

«*Eum pictum portabat*»

*Pittura infamante e tradizioni militari alla fine del Medioevo*

Andrea Gamberini

*Un campo inesplorato*

Che Petrarca avesse «in un suo scrittojo fatto una volta, a una occasione, dipingere Dante, come in quel tempo s'usava dipingere i ladri, impiccato per un piede», è notizia che il filologo e antiquario Vincenzo Maria Borghini (1515-1580) dichiarava di avere udito, ancora fanciullo, da un concittadino «nobile et ingegnoso e molto vecchio, il quale diceva di averlo sentito dire a su' antichi». Quanto alle ragioni del gesto – proseguiva Borghini – era stato lo stesso Petrarca a confidare agli amici di averlo fatto

meritatamente, per averli rubato, a lui particolarmente, ogni occasione di potere scrivere cosa che fosse buona.

E se bene la ragione forse non lo pativa per non si poter chiamare propriamente furto; ma per la collera che aveva lui particolarmente, di vedersi tolta la via di poter esprimere certi suoi concetti in modo che buono gli paresse, se n'era voluto vendicare a quel modo. E così venne a mostrare a coloro, e la grandezza di Dante, e la ragione che non lo faceva metter mano a grande impresa, com'egli era stimolato da coloro, che rimasero soddisfatti, come mi riferiva quel vecchio; e che, fatto, questo, aveva stracciato quell'immagine, e ridendo detto a que' suoi amici, che si contentassero di quel ch'ei poteva<sup>1</sup>.

Il racconto, dietro le sembianze dell'omaggio all'autore della *Commedia*, alla cui grandezza lo stesso Petrarca finirebbe per inchinarsi, rilancia la secolare polemica sui sentimenti nutriti dal poeta aretino verso l'opera e la figura di Dante. Come è noto, Petrarca stesso aveva cercato di fuggire da sé i sospetti di astio per l'Alighieri e di invidia per la sua fama – lo fece nella celebre *Fam.* XXI, 15, indirizzata a *Johannes de Certaldo*, ovvero Giovanni Boccaccio – ma evidentemente con scarso esito, se ancora nel Cinquecento si poteva immaginare, sia pure nella cornice di un racconto di fantasia, che collera e livore avessero indotto il poeta laureato a commissionare addirittura un dipinto infamante<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Il testo è pubblicato da F. Palermo, *I manoscritti palatini di Firenze*, II, Firenze 1860, pp. 617-618. Sul Borghini cfr.: G. Bertoli, R. Drusi (a cura di), *Fra lo Spedale e il principe: Vincenzo Borghini: filologia e invenzione nella Firenze di Cosimo I*, Padova 2005; G. Folena, *Borghini, Vincenzo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, Roma 1970, pp. 680-689; G. Mazzacurati, *Borghini, Vincenzo*, in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma 1970, pp. 685-686.

<sup>2</sup> Sulla *vexata quaestio* del rapporto di Petrarca con le opere e la figura di Dante, la letteratura si è fatta cospicua. Basti qui il rimando a L.C. Rossi, *Petrarca dantista involontario*, in «Studi Petrarqueschi», n.s., V (1988), pp. 301-316 (alle

Fin qui l'aneddoto, della cui storicità lo stesso Borghini non appariva troppo convinto<sup>3</sup>. Ciò che tuttavia colpisce, al di là della coloritura emotiva attribuita alla relazione fra i due poeti, è il riferimento ad una pratica diffamatoria di cui ancora nella prima età moderna non si era persa memoria. In effetti, già le ricerche di Gherardo Ortalli hanno da tempo individuato in Firenze, la città del Borghini, uno dei centri in cui più a lungo sopravvisse l'uso della pittura infamante, con attestazioni ancora nel pieno Cinquecento<sup>4</sup>. All'apparenza, dunque, nulla di strano. Eppure, ad un'analisi più attenta il racconto contiene un dettaglio che sembra situare la vicenda ben al di fuori della prassi finora conosciuta. Come ricorda Ortalli, infatti, la cifra distintiva di questo genere di *imagines pictae* risiedeva nel suo triplice carattere: laico («in quanto distinto dall'altro sistema iconico», quello ecclesiastico), pubblico («in quanto destinato alla collettività e da tutti fruibile») e ufficiale («in quanto espressione diretta degli organi detentori del potere»)<sup>5</sup>. Se torniamo all'aneddoto, certa appare la laicità del dipinto (il motivo rappresentato nulla ha a che vedere con lo status clericale del committente), accettabile è il grado di pubblicità (il dipinto è sì nello scrittoio di Petrarca, ma è accessibile agli ospiti, che infatti lo vedono e chiedono spiegazioni), però senz'altro da escludere è la committenza pubblica.

Se ne potrebbe semplicemente dedurre che nel racconto del Borghini la verosimiglianza storica sia stata piegata all'enfasi polemica e all'efficacia comunicativa. In realtà, come si mostrerà nelle pagine che seguono, vi sono ragioni per ritenere che la pratica intorno a cui è costruito l'aneddoto – quella che vede singoli commissionare dipinti infamanti in pregiudizio di altri individui – non sia frutto di fantasia o immaginazione, ma trovi più di un riscontro nelle fonti tardo-medievali<sup>6</sup>. Semmai – e qui

---

pp. 312-313 è anche un veloce riferimento all'aneddoto del Borghini citato alla nota precedente); M. Feo, *Petrarca, Francesco*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, Roma 1973, pp. 450-458, e a M. Petoletti, *La fortuna di Dante fra Trecento e Quattrocento*, in M. Bollati (a cura di), *La Divina Commedia di Alfonso d'Aragona Re di Napoli. Commentario al codice*, Modena 2006, pp. 159-186, in particolare pp. 164-167.

<sup>3</sup> «Questa novella, vera o falsa che la sia, è però molto volgata in questa città, e non voglio che abbia forza alcuna». Palermo, *I manoscritti palatini* cit., p. 619.

<sup>4</sup> G. Ortalli, *La pittura infamante. Secoli XIII-XVI*, Roma 2015 pp. 157-160. Il volume rappresenta la nuova edizione, riveduta e aggiornata, del pionieristico: «...Pingatur in palatio». *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma 1979. Sulla centralità del caso fiorentino anche G. Masi, *La pittura infamante nella legislazione e nella vita del comune fiorentino*, in *Studi di diritto commerciale in onore di Cesare Vivante*, II, Roma 1931, pp. 625-657; S.Y. Edgerton, *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca 1985. Per ulteriori rimandi bibliografici sulla pittura diffamatoria cfr. *infra*, nota 14.

<sup>5</sup> Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 20.

