla decorazione della Sala di Adone,

compresa la critica alla prospettiva illusionistica del Mazzoni, dal momento che, prosegue la guida, «tra le altre cose il Mazzoni non intendeva le leggi del sotto in su».

Riconosco che l'attribuzione al Mazzoni degli affreschi di San Secondo risulta meno evidente per le scene storiche del Salone, per le quali tuttavia voglio proporre il confronto con gli affreschi della Sala di Romolo in palazzo Spada (che comprendono riquadri con scene di battaglie) e con un dipinto attribuitogli da Claudio Strinati, a cui si deve il più recente e acuto intervento sul Mazzoni<sup>(90)</sup>. Il saggio di Strinati mette in evidenza la complessa congiuntura artistica a Roma negli ultimi decenni del Cinquecento: non posso in questa sede raccogliere le molte suggestioni critiche che vi sono contenute, posso soltanto porre ancora una volta l'accento sulle grandi difficoltà che tanto più si incontrano in periferia in questi stessi decenni.



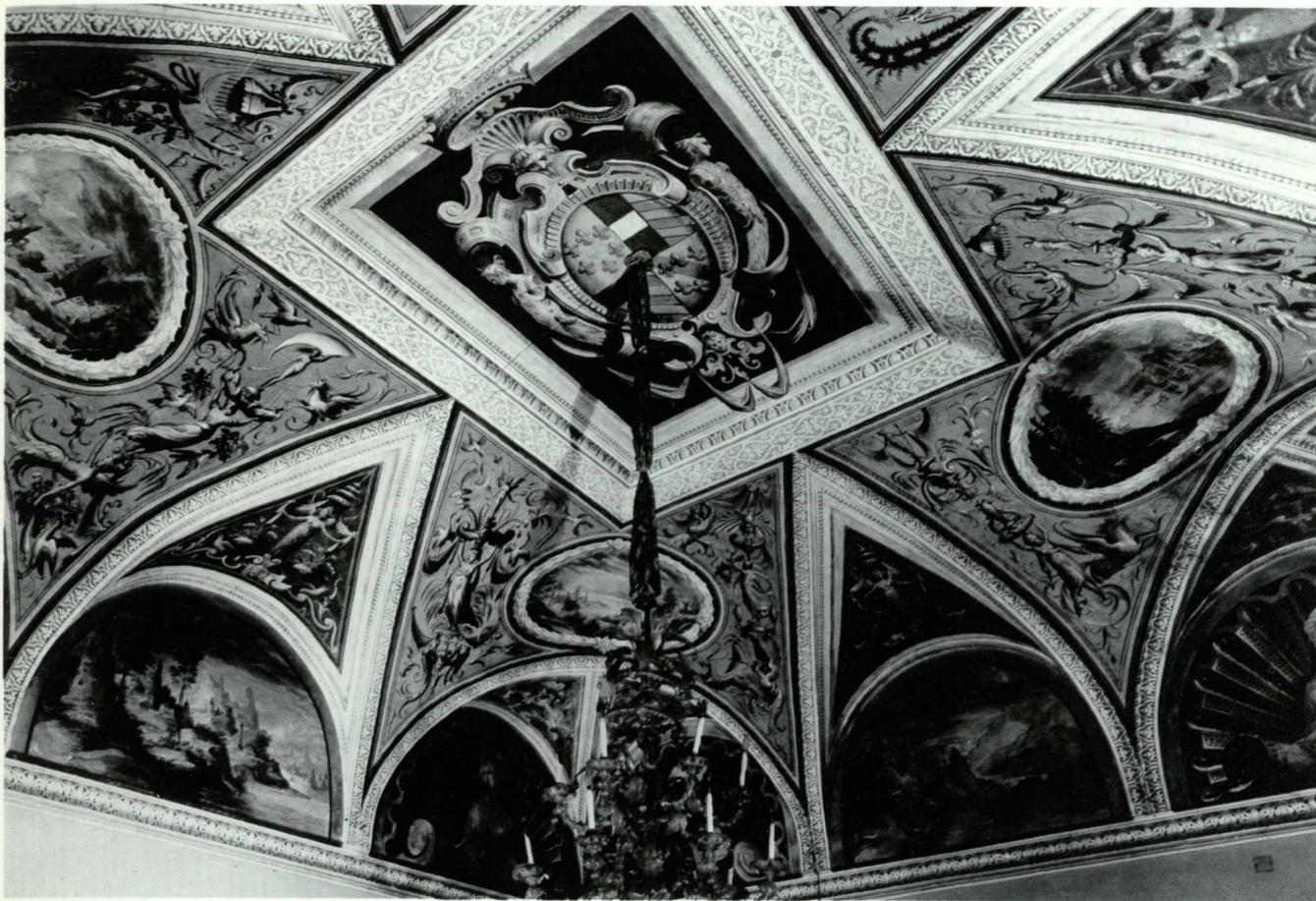
239. Soragna. Salone del Baglione: Grottesca.



240. Soragna. Salone del Baglione: Paesaggio.

Che devo appunto ribadire nel riprendere l'esame degli affreschi di San Secondo, dove la presenza di Mazzoni è da registrare ancora direttamente nella Sala di Latona, così denominata perché il riquadro centrale della volta (fig. 252) illustra Latona, con i figli Apollo e Diana, che trasforma in rane i contadini di Delo. La presenza del Mazzoni è soprattutto evidente nelle coppie di nudi agli angoli della volta, entro una decorazione anche qui esuberante e con molti richiami alle altre sale (fig. 235). Per gli altri due ambienti che restano ancora da esaminare, la Sala di Circe (fig. 236) e quella di Mercurio (fig. 237), occorrerà parlare della bottega del Mazzoni che, come vedremo, lavorerà ancora su probabili cartoni del maestro. Non mi pare si possa diversamente spiegare una partitura decorativa notevolmente complessa come quella della Sala di Circe e una esecuzione per molti versi scadente, massime nel disarticolato riquadro centrale<sup>(91)</sup>. Anche la Sala di Mercurio si presta a una interpretazione analoga, sebbene qui sia da osservare la notevole qualità delle figure femminili che alludono alle diverse arti, mentre nella figura di Mercurio e nei putti degli angoli è da ravvisare lo stesso pittore dei putti del Salone, della Sala della Giustizia e di altri porzioni di affreschi a Torrechiara e a Soragna.

Presentare il complesso degli affreschi di San Secondo come un primo esempio di decorazione che, con gli stessi pittori e moduli affini, si riproporrà nelle altre corti, è forse indebito, ma in mancanza di supporti documentari ho preferito dare questa organizzazione alla mia indagine, che va intesa più sul piano critico che su quello della probabilità storica. È possibile infatti che la cronologia delle diverse realizzazioni si debba immaginare molto più intricata di quanto la proponga io, ma, ripeto, essa obbedisce a una esigenza di ordine critico, che mi suggerisce di collocare subito dopo San Secondo le due sale di Soragna, opera dell'artista, o degli artisti, che ho chiamato Pseudo-Baglione. È il primo esempio della diaspora dei pittori che a San Secondo operano, nelle parti più significative, in stretta collaborazione. A Soragna l'artista specializzato in ruoli subordinati, non più controllato da un partner che guidi la sua opera, sembra dare libero sfogo alla sua vena esclusivamente decorativa, fino a ricoprire un intero salone di affreschi che sono ottenuti mediante



241. Soragna. Seconda sala del Baglione: La volta.

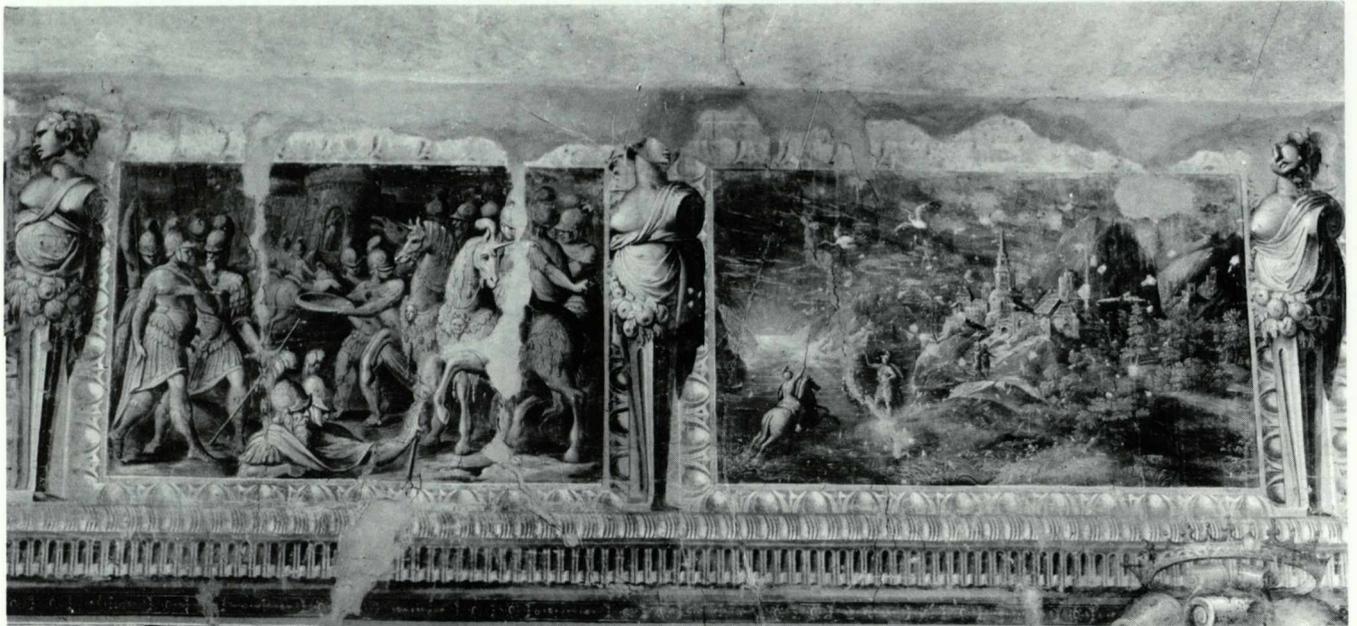
l'aggregazione di semplici moduli decorativi e null'altro. Il risultato, dal punto di vista poetico, è nello stesso tempo abnorme e suggestivo (fig. 238): le figure fantastiche delle sue grottesche, trasferite su una scala inusitata, assumono l'apparenza di una realtà cresciuta secondo un codice genetico improvvisamente impazzito (fig. 239). Esaminando i singoli componenti di questo trionfo decorativo, ritroviamo i moduli già incontrati a San Secondo: i suggestivi paesaggi (fig. 240), i putti con i fiori negli sfondati quadrati della volta e, elemento questo nuovo ma che si ritroverà a Torrechiara, nelle vele delle voltine frammenti di cielo solcato da uccelli in volo. I paesaggi e le grottesche, senza l'imponenza che hanno nel salone, si ritrovano in un secondo ambiente (fig. 241), dove compare in più il motivo delle conchiglie, nelle lunette, che si è già visto a San Secondo.

Il problema del numero degli artisti che ho raccolto sotto un unico nome si complica ulteriormente esaminando la decorazione, degli stessi anni, che è conservata nel castello di Torrechia-

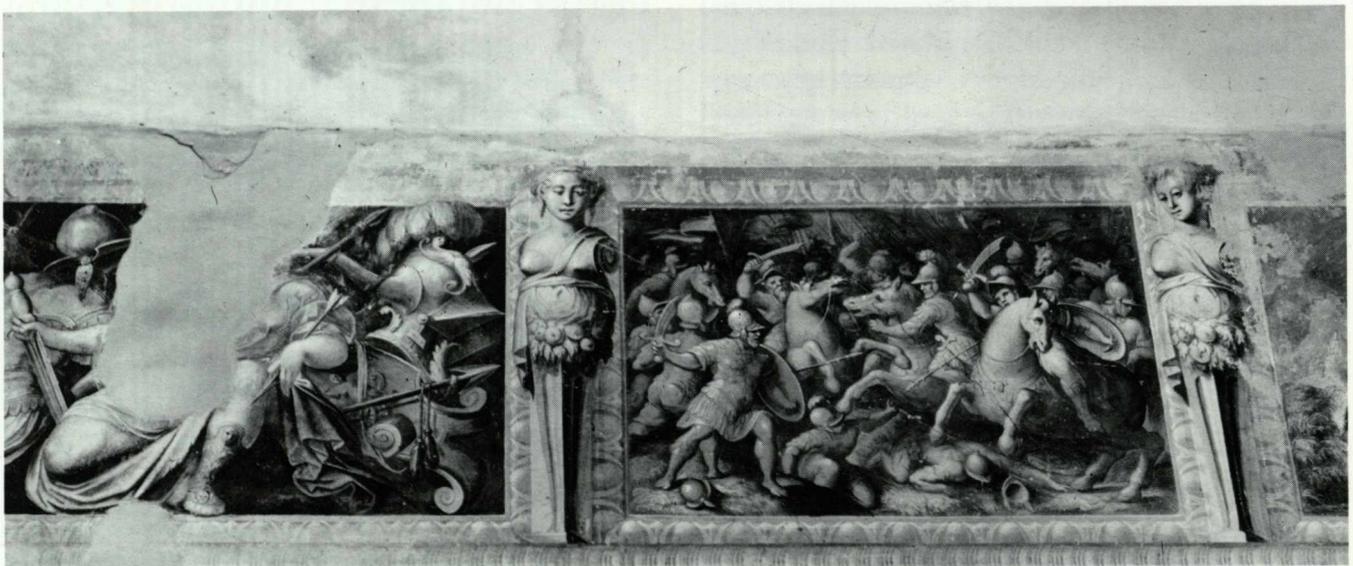
ra. Qui l'episodio principale è costituito dal Salone dei Giocolieri (fig. 109), così denominato per la scena dipinta sopra il camino (fig. 254), che rappresenta una piramide umana formata da acrobati<sup>(92)</sup>. Anche qui l'intero salone è affrescato tramite la giustapposizione di moduli decorativi: il legame con le opere già esaminate è offerto dalle grottesche, che qui si arricchiscono di ulteriori elementi (fig. 256), e dai suggestivi e inabitabili paesaggi, inseriti nel fregio che conclude la decorazione delle pareti, entro riquadri scanditi da cariatidi, che alternano ai paesaggi scene di battaglie e di trionfi (figg. 242-244). Accanto ad alcune novità tematiche, sono comunque da sottolineare le analogie con San Secondo, tra cui, evidentissime, quelle relative ai monocromi dipinti nelle targhe inserite nelle grottesche (fig. 245). Completamente nuovo è invece il motivo illusionistico delle finte porte da cui si affacciano una cuoca e uno sguattero (figg. 253 e 255). Questo motivo è poi di fatto contraddetto, nel suo significato illusionistico, dal resto della decorazione che non



242. Torrechiara. Salone dei Giocolieri: Particolare del fregio.



243. Torrechiara. Salone dei Giocolieri: Particolare del fregio.



244. Torrechiara. Salone dei Giocolieri: Particolare del fregio.



245. Torrechiara. Salone dei Giocolieri: Particolare di grottesca.

lo asseconda affatto; tuttavia non mi pare dubbio che esso faccia riferimento a un'area artistica finora mai chiamata in causa, e cioè quella veneta. Questo riferimento resterebbe estemporaneo e poco significativo se si limitasse a questa citazione, tratta dalla decorazione veronesiana della Villa Barbaro e Maser<sup>(93)</sup>. A Torrechiara altri aspetti rimandano all'ambiente veneto, come la singolare soluzione compositiva che si ritrova nella Sala del Pergolato, che prende il nome dal motivo decorativo che occupa quasi tutta la volta a botte (fig. 248), dove la decorazione a grottesche si interrompe bruscamente con una finta rovina, per lasciare vedere un vasto paesaggio (fig. 249). Tale originalissima soluzione, tanto originale da far pensare a una succes-

