

EUGENIO SPREAFICO

INTERESSE DOCUMENTARIO DEL MONUMENTO FUNEBRE EQUESTRE DI BRUNORO II ZAMPESCHI

La storia della scultura equestre in Italia attraversa vicende articolate nei secoli che partono dall'antichità per giungere ai giorni nostri. Ampiamente diffusa in epoca romana, quando personaggi di rilievo erano ritratti a cavallo scolpiti nella pietra o fusi nel bronzo, questa forma artistica subisce un abbandono nell'Alto Medioevo, per ricomparire nei primi secoli del secondo millennio.

Dal IV secolo d.C., infatti, motivi riconducibili a una molteplicità di casi, quali eventi naturali, conflitti, riutilizzo dei materiali da costruzione, avvicendamenti politici e ideologici ecc., avevano drasticamente ridimensionato il numero dei monumenti che un tempo popolavano le strade di Roma e delle principali città dell'impero.

Il monumento pubblico, inoltre, per lo più in forma di ritratto celebrativo dell'imperatore o comunque di eminenti personaggi dello Stato, aveva incontrato un'aperta ostilità man mano che si affermava nell'Impero la nuova religione cristiana; questa, infatti, prediligeva la raffigurazione sacra e concentrava la scultura nei luoghi di culto.

Il monumento commemorativo permaneva durante il Medioevo nell'ambito della scultura funeraria. In questo caso, tuttavia, la rappresentazione non si proponeva di celebrare il personaggio in un luogo pubblico, ma di ritrarlo sul coperchio del sarcofago, a sua volta posto in uno spazio sacro all'interno di una chiesa o nel suo recinto.

Il defunto era raffigurato molto spesso disteso sul coperchio dall'arca e con indosso le vesti che lo individuavano nella funzione ricoperta da vivo - cavaliere, prelado, dottore ¹.

Nel Trecento si affermano in Europa, e soprattutto nell'Italia settentrionale, rappresentazioni scultoree funerarie a soggetto equestre. Si tratta di rappresentazioni sia a bassorilievo sia a tutto tondo, che uniscono al valore artistico una rilevante importanza documentaria: esse, infatti, forniscono indicazioni puntuali sul vestiario e sull'armamento dei cavalieri nel periodo di appartenenza, la cui evoluzione può essere seguita attraverso l'analisi comparata di tali opere.

Ottimamente conservate fra le lastre tombali lavorate a bassorilievo sono quelle delle tombe di Colaccio Beccadelli, eseguita da Bitino da Bologna nel 1341 e ammirabile nella chiesa dei SS. Nicolò e Domenico a Imola, e di Tiberto Brandolini, realizzata da un ignoto scultore di scuola gotico-veneta nel 1397 e custodita nella chiesa di S. Francesco a Bagnacavallo ². Dell'inizio del XIV secolo è anche il sarcofago di breccia rossa di Verona di Alberto Scotti, opera di scultore veronese, posto nella chiesa di S. Giovanni in Canale a Piacenza.

Fra i monumenti equestri funerari a tutto tondo la statua marmorea di Bernabò Visconti, realizzata da Bonino da Campione nel 1363 e posta sul sarcofago del signore di Milano, e quelle anch'esse di marmo che si ergono sulle arche di Cangrande (1329 ca.), Mastino II (prima del 1351) e Cansignorio della Scala (prima del 1375) - quest'ultima su disegno ancora di Bonino da Campione, la prima, invece, di un Maestro veronese -, sono gli esempi più celebri. Si tratta di sculture che tuttavia presentano alcune differenze con il monumento libero; esse, infatti, sono parte integrante della tomba del personaggio al quale sono dedicate e sono spazialmente legate a un edificio di culto.

La collocazione originaria del monumento a Bernabò, oggi custodito nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, era nella

¹ Sull'introduzione della sepoltura nelle chiese e sulle lastre tombali si veda B. BREVEGLIERI, *Scrittura e immagine. Le lastre terragne del Medioevo bolognese*, Spoleto 1993.