<sup>6</sup> Come si vedrà di seguito, si fa qui riferimento ad una pratica diversa da quella dello *Schandbild* (l'immagine ignominiosa che spesso accompagnava lettere d'infamia spedite dal creditore al debitore insolvente) diffusa nel mondo tedesco fra Quattro e Seicento, ma non attestata nella Penisola. Sul tema dello *Schandbild* si veda Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 14 e soprattutto Idem, *Colpire la fama e garantire il credito tra legge e propaganda. Il ricorso alle immagini*, in P. Prodi (a cura di), *La fiducia secondo i linguaggi del potere*, Bologna 2007, pp. 325-357, in particolare 329-334.

sta forse la forzatura dell'aneddoto – quella pratica diffamatoria non apparteneva alla società intera (e men che meno ai poeti, che per regolare i loro conti ricorrevano a ben altra tenzone, quella letteraria), bensì a un suo segmento particolare: quello degli strati più alti della *militia*, ovvero coloro che fra Tre e Quattrocento facevano della guerra una professione, fossero essi celebri condottieri, piccoli signori di castello che agivano come *collegati* delle potenze maggiori, o semplici avventurieri, capaci di mettere insieme un proprio contingente e offrirsi sul mercato del mercenariato. Un mondo, quello delle élites militari, composito e articolato, i cui appartenenti erano però vincolati al rispetto di un vero e proprio codice informale, una *armorum consuetudo* – come si legge in una delle fonti analizzate di seguito – elaborata nel tempo per preservare il capitale supremo del combattente: il suo onore. Di questo *usus* – che è cosa ben diversa sia dalla cortesia, sia dalla cavalleria, con cui pure presenta dei punti di tangenza<sup>7</sup> – non conosciamo in realtà che alcuni frammenti<sup>8</sup>. Sappiamo ad esempio che proditorio era considerato il comportamento di quel comandante che avesse intrapreso azioni belliche senza farle precedere da una dichiarazione di ostilità (affidata ora a delle lettere di sfida, ora a gesti rituali, come il lancio di un guanto insanguinato)<sup>9</sup>. Ma parimenti infamante era giudicato per un capitano consentire il sacco di una città arresasi dopo un ultimatum<sup>10</sup>, o, ancora, utilizzare armi, come le frecce avvelenate, apertamente contrarie agli «iura belli»<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> A differenza di quello bellico, l'ambito della cortesia vede la donna «onnipresente». Cfr. J. Le Goff, *Il cielo sceso in terra: le radici medievali dell'Europa*, Roma Bari 2003; sul punto anche R. Manselli, *Vita medioevale: la festa*, Torino 1978, p. 74. Sugli usi cavallereschi J. Flori, *Cavalieri e cavalleria nel medioevo*, Torino 1999, pp. 160 sgg., 261 sgg. Anche F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal medioevo alla Rivoluzione francese*, n. ed., Bologna 2013, pp. 57 sgg.; Idem, *Guerre di primavera. Studi sulla cavalleria e la tradizione militare cavalleresca*, Firenze 1992.

<sup>8</sup> Lo *ius militare* esemplifica assai bene l'antico adagio – attribuito a Nino Tamassia – secondo cui «il diritto nasce vecchio». Benché di un *usus* o di una *armorum consuetudo* si parli già nelle fonti del primissimo Quattrocento, la riflessione dei giuristi è assai più tarda e data alla seconda metà del Cinquecento. Cfr. D. Quaglioni, *La disciplina delle armi tra teologia e diritto. I trattatisti dello «ius militare»*, in C. Donati, B.R. Kroener (a cura di), *Militari e società civile nell'Europa dell'età moderna (secoli XVI-XVIII)*, Bologna, 2007, pp. 447-462.

<sup>9</sup> J. Glénisson, *Notes d'histoire militaire. Quelques lettres de défi du XIV<sup>e</sup> siècle*, in «Bibliothèque de l'École de Chartes», CVII, 1947-48, pp. 235-254.

<sup>10</sup> L. Arcangeli, *Città punite tra riforme istituzionali e repressione: casi italiani del Cinque e Seicento*, in P. Gilli, J.-P. Guilhembet (a cura di), *Le châtement des villes dans les espaces méditerranéens (Antiquité, Moyen Âge, Époque moderne)*, Turnhout 2012, pp. 315-337, in particolare p. 329. Su questa *consuetudo* si veda anche J. Glénisson, V. Deodato da Silva, *La pratique et le rituel de la reddition au XIV<sup>e</sup> e XV<sup>e</sup> siècle*, J.-P. Reverseau (a cura di), in *Jeanne d'Arc, une époque, un rayonnement*, Paris 1982, pp. 113-122, specialmente p. 120. Cenni anche in M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Rinascimento*, Milano 1983, pp. 196-197.

<sup>11</sup> È l'accusa che Braccio da Montone muove ai perugini, assediati dalle sue truppe. Cfr. G.A. Campano, *Braccii Perusini vita et gesta ab anno 1368 usque ad 1424*, a cura di R. Valentini, in *RIS<sup>2</sup>*, Bologna, 1929, p. 91. L'importanza del passo è rilevata da G. Crevatin, *L'onore delle armi italiane*, in C. Cieri Via (a cura di), *Città e corte nell'Italia di Piero della Francesca*, Venezia 1996, pp. 413-433, 422.

Le contingenze belliche ponevano naturalmente continue questioni sulla correttezza di un condottiero, sull'operato delle sue truppe, sul rispetto della parola data. Tuttavia anche per questi problemi fu escogitata una soluzione «onorevole»: il duello, che «tra i mezzi di composizione dei conflitti ritenuti moralmente e giuridicamente legittimi, [fu] quello più esclusivo, peculiare e praticato dagli uomini d'arme e dagli appartenenti al ceto nobiliare, i quali vi ricorrevano rispettando norme consuetudinarie e condivise»<sup>12</sup>.

Di questo complesso, ancorché per noi frammentario, sistema di regolazione del mondo militare, la pittura infamante costituiva un ingranaggio importante, perché integrava il momento prescrittivo con il necessario complemento punitivo, configurando cioè una sanzione per i reprobri, cui nessuno poteva sfuggire: che si trattasse di un uomo d'armi di secondo piano, come Egidio di Bettino Ricasoli, o un grande condottiero capace di «instatarsi» (cioè di crearsi un proprio stato), come Ottobono Terzi, non vi era differenza alcuna e tutti erano potenzialmente esposti a questa forma di diffamazione in effigie<sup>13</sup>. Quanto poi ai suoi effetti, pur se non sempre misurabili (ignoriamo se e in quale misura l'infamia potesse ad esempio pregiudicare future condotte), essi appaiono però concretissimi. La battaglia delle Brentelle, dove l'esercito scaligero fu sbaragliato e in larga parte catturato da quello del signore di Padova (1386), è indicativa di come la fama del combattente condizionasse il suo destino di prigioniero. A tutti gli uomini d'arme scaligeri fu infatti data la possibilità di essere riscattati (con somme variabili, a seconda del rango), ma solo coloro che godevano di una buona fama

---

<sup>12</sup> G. Angelozzi, *Il duello dopo il duello: il caso bolognese*, in U. Israel, G. Ortalli (a cura di), *Il duello fra medioevo e età moderna. Prospettive storico-culturali*, Roma 2009, p. 71. Sul tema, oltre al citato volume collettaneo, anche M. Cavina, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogeo e crisi nell'elaborazione dottrinale italiana, sec. XIV-XV*, Torino 2003; Idem, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma Bari 2005. Un celeberrimo duello d'onore fra capitani fu quello combattuto nel 1395 fra il maresciallo di Francia Boucicaut e Galeazzo Cattaneo da Mantova. Cfr. G.B. e A. Gatari, *Cronaca Carrarese*, in *RIS<sup>2</sup>*, XVII, 1, a cura di A. Medin, G. Tolomei, Città di Castello, Bologna, 1909-1931, pp. 448 sgg. Sullo scontro, cagionato dal disprezzo che il francese aveva più volte espresso per gli uomini d'arme italiani, si veda anche Crevatin, *L'onore delle armi italiane* cit., p. 430.