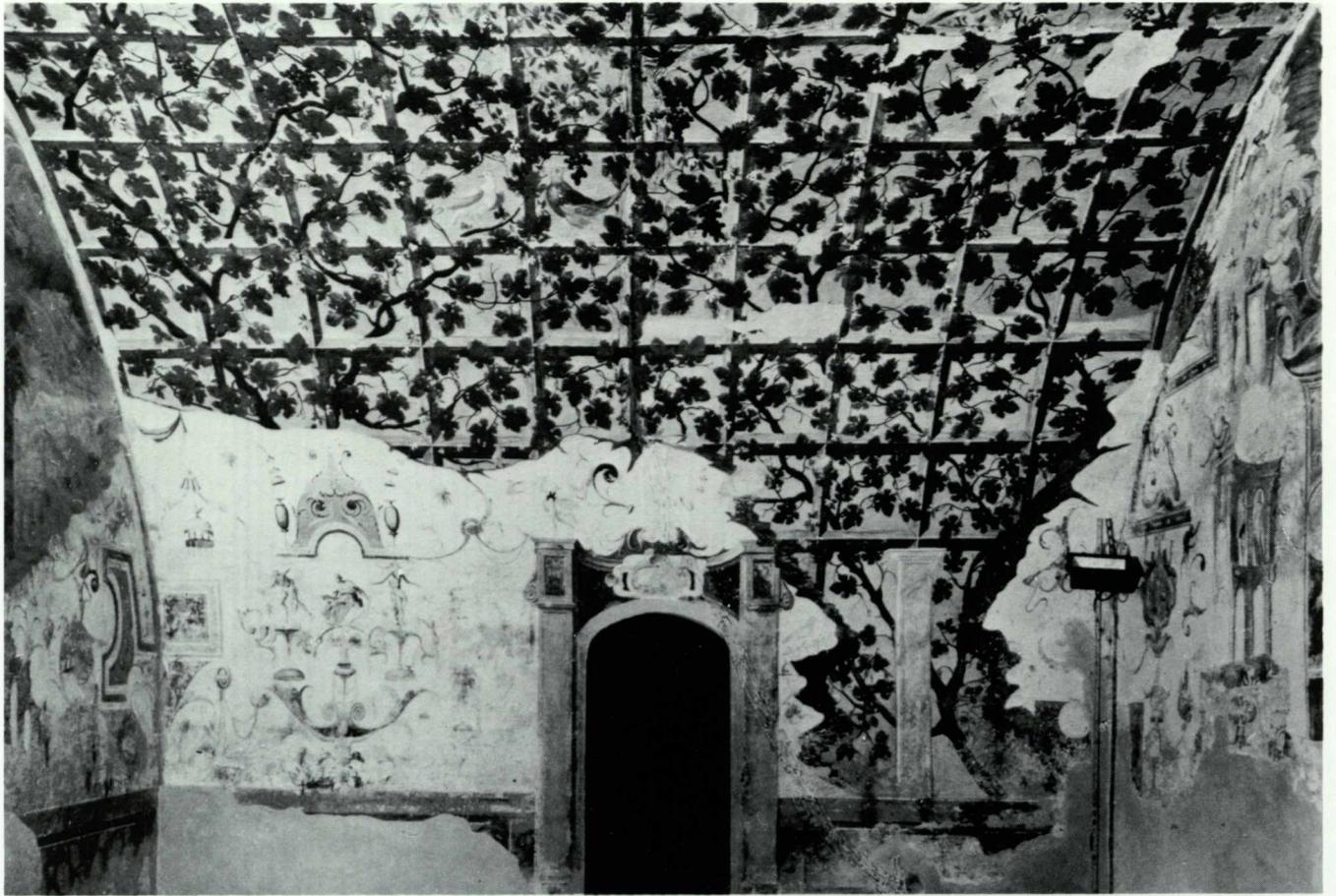
siva ridipintura<sup>(94)</sup>, ha un unico precedente, che io sappia, costituito dagli affreschi dello Zelotti nella Villa Godi a Lonedo e in quelli di Battista Franco alla Malcontenta<sup>(95)</sup>. Le analogie potrebbero estendersi al ruolo decorativo del paesaggio, che anche in area veneta si rifà peraltro agli stessi prototipi diffusi nell'Italia centrale<sup>(96)</sup>, e anche alle grottesche, che pure conoscono una diffusione enorme<sup>(97)</sup>. Non voglio tuttavia avventurarmi in questa sede nella complessa questione della diffusione della pittura di paesaggio nel secondo Cinquecento italiano, in rapporto soprattutto ai modelli fiamminghi diffusi dalle stampe<sup>(98)</sup>, tuttavia non saprei a quali altri esempi, se non veneti, richiamarmi per trovare un precedente adeguato di questo



246. San Secondo. Sala dei Giganti: Riquadro centrale della volta (Caduta dei Giganti).



247. San Secondo. Sala di Adone: Riquadro centrale della volta (Morte di Adone).



248. Torrecchiara. Sala del Pergolato: La volta.



249. Torrecchiara. Sala del Pergolato: Finta rovina.

ampio squarcio paesistico e delle volte dipinte solo con nuvole e uccelli in volo nelle stanze che dalla Camera d'oro giungono fino all'Oratorio di San Nicomede (fig. 250) <sup>(99)</sup>. Questo motivo aveva avuto un primissimo esempio nelle vele del Salone di Soragna e si ritrova anche negli affreschi del palazzetto Sanvitale a Parma, in corso di pubblicazione da parte di Lucia Fornari Schianchi <sup>(100)</sup>.

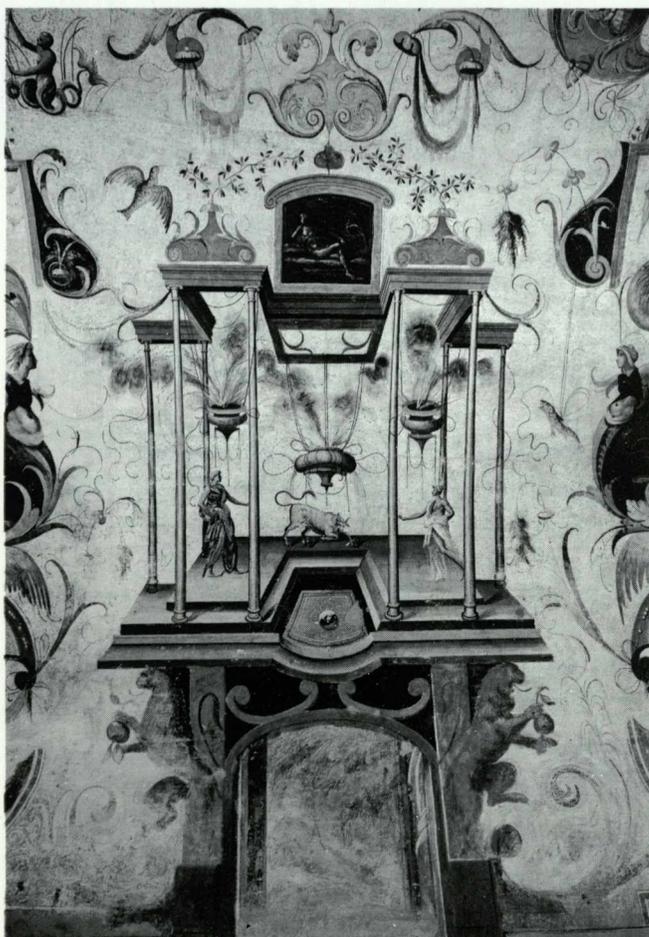
Nelle altre stanze del castello di Torrechiara, che si susseguono al piano terreno tra l'Oratorio di San Nicomede e il Salone degli Stemmi (quest'ultimo corrisponde al Salone dei Giocollieri del primo piano), troviamo i motivi già noti, non senza qualche scadimento di qualità: nella Sala di Giove (il nome deriva dalla rappresentazione contenuta nell'ovale al centro della volta), oltre alle consuete grottesche (fig. 251), su una parete si ritrova il motivo del pergolato formato da festoni vegetali, già visto a San Secondo nella Sala di Bellerofonte (fig. 257); nella Sala dei Paesaggi, quattro ovali circondati da grottesche contengono altrettanti paesaggi con il consueto repertorio di rovine, montagne, acque e voli di uccelli (fig. 258); al centro della volta uno sfondato con un amorino in volo. Ancora lo stesso repertorio nelle sale del Velario (fig. 259), della Vittoria (figg. 260-261) e degli Stemmi (figg. 264-265), ma con una più consistente presenza dell'artista, già visto a San Secondo e Soragna, specializzato negli sfondati illusionistici con balaustre e figure volanti. Nell'ultimo degli ambienti menzionati il suo intervento è notevole, per il tentativo di creare una finta architettura fortemente scorciata nella volta, tentativo che si scontra con le strutture reali dell'ambiente, poco adatte ad accogliere una decorazione di questo genere.

L'autore di questo tipo di interventi è per me difficile da qualificare, rispetto ai diversi altri «volti» dello Pseudo-Baglione: per quanto riguarda il nostro territorio, mi sembra quello più vicino al misterioso autore degli affreschi del castello di Montechiarugolo. Qui ci sono quattro grandi ambienti decorati: un salone coperto con tre grandi crociere, di cui una sola ancora con la decorazione originale (fig. 269), tradizionalmente attribuita al Baglione (ma con caratteristiche nettamente distinte da quelle dell'artista qui indicato come Pseudo-Baglione), poi altre tre sale, delle quali una soltanto presa in



250. Torrechiara. Oratorio di San Nicomede: La volta.

251. Torrechiara. Sala di Giove: Grottesca.





252. San Secondo. Sala di Latona: Riquadro centrale della volta (I contadini di Delo trasformati in rane).

considerazione dalla letteratura precedente (fig. 263) <sup>(101)</sup>.

L'aspetto decisamente michelangiolesco (con citazioni anche dirette) delle figure allegoriche che occupano le pareti (le parti del giorno) e le quattro vele della volta (le attività umane) rimanda ancora al mondo del Vasari <sup>(102)</sup>, ma l'esecuzione così libera, senza le rigidità che si riscontrano nel Mazzoni, non trovano riscontro nelle pitture fin qui esaminate. Ancora più difficilmente inseribili mi sembrano gli affreschi degli altri due ambienti, anch'essi dedicati a complesse allegorie (figg. 262 e 266) e finora mai pubblicati. Non saprei come inquadrarli; mi limito perciò a renderli noti, con il sospetto fondato che appartengano a un'epoca più tarda rispetto a quella globalmente qui considerata, che non dovrebbe mai superare il limite del sec. XVI.

Si torna invece in pieno al repertorio già noto con gli affreschi della Rocca di Sala Baganza, che per alcuni brani andrebbero, credo, posti a ridosso di San Secondo. La decorazione di almeno due sale presenta agganci diretti con la pittura del Mazzoni: la volta della Sala di Ercole (fig. 270) richiama apertamente i moduli impiegati nella Sala dei Giganti (figg. 230-233) e in quella di Adone (fig. 247) a San Secondo <sup>(103)</sup>. Ugualmente calzanti sono i confronti con i nudi che abbracciano le colonne agli angoli e anche con le singole scene. La mancanza di una identica scala nella rappresentazione delle Fatiche di Ercole (figg. 271-273) fa pensare che l'esecutore degli affreschi si sia limitato a trascrivere modelli grafici riproponendo di ciascuno la scala originale. In alcuni casi poi, come nell'*Ercole e l'Idra* (fig. 273) e nell'*Ercole e Anteo* (fig.



253. Torrechiana. Salone dei Giocolieri: Finta porta.



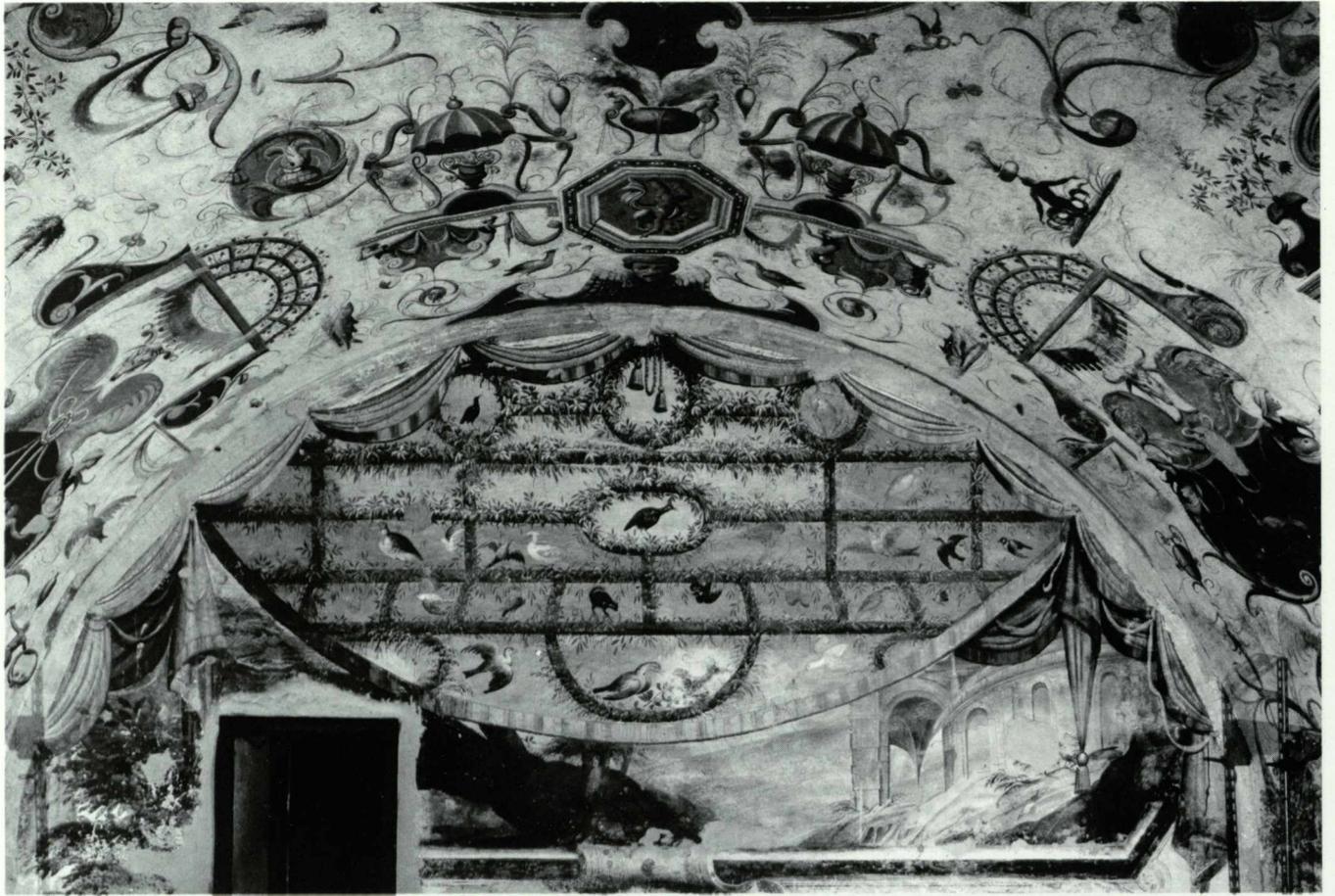
255. Torrechiana. Salone dei Giocolieri: Finta porta.