² L. BALDUZZI, *Sopra il monumento sepolcrale del conte Tiberto Brandolini e sopra altri marmi spettanti a quella nobilissima famiglia esistenti in Bagnacavallo*, «Giornale Araldico-Genealogico-Diplomatico», 3 (1873), (estratto) pp. 1-11; L. G. BOCCIA AND E. T. COELHO, *Colaccio Beccadelli: an Emilian Knight of about 1340*, «Arms and Armor Annual», I (1973), pp. 10-27; L. G. BOCCIA, *Lo strumentario militare*, in G. ADANI, J. BENTINI (a c. di), *Atlante dei beni culturali dell'Emilia-Romagna*, I, Bologna 1993, pp. 337-356 e particolarmente pp. 338-339.

chiesa di San Giovanni in Conca; nella cinta sacra della chiesa di Santa Maria Antica a Verona si trovavano i monumenti scaligeri (quelli di Cangrande e di Mastino sono copie, essendo stati spostati gli originali nel museo di Castelvecchio, mentre ancora *in situ* si può ammirare il monumento a Cansignorio).

Con il Rinascimento il monumento libero tornerà a occupare i luoghi pubblici, divenendone elemento qualificante e punto di aggregazione civica. Sarà proprio una statua equestre, il monumento a Nicolò III d'Este di Nicolò Baroncelli e Antonio di Cristoforo inaugurato nel 1451 a Ferrara, il primo esempio in tal senso, precedendo di un paio d'anni la statua di Donatello dedicata a Erasmo da Narni, detto il Gattamelata, a Padova³.

Il monumento funerario equestre, tuttavia, non scomparirà dai luoghi di culto, mantenendo ancora una presenza significativa: si ricordano qui la statua lignea di Paolo Savelli (1408 ca.) attribuita a Jacopo della Quercia nella basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia, quella marmorea di re Ladislao realizzata nel 1428 da Marco e Andrea da Firenze e collaboratori nella chiesa di S. Giovanni a Carbonara a Napoli, quella di Bartolomeo Colleoni (1501) di Sisto e Siry da Norimberga nella cappella Colleoni a Bergamo; si ricordano, inoltre, tutte nella basilica dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, quelle di legno dorato di Nicola Orsini e di Leonardo da Prato, della prima metà del XVI secolo, di Orazio Baglioni, della prima metà del XVII secolo, e di Pompeo Giustiniani, eseguita da Francesco Terilli nel 1616.

La città di Forlì conserva nella collegiata di San Rufillo un esempio di grande interesse documentario nel monumento funerario a Brunoro II Zampeschi. Esso, infatti, non solo costituisce una delle ultime sculture equestri del periodo finale del Rinascimento, che vedrà poi l'affermarsi del Manierismo e del Barocco⁴, ma consente l'esame dell'armamento in voga in quell'epoca, un periodo di affermate

³ Va peraltro rilevato che il monumento al Gattamelata è ancora in qualche misura legato alla funzione funeraria del monumento equestre, richiamando nel piedistallo una tomba ed essendo posto nell'area sacra della basilica di Sant'Antonio. Il monumento a Nicolò III non è sopravvissuto, essendo stato distrutto nel 1796 dalle truppe napoleoniche; quella osservabile oggi è una copia eseguita da Giacomo Zilocchi nel 1927 sulla base di illustrazioni realizzate nei vari secoli precedenti l'abbattimento.

⁴ L'Emilia-Romagna offre un esempio particolarmente significativo della scultura equestre manieristica e barocca nelle statue rispettivamente di Ranuccio I e Alessandro Farnese, eseguite da Francesco Mochi a Piacenza tra il 1612 e il 1629.

modificazioni nell'evoluzione delle armi e delle tecniche di guerra.

Brunoro II (1540-1578) ebbe vita breve ma caratterizzata da un'intensa serie di vicende ⁵. Egli aveva appena undici anni quando morì il padre Antonello, dal quale ereditò i feudi di famiglia. Fra questi era compresa anche Forlimpopoli, la cui dipendenza istituzionale e amministrativa da Forlì era cessata da quando lo Stato Pontificio, che nel XVI secolo assunse le caratteristiche di uno Stato accentrato e al quale la Romagna era integrata, si caratterizzò come potenza temporale d'importanza internazionale, in grado sia di avviare iniziative di carattere bellico sia di stringere alleanze, con lo scopo di estendere il proprio controllo su vasti territori italiani ⁶.

La perdita d'autonomia da parte delle signorie locali si accompagna ora all'esercizio del potere da parte del Papa, attraverso il presidente della recentemente costituita Provincia di Romagna ed Esarcato di Ravenna e i governatori che lo rappresentano nelle diverse città.