<sup>13</sup> Circa l'espressione «instatarsi», attestata nelle fonti proprio con riferimento a un condottiero, cfr. S. Ferente, *Soldato di ventura e «partesano»*. *Bracceschi e guelfi alla metà del Quattrocento*, in M. Gentile (a cura di), *Guelfi e ghibellini nell'Italia del Rinascimento*, Roma 2005, pp. 624-647, 630. La bibliografia sui condottieri si è fatta particolarmente cospicua negli anni. Basti qui il rimando ad alcuni lavori di sintesi, a cominciare da quello di Mallett, *Signori e mercenari*; M.N. Covini, *Political and Military Bonds in the Italian State System, Thirteenth to Sixteenth Centuries*, in Ph. Contamine (ed.), *War and Competition between States*, Oxford 2000, pp. 9-36; G. Chittolini, M. Del Treppo, B. Figliuolo (a cura di), *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento (1350-1550)*, Napoli 2002; D. Balestracci, *Le armi, i cavalli e l'oro. Giovanni Acuto e i condottieri nell'Italia del Trecento*, Roma Bari 2009; P. Grillo, *Cavaliere e popoli in armi. Le istituzioni militari nell'Italia medievale*, Roma Bari 2008, pp. 148 sgg.; L. Tanzini, *Il sangue e la fortuna. Storie di condottieri nell'Italia del Rinascimento*, Firenze 2011. Circa la trattatistica sull'arte della guerra si veda A.A. Settia, *De re militari. Pratica e teoria nella guerra medievale*, Roma 2008.

poterono essere liberati sulla parola, mentre agli altri, a cominciare da chi non aveva alcuna fama, fu chiesto di trovare dei mallevadori<sup>14</sup>.

L'obiettivo delle note che seguono è allora quello di contornare i caratteri della pittura infamante fra *milites*, mettendone innanzitutto in luce le relazioni di affinità e di alterità rispetto ai rituali promossi dalle autorità, ormai ben conosciuti grazie ad un'intensa stagione di studi<sup>15</sup>. Al contempo, si indagherà il grado di formalizzazione di questa prassi e le interazioni con la sfera del *publicum*, anche in relazione ai diversi contesti politici e regionali sui quali le fonti consentono di aprire uno squarcio.

### *Alcuni esempi*

In questo paragrafo lascio la parola alle fonti, rimandando analisi e considerazioni a quello successivo. Presento qui tre casi, due dei quali narrati da osservatori esterni (rispettivamente, alcuni cronisti e un letterato), mentre il terzo viene ricostruito attraverso un paio di documenti pubblici, assai densi e ricchi di informazioni.

La prima vicenda si svolge nella bassa pianura emiliana, a Mirandola, ed è narrata dalla cronaca del Bratti, continuata dal Papazzoni, che sotto l'anno 1398 così annota:

Princivalle Pico della Mirandola, cavaliere molto potente, [...] havea grandissima inimicitia con Antonio Robertj, di modo che esso Antonio non potendo altrimentj eseguire il suo mal concetto contro il predetto Cavaliere, faceva portare seco esso Princivalle pitto in una targa con li piedi de sopra; el che havendo presentito el prenominato Spinetta, Jaches et Antonio Pici della Mirandola se ne condolsero assai per loro littera, como si conveneva, col spettabile cavaliere Nicolò di Robertj, excusandose sieco che se piu oltre si procedeva, che conoscevano Princivalle predetto essere tanto e tal cavaliere, che non sopporterebbe mai tal ingiuria, et ancho se loro gli provedessero poi per relevare giustamente tal infamia et per conservare l'honore suo, che non se dovessero poi di cio maravigliare.<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> R. Cessi, *Prigionieri illustri durante la guerra fra Scaligeri e Carraresi (1386)*, in «Atti della R. Accademia delle Scienze di Torino», 40 (1904-1905), pp. 976-994, in particolare 984.

<sup>15</sup> La prima edizione del volume di Ortalli è del 1979, seguito pochissimi anni dopo da quello di Edgerton, *Pictures and Punishment* cit. Ma si vedano anche: Ortalli, *Colpire la fama* cit.; Idem, *L'immagine infamante e il sistema dell'insulto nell'Italia dei comuni*, in L. Olivato, G. Barbieri (a cura di), *Lezioni di metodo. Studi in onore di Lionello Puppi*, Vicenza 2002, pp. 332-340; G. Andenna, *La storia contemporanea in età comunale: l'esecrazione degli avversari e l'esaltazione della signoria nel linguaggio figurativo. L'esempio bresciano*, in *Il senso della storia nella cultura medievale italiana (1100-1350)*, Pistoia 1995, pp. 345-360; G. Milani, *Pittura infamante e «damnatio memoriae». Note su Brescia e Mantova*, in I. Lori Sanfilippo, A. Rigon (a cura di), *Condannare all'oblio. Pratiche della «damnatio memoriae» nel medioevo*, Roma 2010, pp. 179-95; Idem, *The Ban and the Bag. How Defamatory Paintings Worked in Medieval Italy*, in C. Behrmann (ed.), *Images of Shame. Infamy, Defamation and the Ethics of Oeconomia*, Berlin 2016; Idem, *L'uomo con la borsa al collo. Genealogia e uso di un'immagine medievale*, Roma 2017; M. Ferrari, *Prime pitture d'infamia nei comuni italiani. Immagini come documenti, immagini come fatti*, in *Images of Shame* cit., pp. 49-74.

<sup>16</sup> *Cronaca della Mirandola, dei Figli di Manfredo e della Corte di Quarantola, scritta da Ingrano Bratti, continuata da Battista Papazzoni*, a cura di F. Ceretti, Mirandola 1892, p. 81.

Il secondo episodio è più articolato ed è ricostruibile innanzitutto a partire dalla lettera patente di Francesco Novello da Carrara datata 7 marzo 1402 e trascritta in un registro oggi conosciuto come il *Copialettere marciano della cancelleria carrarese*.<sup>17</sup> Nella missiva il signore di Padova rendeva noto (la formula è: «notum facio») il complesso iter seguito da Egidio di Bettino Ricasoli (suo *stipendiarius*, come si apprende da altra fonte)<sup>18</sup> per vedersi restituito il proprio onore, compromesso dall'iniziativa di un altro uomo d'arme. Racconta dunque il Carrarese che nell'ottobre 1401 si era a lui rivolto il Ricasoli, il quale si era lamentato che certo Cola *mattus*, al servizio del *miles* Ottobono Terzi di Parma<sup>19</sup>,

ipsum infamabat, quod de promissione et fide sua defecerat, atque *eum pictum portabat*, contra debitum rationis, et armorum consuetudinem, sive usum.<sup>20</sup>

Egidio fece ricorso «ad dictum Ottonem, capitaneum, sive caporalem dicti Colematti» e, dopo averlo raggiunto nella piazza del *castrum* di Lugo di Romagna, dove il Terzi si trovava, gli chiese «coram quam pluribus strenuis viris armorum, ut faceret quod dictus Cola a dicta infamia et picture delatione desisteret». Il Terzi, invece, non solo si rifiutò di intervenire, ma «modo publice pallamque dixit quod dictus Colamattus ipsum pictum portabat quia dictus Egidius erat dislealis et de sua fide defecerat»<sup>21</sup>. A quel punto – prosegue la lettera patente – il Ricasoli si era rivolto al Carrarese, chiedendogli di far notificare ai predetti Ottobono e Cola «quod ipsi indebite, iniuste et false infamabant eum»<sup>22</sup>. Per parte sua Francesco II aveva incaricato due suoi consiglieri, Morando da Porcia e il guascone Deodato, detto Dorde, *de Guabertis*, di esaminare la querela e, dopo che questi ne ebbero verificato la fondatezza, mandò dapprima dei nunzi, quindi anche una «trombetta» a Ottobono e Cola, «ut moris est in predictis secundum armorum usum, ut a dicta infamia desisterent at cessarent»; dalla stessa

---

<sup>17</sup> Cfr. *Il Copialettere marciano della cancelleria carrarese (gennaio 1402 – gennaio 1403)*, a cura di E. Pastorello, Venezia 1915, doc. 96, pp. 62-64.