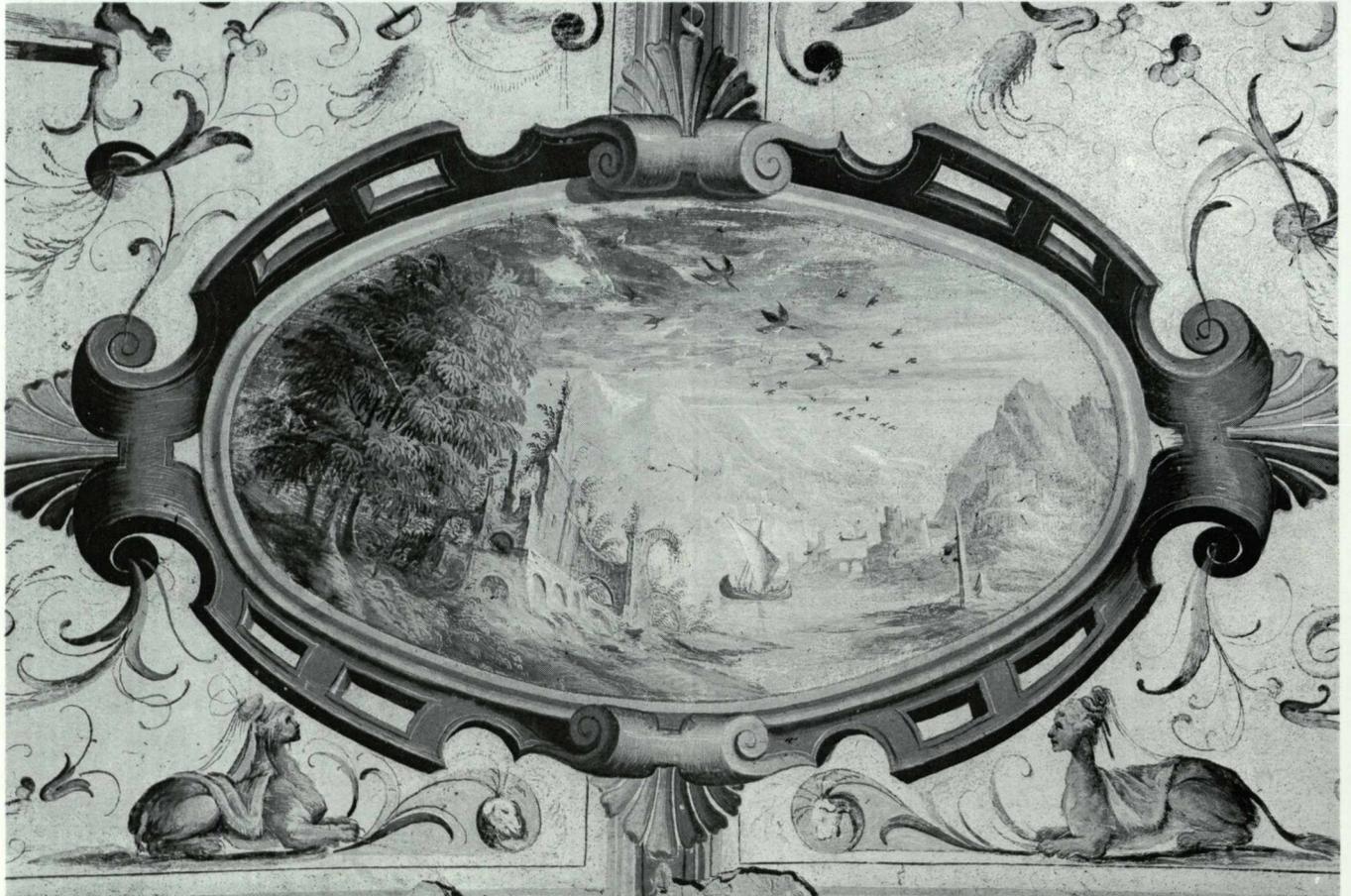
254. Torrechiana. Salone dei Giocolieri: I Giocolieri.



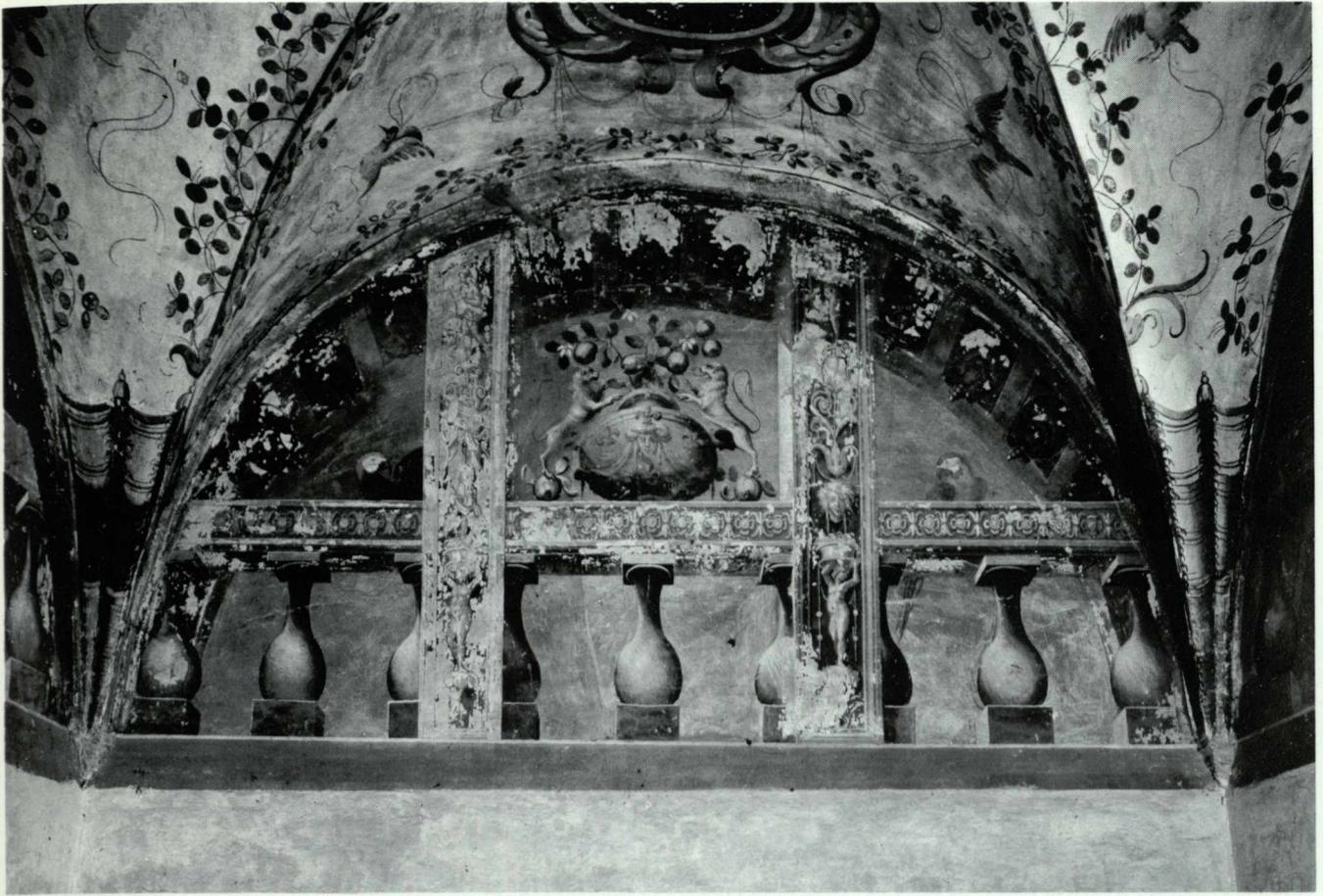
256. Torrechiana. Salone dei Giocolieri: Grottesca.



257. Torrechiara. Sala di Giove: Pergolato con uccelli.



258. Torrechiara. Sala dei Paesaggi: Paesaggio.



259. Torrechiara. Sala del Velario: Finta balaustra.



260. Torrechiara. Sala della Vittoria: La Fama.



261. Torrechiara. Sala della Vittoria: Particolare della volta.

272) si nota chiaramente la sovrapposizione di due diversi modelli, uno per la scena principale e uno per lo sfondo. Di maggiore interesse la figura al centro della volta, un *Giove tonante*, di cui è già stata notata l'appartenenza alla cultura figurativa vasariana (104). Ancora un rimando al Mazzoni e a San Secondo nella Sala dei Busti (105) (fig. 274), sia per la composizione, che rimanda ai moduli già impiegati a San Secondo (lo sfondato centrale con balaustra, il finto arazzo teso al centro della volta, le complesse cornici che ornano i busti dei Cesari), sia per le singole figure: in particolare la figura centrale, probabile allegoria della Fortezza ha riscontri precisi con il Mazzoni di palazzo Spada (106). Lo stesso esecutore, senza più fare probabilmente ricorso ai cartoni del maestro, compare nella decorazione della volta della Cappella (fig. 275). Le affinità con la volta della sala precedente mi sembrano evidenti soprattutto nei putti che compaiono in entrambi i casi. Nella Cappella un folto pergolato di rose fa da supporto a putti che reggono i simboli della Passione e lascia

libero al centro un ovale con una figura femminile (la Fede) e accanto un angelo che regge la croce (fig. 267). Di notevole finezza, il finto pergolato ha precedenti illustri nella tradizione pittorica emiliana (107), ma qui il motivo è certamente ritornato attraverso la mediazione della cerchia di Federico Zuccari, che lo introduce e lo diffonde e a Roma e poi in tutta Italia, incontrando dovunque una grandissima fortuna (108).

In due piccoli ambienti soltanto, tra l'altro in cattivo stato di conservazione, è possibile ritrovare a Sala i modi del nostro Pseudo-Baglione: in essi (fig. 276) ricompare infatti il motivo del rovinismo già visto a Torrechiara, con lo stesso vasto cielo solcato dal volo di uccelli. Mentre c'è ancora da ricordare, sempre a Sala, un ultimo ambiente di notevole interesse. La Sala dell'Eneide (figg. 277-279) si presenta in termini piuttosto problematici circa la datazione: per alcuni aspetti, per esempio la ripartizione della volta e le profilature in stucco, si sarebbe tentati di riferire la decorazione a un'epoca molto pre-



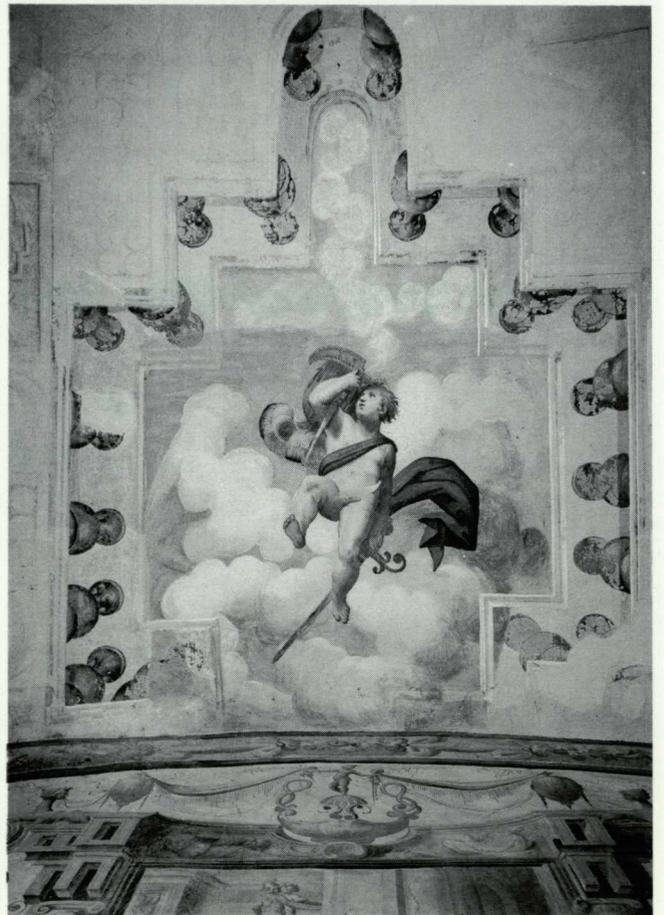
262. Montechiarugolo. Sala delle Allegorie: Una lunetta.



263. Montechiarugolo. Sala dei Nudi: La volta.



264. Torrechiara. Salone degli Stemma.



265. Torrechiara. Salone degli Stemma: Particolare della volta.



266. Montechiarugolo. Sala degli Amorini: La volta.

cedente <sup>(109)</sup>, agli stessi anni della Sala dell'Asino d'oro a San Secondo (figg. 180-184). Può darsi in effetti che gli attuali affreschi si siano sovrapposti a una pittura precedente o soltanto a una superficie precedentemente predisposta, ma essi certamente non contengono riferimenti a una cultura più antica rispetto alla decorazione degli altri ambienti di Sala. Ho cercato inutilmente di rintracciare eventuali modelli grafici sui quali potevano essere state esemplate le raffinate illustrazioni dell'Eneide, per cui ho dovuto convenire che si tratta di una creazione originale, tra l'altro molto rilevante anche sul piano iconografico <sup>(110)</sup>. Dal punto di vista stilistico i rimandi più convincenti mi sembrano ancora una volta con l'ambiente vasariano: con i piccoli tondi delle Fatiche di Ercole nella omonima sala di palazzo Vecchio, e con le piccole scene della Sala di Callisto in palazzo Spada.

Il percorso lungo un secolo e mezzo di storia artistica che qui si conclude ha toccato argo-

menti e figure molto diversi, ha forse sollevato più interrogativi di quanti non abbia contribuito a risolvere, ha permesso di intravedere soltanto una cultura al di là del fatto artistico, non è riuscita a individuare un filo conduttore né a ritrovare il significato complessivo di un ambiente. Ha potuto semmai registrare la progressiva perdita di pregnanza del messaggio pittorico: dalla solennità sacrale della Camera d'oro si passa al raccolto simbolismo degli affreschi di Fontanelato, per giungere all'esibizione trionfalistica dei Fasti Rossiani e allo sperpero decorativo di grottesche, paesaggi e mitologie. Il momento della massima attività coincide con la fase di maggiore declino, e si comprende come dietro quel delirio di immagini non esista più un mondo di consolidate certezze.

Nei confini circoscritti del territorio parmense è possibile leggere lo svolgimento di una vicenda esemplare: il tramonto di un mondo superato da eventi che incalzano e che trovano ormai in altre realtà il fondamento per inventare nuovi modi di intendere e utilizzare il linguaggio figurativo.



267. Sala Baganza. La Cappella: La Fede.



268. Sala Baganza. Sala dell'Eneide: Caronte.

## Note

(1) Per le notizie storiche sono ancora fondamentali gli studi di F. L. CAMPARI, *Un castello del Parmigiano attraverso i secoli*, Parma, 1910, e di N. PELICELLI, *Pier Maria Rossi e i suoi castelli*, Parma, 1911, dove sono indicate le principali fonti documentarie e letterarie.

(2) L'episodio sarà ricordato nel salone di San Secondo dedicato alla celebrazione dei fasti della famiglia Rossi (cfr. fig. 59).

(3) Per la Camera degli Sposi cfr. G. MULLAZZANI, *La fonte letteraria della Camera degli Sposi di Mantegna*, in «Arte lombarda», n.s., n. 50 (1978), pp. 33-46.

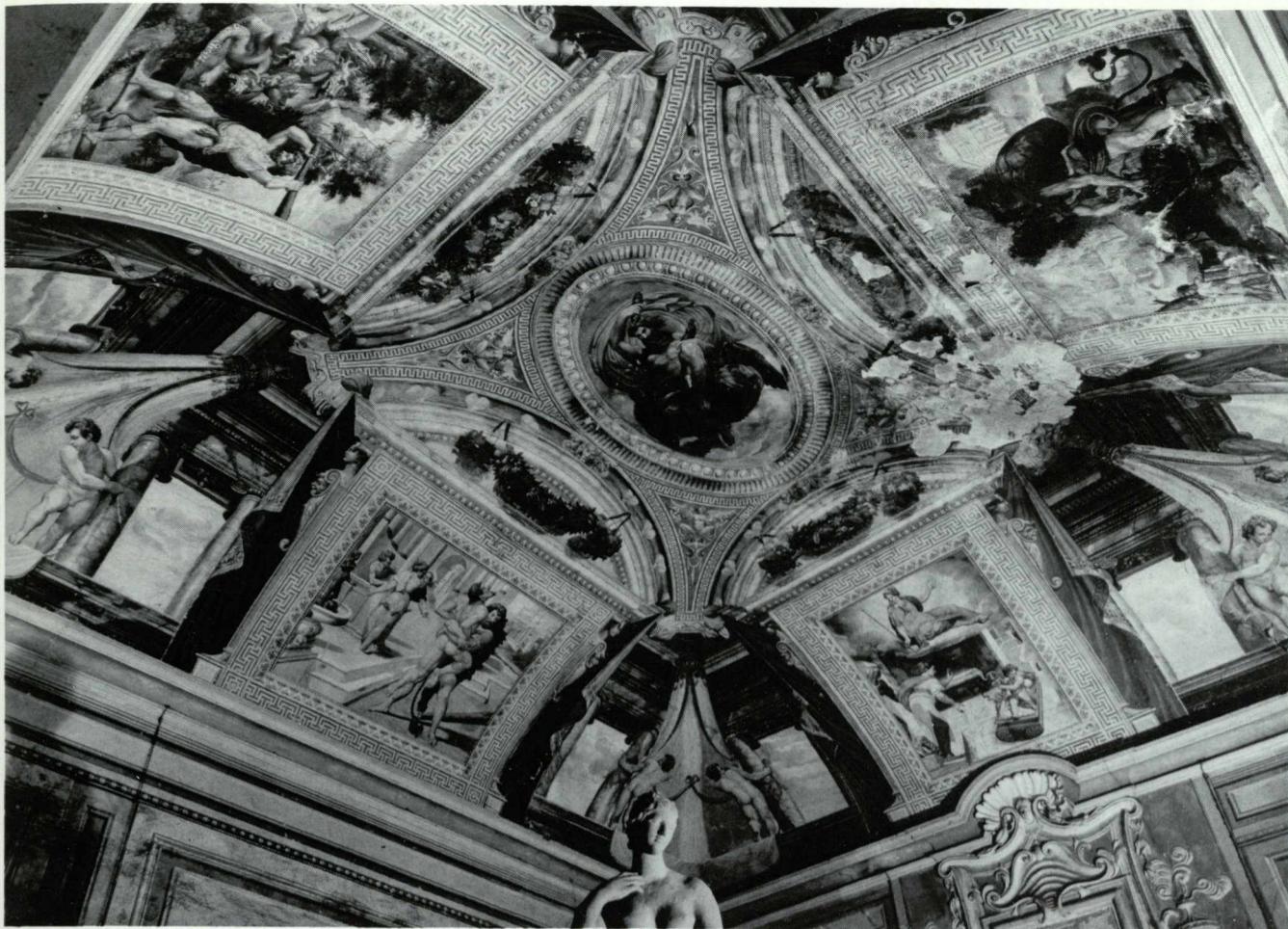
(4) Per l'esatta lettura dell'itinerario di Bianca si veda L. SUMMER, *Considerazioni topografiche sugli affreschi della Camera d'oro a Torchiara*, in «Parma nell'arte», XI (1979), pp. 51-64; ID., *Torchiara. Guida storico-artistica*, Parma, 1979, pp. 38-39. I castelli rappresentati nelle vele e nelle lunette sono: vela est (fig. 151): Beduzzo e Pagnetolo, a sinistra di Bianca, Corniglio e Graiana, a destra. Vela sud (fig. 152): Bosco di Corniglio, a sinistra, Berceto, a destra. Vela ovest (fig. 153): Roccaprebalza e Corniana, a sinistra, Bardone, Roccalzona e Fornovo, a destra. Vela nord (fig. 154): Castel Maria e Sant'Andrea, a sinistra, Rivalta, col paese di Lesignano, e Castrignano, a destra.