La famiglia degli Zampeschi ⁷ fu una dei protagonisti dei diversi aspetti della vita politica, sociale e culturale di Forlimpopoli. A essa appartennero numerosi condottieri che combatterono per il papato ma anche per la Serenissima Repubblica di Venezia, con la conseguenza che rappresentanti della medesima famiglia si trovarono talora su fronti opposti.

La madre di Brunoro, Lucrezia Conti, dovette lottare per difendere i diritti del figlio, minacciati dall'ostilità del Legato pontificio, il cardinale Girolamo Capoferro, che giunse a rapirlo a scopo di ricatto e a ottenere così che gli fosse ceduta la rocca. Le conoscenze di lei nell'ambiente romano riuscirono tuttavia a far riottenere alla famiglia la sede assieme alle investiture.

A soli tredici anni il giovane conte prese quindi possesso della fortezza, dove si sistemò con la corte, e poco dopo sposò Battistina Savelli ⁸, appartenente a una nobile famiglia romana. A diciassette anni

⁵ La biografia di Brunoro II è trattata in L. CACCIAGUERRA, *Brunoro II Zampeschi al servizio della Serenissima*, «FDS», VI (1995), pp.101-145 e in ALDINI 2001, pp. 192-198.

⁶ P. CORTESI (a c. di), *Il Cinquecento in Romagna*, Imola 2004.

⁷ Il nome originario della famiglia, Armuzzi, fu mutato nel XV secolo in seguito al ferimento a un piede del bisnonno di Brunoro II, Antonello, che lo costrinse a usare delle stampelle (zanche): E. ROSETTI, *Forlimpopoli e dintorni*, Bologna 1991, p. 118.

⁸ In P. BONOLI, *Storia di Forlì*, Forlì 1826, p. 402, il matrimonio è indicato nel 1556, ma uno scritto indirizzato agli Anziani già nel 1554 è firmato «Battistina Savella-Zampescha».

iniziò la propria carriera militare, che percorse unendo alla resistenza fisica doti di lealtà e generosità. I capi di Stato al cui servizio si era posto - il papa, Emanuele Filiberto I di Savoia, la Repubblica di Venezia, il re di Francia Carlo IX - apprezzarono il giovane. In particolare, egli si distinse nella difesa dei possedimenti veneziani delle coste dalmate e dell'Egeo contro i Turchi, giungendo a essere nominato governatore generale della milizia e duca dell'isola di Candia.

I suoi compiti di condottiero, ai quali assolveva con impegno, lo costringevano a frequenti e prolungate assenze dalla Romagna ⁹, durante le quali il governo era tenuto dalla moglie. Brunoro era anche un appassionato lettore di opere classiche, delle quali disponeva in buon numero. Fu compositore di un'opera in forma di dialogo, *L'innamorato*, al cui testo sono anteposti diversi componimenti dedicati all'autore da poeti e letterati suoi amici, fra i quali Torquato Tasso.

Aveva solo trentasette anni quando si spense in seguito a una grave malattia nella sua Forlimpopoli nel 1578 ¹⁰. In assenza di eredi, l'anno successivo il papa Gregorio XIII riprese il controllo diretto della cittadina e del suo territorio ¹¹, consentendo tuttavia alla vedova di risiedere nella rocca ¹² e continuare a beneficiare delle entrate fiscali. Il corpo fu tumulato all'interno della cappella di famiglia nella chiesa di San Ruffillo ¹³. Qui il padre Antonello aveva fatto erigere in pietra d'Istria fra il 1530 e il 1534 l'arca funeraria del proprio padre Brunoro I, e qui furono successivamente sepolti gli stessi Antonello e Brunoro II. Jacopo Bianchi, scultore originario di Dulcigno (oggi Ulcinj, in Montenegro), ne è considerato l'autore. Modelli di riferimento dell'opera sono le tombe umanistiche fiorentine ad arcosolio, nelle quali una nicchia accoglie il sarcofago; due paraste ne delimitano lo spazio, con rilievi e capitelli sui quali s'intesta una lunetta.

⁹ Si veda anche M. GORI, *Un carteggio inedito di Brunoro II Zampeschi (1540-1578) presso l'Archivio Albicini di Forlì*, «FDS», VI (1995), pp. 147-178.

¹⁰ Sulla data di morte di Brunoro si veda P. CAMPORESI, *Sulla data della morte di Brunoro II Zampeschi*, «FDS», XV (2004), 113-115.