<sup>18</sup> Lo rileva la Pastorello in *Il copialettere marciano* cit., p. 62 nota. Del Ricasoli è rimasto un ritratto dalle tinte assai fosche – gli si rimproverano «sfacciate felonie di slealtà e di bestiale pazzia» – in G. Cavalcanti, *Istorie fiorentine*, a cura di G. di Pino, Milano 1944, pp. 228-230. Racconta il Cavalcanti che Egidio, «essendo per suoi debiti e per discordie de' suoi fratelli più tempo stato in carcere», venne fatto liberare dai congiunti, ma anziché rimettersi sulla retta via, «fece concetto pieno di infamia e di pericolo, per lo quale offerse» il castello di famiglia, *La Leccia* (in Valdelsa), ai Senesi, in cambio del cavalierato. Scoperto il tradimento, i Dieci di balia lo fecero incarcerare nelle Stinche, ma – con rammarico del Cavalcanti – «uscì di carcere impunito». Ivi, p. 229. Su *La Leccia* (che il Cavalcanti chiama «fortezza») cfr. P. Pirillo, *Diffusione della casa forte nelle campagne fiorentine del basso medioevo*, in R. Ninci (ed.), *La società fiorentina nel basso medioevo. Per Elio Conti*, Roma 1995, pp. 169-198, 185.

<sup>19</sup> Sul Terzi basti il rinvio a A. Gamberini, *Un condottiero alla conquista dello stato. Ottobuono Terzi, conte di Reggio e signore di Parma e Piacenza*, in G. Badini, A. Gamberini (a cura di), *Medioevo reggiano. Studi in ricordo di Odoardo Rombaldi*, Milano 2007, pp. 282-305 (e bibliografia ivi citata).

<sup>20</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 62.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 63.

*trombetta* li aveva poi fatti ammonire che, qualora avessero perseverato nei loro comportamenti, il Ricasoli avrebbe proceduto ulteriormente, «secundum armorum consuetudinem»<sup>23</sup>. Cosa che puntualmente avvenne. Affinché Ottobono non potesse «excusationem pretendere», il Ricasoli impetrò dal re dei Romani, Roberto di Baviera, l'invio di un araldo; questi, obbedendo all'ordine del sovrano, andò a cercare («perquisivit») il Terzi, finché non lo trovò nella villa di San Martino, nel contado di Cremona. Qui lo speciale messo imperiale lesse al Terzi una lettera del Ricasoli (pure trascritta nella patente del Carrarese): in essa Egidio, indirizzandosi in prima persona a Ottobono, gli ricordava il loro incontro di Lugo, gli rammentava la duplice offesa subita in quell'occasione – il Terzi non aveva voluto dare seguito alla richiesta di Egidio contro Cola Matto, e lo aveva anzi accusato, mentendo («mentitus fuistis»), di essere «ruptor fidei» – e infine concludeva sfidando il gran capitano a duello! Terminata la lettura, l'araldo aveva quindi citato il Terzi a comparire presso la curia imperiale. Ma senza esito: di ritorno presso la cesarea maestà, il nunzio riferì infatti che «dictus Otto dictas intimacionem, notificacionem, requisitionem, vocationem et citationem sprevit penitus et contempsit»<sup>24</sup>.

I fatti narrati dalla patente carrarese finiscono qui, ma la vicenda ebbe un'interessantissima coda a Firenze. Rientrato in patria, il Ricasoli si rivolse infatti ai Dieci di balìa, lamentando che Ottobono Terzi «contra veritatem, indebite et iniuste quedam dixit, fecit et fieri promisit atque consensit avversum [eum] et eius honorem et famam». Davanti alla magistratura fiorentina Egidio produsse quindi «quedam instrumenta publica ac etiam quasdam literas serenissimi principis et domini domini Ruberti, Dei gratia regis Romanorum sempre augusti»<sup>25</sup>. Tanto bastò perché i Dieci, dopo aver posto a partito col tradizionale sistema delle fave bianche e nere la richiesta del Ricasoli, decisero di accoglierla, concedendo

plenissimam licentiam et facultatem Egidio suprascripto, ut supra petenti, quod ipse Egidius, per se et alium quem voluerit, possit, sibi que liceat, libere, licite et impune, et toties quoties sibi placuerit, portari et deferre facere per civitatem, comitatum et districtum Florentie, et alibi ubicumque, *imagines dicti Ottonis pictas in scuto vel targia*, aut in alia re, sub ea forma et modo de quibus et prout et sicut videbitur Egidio memorato, pro

---

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 68 nota 1. Il documento è pubblicato in nota da Pastorello, alla quale va il merito di averlo rinvenuto nell'Archivio di Stato di Firenze e di averne segnalato l'importanza. La segnatura attuale è ASFi, *Dieci di balìa*, Deliberazioni, condotte e stanziamenti, 9, f. 9v. La data, non riportata da Pastorello, è 17 aprile 1402.

aservatione sui iuris, honoris et nominis, et ad demonstrationem iniusticie domini Ottonis predicti; non obstantibus in predictis aliquibus statutis, legibus...<sup>26</sup>

Il terzo episodio ha ancora una volta come protagonista il Terzi, questa volta però soggetto attivo e non passivo di una pittura infamante. A narrare la vicenda è un suo lontano parente, Antonio Cornazzano, che nella *Vita di Bartolomeo Colleoni* si sofferma su quello che definisce un nuovo genere di vendetta («novum insuper vindicte genus») escogitato dalla durezza di certi capitani («quorundam ducum acerbitate»), i quali se la prendono coi ritratti dei nemici («verum a nonnullis in hostium imagines ultionis ardore saevitum»)<sup>27</sup>. L'esempio portato dall'autore è proprio quello di Ottobono, che a seguito di uno scontro con Jacopo Dal Verme per il controllo di Piacenza<sup>28</sup> aveva fatto fare un ritratto del rivale e, fintanto che questi era in vita, era solito andare in giro preceduto da un armigero con quell'immagine appesa alle spalle, così che fosse nota a tutti la parola mancata («effigiem pictam quoad vixit, ad notam violatae fidei, post terga precedentis armigeri tulit»)<sup>29</sup>.

Ma non solo. Riferisce ancora il Cornazzano che dopo la morte del Dal Verme il Terzi ordinò che quell'immagine venisse bruciata pubblicamente nella piazza di Parma, mentre venivano intonati canti infamanti<sup>30</sup>. Quanto alle ceneri, dispose che fossero collocate su un'alta torre, quasi «per offrire alla vendetta degli dei colui che aveva tradito la sua alleanza, aspettando che i venti, levandosi, disperdessero quelle ceneri per tutta la regione, cosicché a nessun luogo rimanessero ignoti i misfatti del traditore»<sup>31</sup>.

### *Qualche considerazione*

---

<sup>26</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 63 nota 1.

<sup>27</sup> Antonio Cornazzano, *Vita di Bartolomeo Colleoni*, a cura di G. Crevatin, Roma 1990, p. 114. I Terzi nascono nel Trecento come segmentazione dai Cornazzano, ma nei documenti più importanti (es. i diplomi imperiali) mostrano di non rinunciare al vecchio cognome, che conservano assieme al nuovo. Cfr. Gamberini, *Ottobuono* cit., p. 282.

<sup>28</sup> Il Cornazzano è in realtà molto ellittico circa le ragioni del dissidio e allude genericamente a un sanguinoso conflitto per il controllo di Piacenza. Le cause sembrano tuttavia rimandare a promesse di pagamento non onorate. In occasione della riconquista di Piacenza (1408), il Terzi aveva ottenuto l'impegno da parte del Visconti a pagargli gli arretrati o, in caso di impossibilità, a lasciargli come garanzia le fortezze cittadine. Viste le difficoltà ducali, Jacopo Dal Verme aveva accettato di agire come fideiussore del duca e Ottobono, fiducioso nel prossimo pagamento, aveva consentito alla richiesta di rimettere le fortezze nelle mani del capitano generale del Visconti. Sennonché il duca aveva successivamente accusato il Terzi di fare lega con Facino Cane ai suoi danni e il Dal Verme a quel punto si guardò bene dal liquidare il pattuito a Ottobono. C. Poggiali, *Memorie Storiche di Piacenza*, VII, Piacenza 1759, pp. 87 sgg.; D. Andreozzi, *Piacenza 1402-1545. Ipotesi di ricerca*, Piacenza 1997, pp. 25-26.