Lunetta est (fig. 149): Basilicanova, a sinistra, e Torrechiara, a destra dei due amanti. Lunetta sud (fig. 150): Neviano Rossi, a sinistra, e Carona (?), a destra. Lunetta ovest (fig. 155): Segalara, a sinistra, e Noceto, a destra. Lunetta nord (fig. 156): San Secondo, a sinistra, e Roccabianca, a destra. Per una rassegna sistematica dei castelli del territorio di Parma si veda l'opera di A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *I castelli del Parmense*, Parma, 1955, e quella più recente di G. CAPACCHI, *Castelli della collina parmigiana*, Parma, 1977; ID., *Castelli della pianura parmigiana*, Parma, 1978; ID., *Castelli della montagna parmigiana*, Parma, 1979 (i tre volumi sono ora raccolti in un unico volume, *Castelli della provincia di Parma*, Parma, 1980).

(5) Questa interpretazione è confermata da una medaglia dell'Enzola (cfr. G. F. HILL, *A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930, n. 297, p. 73), che nel recto contiene il busto di Bianca (con la scritta «D. BLANCHINE R. SIMULACRUM») e nel verso la figura di una donna vestita da pellegrina, con bordone e bisaccia, sotto il sole raggianti e due castelli sullo sfondo (la scritta dice «LIZADRA ET PELEGRINA SOPRATUTO»). Risale al Molossi (*Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, 1832-34) la leggenda che l'abbigliamento di Bianca alludeva al fatto che essa raggiungesse di nascosto l'amante, dopo essersi tinto il volto di nero (questo effetto negli affreschi, ancora oggi visibile, è dovuto all'alterazione del colore). A questa tradizione allude I. AFFO, *Descrizione della misteriosa stanza di Torchiara*



269. Montechiarugolo. Sala detta del Baglione.



270. Sala Baganza. Sala di Ercole: La volta.

(Parma, Biblioteca Palatina, ms. n. 664) ed. da A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, IV, Parma, 1852, pp. 60-61). La corretta interpretazione fu invece avanzata da C. RICCI, in un saggio del 1894, ristampato in *Santi ed Artisti*, Bologna, 1910, pp. 111-122.

(6) Non sono in grado di spiegare le azioni delle diverse coppie di putti, che suonano strumenti musicali o giocano con vari animali, tra cui una scimmia e un pavone. Probabilmente si tratta di mezzi per qualificare come *locus amoenus* la stanza dove si svolge l'azione.

(7) Lo stesso motivo ricorre sul verso di un'altra medaglia dell'Enzola dedicata a Pier Maria, datata 1455 (G. F. HILL, *Corpus*, p. 70, n. 280).

(8) *Cantilena pro Potenti. D. Petro Maria Rubeo Berceti Comite Magnifico et Noceti Domino etc.*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. n. 1184, pubbl. in appendice al PEZZANA, *Storia*, IV, pp. 62-65. Tra i molti motivi di interesse del componimento c'è quello dovuto al fatto che contiene un elogio della moglie di Pier Maria («Prima ha madona antonia per consorte / Piena di consilii e di sapientia, / E madre di prudentia, / Chi saurebbe guidar ogni paese») e dei suoi figli, e insieme parla poeticamente delle raffigurazioni degli affreschi della Camera d'oro («In più loci poi ritratto il bel signore / A cui e familiare la damisela, / Chi seco or favela, / Or verde par gli pona la corona»).

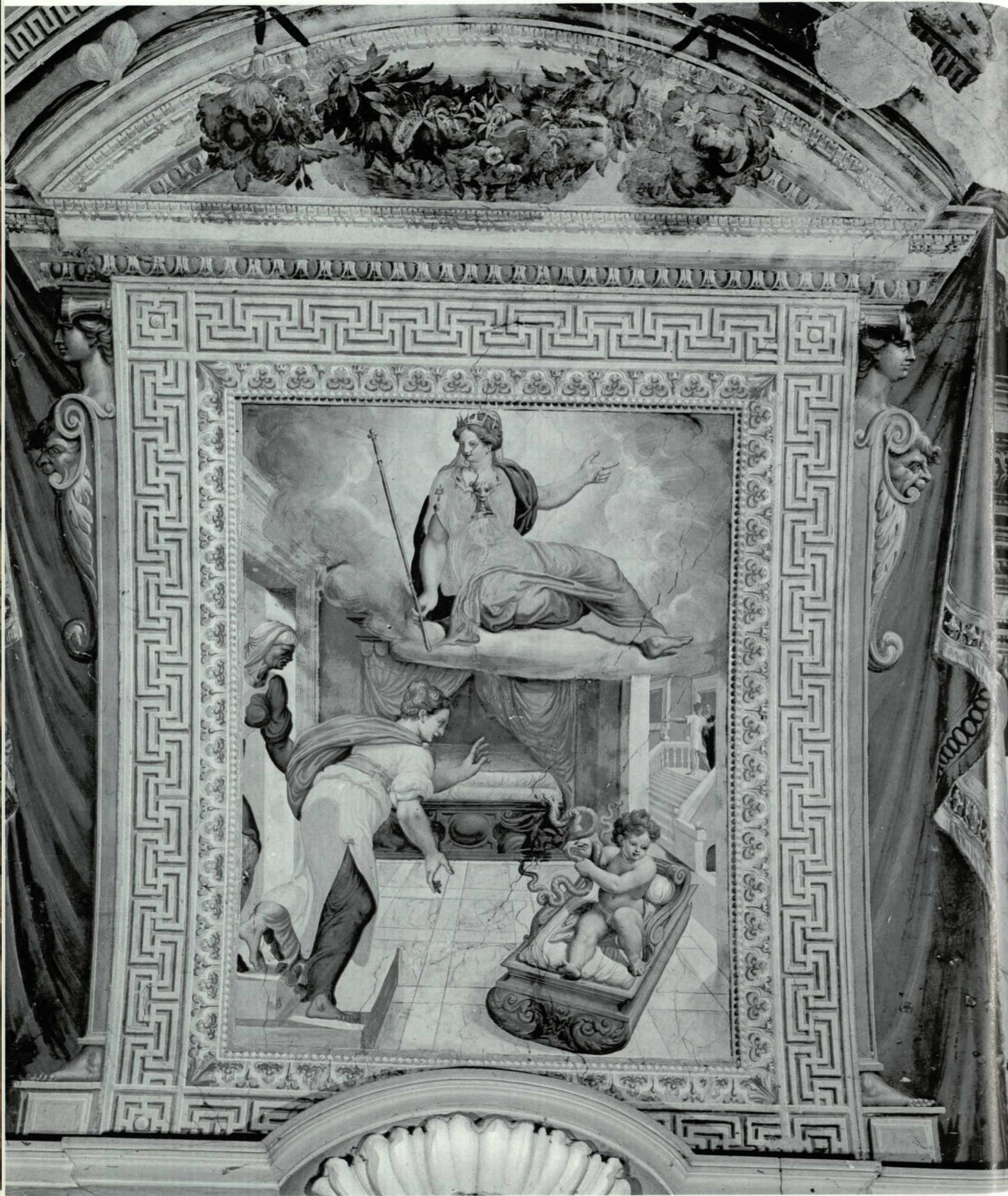
(9) Così il Rustici descrive lo «studiolo»: «Poi dretto il lecto el studio posto / In cui e pente quil gran platone / Chia gli ha dato il sone / E di sua cithera il dolce cante». Platone e gli altri personaggi nominati nella Cantilena (Socrate, Demostene, Bianche, Aristotele, Dante, Solone, ecc.) erano dipinti «al di dentro

della gran tavola, che chiude detta nicchia a foggia come ho detto di portone», come si ricava dalla citata descrizione dell'Affò. Da essa si apprende anche che tale porta nascondeva, al di sotto della nicchia un piccolo affresco raffigurante l'Ecce Homo. Già l'Affò si chiedeva, significativamente «cosa significhi questo misto di profano e di sacro».

(10) Si veda l'ancor utile repertorio di R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, 2 voll., La Haye, 1932, per rendersi conto quanto scarsi siano gli interni profani decorati del XIV e XV secolo. Per altre indicazioni si veda la bibliografia indicata alla nota seguente.

(11) Cfr. la vasta documentazione, figurativa e letteraria, raccolta da P. W. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of the early Renaissance*, Philadelphia, 1979. Vi si possono ravvisare soltanto alcuni motivi isolati, come la scena dell'incoronazione dell'amante, o il motivo del *locus amoenus* con alberi e uccelli, o quello di Amore che dardeggia uomini e donne. Interessante, ma allo stesso modo del tutto inadeguata, la rassegna delle decorazioni di interni (pp. 43-50), per la quale si veda anche B. COLE, *The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII (1967), pp. 61-82. La problematica sollevata in questi studi interessa in uguale misura anche la Camera di Griselda di cui si parla più avanti.

(12) C. RICCI, *Santi ed Artisti*, pp. 111-122. Per l'attribuzione al Tacconi si veda N. PELICELLI, *Pier Maria Rossi*, p. 30. La dichiarazione del Tacconi si riferisce a una ricevuta «per integro pagamento de ogni lavori havesse facto al magnifico signor Pietro Maria Rosso a Torchiara», senza specificare l'opera.



271. Sala Baganza. Sala di Ercole: Ercole e i serpenti.

(13) Attualmente la cappella è completamente spoglia sia degli arredi sia della decorazione originaria. La sua importanza è testimoniata dalla presenza, un tempo, dei sepolcri di Pier Maria e di Bianca e del prezioso polittico, entrato a far parte delle collezioni milanesi nel 1910. Degli arredi faceva parte anche la singolare tribUNETTA in legno intagliato e dipinto (figg. 160-161), anch'essa conservata al Castello Sforzesco, che doveva servire a ospitare la celebre coppia durante le funzioni religiose sottraendola a occhi indiscreti (cfr. C. ALBERICI, *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1976, p. 37). Anche la decorazione della tribUNETTA è formata da formelle raffiguranti lo stemma del Rossi (il leone rampante) e l'impresa con il cuore e il motto «Digne et in eternum». Attribuita alla bottega del Di Baisio, autore del coro della chiesa di San Domenico a Ferrara, essa pervenne alla sede odierna nel 1936. Per il politico, oltre alla bibliografia ricordata alla nota seguente, si veda in particolare la scheda, di F. MAZZINI, del catalogo della mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, 1958, p. 67. Da confermare l'opinione del Ricci (p. 121) che il volto della Vergine sia il ritratto di Bianca Maria. Il confronto con le diverse medaglie dell'Enzola mi sembra assolutamente convincente (G. F. HILL, *Corpus*, p. 70, n. 282; p. 73, n. 296 e n. 297).

(14) Per un profilo di Benedetto Bembo si veda: A. PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze, 1951, pp. 44-47; F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965, pp. 442-444; ID., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, 1966, pp. 102-103.

(15) Si veda F. MAZZINI, *Affreschi*, p. 438.

(16) La data fu ricavata dall'Affò (*Il parmigiano servitor di piazza*, Parma, 1796, pp. 165-166) sulla base della presenza del nome di Pio II (ancora leggibile) sul sigillo del falso breve pontificio letto da Gualtieri a Griselda (fig. 162). Si veda, per le notizie generali sulle vicende della camera M. PELLEGGRI, *La «camera picta» con la favola di Griselda già nel Castello di Roccabianca*, in «Parma nell'arte», I (1969), pp. 21-23.

(17) Cfr. A. LORENZI, *La storia di Gualtieri e Griselda negli affreschi del Castello di Roccabianca*, in «Città di Milano», LXXVI (1959), pp. 533-538.

(18) Ne testimoniano la grandissima diffusione la traduzione latina eseguita dal Petrarca (*Seniles*, XVIII, 3), la versione francese, e quella inglese contenuta nei *Canterbury Tales* di Chaucer.

(19) Per la fortuna del tema in campo figurativo si veda il classico repertorio di P. SCHUBRING, *Cassoni*, Leipzig, 1915, e il recentissimo e accuratissimo studio di F. BORRONI SALVADORI, *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, VII (1977), pp. 595-734, in particolare le note 169 e 225.

(20) L'articolo di A. Lorenzi, citato alla nota 17, ripercorre tutta la vicenda della novella attraverso l'esame dei 24 riquadri.

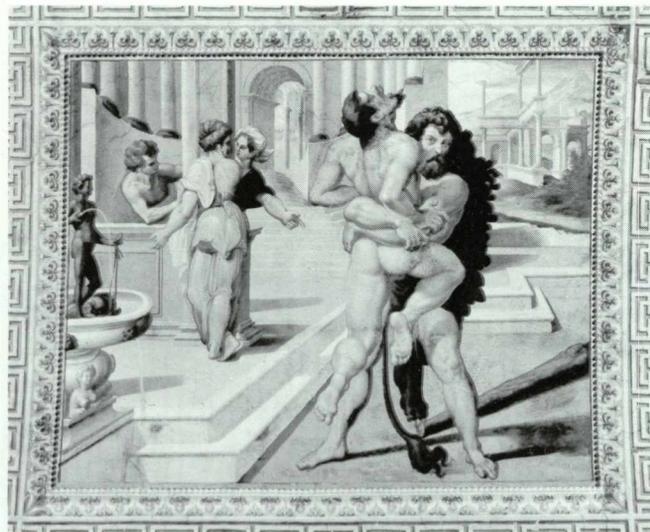
(21) Cfr. M. PELLEGGRI, *La «camera picta»*, p. 21. Con atto del 15 ottobre 1467, Pier Maria donò a Bianca il castello di Roccabianca assieme alle ville di Reinaldo e di Fontanelle del Pizzo: cfr. F. L. CAMPARI, *Un castello*, p. 80, che suppone che a quella data fosse già morta la Torelli, ancora viva nel 1464, essendo nominata nel testamento del marito redatto in quell'anno.

(22) C. L. RAGGHIANI, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, I, in «Critica d'Arte», VIII (1949), pp. 31-46. A p. 32 è accuratamente descritta la complessa decorazione della volta.

(23) Della vasta bibliografia sull'argomento mi limito a citare, anche per le affinità dell'ambito culturale preso in esame, il recente saggio di C. VASOLI, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane*, Atti del convegno Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto (1975), Bari, 1977, pp. 469-494.