¹¹ G. P. GHISLIERI, *Descrizione esattissima della Romagna fatta a papa Sisto quinto, 1579*, in A. TURCHINI, *La Romagna nel Cinquecento*, II, Cesena 2003, pp. 253, 258, 277.

¹² ANONIMO, *Descrizione della Romagna, [1621-1634]*, in TURCHINI, *La Romagna*, cit., p. 291.

¹³ E. CALZINI, *La chiesa di San Ruffillo in Forlimpopoli*, «Buletino della Società fra gli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì», I (1895), 2, pp. 17-23; V. BASSETTI, *Vicende storiche della chiesa forlimpopolese di S. Ruffillo*, «FDS», XIV (2003), pp. 43-58.

La moglie di Brunoro II commissionò nel 1591, un anno prima della propria morte, un monumento funebre espressamente dedicato al consorte, della cui salma dispose il trasferimento. Un'arca di pietra d'Istria fu anche in questo caso la soluzione prescelta, per la cui realizzazione fu individuato Andrea Formaino, scultore ravennate, al quale è attribuito anche il monumento funebre di Margherita Tiberti, che si trova nella chiesa di Santa Maria dei Servi a Cesena. A quest'ultima famiglia, fra l'altro, Brunoro era imparentato attraverso il matrimonio di una propria sorella.

Andrea Briganti, muratore ravennate, fu incaricato di collocare la tomba nella parete sud del presbiterio, di fronte al monumento di Brunoro I. In seguito alle modifiche architettoniche apportate fra il 1819 e il 1821, alla facciata della chiesa, che nel XVIII secolo era stata elevata a collegiata¹⁴, fu aggiunto il porticato neoclassico, sotto il quale, ai fianchi del portale principale d'ingresso, furono trasportate le due tombe e dove esse permangono ancora¹⁵. Entrambi i mausolei sono stati oggetti di restauro sul finire del Novecento, compiuto sotto la direzione della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Bologna grazie al finanziamento della Fondazione Cassa dei Risparmi di Forlì.

Elemento iconografico comune ai due monumenti è la raffigurazione dei defunti in abito militare: è la loro glorificazione in quanto combattenti che le immagini sui due sarcofagi perseguono. Mentre Brunoro I, tuttavia, è ritratto a tutto tondo disteso su un fianco, con l'armatura indosso e l'elmo e la spada deposti a terra, come colto in un momento di riposo durante la sospensione di un combattimento, il nipote è raffigurato in altorilievo eretto a cavallo, con indosso un'armatura dalla lavorazione raffinata. L'immagine di Brunoro II rimanda pertanto alla tradizione rappresentativa equestre degli uomini d'arme che sin dal XIV secolo ha lasciato testimonianze funerarie di grande rilievo, quali quelle sopra ricordate.

¹⁴ Nel 1999 le sarà conferito il titolo di basilica minore.

¹⁵ Una descrizione di entrambe le arche e delle relative vicende si trova in S. BACCARINI, *I due mausolei nella chiesa di san Rufillo in Forlimpopoli*, «Buletino della Società fra gli Amici dell'Arte per la Provincia di Forlì», I (1895), 12, pp. 171-173 e in M. GORI, *Le arche degli Zampeschi nella chiesa collegiata di San Rufillo*, «FDS», VIII (1997), pp. 85-104. Per l'arca di Brunoro I si veda anche G. VIROLI, *Il monumento funebre di Brunoro I Zampeschi*, in A. COLOMBI FERRETTI, L. PRATI (a c. di), *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, Bologna 1989, pp. 69-72.

Il mausoleo presenta il personaggio con indosso un'armatura descritta con sfoggio di particolari e che illustra con chiarezza i nuovi significati assunti da questo indumento di protezione nel XVI secolo. Già alla fine del Trecento le armature avevano subito una fase evolutiva che in meno di mezzo secolo le aveva trasformate in misura rilevante. Dall'epoca romana fino alla prima metà del XIV secolo, infatti, la dotazione militare dei cavalieri non era sostanzialmente mutata: l'armamento passivo era ancora costituito da elementi separati di acciaio, tessuto resistente e cuoio bollito nell'olio al quale era data una forma e che era poi lasciato essiccare¹⁶. La testa era protetta da un bacinetto, copricapo di metallo imbottito che in battaglia veniva a sua volta coperto dall'elmo. Le spalle erano protette da spallacci, le braccia lasciavano a vista la cotta di maglia, che difendeva il tronco, mentre le gambe erano protette da calzoni di tessuto o di cuoio, brache, cosciali e ginocchiere metalliche. Le armi offensive erano la mazza e la spada. Quest'ultima era larga e pesante, idonea ad assestare colpi di taglio in combattimenti condotti secondo lo schema a traversoni - con colpi inferti obliquamente - e a fendenti - con colpi diretti dall'alto in basso.