<sup>29</sup> Cornazzano, *Vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 114.

<sup>30</sup> Forse quelle *cantiones ad improperium* di cui riferisce Dante nel *De vulgari eloquentia* (I, XI, 4-5), come ricorda anche Ortalli, *L'immagine infamante* cit., p. 338.

<sup>31</sup> Riprendo la traduzione di Crevatin. Cfr. Cornazzano, *Vita di Bartolomeo Colleoni* cit., p. 115.



Proviamo a ricapitolare. Fonti di natura diversa (cronistiche, documentarie, letterarie) testimoniano la diffusione negli anni a cavaliere tra Tre e Quattrocento di una pratica – la diffamazione tramite effigie – in uso tra le élites militari (piccoli signori come i Roberti e i Della Mirandola, un anonimo *stipendiarius* come Cola Matto, uno di medio rango come Egidio di Bettino Ricasoli, due grandi capitani come Ottobono Terzi e Jacopo da Verme). Una di queste fonti, il Cornazzano, oltre a confermare *apertis verbis* il carattere marziale del fenomeno, proprio di certi comandanti, lo qualifica come *novus*, sottolineandone così lo sviluppo recente (e negativo). In effetti, gli episodi qui considerati rimandano ad anni non lontanissimi da quelli in cui scriveva il Cornazzano, e precisamente a un periodo, quello dal 1398 al 1408, che vide i territori tra Parma, Reggio e Modena sconvolti da guerre e «mutazioni di stati»: dapprima l'offensiva dei Visconti (che arrivano a Reggio e successivamente a Bologna), poi la morte di Gian Galeazzo e la brusca frantumazione del ducato, quindi i tentativi concorrenti da parte di grandi capitani (*in primis* il Terzi), di ambiziosi vicini (l'Estense) e di intraprendenti signori di castello, tutti determinati a costruire nuovi equilibri regionali<sup>32</sup>. Non stupisce perciò che in un simile contesto – che rappresentava l'*humus* ideale per i professionisti della guerra, ma che era anche il terreno su cui si consumavano tradimenti e slealtà – le fonti indulgino, oltre che sugli esiti di scontri e battaglie, pure sul comportamento dei combattenti, sulla conformità o meno alle consuetudini belliche<sup>33</sup>, sui dissidi tra capitani, anche alleati<sup>34</sup>. Si tratta di fatti tutto sommato minori, che non hanno certo la rilevanza annalistica di una vittoria o di una sconfitta, ma che vengono registrati quando coinvolgono personaggi famosi o quando rivestono un significato per il pubblico cui l'autore si indirizza. Questo spiega perché troviamo menzione delle pitture infamanti del Terzi e del Dal Verme, di Princivalle Pico e di Antonio Roberti, ma non di quelle di altri protagonisti, figure magari marginali o comunque periferiche rispetto al focus narrativo di chi scrive. Eppure sappiamo con certezza che anche queste praticavano il rituale dell'*imago picta*: lo mostrano le vicende del misterioso Cola Matto e del poco più noto Egidio di Bettino Ricasoli, che

---

<sup>32</sup> Basti qui il rinvio a M. Gentile, *Terra e poteri. Parma e il Parmense nel ducato visconteo all'inizio del Quattrocento*, Milano 2001; A. Gamberini, *La città assediata. Identità politiche a Reggio in età viscontea*, Roma 2003; A. Manni, *Terzi ed Estensi (1402-1421)*, in «Atti e memorie della Deputazione ferrarese di storia patria», vol. XXV, fasc. II (1925), pp. 73-240.

<sup>33</sup> Di attacco proditorio e senza giusta causa, di violazione dei patti, il cronista filo-estense Delayto accusa ad esempio Ottobono Terzi per certe sue incursioni nel modenese. Cfr. J. Delayto, *Annales Estenses*, in *RIS*, XVIII, Mediolani 1731, coll. 1004, 1053.

<sup>34</sup> Ad esempio, ad un violento scontro tra i contingenti di Ottobono Terzi e Ugolotto Biancardo, entrambi impegnati sotto le insegne viscontee nella conquista di Bologna, accenna la *Cronica volgare di Anonimo Fiorentino dall'anno 1385 al 1409 già attribuita a Piero di Giovanni Minerbetti*, a cura di E. Bellondi, in *RIS*<sup>2</sup>, XXVII/2, Bologna 1915-18, p. 261.

escono dall'oblio solo perché uno dei protagonisti (per motivi su cui tornerò) ricercò una sponda pubblica per riscattare il proprio onore.

L'elemento congiunturale è dunque centrale per spiegare l'addensarsi di testimonianze tra Parma e Reggio negli anni a cavaliere fra Tre e Quattrocento. E tuttavia la perfetta sovrapposizione tra l'area di diffusione di queste pratiche diffamatorie tra *militēs* (nella quale bisognerà includere anche Firenze, entrata in scena a seguito dell'iniziativa del Ricasoli) e quella che gli studi di Ortalli hanno contornato come specifica delle pitture infamanti di matrice pubblica non appare casuale e suggerisce di indagare le possibili relazioni tra i due generi<sup>35</sup>. Concettualmente – è bene precisarlo subito – si tratta di pratiche nettamente separate e di questa differenza erano ben consapevoli anche i protagonisti. Valga a mero titolo di esempio la vicenda di Ottobono Terzi, che colpì per ben due volte Jacopo Dal Verme con un dipinto infamante, seguendo però codici comunicativi differenti, in funzione delle diverse circostanze e del differente ruolo. Fu in qualità di *miles*, offeso per la violazione dell'impegno preso dal rivale come capitano generale dei Visconti, che nel 1407 il Terzi – come visto sopra – ordinò un ritratto infamante del Dal Verme, da far portare sulle spalle di un armigero<sup>36</sup>. Fu invece nella sua veste di signore cittadino che nel 1408, scoperto il tentativo del Dal Verme di avvelenarlo, fece collocare in uno spazio pubblico e ben visibile in Parma – «in malcantone, verso la piazza» – un'immagine di Jacopo impiccato a testa in giù<sup>37</sup>. Nel primo caso evidente appare il richiamo alla consuetudine infamante ormai invalsa tra *militēs* per chi viene meno ad un impegno assunto, mentre nel secondo altrettanto riconoscibile è l'adesione di Ottobono alle forme tradizionali con cui le autorità pubbliche sanzionavano in effigie il tradimento politico (e infatti in modo identico il Terzi sanzionò in quegli stessi anni anche il tradimento di Guido e Bonifacio da Canossa)<sup>38</sup>.

Al di là delle affinità, i due generi erano dunque ben distinti. Tuttavia, sono proprio le analogie a rivelare i punti di contatto – e quindi di travaso – da una pratica all'altra. Davvero rivelatrice è la vicenda che nel 1386 vide protagonista Lucio di Landau. Infamato dagli Anziani di Bologna con un dipinto che lo raffigurava impiccato a testa in giù, rispose commissionando a sua volta un gonfalone

---

<sup>35</sup> Circa l'area di diffusione delle pitture infamanti di matrice pubblica, cfr. Ortalli, *La pittura infamante* cit., pp. 42 sgg.

<sup>36</sup> La fonte di questo episodio è il Cornazzano (cfr. nota 26). Su Jacopo Dal Verme si veda da ultimo P. Savy, *Seigneurs et condottières. Les Dal Verme*, Rome 2013, pp. 104-160 (a p. 140 è ricordato anche l'episodio narrato dal Cornazzano).