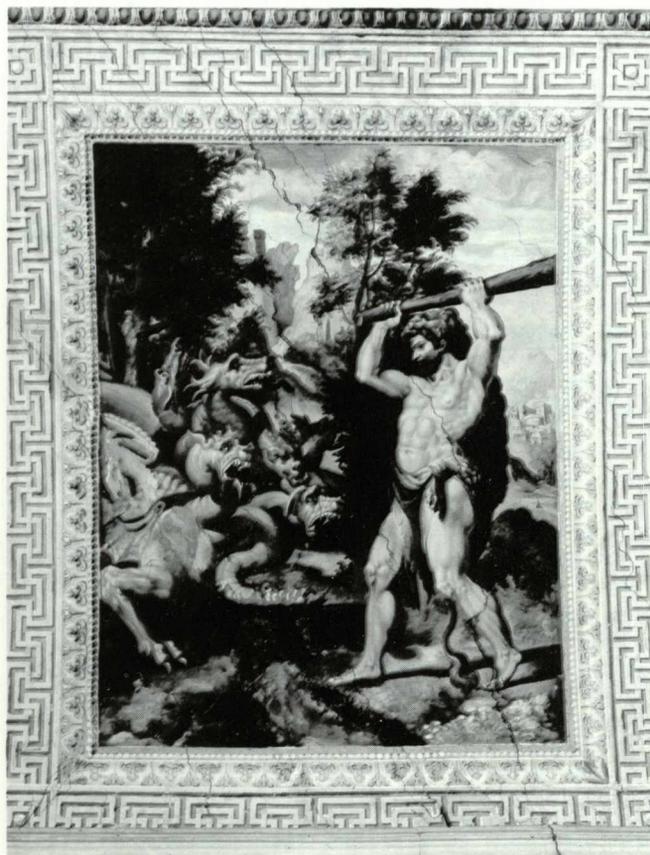
(24) C. L. RAGGHIANI, *Studi*, p. 40.

(25) Si veda l'art. cit. alla nota 22 e il suo proseguimento, *ibid.*, pp. 288-300.



272. Sala Baganza. Sala di Ercole: Ercole e Anteo.

273. Sala Baganza. Sala di Ercole: Ercole e l'Idra.





274. Sala Baganza. Sala dei Busti: La volta.

(26) *Ibid.*, p. 290.

(27) M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano, 1956, pp. 127-128.

(28) G. C. SCIOLLA, *Ipotesi per Niccolò da Varallo*, I, in «Critica d'Arte», n.s., XIV (1966), pp. 27-36.

(29) Per completare il quadro della pittura quattrocentesca nelle corti parmensi, occorre far menzione di un altro affresco, non privo di interesse ma certo di importanza secondaria rispetto alle problematiche toccate fin qui e in seguito, conservato nel castello di Montechiarugolo. Raffigurante l'Annunciazione, divisa in due riquadri (figg. 172-173), esso è stato reso noto dalla Ghidiglia Quintavalle (*Un affresco ignorato del primo Quattrocento*, in «Aurea Parma», XXXVIII [1954], pp. 201-205), che lo ha giustamente attribuito a un pittore lombardo influenzato dalla pittura veronese verso il 1430-40.

(30) Olio su tavola, cm 109 x 81. Sul retro del dipinto la scritta «Opus de Mazolla 1524 F». Per la storia del quadro, che è ricordato per la prima volta nell'inventario del Guardaroba del principe Ranuccio Farnese del 1587, si veda la recente monografia di P. ROSSI, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano, 1980, p. 92.

(31) Nella rocca di Fontanellato è da registrare un altro episodio decorativo, cronologicamente prossimo a quello di Parmigianino, ma culturalmente molto arretrato: si tratta della decorazione (fig. 174), della stanza che precede quella affrescata dal Parmigianino, che stilisticamente e tematicamente (finte colonne che sorreggono un fregio con putti e mascheroni e, tra le colonne, corde su cui sono distese figure femminili) è da riferire alla cerchia dell'Araldi: cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Scoperta di affreschi nella Rocca di Fontanellato*, in «Aurea Parma», XXXVIII (1954), pp. 61-62; ID., *Alessandro Araldi*, in «Rivista

dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., VII (1958), pp. 292-333.

(32) G. COPERTINI, *Il Parmigianino*, I, Parma, 1932, p. 45, fu il primo studioso a proporre una data precoce per gli affreschi di Fontanellato, seguito da S. FREEDBERG, *Il Parmigianino. His works in painting*, Cambridge, Mass., 1950, pp. 51-54.

(33) Sulla destinazione della stanza, come bagno o boudoir, secondo l'opinione di A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE (dei numerosi interventi della studiosa si veda soprattutto *Gli affreschi giovanili del Parmigianino*, Milano, 1968, pp. 74-75), mi sentirei di avanzare dei dubbi, in ordine alla lettura della decorazione che qui propongo.

(34) La leggenda è riferita nell'opuscolo anonimo (ma da attribuire a Luigi Sanvitale) *Descrizione della Camera dipinta da Francesco Mazzola nella Rocca di Fontanellato*, s.l. e s.d. (ma 1843), p. 6. In una seconda edizione dell'opuscolo (Parma, 1857) accanto a questa opinione sulla identità della figura femminile riferisce quella del Ratti, che vi ravvisa una Cerere, e ipotizza (p. 43) che si tratti in realtà di un ritratto, e in particolare di quello di Paola Gonzaga.

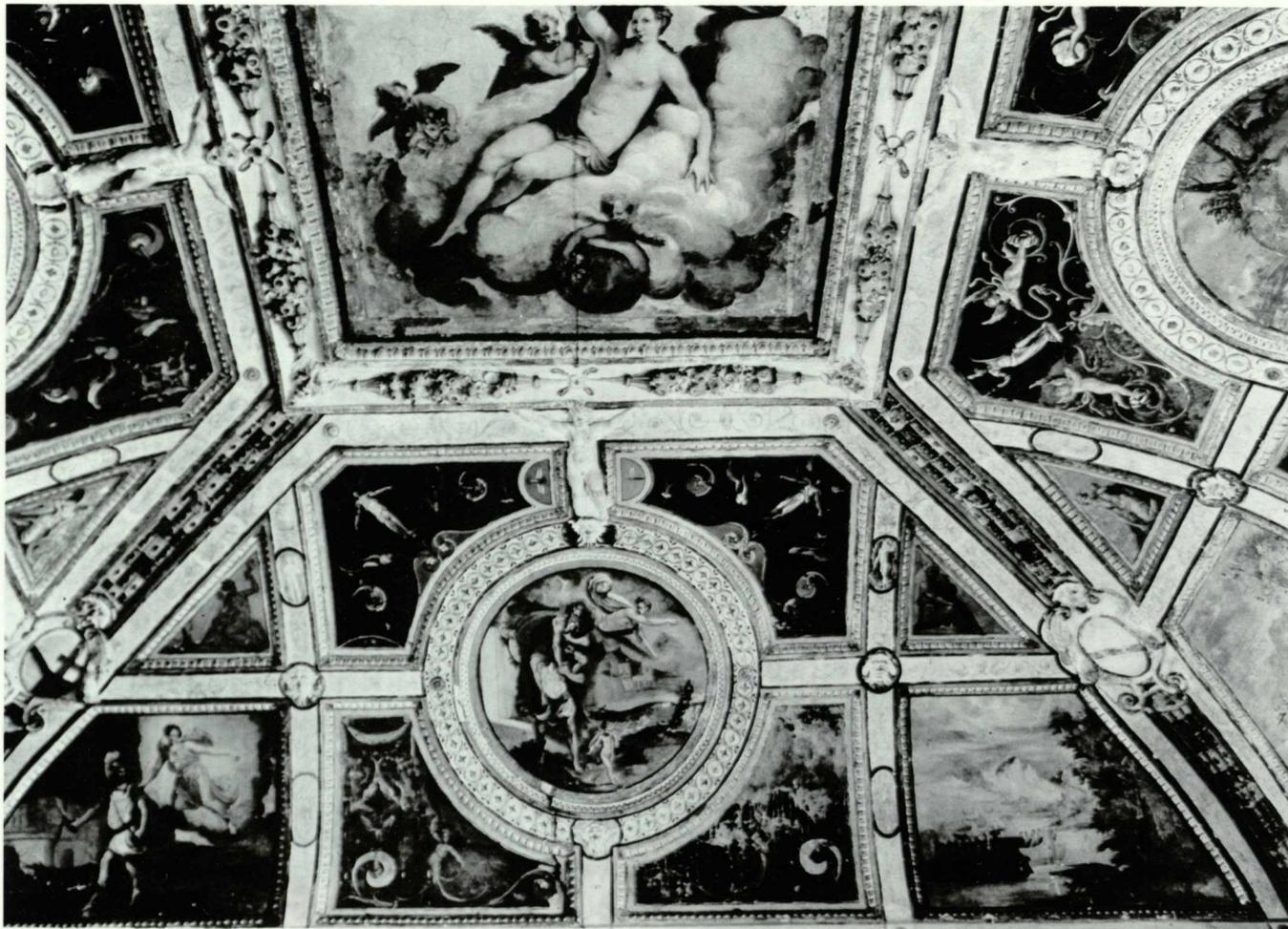
(35) Si veda l'incisione eseguita da Antonio Bresciani (1720-1817) contenuta, assieme ad altre dedicate alla stanza di Fontanellato, in un opuscolo anonimo, *La favola di Ateone dipinta a fresco in una stanza del Palazzo della Casa Sanvitale ecc.*, Parma, s.d. Questa raccolta di incisioni è molto importante per ricostruire la vicenda esterna degli affreschi, che sono ricordate da A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il restauro degli affreschi del Parmigianino nella Rocca di Fontanellato*, in «Bollettino d'Arte», s.V., LI (1966), pp. 187-90, e *Il 'Boudoir' di Paola Gonzaga si ignora di Fontanellato*, in «Paragone», n. 209 (1967), pp. 3-17 (con un'appendice di R. Pasqui). Gli affreschi furono estesa-



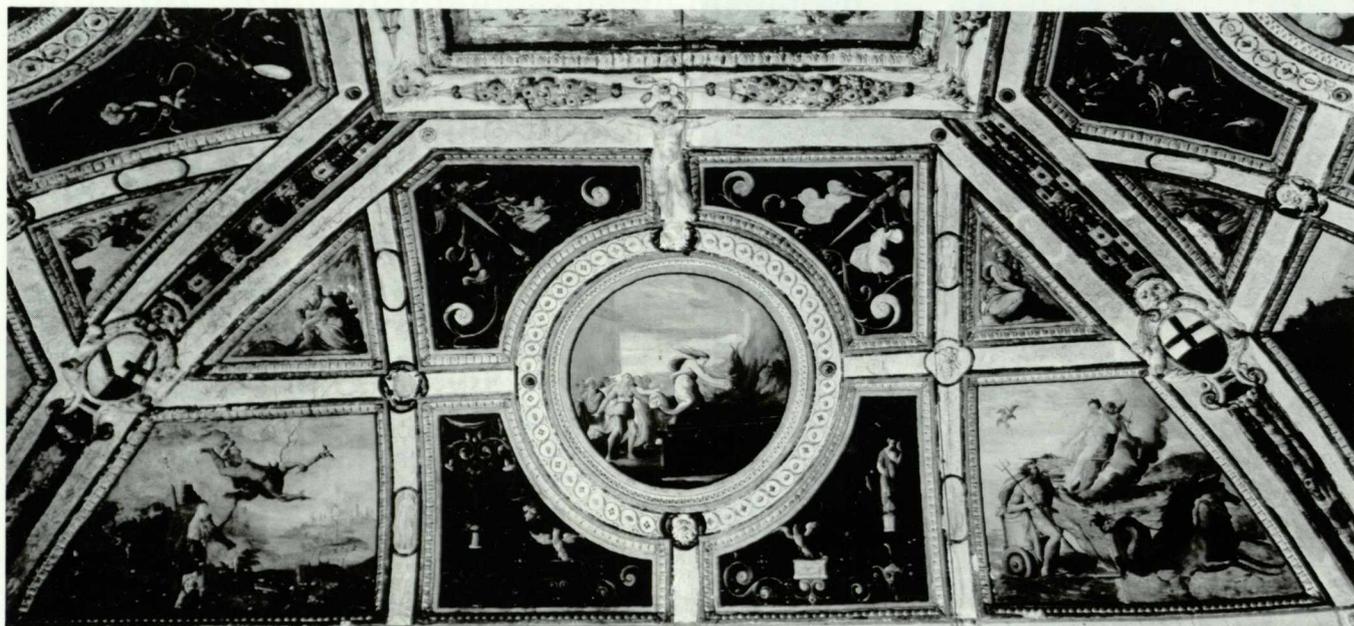
275. Sala Baganza. La Cappella: La volta.



276. Sala Baganza. Camerino.



277. Sala Baganza. Sala dell'Eneide: Particolare della volta.



278. Sala Baganza. Sala dell'Eneide: Particolare della volta.

mente ridipinti nel XVII secolo dal Boselli e restaurati nel 1836, naturalmente con i criteri del tempo, da G. B. Borghesi.

(36) Tutti i disegni preparatori per Fontanellato furono raccolti da A. E. POPHAM, *Drawings by Parmigianino for the Rocca of Fontanellato*, in «Master Drawings», I (1963), pp. 3-10, ma si veda ora dello stesso studioso la monumentale raccolta, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London, 1971.

(37) A. E. POPHAM, *Catalogue*, II, tav. 30.

(38) *Ibid.*, tav. 31.

(39) I diversi frutti sono probabilmente in relazione con le stagioni. Che comunque la loro presenza si riferisca alla fertilità mi sembra confermato dal già citato disegno della Morgan Library (verso), dove è rappresentata una coppia di conigli accanto a uno dei putti.

(40) Si veda in particolare M. FAGIOLO DELL'ARCO, «*Peritissimo alchimista*»; *analisi del Parmigianino*, in «L'Arte», n. 7-8 (1969), pp. 67-137, e poi *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, 1970, pp. 255-256. L'interpretazione proposta dall'autore, già discutibile complessivamente, per il caso di Fontanellato si basa su elementi obiettivamente inconsistenti: infatti oltre che sullo specchio (su cui si veda la nota seguente) esso si basa sulla errata relazione con i nostri affreschi del disegno della collezione Gathorne-Hardy (A. E. POPHAM, *Catalogue*, II, tav. 34), che rappresenta sul verso lo studio del probabile ritratto di Galeazzo Sanvitale. Il disegno è stato messo in rapporto con Fontanellato perché contiene nel recto lo studio di una testa femminile, erroneamente ritenuta dal Popham (I, p. 3) come studio delle teste in stucco che a Fontanellato sono alla base dei peducci della volta (fig. 179). È sorprendente che queste teste non siano mai state riconosciute come rappresentazioni della testa della Medusa. Ciò avrebbe evitato l'errata relazione del disegno citato e avrebbe permesso di identificare invece il vero studio per quelle teste: esso è contenuto nel disegno della collezione Seilern (A. E. POPHAM, *Catalogue*, III, tav. 472). La giusta individuazione era stata proposta da Seilern, ma negata dal Popham (I, p. 62) per il motivo che la testa del disegno avrebbe, ma non è vero, lo sguardo rivolto in avanti e non abbassato. È evidente invece quest'ultimo particolare e quello, decisivo, del cordone annodato sotto il mento come le teste poi realizzate. Ringrazio l'amico Charles Robertson per avere attirato la mia attenzione su questo importante aspetto della decorazione di Fontanellato.

(41) Significativamente di esso non si fa menzione neppure nella descrizione contenuta in I. Affò, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, 1784, p. 80, e neppure in quella più antica, che l'Affò riporta (p. 354), del Ratti. L'incisione del Bresciani, contenuta nell'opuscolo cit. alla nota 35, deve essere contemporanea dell'opera dell'Affò, dal momento che la raccolta di incisioni è introdotta da un brano tratto appunto da essa. Lo specchio è menzionato per la prima volta nella guida del Sanvitale del 1843 (p. 3), cit. alla nota 34.

(42) Compare, per esempio, tra i numerosi moti dipinti nella camera da letto del palazzo di Branda Castiglioni a Castiglione Olona.

(43) Cfr. G. COPERTINI, *Il Parmigianino*, I, p. 47.

(44) S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, 1975, 2<sup>a</sup> ed., pp. 217-218. Non mi soffermo su questo aspetto del Parmigianino in rapporto con il Manierismo, perché ciò comporterebbe una sistematica rassegna della vasta problematica ancora aperta intorno al concetto e ai limiti del Manierismo, che intenzionalmente ho voluto evitare in questa sede.

(45) L'influenza del Pordenone è stata rilevata per gli affreschi di San Giovanni Evangelista, su cui si veda ora E. BATTISTI, in AA.VV., *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Parma, 1979, p. 137. Per l'Anselmi si veda la monografia di A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Michelangelo Anselmi*, Parma, 1960. A proposito dei rapporti Parmigianino-Pordenone mi sembra il caso di rilevare anche l'influenza subita da quest'ultimo, particolarmente evidente, in Santa Maria di Campagna, soprattutto nei putti che fanno corona alla figura di Sant'Agostino, tra le prime cose dipinte dal Pordenone nella chiesa piacentina (1525).