È sul finire del Trecento che si afferma un nuovo concetto di armatura, al quale si accompagnano modifiche sostanziali nelle armi d'offesa e nelle tecniche di combattimento. Ora essa assume l'aspetto di una corazzatura metallica integrale che riveste il guerriero adeguandosi alle sue fattezze e alle sue proporzioni corporee. Manovrabilità e maneggevolezza s'impongono sull'impostazione di difesa passiva, che fino ad allora aveva comportato un sempre più pronunciato appesantimento del cavaliere e del suo cavallo. Lo scudo contribuisce a una maggior mobilità divenendo più piccolo e permettendo così la salvaguardia da colpi di spada nemica provenienti da più direzioni, fino a essere definitivamente eliminato; la protezione del corpo è ora affidata totalmente alla nuova impostazione dell'armatura stessa. Composta di piastre d'acciaio ben temprate, essa doveva adattarsi perfettamente alla corporatura e alla muscolatura del proprietario. Ciò induceva a sua volta l'elaborazione di spade più adatte a penetrare fra le piastre, dalla lama più stretta e idonee a colpi di punta, quale lo stocco. La lucentezza del metallo, che contraddistingueva questo tipo di rivestimento, gli meritò

¹⁶ L. G. BOCCIA, *Armi e armature del Museo Nazionale di Ravenna*, Ravenna 1996, p. 3.

il nome di armatura bianca. La sua capacità di «vestire» il cavaliere richiedeva pertanto una tornitura che, almeno nel caso di personaggi di rango elevato, comportava la fabbricazione su misura¹⁷. La sua realizzazione presupponeva pertanto una perizia di grado estremamente elevato, che consentì talora agli artigiani produttori di passare alla storia per le loro opere. Erano veri artisti, iscritti a corporazioni e le cui competenze potevano giungere a specializzazioni anche spinte, delle quali sopravvive traccia ai giorni nostri nelle toponomastiche cittadine¹⁸. I più celebri formavano raggruppamenti famigliari, che potevano garantire più efficacemente da un lato la trasmissione dell'arte da padre a figlio, dall'altra la segretezza dei suoi principi e dei suoi procedimenti¹⁹. Fra questi, si ricordano qui i Negroni da Ello, noti come Missaglia dal nome della località di origine oggi in provincia di Lecco, che nel xv e xvi secolo disponevano di officine per la fucinatura e la modellatura alla periferia di Milano e procedevano alla rifinitura nella propria bottega nel centro cittadino; i Barini, detti Negroli, anch'essi operanti a Milano; Pompeo della Cesa, probabilmente bresciano ma operante a Milano; Caremolo Modrone, che, trasferitosi da Milano a Mantova, operò anche per i Gonzaga. Milano primeggiava in quest'arte, ma armaioli furono presenti anche in Romagna e sull'Appennino tosco-bolognese²⁰.

Anche la fabbricazione delle armi di offesa, spade e sciabole in primo luogo, veniva programmata ed eseguita con estrema cura. La scelta dei materiali e i procedimenti di forgiatura e di tempra dovevano garantire caratteristiche di durezza e di elasticità, tanto più conseguibili quanto maggiore era il numero degli strati che componevano la lama. Naturalmente, il costo dell'opera era direttamente proporzionale all'accuratezza e al tempo di lavoro richiesti: spade, armature, sproni

¹⁷ M. BONDIOLI, *Armature milanesi*, Casatenovo Brianza 1965, p. 4.

¹⁸ Solo per citare alcuni esempi, nel centro di Milano si trovano tuttora le vie Spadari, Speronari, Armorari e Molino delle Armi; una via degli Spadari si trova a Ferrara, una via delle Armi a Bologna.

¹⁹ I. COMI, *Acciaio damasco*, Milano 1996, *passim*.