<sup>37</sup> Ricostruisce la vicenda A. Pezzana, *Storia della città di Parma*, II, Parma 1842, p. 105.

<sup>38</sup> L'ordine di infamare Guido e Bonifacio da Canossa con un dipinto da realizzare sotto la loggia, a Reggio, è in Archivio di Stato di Reggio Emilia (d'ora in poi ASRe), *Archivio del Comune*, Registri (1392-1418), reg. 1405-1409, f. 30r, 1408 dicembre 6, Parma.

che presentava effigiati gli Anziani nella medesima posa e che veniva portato in giro da una prostituta<sup>39</sup>. In questo episodio, come in quello assai simile che nel 1425 ebbe per protagonista Anton Francesco da Pontedera – alla *imago picta* che contro di lui dispose Firenze, il capitano replicò con un dipinto infamante che raffigurava capovolti il Palazzo comunale e i Dieci di balia<sup>40</sup> – è difficile non cogliere la derivazione pubblica della pittura diffamatoria dei *milites*, evidente innanzitutto nel ricupero del medesimo tema iconografico. E tuttavia, a ben guardare, si coglie anche la novità di una rielaborazione della pratica in forme che sono peculiari del mondo militare. Lucio di Landau e Anton Francesco da Pontedera non stanno infatti semplicemente facendo il verso alle autorità pubbliche che li hanno diffamati in effigie, ma stanno rispondendo attraverso un codice (che è rituale prima ancora che visuale) elaborato in ambito militare per colpire chi si macchia di condotta disonorevole. Per cogliere questi elementi converrà partire da ciò che unisce i due generi di pittura infamante, ovvero l'immagine dell'uomo «con li piedi de sopra». <sup>41</sup> Si tratta di una raffigurazione che alla fine del Medioevo le città (sia quelle libere, sia quelle rette a signoria) associano ormai quasi esclusivamente al tradimento: <sup>42</sup> in una sorta di contrappasso, infatti, chi rovescia l'ordine politico, viene impiccato rovesciato <sup>43</sup>. E proprio l'analogia fra il tradimento politico e il tradimento dell'onore, della parola

---

<sup>39</sup> L'episodio è citato da Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 78.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Così viene descritta l'immagine dalla *Cronaca della Mirandola* cit., p. 81. Ma così – cfr. *supra*, nota 40 – anche le immagini commissionate da Lucio di Landau e Anton Francesco da Pontedera. Non è chiaro invece se la figura fosse anche impiccata per il piede. Vale la pena di osservare, ad ogni buon conto, che nelle altre fonti analizzate l'indicazione è più generica (evidentemente non era avvertita la necessità di ulteriori precisazioni), rimandando semplicemente a effigi o ritratti (così il Cornazzano, e così anche la patente carrarese con riferimento al dipinto commissionato da Cola Matto). Solo nel caso del dipinto autorizzato dai Dieci di balia a Firenze si precisa che le «*images dicti domini Otonis*» possano essere dipinte «*in scuto vel targia, aut in alia re, sub ea forma et modo de quibus et prout et sicut videbitur Egidio memorato, pro aservatione sui iuris, honoris et nominis, et ad demonstrationem iniusticie domini Otonis perdicti*». Cfr. *Il copialettere marciano* cit., p. 63 nota. Sulla diffusione dell'iconografia dell'impiccato a testa in giù, cfr. Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 34.

<sup>42</sup> Tradimento che peraltro, come rileva Ortalli, appare una «categoria elastica e legata al contingente». Poteva poi essere politico (come nel caso dei congiurati o dei sovvertitori del regime), della fede pubblica (i notai falsari), dell'interesse collettivo (gli ufficiali corrotti). Citazione da Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 31. Come nota l'autore, nel corso del secondo Trecento «ai dipinti ormai si fa ricorso con sempre minore frequenza per punire un numero di reati che si riduce nel tempo, fino a limitarsi quasi esclusivamente al tradimento, o, almeno, a farne il solo delitto per il quale la pratica ritrova un minimo di vigore». *Ivi*, p. 45. Circa la permanenza di questa tradizione non solo nelle città-stato, ma anche in quelle ormai inquadrate entro formazioni statali più ampie, valga l'esempio di Reggio Emilia, dove nel 1391 gli Anziani del comune chiesero a Gian Galeazzo Visconti di poter far dipingere impiccati per un piede nella piazza cittadina Pietro, Gerardo, Galasso e Giberto da Correggio, che avevano abbandonato il fronte visconteo per schierarsi con la coalizione bolognese-fiorentina. ASRe, *Archivio del Comune*, Carteggio degli Anziani, b. 1385-1402, 1391 ottobre 25, Reggio. Non è noto se il Visconti abbia consentito alla richiesta. Pochi anni dopo, tuttavia, in ben altra temperie politica – era morto da un anno Gian Galeazzo e lo stato aveva cominciato a sfaldarsi – la duchessa Caterina, reggente per conto del figlio Giovanni Maria, ordinò che Pietro e Jacopo Rossi, Luigi e Ugolino Cavalcabò, Giovanni Ronzoni di Brescia venissero dipinti come traditori nel palazzo dei notai di Parma. Lo ricorda Pezzana, *Storia della città di Parma* cit., II, p. 40.

<sup>43</sup> Veramente esplicito al riguardo il tenore del decreto emanato da Galeazzo II Visconti l'8 ottobre 1370. Per la sua puntuale analisi rimando a F. Cengarle, *Les maestà all'ombra del biscione. Dalle città lombarde a una "Monarchia europea" (1335-1447)*, Roma 2014, pp. 134-135.

data, dell'*ethos* militare – entrambi denotano il rigetto di un sistema di norme e valori, entrambi sono perpetrati con gesti che interrompono il circuito della fiducia, compromettendo l'onore del responsabile – è uno dei motivi che suggerì il ricorso ad una punizione simile. Gli esempi citati vanno in questa direzione. Le fonti non dicono quale fosse la mancanza di Princivalle Pico agli occhi di Antonio Roberti, ma sappiamo che il Terzi rinfacciava al Dal Verme l'inosservanza di un impegno di cui, nella sua veste di comandante in capo dell'esercito dei Visconti, egli si era reso garante; Cola Matto accusava invece il Ricasoli di essersi rimangiato la parola data (diventando così *dislealis e fidei raptor*), mentre quest'ultimo accusava il Terzi di averlo infamato con le parole (mentendo e rilanciando così la versione di Cola Matto) e coi fatti (rifiutandosi di imporre a Cola Matto la cancellazione del ritratto del Ricasoli e sottraendosi ad una richiesta di duello)<sup>44</sup>.

L'affinità fra il tradimento politico e quello dei codici d'onore è però solo una delle ragioni dietro lo scivolamento dell'infamia per immagine dall'ambito pubblico a quello militare; l'altra riguarda il profilo sociale degli infamati, che nei due generi rimanda a segmenti della società vicini e in larga parte sovrapponibili. Già Ortalli notava come nei dipinti pubblici «col passare del tempo si fosse proceduto di preferenza contro persone per le quali la fama si identificava con l'onore e per le quali l'onore era un attributo proprio del ceto sociale di appartenenza: erano poi le persone sulle quali l'infamia riusciva ad agire con più mordente»<sup>45</sup>. Difficile non vedere in queste stesse considerazioni anche le ragioni del radicamento della pittura diffamatoria tra le élites militari, presso le quali la fama si identificava sempre più con l'onore.