(46) Cfr. S. J. FREEDBERG, *Painting*, p. 218. È il caso qui di ricordare, per completare il discorso su Parmigianino nel territorio parmense, altre opere che in passato gli sono state attribuite, come l'*Amorino* conservato nella Rocca di Soragna (fig. 41), su cui si veda lo studio di Giovanni Godi citato alla nota 52, e i due ritratti dei signori di San Secondo, Pier Maria III Rossi e Camilla Gonzaga, conservati nel Museo del Prado, sulla cui vicenda si veda A. O. QUINTAVALLE, *Il Parmigianino*, Milano, 1948, p. 125, che giustamente sposta l'attribuzione dei due dipinti su Gerolamo Mazzola Bedoli (pp. 101-102).

(47) Dal punto di vista compositivo è fondamentale l'intervento di J. SCHULZ, *Pordenone's Cupolas*, in *Studies Antony Blunt*,



279. Sala Baganza. Sala dell'Eneide: Particolare della volta.

London-New York, 1967, pp. 44-50. La cappella sarà oggetto di un prossimo restauro, a cura della dott. Paola Ceschi Lavagetto della Soprintendenza di Parma, che chiarirà, ci si augura, anche il problema della paternità della decorazione dell'ambiente antistante la cappella vera e propria, per quanto riguarda soprattutto le due absidi affrescate e la finta architettura.

(48) I due stemmi mi sembrano del tutto ridipinti. Per le notizie relative al castello di San Secondo si veda l'ampia guida di M. PELLEGRINI, *Il Castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, San Secondo, 1979 (3ª ed.).

(49) Il confronto più pertinente è con la Sala dei Cesari di palazzo Te, databile al 1531-32 (cfr. F. HARTT, *Giulio Romano*, I, New Haven, 1958, pp. 151-52).

(50) Cfr. E. VEREYEN, *Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XIV (1972), pp. 33-68.

(51) In questo caso il riferimento è con la Sala delle Aquile o di Fetonte, sempre nel palazzo del Te: le quattro nicchie al centro di ogni parete sono divise in modo simile a San Secondo. Gli affreschi sono attribuiti ad Agostino da Mozzanega (cfr. F. HARTT, *Giulio Romano*, pp. 123-126), che fu pagato nel 1528 per lavori in quella sala. Sul piano stilistico mi sembra che le affinità siano pure notevoli.

(52) Cfr. G. GODI, *Nicolò dell'Abate e la presunta attività del Parmigianino a Soragna*, Parma, 1976, pp. 26-62.

(53) Si veda alla nota 46 e lo studio del Godi citato alla nota precedente.

(54) Cfr. E. QUARANTA, *Il Rinascimento a Soragna*, in «Aurea Parma», XXXVIII (1954), pp. 183-190.

(55) A. OTTANI CAVINA, *Il paesaggio di Nicolò dell'Abate*, in «Paragone», n. 245 (1970), pp. 8-19.

(56) Per un inquadramento chiaro e succinto della situazione dello Stato farnesiano si veda B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, Parma, 1974, pp. 21-24.

(57) Non esistono, data anche la vastità del tema, studi di insieme. Si possono considerare tali i volumi, ancora utili, della *Storia dell'arte italiana* di Adolfo Venturi dedicati alla seconda metà del Cinquecento (Vol. IX, tomi 4, 5, 6, Milano, 1929, 1932, 1936). Copre solo in parte l'epoca che ci interessa il pur prezioso volume di C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Saccchetti de Rome et la décoration murale italienne 1520-1560*, Genève, 1973.

(58) Misura m 20,50 x 11,20 per un'altezza massima di m 14. Molte notizie esterne sul castello di San Secondo si trovano nella già citata guida di M. Pellegrini. Ad essa faccio riferimento per la denominazione dei diversi ambienti.

(59) Ms. cart. 465, cc. 227-28. Il testo, che fu anche dato alle stampe nel 1600, è riportato da M. PELLEGRINI, *Il Castello*, pp. 99-123, in calce al commento di ogni scena.

(60) Di questo riquadro esiste nelle collezioni reali di Windsor il disegno preparatorio: cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, Milano, 1963, p. 25 e fig. 43. L'attribuzione del disegno va ovviamente spostata, a mio parere, sull'autore al quale assegno qui (si veda più avanti) l'esecuzione degli affreschi. È fin da ora degno di nota il fatto che il disegno si limiti all'episodio rappresentato in primo piano, ciò che può confermare una duplice responsabilità per la esecuzione delle scene storiche.

(61) Il portale proviene dalla chiesa di Santa Maria delle Grazie di San Secondo, demolita nel 1800: cfr. M. PELLEGRINI, *Il Castello*, pp. 110 e 183.

(62) Per i diversi riferimenti all'opera di Vasari che avrò modo di fare anche più avanti, si veda P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Milano, 1964, e il recente saggio complessivo sull'artista di T. S. R. BOASE, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979. Il motivo della gradinata usato da Vasari alla Cancellaria deriva dal Tempio della Fortuna di Preneste. In epoca

moderna esso era stato riproposto da Bramante nell'emiciclo terminale del cortile del Belvedere.

(63) Cfr. G. MARIOTTI, *Dipinti nel Palazzo Farnese di Caprarola relativi alla topografia di Parma nel secolo XVI*, Parma, 1933, p. 12. Nella Sala dei Fasti Farnesiani è dipinto anche il modellino della città, tenuto in mano da Ottavio Farnese nella scena raffigurante la consegna di Parma al nuovo duca da parte del card. Alessandro Farnese, alla presenza di Giulio III.

(64) Il manoscritto indica per l'imperatore il nome di Sigismondo per questo episodio e per quello successivo del 1503 (cfr. M. PELLEGRINI, *Il Castello*, pp. 121 e 123), ma non può essere esatto: deve trattarsi in un caso di Federico III e nell'altro di Massimiliano I.

(65) Si considerino soprattutto la scena dell'Incoronazione di Carlo V nella volta della Sala di Clemente VII in palazzo Vecchio e quella della Strage degli Ugonotti nella Sala Regia in Vaticano.

(66) V. CARRARI, *Historia dei Rossi parmigiani*, Ravenna, 1583, p. 182.

(67) I confronti che ho potuto fare con altre volte decorate, soprattutto romane, degli stessi decenni, per quanto rivelano non poche affinità, non sono particolarmente stringenti. Segnalerei in ogni caso, per una partitura decorativa analoga, la Sala dei Fasti Farnesiani a Caprarola.

(68) Il nome del Baglione fu avanzato per San Secondo, assieme a quelli del Malosso e del Parmigianino, nel manoscritto della Palatina (*Parmense*, 570) intitolato *Genealogia de' Rossi parmigiani Marchesi di S. Secondo del cavaliere Francesco Stella* (XVII sec., senza numerazione di pagine). In tempi più recenti lo stesso nome fu riproposto, assieme a quello di Bernardino Campi, da F. BERNINI, *Il castello dei Rossi di San Secondo*, in «Aurea Parma», V (1921), p. 137. Lo stesso binomio fu confermato dalla Ghidiglia Quintavalle (*I castelli*, pp. 64-65) per gli altri affreschi del castello, mentre per il Salone esso venne sostituito da quello Bertoja-Mirola (cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, Milano, 1963, pp. 30-31). Il nome del Baglione, per la parte decorativa del Salone, è riproposto dal Capacchi (*I castelli della pianura*, p. 116).

(69) Per le notizie sul pittore si veda soprattutto: S. ZAMBONI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, V, 1963, pp. 186-187; L. FORNARI, *Profilo di Cesare Baglione*, in «Aurea Parma», LV (1971), pp. 110-119.

(70) L. FORNARI SCHIANCHI, in AA.VV., *L'abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma*, Parma, 1979, pp. 174-175. Accoglierei volentieri l'ipotesi della Fornari in favore di Giovanni Antonio Paganino per altri aspetti che si ritrovano nelle decorazioni di Torrechiara, Montechiarugolo e della stessa San Secondo, non nelle grottesche, bensì negli sfondati e nelle figure che vi sono inserite, che mi sembrano vicini a quelli documentati nel sottarco e nelle pareti del coro di San Giovanni a Parma.

(71) A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, pp. 30-31.

(72) Inconfondibile è il repertorio ricchissimo delle singole immagini, tra le figure che terminano a torciglione o a punta, e anche il modo di disporle, secondo un gusto che trova riscontri in una produzione molto tarda, rispetto alla generazione degli allievi di Raffaello (di cui Giovanni da Udine è il personaggio più rappresentativo), quando ormai circolano stampe, per lo più di derivazione fiamminga, che diffondono moduli molto simili a quelli realizzati a San Secondo e a Torrechiara. Sulla genesi e la prima fase della decorazione a grottesche cfr. F. PIEL, *Die Ornament-Grotteske in der Italienischen Renaissance*, Berlin, 1962; N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969. Resta ancora da fare invece uno studio sistematico della vastissima fenomenologia di questa fortunata forma di decorazione nella seconda metà del Cinquecento in tutta Italia. Si veda la nota 97 per la sua diffusione in area veneta.

(73) Altrettanto problematica, e per molti versi analoga a quella delle grottesche, si presenta la pittura di paesaggio. Anche in questo caso è stato studiato il problema della sua genesi (si veda per esempio E. H. GOMBRICH, *Renaissance artistic theory and the development of landscape painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLI (1953), pp. 335-360; A. R. TURNER, *The vision of landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966; G. POCHAT, *Figur und Landschaft*, Berlin-New York, 1973). Assai meno studiata è, anche in questo caso, l'ampia fenomenologia del paesaggio nel suo aspetto decorativo. Per questo secondo aspetto si veda alla nota 98.

(74) Per la probabile fonte direttamente seguita per questo e per gli altri affreschi dedicati ad Esopo, si veda alle note 77 e 78.

(75) Si veda alle note 77 e 78.

(76) Le favole illustrate sono quelle del Gallo e della volpe, dei Topi e del gatto, della Cicogna e della volpe. Le altre due sono per me indecifrabili.

(77) *Fabulae centum ex antiquis auctoribus selectae et a Gabrieli Faerno Cremonensi explicatae*, Roma, 1563.

(78) Per notizie sul Faerno si veda la prefazione di F. BARBERI alla moderna riedizione delle favole (con la riproduzione delle incisioni originali): G. FAERNO, *Favole scelte*, Roma, 1970, pp. 9-11.

(79) Mi sembra questa l'interpretazione corretta, piuttosto che quella, proposta dal Bernini (*Le opere d'arte nel Castello di San Secondo*, in «Aurea Parma», XX, 1936, p. 46) e ripresa dal Pellegri (*Il Castello*, p. 130), che vi vede Apollo che saetta il campo dei Greci secondo il racconto del primo libro dell'Iliade.

(80) Gli episodi sono quelli di Camillo che si ribella a Brenno, della Continenza di Scipione, di Muzio Scevola e del Toro di Falaride.

(81) Si distinguono chiaramente la Musica, la Pittura, la Retorica, l'Architettura o la Geometria. Ci sono molte affinità, anche stilistiche, con i monocromi del Salone.

(82) Per questo ciclo decorativo si veda il già citato volume di C. Dumont (n. 57).

(83) I personaggi ritratti sono Giovanni de' Medici (delle Bande Nere), il card. Raffaele Riario, Federico Gonzaga e Giangiacomo Trivulzio. La stessa soluzione compositiva compare nella Sala di Lorenzo il Magnifico in palazzo Vecchio.

(84) I confronti più significativi sono con la Sala delle Stagioni dove, realizzato in stucco, si ritrova il motivo dei nudi giacenti su frontoni spezzati. Le figure dei nudi affrescati sono poi vicinissime a quelle di San Secondo. Nella stessa sala di palazzo Spada è contenuto poi un altro riferimento molto preciso alla decorazione di Sala Baganza, come si vedrà più oltre.

(85) VASARI-MILANESI, VII, 1906, pp. 69-70.

(86) *Ibid.*, p. 70, n. 4.

(87) Si veda in particolare il saggio di C. STRINATI, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'Arte», n. 21 (1974), pp. 85-115.

(88) L'attività romana documentata comprende la decorazione della Cappella Theodoli in Santa Maria del Popolo, forse la sua prima opera in proprio (si notino anche qui i frontoni spezzati sormontati da nudi) e la partecipazione a diverse opere decorative nei palazzi Vaticani. La maggior parte delle notizie disponibili sull'artista furono pubblicate da A. BERTOLOTTI, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena, 1882, pp. 28 e 60-67. Un profilo ancora utile del pittore si deve a A. PETTORELLI, *Giulio Mazzoni da Piacenza pittore e scultore*, Roma, 1922. Il più recente intervento è citato alla nota 90.

(89) G. CARASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780, pp. 53-54.

(90) C. STRINATI, *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXIV (1979),

pp. 27-36. L'opera attribuita (fig. 3) è una grande tela del Museo di Capodimonte raffigurante *Le donne sabine che dividono i contendenti*. Non a torto Strinati rileva che nella tela «è presente un fattore che negli affreschi romani è già rifluito: la cultura figurativa parmense e segnatamente quella del Bertoja» (p. 29). Ciò indurrebbe a ipotizzare due datazioni diverse, a San Secondo, per il Salone e per la Sala di Adone, che al momento non mi sembra possibile in considerazione delle informazioni che possediamo sull'artista. L'accostamento al Bertoja rilevato da Strinati giustifica l'attribuzione proposta dalla Ghidiglia Quintavalle di cui si è già detto. Contro quella attribuzione osta, a mio avviso, la cronologia dell'artista parmigiano e il confronto con gli affreschi del Palazzo del Giardino a Parma, che rivelano un modo molto diverso di intendere la decorazione, molto più libero e più vicino alle fonti del primo Rinascimento.

(91) Ancora più mediocre il riquadro del sopracamino, rappresentante il *Suicidio di Didone*, che tuttavia rimanda in qualche modo allo stile di Giulio Romano (soprattutto gli affreschi della Sala di Troia nel palazzo Ducale di Mantova). Del resto il tema è estraneo al programma decorativo della volta, dove sono raffigurati episodi dell'Odissea.

(92) Non si tratta, neanche in questo caso, di una creazione dell'artista, che si avvale delle stampe del cosiddetto Juste de Juste della scuola di Fontainebleau: cfr. H. ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien-München, 1969, p. 51. Ringrazio l'amico Giulio Bora per avermi segnalato questa fonte grafica.

(93) Il rimando più diretto riguarda il motivo delle finte porte, ma quasi altrettanto interessante è il confronto tra le finte sculture di Torrechiara, inserite tra le due coppie di porte (vere e finte) delle pareti minori, e quelle pure monocrome di Maser.

(94) A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *I Castelli*, p. 174; L. SUMMER, *Torchiara*, p. 32. L'ipotesi è smentita sia dall'esame dell'affresco sia dal referto stilistico. Da osservare poi che lo stesso motivo ricorre, come si vedrà, a Sala Baganza (fig. 129).

(95) Cfr. L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962, figg. 33-35 e 92. Per alcuni importanti aspetti della decorazione profana veneta del secondo Cinquecento si vedano soprattutto i numerosi saggi contenuti nel X volume (1968) del «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di architettura Andrea Palladio».

(96) Si veda la documentazione pubblicata da K. OBERHUBER, *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Festschrift H. Kauffmann*, Berlin, 1968, pp. 207-224.

(97) Si veda in particolare E. SACCOMANI, *Le grottesche di Bernardo India e di Eliodoro Forbicini*, in «Arte Veneta», XXXVI (1972), pp. 59-72; e ID., *Le grottesche venete del Cinquecento*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze Lettere e Arti», LXXIX (1970-71), pp. 293-343.

(98) Le due figure più rappresentative nel campo della pittura di paesaggio nell'Italia del secondo Cinquecento sono due artisti stranieri: Paul Brill, attivo a Roma, e Ludovico Pozzoserrato attivo nel Veneto (su cui vedi L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958; e ID., *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, in «Arte Veneta», XV, 1961, pp. 119-126). In questa sede non sono in grado di pronunciarmi con maggiore precisione e rimando, per il tema della diffusione del paesaggio fiammingo in Italia, all'opera di H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 voll., Graz, 1969, in partic. I, pp. 300-312.

(99) La volta dell'oratorio fu decorata come le volte delle altre tre sale, dopo che l'ambiente, ora ripristinato, era stato dimezzato nel senso dell'altezza.

(100) L'interesse del poco noto edificio è per ora legato al bellissimo frammento di affresco del Parmigianino recentemente individuato e reso noto dalla stessa studiosa: cfr. L. FORNARI SCHIANCHI, *An unpublished Parmigianino rediscovered in the Palazzetto Eucherio Sanvitale at Parma*, in «Burlington Magazi-

ne», CXX (1978), pp. 581-585.

(101) Cfr. A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *I Castelli*, p. 192, che attribuisce questa decorazione a Innocenzo Martini, su cui si veda la scheda di L. FORNARI SCHIANCHI, in AA.VV., *L'Abbazia benedettina ecc.*, p. 176. Sarei piuttosto propenso a vedervi la mano del Paganino, come ho accennato alla nota 70.

(102) Si vedano in particolare le allegorie delle Stagioni nella Sala di Opi in palazzo Vecchio.

(103) G. BERNINI, *Splendore e decadenza: le decorazioni pittoriche della Rocca di Sala*, Parma, 1980, p. 115, pensa a una derivazione dagli affreschi bolognesi di palazzo Poggi, e nota anche le affinità con la Sala di Adone di San Secondo.

(104) Il Bernini (*Splendore e decadenza*, p. 116) ha notato la stretta somiglianza tra questo Giove e quello dipinto dal Doceno nel palazzo Vitelli di Città di Castello. Aggiungerei che l'affresco del Doceno è decisamente più scadente sul piano qualitativo.

(105) I busti sono quelli che compaiono nelle lunette: tradizionalmente ritenuti ritratti della famiglia Sanvitale, sono stati giustamente identificati dal Bernini (*Splendore e decadenza*, p. 112) come rappresentazioni degli Imperatori. Il Bernini, seguendo la Quintavalle (*I Castelli*, p. 157) ritiene la decorazione di questi ambienti opera di Bernardino Campi e la colloca al 1568. Alla guida del Bernini rimando per un'accurata ricognizione delle

decorazioni di Sala e delle vicende storiche della Rocca. Dello stesso autore si veda: *Artisti attivi a Sala dal'500 all'800*, in «Archivio Storico per le province parmensi», s. IV, XXVI (1975), pp. 319-327, che ricorda, tra gli artisti attivi per i Sanvitale, anche Gerolamo Mazzola Bedoli, autore del ritratto di Anna Eleonora (datato 1562 e ora nella Galleria Nazionale di Parma), figlia di Giberto Sanvitale e Livia da Barbiano.

(106) Si veda la figura femminile in basso a sinistra nella Allegoria del Fuoco nella Sala delle Stagioni.

(107) Il rimando è naturalmente al Correggio della Camera di San Paolo e al Parmigianino di Fontanellato, dove compaiono gli stessi occhi nelle vele (cfr. G. BERNINI, *Splendore e decadenza*, p. 113).

(108) Cfr. E. BORSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Innerraum*, Berlin, 1967, pp. 240-268.

(109) Il Bernini (*Splendore e decadenza*, pp. 104-105) pensa a una data intorno al 1558-59, epoca del matrimonio di Giberto Sanvitale con Livia da Barbiano, e attribuisce gli affreschi a un artista padano sensibile ai modi del Boccaccino e del Bertoja.

(110) Per una indagine sulla tradizione figurativa dell'Eneide si veda il saggio di E. LANGMUIR, *Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIX (1976), pp. 151-170.

## Fonti e bibliografia

- L'Abbazia benedettina di San Giovanni Evangelista a Parma, Parma, 1979.
- B. ADORNI, *L'architettura farnesiana a Parma 1545-1630*, Parma, 1974.
- Aemilia. *Le decime dei secoli XIII-XIV*, a cura di A. Mercati, E. Nasalli Rocca, P. Sella, Città del Vaticano, 1933.
- I. AFFÒ, *Vita del graziosissimo pittore Francesco Mazzola detto il Parmigianino*, Parma, 1784.
- I. AFFÒ, *Storia della città di Parma*, Parma, 1792-1795 (4 voll.).
- I. AFFÒ, *Il parmigiano servitor di piazza*, Parma, 1796.
- I. AFFÒ, *Descrizione della misteriosa stanza di Torchiara*, Parma, Bibl. Palatina, ms. n. 664. Ed. A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, IV, Parma, 1852, pp. 60-61.
- C. ALBERICI, *Grandi collezioni di arte decorativa nel Castello Sforzesco*, Milano, 1958.
- M. ALLODI, *Serie cronologica dei vescovi di Parma*, Parma, 1856.
- G. G. AMBROSINI, *Diritto e società*, in *Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, I, Torino, 1972, pp. 356-359.
- B. ANGELI, *La historia della città di Parma et la descrizione del fiume Parma, divisa in otto libri*, Parma, 1591.
- L. ARCANGELI, *Feudatari e duca negli stati farnesiani (1545-1587)*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, 1977, pp. 77-95.
- L. ARCANGELI, *Giurisdizioni feudali e organizzazione territoriale nel ducato di Parma (1545-1587)*, in *Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. 1545-1622, I (Potere e società nello stato farnesiano, a cura di M. Romani)*, Roma, 1978, pp. 91-147.
- E. ARSLAN, *La scultura nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, VII, Milano, 1956, pp. 692-746.
- Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano, 1958 (Catalogo della mostra).
- A. AVERLINO detto FILARETE, *Trattato di Architettura*, ed. L. Grassi - A. Finoli, Milano, 1972.
- P. AZARII, *Liber gestorum in Lombardia...*, a cura di F. Cognasso, in *RIS*, XIV/4, 1925-1939.
- G. BANDIERI, *I Rossi di Parma*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, 5, XXX (1978) pp. 39-53.
- V. BANZOLA, *Le antiche misure parmigiane*, Parma, 1968.
- A. BARILLI, *Le attività politiche del conte Pomponio Torelli alla corte farnesiana*, in *Saggi parmensi*, 1963, pp. 6-14.
- P. BAROCCHI, *Vasari pittore*, Milano, 1964.
- M. BELLONCI, G. A. DELL'ACQUA, C. PEROGALLI, *I Visconti a Milano*, Milano, 1977.
- L. BELTRAMI, *Prima relazione annuale dell'Ufficio Regionale per la conservazione dei monumenti in Lombardia*, Milano, 1893.
- F. BERNINI, *Il castello dei Rossi di San Secondo*, in «Aurea Parma», V (1921), pp. 129-138.
- F. BERNINI, *Le opere d'arte nel Castello di San Secondo*, in «Aurea Parma», XX (1936), pp. 43-53.
- G. P. BERNINI, *Artisti attivi a Sala dal '500 all'800*, in «Archivio Storico per le province parmensi», s. IV, XXVI (1975), pp. 319-327.
- G. BERNINI, *Splendore e decadenza: le decorazioni pittoriche della Rocca di Sala*, Parma, 1980.
- A. BERTOLOTI, *Artisti modenese, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, Modena, 1882.
- A. BIONDI, *I ducati dell'Emilia occidentale nel periodo dell'antico regime*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, II, Imola, 1977, pp. 35-64.
- T. S. R. BOASE, *Giorgio Vasari. The Man and the Book*, Princeton, 1979.
- F. BOCCHI, *Le città emiliane nel Medioevo*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, I, Imola, 1976, pp. 405-433.
- M. BOLLINI, *Semirutarum urbium cadavera*, in «Rivista storica dell'antichità», I (1971), pp. 163-176.
- D. BORDIGALLO, *Sytus urbis Cremonae*, ms. della Bibl. Statale di Cremona, ms. 1515.
- F. BORRONI SALVADORI, *L'incisione al servizio del Boccaccio nei secoli XV e XVI*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, VII (1977), pp. 595-734.
- E. BORSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive im Inneraum*, Berlin, 1967.
- R. BOSSAGLIA, *La scultura alla Certosa*, in M. G. OTTOLENGHI, R. BOSSAGLIA, R. PESENTI, *La Certosa di Pavia*, Milano, 1968, pp. 41-80.
- P. CAMMAROSANO, *Le campagne nell'età comunale (metà sec. XI-metà sec. XIV)*, Torino, 1974.
- F. L. CAMPARI, *Un castello del Parmigiano attraverso i secoli*, Parma, 1910.
- G. CAPACCHI, *I castelli della collina parmigiana*, Parma, 1977.
- G. CAPACCHI, *I castelli della pianura parmigiana*, Parma, 1978.
- G. CARASI, *Le pubbliche pitture di Piacenza*, Piacenza, 1780.
- V. CARRARI, *Historia dei Rossi parmigiani*, Ravenna, 1583.
- J. CAVICEO, *Vita Petrimariae de Rubeis Parmensis Descripta*, pubbl. in nozze Rattone-Festa, Parma, 1895.
- G. CHITTOLINI, *La crisi delle libertà comunali e le origini dello stato territoriale*, in «Rivista Storica Italiana», LXXXII (1970) e ora in G. CHITTOLINI, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino, 1979, pp. 3-35.
- G. CHITTOLINI, *Infeudazioni e politica feudale nel ducato visconteo-sforzesco*, in «Quaderni storici», 19 (1972) e ora in G. CHITTOLINI, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino, 1979, pp. 36-100.
- G. CHITTOLINI, *Il luogo di Mercato, il comune di Parma e i marchesi Pallavicini di Pellegrino*, in «Nuova Rivista Storica», LVII (1973) e ora in G. CHITTOLINI, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino, 1979, pp. 101-180.
- G. CHITTOLINI, *Il particolarismo signorile e feudale in Emilia fra Quattro e Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, 1977 e ora in G. CHITTOLINI, *La formazione dello Stato regionale e le istituzioni del contado. Secoli XIV e XV*, Torino, 1979, pp. 254-291.
- G. CHITTOLINI, *Signorie rurali e feudi alla fine del Medioevo*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, vol. IV, Torino, 1981, pp. 589-676.
- Chronicon Parmense ab anno MXXXVIII usque ad annum MCCCXXXVIII*, a cura di G. Bonazzi, in *RIS*, IX/IX, Città di Castello, 1942.
- Codice diplomatico parmense*, a cura di U. Benassi, I, Parma, 1910.
- B. COLE, *The interior decoration of the Palazzo Datini in Prato*, in «Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes in Florenz», XIII (1967), pp. 61-82.
- B. COLOMBI, *Importante scultura dell'Amadeo è tornata nella Rocca Meli-Lupi*, in «Gazzetta di Parma», 18 Aprile 1979.

- R. COMBA, *Aspetti della cultura materiale nelle campagne del Piemonte sud-occidentale*, XII-XIV, in «Archeologia Medievale» V (1978), pp. 375-414.
- G. COPERTINI, *Il Parmigianino*, 2 voll., Parma, 1932.
- A. CORNA, *Castelli e rocche del Piacentino*, Piacenza, 1913.
- L. CROSATO, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso, 1962.
- F. CUSIN, *Per la storia del castello medievale*, in «Rivista storica italiana», s.V, IV (1939), pp. 491-542.
- N. DACOS, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des Grottesques à la Renaissance*, London-Leiden, 1969.
- M. DALL'ACQUA, *Pomponio Torelli tra l'Assolutismo e la Controriforma*, Parma, 1976 (Catalogo della mostra).
- M. DALL'ACQUA, *Voci segrete dai muri. Controstoria parmigiana*, Parma, 1976.
- M. DALL'ACQUA, *Le carte Torelli: saggio storico-archivistico, in Le corti farnesiane di Parma e Piacenza. 1545-1622*, II (Forme e istituzioni della produzione culturale, a cura di A. Quondam), Roma, 1978, pp. 209-227.
- L. DODI, *Le formazioni urbane del Parmense*, Parma, 1965.
- G. DREI, *Le carte degli archivi parmensi dei secoli X-XI*, Parma, 1924-1928 (2 voll.).
- G. DREI, *Le carte degli archivi parmensi del secolo XII*, Parma, 1950.
- G. DREI, *I Farnese. Grandezza e decadenza di una dinastia italiana*, Roma, 1954.
- C. DUMONT, *Francesco Salviati au Palais Sacchetti de Rome et décoration murale italienne 1520-1560*, Genève, 1973.
- G. FAERNO, *Fabulae centum ex antiquis selectae*, Roma, 1563.
- G. FAERNO, *Favole scelte*, Roma, 1970 (con una nota di F. BARBERI).
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *'Peritissimo alchimista'; analisi del Parmigianino*, in «L'Arte», n. 7-8 (1969), pp. 67-137.
- M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Il Parmigianino, un saggio sull'ermetismo nel Cinquecento*, Roma, 1970.
- A. FALCE, *Bonifacio di Canossa*, Reggio Emilia, 1926 (2 voll.).
- G. FASOLI, *Le invasioni unghere in Europa nel secolo X*, Firenze, 1945.
- G. FASOLI, *Monasteri padani*, in *Monasteri in Alta Italia*, Torino, 1966, pp. 177-198.
- G. FASOLI, *Castelli e signorie rurali*, in *Agricoltura e mondo rurale in Occidente nell'Alto Medio Evo* (Centro italiano di studi sull'Alto Medio Evo. Atti della XIII settimana di studio, 22-28 aprile 1965), Spoleto, 1966, t. II, pp. 531-567.
- G. FASOLI, *Feudo e castello*, in *Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, VI, Torino, 1973, pp. 263-308.
- M. L. FERRARI, *Giovan Pietro da Cemmo*, Milano, 1956.
- C. G. FONTANA, *Pallade segretaria, ossia prima spedizione di lettere missive da Carlo Giuseppe Fontana Accademico Faticoso di Milano ed Errante di Brescia all'Altezza Serenissima del signor Principe Antonio Farnese*, Parma, 1695.
- L. FORNARI, *Profilo di Cesare Baglione*, in «Aurea Parma», LV (1971), pp. 110-119.
- L. FORNARI SCHIANCHI, *An unpublished Parmigianino rediscovered in the Palazzetto Eucherio Sanvitale at Parma*, in «Burlington Magazine», CXX (1978), pp. 581-585.
- H. G. FRANZ, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*, 2 voll., Graz, 1969.
- S. J. FREEDBERG, *Parmigianino. His Work in Painting*, Cambridge, Mass., 1950.
- S. J. FREEDBERG, *Painting in Italy 1500-1600*, Harmondsworth, 1975.
- V. FUMAGALLI, *Note per una storia agraria altomedievale*, in «Studi medievali», s. III, IX (1968), pp. 359-378.
- V. FUMAGALLI, *Le origini di una grande dinastia feudale. Adalberto Atto di Canossa*, Tübingen, 1971.
- V. FUMAGALLI, *Vescovi e conti nell'Emilia occidentale da Berengario I a Ottone I*, in «Studi medievali», s. III, XIV (1973), pp. 137-204.
- V. FUMAGALLI, *L'agricoltura durante il Medio Evo. La conquista del suolo*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, I, Imola, 1976, pp. 461-487.
- V. FUMAGALLI, *Terra e società nell'Italia padana. I secoli IX e X*, Torino, 1976.
- V. FUMAGALLI, *L'evoluzione dell'economia agraria e dei patti coloniali dall'alto al basso Medioevo. Osservazioni su alcune zone dell'Italia settentrionale*, in «Studi medievali», s. III, II (1977), A gustavo Vinay, pp. 461-490.
- V. FUMAGALLI, *Strutture materiali e funzioni dell'azienda curtense. Italia del Nord: sec. VIII-XII*, in «Archeologia medievale», VII (1980), pp. 21-29.
- G. GALASSO, *Le forme del potere, classi e gerarchie sociali, in Storia d'Italia*, diretta da R. Romano e C. Vivanti, I, Torino, 1972, pp. 425-433.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Scoperta di affreschi nella Rocca di Fontanellato*, in «Aurea Parma», XXXVIII (1954), pp. 61-62.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Un affresco ignorato del primo Quattrocento*, in «Aurea Parma», XXXVIII (1954), pp. 201-205.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *I castelli del Parmense*, Parma, 1955.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Alessandro Araldi*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», n.s., VII (1958), pp. 292-333.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il Bertoja*, Milano, 1963.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il restauro degli affreschi del Parmigianino nella Rocca di Fontanellato*, in «Bollettino d'Arte», s. V, LI (1966), pp. 187-190.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Il 'Boudoir' di Paola Gonzaga signora di Fontanellato*, in «Paragone», n. 209 (1967), pp. 3-17.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Gli affreschi giovanili del Parmigianino*, Milano, 1968.
- A. GHIDIGLIA QUINTAVALLE, *Fontanellato*, Fontanellato, 1977.
- G. GODI, *Nicolò dell'Abate e la presunta attività del Parmigianino a Soragna*, Parma, 1976.
- P. GOLINELLI, *Elementi per la storia delle campagne padane nelle fonti agiografiche del secolo XI*, in «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», 87 (1978), pp. 1-54.
- E. H. GOMBRICH, *Renaissance artistic theory and the development landscape painting*, in «Gazette des Beaux-Arts», XLI (1953), pp. 335-360.
- C. GRANDINETTI, *Ricerche sulla centuriazione romana nell'Agro Parmense*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. III, IV (1939), pp. 1-44.
- L. GRASSI, *Gli Sforza e l'architettura del Ducato*, in G. LOPEZ, G. A. DELL'ACQUA, G. BOLOGNA, L. GRASSI, *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978, pp. 183-262.
- R. GRECI, *Panni di lana parmensi sul mercato pisano nella seconda metà del Trecento*, in *Studi in memoria di Federigo Melis*, II, Napoli, 1978, pp. 251-285.