Lo slittamento di questa pratica diffamatoria dal piano pubblico a quello militare comportò però inevitabilmente anche qualche piccolo ma significativo adattamento. Ed è qui che emergono le novità più interessanti. Fermo restando il ricorso ad un lessico iconografico ormai ben codificato e di comprensione universale, mutò invece il supporto dell'immagine, che non era più fisso, ma portatile (uno scudo, ma anche una tavola o un gonfalone). A favore di questa soluzione non era solo la preoccupazione di evitare l'effetto mimetico con le pratiche di matrice civica, ma erano soprattutto l'intelligibilità del rituale e l'efficacia della diffamazione ad esso affidata. La chiarezza del messaggio

---

<sup>44</sup> È appena il caso di ricordare che la trattatistica posteriore sul duello contemplava espressamente il ricorso alla pittura infamante per colpire chi si fosse sottratto senza buone ragioni. Ortalli, *Colpire la fama* cit., specie 352 sgg.; Idem, «*Por estilo de caballeros*». *Il mancato duello e l'infamia del capitano sul campo di Luzzara nel 1556*, in E. Cuozzo (a cura di), *Studi in onore di Salvatore Tramontana*, Ariano Irpino 2003, pp. 331-341.

<sup>45</sup> Ortalli, *La pittura infamante* cit., p. 128.

riposava, infatti, innanzitutto sulle sue implicazioni relazionali, sulla necessità di rappresentare sia l'infamato, sia l'infamatore, ciascuno riconoscibile nel proprio ruolo. Da questo punto di vista, la soluzione dello scudo (o tavola o gonfalone) dipinto si rivelò particolarmente funzionale, perché consentiva una teatralizzazione cui partecipavano entrambi gli attori: uno in carne ed ossa (il tradito), l'altro (il traditore) necessariamente in effigie. Affinché la diffamazione fosse efficace, era però necessario rendere stabile quella *performance*. Ne consegue che dal momento in cui l'offeso decideva di mettere in atto la sua vendetta, i due venivano a costituire un binomio inscindibile: dove andava l'uno, andava anche il ritratto dell'altro. Le fonti – come si è visto – sono chiarissime. «Faceva portare seco esso Princivalle pitto in una targa con li piedi de sopra», riferisce la *Cronaca della Mirandola*. «Eum pictum portabat», dice il documento della cancelleria carrarese. «Effigiem pictam [...] ad notam violatae fidei, post terga precedentis armigeri tulit», afferma invece il Cornazzano, che è l'unica fonte a informarci anche sulla fine del rituale, coincidente con la morte dell'infamato! E ancora: Lucio di Landau faceva portare il gonfalone con dipinti gli Anziani di Bologna da una prostituta (aggiungendo così infamia ad infamia), mentre Anton Francesco da Pontedera, dopo aver fatto dipingere «il Palagio con fondamenti di sopra e i Dieci di balia, così ignominiosamente e con vitoperio gli portava»<sup>46</sup>.

La mobilità dell'*imago picta* aveva poi un altro corollario d'importanza non trascurabile: consentiva la diffamazione là dove i suoi effetti erano maggiori. Tra battaglie (poche) e spostamenti (molti), la vita degli uomini d'arme si svolgeva infatti prevalentemente in compagnia di altri militari. Di qui allora anche la straordinaria efficacia del rituale, che consentiva di raggiungere un pubblico mirato, costituito da quella comunità di stipendiari, caporali e *milites* dalla quale si voleva segregare chi aveva mostrato di non seguirne i codici di comportamento<sup>47</sup>.

Se questa, almeno a grandi linee, sembra essere l'origine e la *ratio* della pittura infamante tra *milites*, rimane da affrontare almeno un'altra grande questione, ovvero quella dei margini di autonomia riconosciuti all'iniziativa del singolo, anche in relazione ai diversi contesti politici regionali. Occorrerà cioè chiarire se l'«infamazione» per figura necessitasse di autorizzazione, se le istituzioni

---

<sup>46</sup> Così la signoria fiorentina si esprimeva nel 1426 con Marcello Strozzi, ambasciatore a Venezia. La missiva è trascritta da G.B. Uccelli, *Il Palazzo del podestà. Illustrazione storica*, Firenze 1865, pp. 170-172, citazione da p. 171.

<sup>47</sup> Ma non solo: come nota Milani a proposito delle pitture infamanti di matrice pubblica, «the defamatory picture of a person threatening the integrity of a community can reinforce a group's identity while simultaneously defining the battle or mission the group is called to engage in». Milani, *The Ban and the Bag* cit., p. 132.

pubbliche vi avessero un qualche ruolo, e, più in generale, se questa pratica soggiacesse ovunque alle stesse norme.

A gettare un po' di luce è ancora una volta la vicenda di Cola Matto e Egidio Ricasoli, nel corso della quale affiorano testimonianze intorno a due distinte pitture infamanti: l'una realizzata in terra lombarda, l'altra discussa (ignoriamo se poi effettivamente realizzata) a Firenze. Soffermiamoci innanzitutto sulla prima. La patente del Carrarese, fonte esclusiva dell'episodio, nulla dice circa eventuali permessi richiesti da Cola Matto per infamare in effigie il rivale. Si può solo notare che il ricorso dell'offeso non sollevò alcuna questione procedurale: agli occhi del Ricasoli, infatti, le parole e le azioni diffamatorie di Cola Matto costituivano una violazione degli usi militari perché erano destituite di fondamento (assai chiara l'espressione «*contra debitum rationis et armonum consuetudinem et usum*») e non per altre ragioni<sup>48</sup>.

Semmai, ciò che nel ricorso merita di essere segnalato sono le motivazioni che portano il Ricasoli ad individuare nel Terzi l'autorità che può far cessare il rituale infamante. È infatti a Ottobono Terzi in quanto superiore diretto di Cola Matto («*capitaneus sive caproralis dicti Colematti, socii, scripti et sub conducta dicti Otonis*»<sup>49</sup>) che Egidio presenta il suo ricorso. Si tratta di una precisazione importante, che aiuta a circoscrivere il campo di coloro che potrebbero avere autorizzato Cola Matto. Dal momento, infatti, che nessun potere poteva revocare l'autorizzazione concessa da un potere superiore, ne consegue che la fonte della eventuale concessione a Cola Matto andrà cercata o nello stesso Terzi o in una autorità intermedia tra questi e Cola Matto. Considerato, però, che il documento indica una dipendenza diretta e immediata di Cola Matto dal Terzi, suo «*capitaneus vel caporalis*», quest'ultimo rimane il principale (e unico) indiziato.

I sospetti circa un suo possibile coinvolgimento cadono però se analizziamo le dichiarazioni rilasciate nel prosieguo della vicenda, quando a finire nel mirino del Ricasoli non è più solo Cola Matto, ma anche il Terzi stesso, per avere respinto il ricorso di Egidio. Rivelatrici sono infatti le accuse, assai circostanziate, di questi a Ottobono, responsabile di falsità e mendacio ma solo in occasione del suo pronunciamento sul ricorso: ancora una volta, dunque, nessun riferimento viene fatto a eventuali permessi dolosamente accordati in precedenza. Si tratta di un dettaglio tanto più significativo se si considera che adesso, dopo il giudizio del Terzi, erano venute meno anche quelle ragioni di

---

<sup>48</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 63

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 62.

elementare prudenza che prima del pronunciamento avrebbero potuto invece sconsigliare il Ricasoli dal menzionare la questione dell'autorizzazione. Una posizione, questa, che si spiega solo se si ammette che il Terzi non avesse in effetti concesso alcun permesso, coerentemente con una prassi che anche altrove in area padana sembra non prevedere licenze preventive<sup>50</sup>. Ciò che infatti la *armorum consuetudo* contemplava era la tutela dell'onore offeso e proprio questo spiega l'entrata sulla scena del Terzi dopo l'esecuzione dell'effigie denigratoria (e non prima).

Già da queste prime sommarie osservazioni sembrano emergere i contorni di una pratica che è sì formalizzata (vi è un'iconografia standard, il supporto dell'*imago picta* è sempre mobile, infamatore e effigie dell'infamato formano un binomio stabile, ecc.), ma che è assai libera rispetto alla procedura, non necessitando di autorizzazioni, men che meno da parte di poteri pubblici. Qualcosa insomma di essenziale e spiccio, che infatti non lascia tracce documentarie. Come del resto non ne lascia la prosecuzione della vicenda, ovvero il ricorso: è quanto mai significativo che nella patente del Carrarese non si menzioni alcuna verbalizzazione notarile né della querela del Ricasoli, né del pronunciamento del Terzi (mentre viene trascritta la lettera del Ricasoli letta dall'araldo imperiale al Terzi). Sia nel caso della denuncia, sia in quello del responso, la pubblicità e veridicità dell'atto sembrano infatti affidati solo alla presenza di numerosi e qualificati testimoni (il ricorso, lo si è già ricordato, venne presentato «in platea terre Luci Romandiole, publice, coram quam pluribus strenuis viris armorum», mentre il responso fu espresso «modo publice pallamque»<sup>51</sup>).

La conferma di un quadro procedurale disancorato dalle certezze del documento scritto pare venire, del resto, dalle parole con cui la patente del Carrarese registra le ragioni del ricorso del Ricasoli al Re dei Romani: «ad maiorem solemnitatem et fidem, ac evidentiam premissorum, et *ne dictus Otto, dissimulando, possit excusationem pretendere*». Il Ricasoli, insomma, mostra di temere che il Terzi possa cambiare versione per giustificare il proprio pronunciamento, cosa possibile solo in assenza di una registrazione notarile del procedimento.

Il finale è noto: il Terzi non risponde alla citazione dell'araldo imperiale, lasciando il Ricasoli del tutto insoddisfatto. Sennonché, è proprio a questo punto, quando ormai il complesso iter degli appelli (prima al Terzi, poi al Carrarese, quindi al re dei Romani) è terminato e la storia sembra avviata a

---

<sup>50</sup> Nessun riferimento a permessi o autorizzazioni nemmeno nelle vicende, precedentemente ricordate, di Antonio Roberti e Princivalle Pico, e di Ottobono Terzi e Jacopo Dal Verme.

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 62.

conclusione, che emergono le prime tracce scritte. Non bisogna infatti dimenticare che la vicenda del Ricasoli, nelle cui pieghe si sono fin qui ricercati spunti per ricostruire i caratteri della pittura infamante tra *milites*, è soprattutto una storia di riscatto dell'onore perduto. Il Ricasoli è consapevole di non potere fare altro per costringere Cola Matto a interrompere il rituale infamante, ma questo non significa che non possa compiere ancora qualche altro passo per tutelare il suo buon nome. Sono anzi proprio queste ulteriori mosse a trasformare le strategie di lotta in strategie anche documentarie. Gli eventi successivi lo mostrano con chiarezza. Al principio del 1402 il Ricasoli ha ormai deciso di lasciare Padova, come lascia intendere la lettera di passo richiesta il 9 febbraio a Roberto di Baviera<sup>52</sup>. Prima di abbandonare il dominio carrarese, Egidio chiede però a Francesco II un ultimo favore: l'emissione di una lettera patente (dunque un documento pubblico ed *erga omnes*, datato 7 marzo) che dia conto dell'espletamento del complesso iter seguito contro Cola Matto. Si tratta di un atto che ha in sé la sua ragion d'essere, in quanto riscatta pubblicamente la fama di Egidio (i cui sforzi per contrastare le accuse infamanti sono stati coerenti con quanto previsto dalla *armorum consuetudo*) e al contempo getta infamia sul Terzi (che il *militaris usus* ha ripetutamente disatteso, con le parole e con le azioni)<sup>53</sup>. Tuttavia possiamo pensare che quella patente sia stata richiesta anche in funzione di un altro passo, che il Ricasoli molto probabilmente già andava pianificando e che avrebbe attuato solo pochissimo tempo dopo. Rientrato in patria, si rivolge, infatti, ai Dieci di balia, la magistratura collegiale incaricata di sovrintendere alle questioni belliche e militari di Firenze<sup>54</sup>. Egli sa bene che non può domandare quello che nemmeno il Re dei Romani è riuscito a ottenere. E infatti la sua richiesta non riguarda più il ritratto realizzato da Cola Matto, per contestare il quale può ora dimostrare di aver fatto tutti i passi previsti dalla consuetudine. Il bersaglio diventa adesso Ottobono Terzi, che «contra veritatem, indebite et iniuste quedam dixit, fecit et fieri promisit atque consensit» in pregiudizio di Egidio, del suo onore e della sua fama. Di qui la richiesta di poter far effigiare il Terzi «in scuto vel targia, aut in alia re [...] pro aservatione sui iuris, honoris et nominis, et ad demonstrationem iniusticie domini Ottonis predicti». Per parte loro i Dieci, dopo avere esaminato la documentazione presentata dal querelante – «quedam instrumenta publica, ac etiam quasdam literas

---

<sup>52</sup> *Regesta chronologico-diplomatica Ruperti regis Romanorum*, a cura di J. Chmel, Frankfurt am Main 1834, p. 65, doc. 1137.

<sup>53</sup> Il duello rifiutato (e le relative conseguenze) suggeriscono più di un'analogia con la vicenda, assai più tarda, studiata da Ortalli, «*Por estilo de cavalleros*» cit.

<sup>54</sup> Sulla magistratura dei Dieci cfr. G. Guidi, *Il governo della città-repubblica di Firenze del primo Quattrocento*, II, *Gli istituti «di dentro» che componevano il governo di Firenze nel 1415*, Firenze 1981, pp. 203 sgg.



serenissimi principis et domini domini Ruperti Dei gratia Regis Romanorum [...] et quorundam aliorum fidedignorum» – consentirono alla sua richiesta e il 17 aprile 1402 lo autorizzarono a portare il dipinto a Firenze, nel suo territorio «et alibi ubicumque»<sup>55</sup>.

Il contrasto con la prassi lombarda non potrebbe essere più forte: là un rituale infamante libero da permessi e appellabile in forme simili a quelle dell'infragiudiziario, qua una procedura altamente istituzionalizzata, che ha il suo fulcro nelle pubbliche magistrature, le sole a poter autorizzare, previa presentazione di un'istanza documentata, la denigrazione in effigie. Anche allo specchio della pittura infamante si intravedono insomma le immagini – rese celebri da Machiavelli (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, l. 1 c. 55) – di due mondi irriducibilmente diversi: da un lato quello dei «gentiluomini di Lombardia», dove i *milites*, refrattari a sciogliere la loro identità cetuale nella *civilitas*, perpetuano orgogliosamente i propri rituali di autoregolamentazione, dall'altro quella della città-stato per eccellenza, Firenze, dove il disciplinamento nobiliare è invece riuscito da tempo e dove i *milites*, ormai *cives* tra i *cives*, per potersi infamare devono chiedere il permesso alla signoria...<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Il copialettere marciano* cit., p. 63 nota 1. Circa la data, cfr. nota 25.

<sup>56</sup> In generale sull'aristocrazia territoriale lombarda cfr. L. Arcangeli, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano 2003. Una recente sintesi sull'area lombarda (con ulteriori rimandi bibliografici) in F. Del Tredici, *Nobility in Lombardy between the Late Middle Ages and the Early Modern Age*, in A. Gamberini (ed.), *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features of an Italian State*, Leiden, Boston - Leiden 2015, pp. 477-498, in particolare 483. Sulla situazione fiorentina e sul disciplinamento magnatizio perpetrato dai popolari sia qui sufficiente il rinvio a Ch. Klapisich-Zuber, *Ritorno alla politica. I magnati fiorentini, 1340-1440*, Roma 2009.