- N. G. GUASTELLA, *La Marca Settentrionale ed i conti di Lecco dei secoli IX e X*, in «Atti del Quarto Congresso Storico Lombardo. Pavia 18-20 maggio 1939», Milano, 1940, pp. 159-185.
- F. HARTT, *Giulio Romano*, 2 voll., New Haven, 1958.
- G. F. HILL, *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, London, 1930.
- «Io Smeraldo Smeraldi, ingegnere et perito della Congregazione dei covamenti...», Parma, 1980 (Catalogo della mostra).
- E. LANGMUIR, *Nicolò dell'Abate's Aeneid Gabinetto for Scandiano*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIX (1976), pp. 151-170.
- P. LITTA, *Famiglie celebri italiane*, Milano, 1819.
- G. LOPEZ, *Una signoria tra le due epoche*, in G. LOPEZ, G. A. DELL'ACQUA, G. BOLOGNA, L. GRASSI, *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978, pp. 7-99.
- A. LORENZI, *La storia di Gualtieri e Griselda negli affreschi del Castello di Roccabianca*, in «Città di Milano», LXXVI (1959), pp. 533-538.
- F. MALAGUZZI VALERI, G. A. Amadeo, *scultore e architetto*, Bergamo, 1904.
- S. MAGGI, C. ARTOCCHINI, *I castelli del Piacentino*, Piacenza, 1967.
- C. MANARESI, *I placiti del «Regnum Italiae»*, III/I, Roma, 1960.
- G. MANFREDI, *Considerazioni sul testamento del conte Pietro Maria Rossi di San Secondo*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, VI (1954), pp. 87-93.
- P. MARCONI, F. P. FIORE, G. MURATORE, E. VALERIANI, *I castelli, architettura e difesa del territorio tra Medioevo e Rinascimento*, Novara, 1978.
- G. MARIOTTI, *Dipinti nel Palazzo Farnese di Caprarola relativi alla topografia di Parma nel secolo XVI*, Parma, 1933.
- L. MARTINELLI, *Note sui beni fondiari di un grande proprietario del X secolo: il conte Attone di Lecco*, in «Studi di storia medievale e di diplomatica», Univ. degli Studi di Milano, I (1976), pp. 1-15.
- A. MARTINI, *Manuale di metrologia*, Torino, 1883.
- A. MAZZI, *Nota metrologica. Un ragguglio milanese del secolo IX fra lo iugero romano e il longobardo*, in «Archivio storico lombardo», XXVIII (1961), pp. 351-359.
- F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano, 1965.
- F. MAZZINI, *Benedetto Bembo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, VIII, 1966, pp. 102-103.
- L. MENEGAZZI, *Il Pozzoserrato*, Venezia, 1958.
- L. MENEGAZZI, *Giunte a Ludovico Pozzoserrato*, in «Arte Veneta», XV (1961), pp. 119-126.
- A. MICHELI, *La rocca dei Sanvitale a Sala*, Parma, 1922.
- G. MICHELI, *Le Valli dei Cavalieri*, Parma, 1915.
- L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei Ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, 2 voll., Parma, 1832-1834.
- M. MONTANARI, *L'alimentazione contadina nell'alto Medioevo*, Napoli, 1979.
- G. MULAZZANI, *La fonte letteraria della Camera degli Sposi di Mantegna*, in «Arte Lombarda», n.s., 50 (1978), pp. 33-46.
- E. NASALLI ROCCA, *La rocca di Bardi*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, XIII (1961), pp. 173-194.
- E. NASALLI ROCCA, *La posizione politica dei Pallavicino dall'età dei Comuni a quella delle Signorie*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, XX (1969), pp. 65-113.
- E. NASALLI ROCCA, *Le origini e la posizione politica dei Rossi di San Secondo dall'età del Comune a quella delle Signorie*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, XXI (1969), pp. 83-103.
- E. NASALLI ROCCA, *La posizione politica dei Sanvitale dall'età dei Comuni a quella delle Signorie*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. IV, XXIII (1971), pp. 135-153.
- K. OBERHUBER, *Hieronymus Cock, Battista Pittoni und Paolo Veronese in Villa Maser*, in *Festschrift H. Kauffmann*, Berlin, 1968.
- A. OTTANI CAVINA, *Il paesaggio di Nicolò dell'Abate*, in «Paragone», n. 245 (1970), pp. 8-19.
- N. PELICELLI, *Pier Maria Rossi e i suoi castelli*, Parma, 1911.
- M. PELLEGGRI, *La 'camera picta' con la favola di Griselda già nel Castello di Roccabianca*, in «Parma nell'arte», I (1969), pp. 21-28.
- M. PELLEGGRI, *Il Castello e la terra di San Secondo nella storia e nell'arte*, San Secondo, 1979.
- C. PEROGALLI, *Castelli padani con organismo a simmetria zenitale*, in «Castellum», IV (1966), pp. 93-108.
- C. PEROGALLI, *Castelli e rocche dell'Emilia Romagna*, Milano, 1972.
- C. PEROGALLI, *Il tipo del castello-recinto*, in *Atti delle giornate di studio sulle fortificazioni del Lago di Como* (Varenna - 22-24 maggio 1972), Como, 1973, pp. 94-108.
- C. PEROGALLI, *Origine e fortuna delle torri cosiddette «filaretiane»*, in «Arte lombarda», n.s., 39 (1979), pp. 48-52.
- C. PEROGALLI, G. C. BASCAPÈ, *Castelli della pianura lombarda*, Milano, 1960.
- A. PERONI, *L'architettura militare e i castelli*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia, 1965, pp. 842-860.
- U. PETRONIO, *Giurisdizioni feudali e ideologia giuridica nel ducato di Milano*, in «Quaderni storici», 25 (1974), pp. 351-402.
- A. PETTORELLI, *Giulio Mazzoni da Piacenza pittore e scultore*, Roma, 1922.
- A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, Parma, 1837-1859 (5 voll.).
- F. PIËL., *Die Ornament-Grotteske in der Italienischen Renaissance*, Berlin, 1962.
- A. I. PINI, *Dal comune città-stato al comune ente amministrativo*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, IV, Torino, 1981, pp. 449-587.
- G. POCHAT, *Figur und Landschaft*, Berlin-New York, 1973.
- A. E. POPHAM, *Drawings by Parmigianino for the Rocca of Fontanellato*, in «Master Drawings», I (1963), pp. 3-10.
- A. E. POPHAM, *Catalogue of the drawings of Parmigianino*, New Haven-London, 1971 (3 voll.).
- A. PUERARI, *La Pinacoteca di Cremona*, Firenze, 1951.
- A. PUERARI, *Il Duomo di Cremona*, Milano, 1971.
- E. QUARANTA, *La rocca di Soragna*, Parma, 1979.
- E. QUARANTA, *Il Rinascimento a Soragna*, in «Aurea Parma», XXXVIII (1954), pp. 183-190.
- A. C. QUINTAVALLE, *La strada romea*, Parma, 1975.
- C. L. RAGGHIANI, *Studi sulla pittura lombarda del Quattrocento*, in «Critica d'arte», VIII (1949), pp. 31-46 e pp. 288-300.
- C. RICCI, *Santi ed Artisti*, Bologna, 1910.
- A. M. ROMANI, *Nella spirale di una crisi. Popolazione, mercato e prezzi a Parma tra Cinque e Seicento*, Milano, 1975.
- A. M. ROMANINI, *Architettura gotica in Lombardia*, Milano, 1964 (2 voll.).

- G. ROSSETTI, *Formazione e caratteri delle signorie di castello e dei poteri territoriali dei vescovi sulle città nella «Langobardia» del secolo X*, in «Aevum», XLIX (1975), pp. 243-309 e ora in *Forme di potere e struttura sociale in Italia nel Medioevo*, a cura di G. Rossetti, Bologna, 1977, pp. 113-148.
- P. ROSSI, *L'opera completa del Parmigianino*, Milano, 1980.
- L. RUGGINI, *Economia e società nell'Italia annonaria. Rapporti fra agricoltura e commercio dal IV al VI secolo d.C.*, Milano, 1961.
- G. RUSTICI, *Cantilena pro Potenti D. Petro Maria Rubeo ecc.*, Parma, Biblioteca Palatina, ms. n. 1184. Ed. A. PEZZANA, *Storia della città di Parma*, IV, Parma, 1852, pp. 62-65.
- E. SACCOMANI, *Le grottesche venete del Cinquecento*, in «Atti dell'Istituto veneto di Scienze Lettere e Arti», LXXIX (1970-1971), pp. 293-343.
- E. SACCOMANI, *Le grottesche di Bernardo India e di Eliodoro Forbicini*, in «Arte Veneta», XXXVI (1972), pp. 59-72.
- O. SALAVOLTI, R. SORAGNA, *Cenni storici sugli antichi pievati e castelli della Diocesi Parmense*, Parma, 1906.
- SALIMBENE DE ADAM, *Cronica*, a cura di G. Scalia, Bari, 1966 (2 voll.).
- M. SALMI, *Bernardino Zaccagni e l'architettura del Rinascimento a Parma*, in «Bollettino d'arte», II (1918), pp. 85-169.
- L. SANVITALE, *Descrizione della Camera dipinta da Francesco Mazzola nella Rocca di Fontanellato*, Parma, 1857.
- J. SCHULZ, *Pordenone's Cupolas*, in *Studies Antony Blunt*, London-New York, 1967.
- R. SCHUMANN, *Authority and the Commune, Parma 833-1133*, Parma, 1973.
- G. C. SCIOLLA, *Ipotesi per Niccolò da Varallo*, in «Critica d'arte», n.s., XIV (1966), pp. 27-36.
- A. A. SETTIA, *Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville-forti, recinti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXIV (1976), pp. 527-617.
- A. A. SETTIA, *Fortificazioni collettive nei villaggi medievali dell'alta Italia: ricetti, ville - forti, recinti*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXIV (1976), pp. 527-617.
- A. A. SETTIA, «Erme torri» e «barbari manieri». *Gusto antiquario ed evocazione romantica in due secoli di studi sui castelli medievali*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXV (1977), pp. 5-38.
- A. A. SETTIA, *I castelli medievali, un problema storiografico*, in «Quaderni medievali», n. 5 (1978), pp. 110-120.
- A. A. SETTIA, *La struttura materiale del castello nei secoli X e XI. Elementi di morfologia castellana nelle fonti scritte dell'Italia settentrionale*, in «Bollettino storico-bibliografico subalpino», LXXVII (1979), pp. 361-430.
- A. A. SETTIA, *Tra azienda agricola e fortezza: case forti, «mote» e «tombe» nell'Italia settentrionale. Dati e problemi*, in «Archeologia medievale», VII (1980), pp. 31-54.
- A. A. SETTIA, *Lo sviluppo degli abitati rurali in alta Italia: villaggi, castelli e borghi dall'alto al basso Medioevo*, in *Medioevo rurale. Sulle tracce della civiltà contadina*, a cura di V. Fumagalli e G. Rossetti, Bologna, 1980, pp. 157-199.
- G. SOLDI RONDININI, *Nuovi aspetti e problemi della «signoria rurale» (secoli XII-XIV)*, in «Nuova rivista storica», LVII (1973), pp. 545-570.
- Statuta communis Parmae digesta anno MCCLV*, a cura di A. Ronchini, *Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*, Parma, 1856.
- Statuta communis Parmae ab anno MCCLXVI ad annum circiter MCCCIV*, a cura di A. Ronchini, *Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*, Parma, 1857.
- Statuta communis Parmae ab anno MCCCXVI ad annum MCCCXXV*, a cura di A. Ronchini, *Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*, Parma, 1859.
- Statuta communis Parmae anni MCCCXLVII; accedunt leges Vicecomitum Parmae imperantium usque ad annum MCCCLXXIV*, a cura di A. Ronchini, *Monumenta historica ad provincias parmensem et placentinam pertinentia*, Parma, 1860.
- Statura Parmae, libri II et III*, Bibl. Palatina di Parma, ms. parm. 1071.
- C. STRINATI, *Gli anni difficili di Federico Zuccari*, in «Storia dell'Arte», n. 21 (1974), pp. 85-115.
- C. STRINATI, *Giulio Mazzoni da Piacenza nella Roma di metà Cinquecento*, in «Bollettino d'Arte», s. VI, LXIV (1979), pp. 27-36.
- L. SUMMER, *L'architettura a Torrecchiara*, in AA.VV., *Torrecchiara, rivivere un tempo antico*, Parma, 1972, pp. 152-165.
- L. SUMMER, *La badia di Torrecchiara, un esempio di architettura di transizione del '400 parmense*, in «Archivio storico per le province parmensi», s. V, XXV (1973), pp. 119-175.
- L. SUMMER, *Considerazioni topografiche sugli affreschi della Camera d'oro a Torchiara*, in «Parma nell'arte», XI (1979), pp. 51-64.
- L. SUMMER, *Torchiara. Guida storico-artistica*. Parma, 1979.
- G. TABACCO, *L'allodialità del potere nel Medioevo*, in «Studi medievali», s. III, XI (1970), pp. 567-615.
- A. R. TURNER, *The vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, 1966.
- P. VACCARI, *La territorialità come base dell'ordinamento giuridico del contado nell'Italia medievale*, Milano, 1963.
- R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane*, La Haye, 1932 (2 voll.).
- G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*, ed. G. MILANESI, VII, Firenze, 1906.
- A. VASINA, *Il mondo emiliano-romagnolo nel periodo delle Signorie (secoli XIII-XIV)*, in *Storia dell'Emilia Romagna*, a cura di A. Berselli, I, Imola, 1976, pp. 675-748.
- C. VASOLI, *L'astrologia a Ferrara tra la metà del Quattrocento e la metà del Cinquecento*, in *Il Rinascimento nelle corti padane*, Atti del Convegno Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto (1975), Bari, 1977, pp. 469-494.
- A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, IX, 4-6, Milano, 1929-1936.
- E. VEREYEN, *Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», XIV (1972), pp. 33-68.
- C. VIOLANTE, *Per lo studio dei prestiti dissimulati in territorio milanese (sec. X-XI)*, in *Studi in onore di Amintore Fanfani*, I, Milano, 1962, pp. 641-735.
- C. VIOLANTE, *La società milanese nell'età precomunale*, Bari, 1981.
- G. VISMARA, *La disciplina giuridica del castello medievale (sec. VI-XIII)*, in «Studia et documenta historiae et iuris», XXXVIII (1972), pp. 1-122.
- P. W. WATSON, *The Garden of Love in Tuscan Art of early Renaissance*, Philadelphia, 1979.
- H. ZERNER, *Die Schule von Fontainebleau. Das graphische Werk*, Wien-München, 1969.

# Indice generale

Presentazione		3
Introduzione		7
Il castello signorile nei piccoli stati autonomi del contado parmense	<i>Roberto Greci</i>	9
Castello e «curtis»		11
L'età comunale		18
Dai castelli ai piccoli stati		28
Note		36
L'architettura	<i>Marilisa Di Giovanni Madruzzo</i>	41
Montechiarugolo		57
San Secondo		70
Roccabianca		84
Torrechiara		95
Soragna		109
Sala Baganza		115
Fontanellato		118
Note		133
La pittura	<i>Germano Mulazzani</i>	137
L'età sforzesca		140
L'età del Parmigianino		158
L'età dei Farnese		176
Note		215
Bibliografia		227

Fotografie di  
Mario Tornone, Carlo Aschieri

Rilievi di  
Claudio Baracca, Giorgio Corioni,  
Massimo Giuliani, Sergio Lanfranchi  
collaboratore Maurizio Quartioli.  
Le planimetrie dei centri storici  
di Montechiarugolo e San Secondo  
sono di Corinna Adorni



dic

Castru filin.

Sămbăci'o  
gatis.



10  
20

10