²⁰ In Emilia-Romagna la scarsa disponibilità di materie prime di origine estrattiva si ripercuoteva sulla lavorazione dei metalli e l'importazione, in primo luogo dal Bresciano, forniva risposta alla domanda locale di armi (J. BENTINI, *Fabbri, peltrai e ramai*, in G. ADANI e G. TAMAGNINI, *Cultura popolare nell'Emilia Romagna. Vita di borgo e artigianato*, Milano 1980, p. 108). Benché la regione, tuttavia, non ospitasse centri di produzione di particolare importanza, vi si realizzò fra la fine del xv e i primi del xvi secolo l'unica arma bianca propriamente italiana, la *cinquede*, il cui nome si riferisce alla larghezza di cinque dita al tallone, la parte della lama prossima all'impugnatura (L. G. BOCCIA, E. T. COELHO, *Armi bianche italiane*, Milano 1975, p. 16).

e accessori diversi erano pertanto un segnale inequivocabile del rango del committente ²¹. L'armatura, dal canto suo, assumerà in misura sempre maggiore il significato di strumento non tanto bellico quanto rappresentativo. Gli accessori ornamentali ricevono ora un'attenzione più pronunciata e agli accorgimenti funzionali si affiancano gli elementi rappresentativi e simbolici.

Nel Cinquecento la ricercatezza e il valore estetico delle armature giustificavano l'assimilazione degli armaioli agli orefici, agli incisori, agli scultori ²². I pezzi che uscivano dalle fucine erano spesso unici, riconosciuti come opere d'arte dal forte significato semantico, particolarmente evidente nelle armature da cerimonia. La funzione illustrativa assunta dalle armature da parata nella società rinascimentale e il loro valore ormai espressamente riconosciuto di opere d'arte impongono all'esecutore di non tralasciare i minimi spazi e di affollarli di elementi decorativi, naturalistici o astratti. Intarsiatori, cesellatori, incisori, doratori ecc. costituiscono altrettante specializzazioni operanti nelle officine di produzione. L'armatura bianca è assimilabile così a una vera e propria scultura, mediante la quale il suo possessore deve trasmettere segnali di censo, potere e virtù che devono destare ammirazione nei sudditi e rispetto negli avversari.

Il monumento a Brunoro II rappresenta il defunto mentre avanza a cavallo verso sinistra, rivestito da un'armatura che ne richiama il valore militare ma soprattutto ne sottolinea lo stato sociale. L'attenzione dell'osservatore è catturata subito dallo spropositato pennacchio che sovrasta l'elmo: una criniera di piume mossa e fluente attorno e alle spalle del copricapo, che scende abbondantemente oltre le reni. L'applicazione di piume sui copricapo da combattimento prima della battaglia è un accorgimento adottato dagli eserciti sin dall'antichità per incutere timore nel nemico²³, ma l'applicazione di un accessorio così appariscente, talvolta colorato con tinte diverse per ottenere effetti di policromia, era ormai invalso da almeno un secolo e anticipava la moda che si affermerà nel Seicento di

²¹ A. G. CIMARELLI, *Armi bianche*, Milano 1969.

²² A. QUONDAM, *Cavallo e cavaliere*, Roma 2003, p. 55.

²³ Si ricordano qui le «candidissime piume» sull'elmo donato ad Annibale come descritto da CAIO SILIO ITALICO nel suo *Le Puniche* (O. OCCIONI, *Cajo Silio Italico e il suo poema*, Firenze 1871, pp. 210-213). Anche l'esercito romano ne era dotato sin dall'epoca repubblicana (F. GUIDI, *Il mestiere delle armi*, Milano 2011 pp. 30-31). Nel secondo millennio il cimiero divenne elemento distintivo del cavaliere, pur richiamando comunque la sua funzione originale (F. CAMPANILE, *Dell'armi, ovvero insegne dei nobili*, Napoli 1618, pp. 16-17).

adornare vistosamente i cappelli da caccia con piume e penne. Sotto la visiera alzata è ben visibile il volto del cavaliere nella sua parte centrale: occhi, sopracciglia e naso sono ben evidenti, mentre la fronte, la bocca e il mento sono celati. L'impiego dell'elmetto, una protezione ben aderente alla testa che si restringe all'altezza del collo e che fu preferito dai soldati a cavallo²⁴, risale al Trecento, mentre l'applicazione di una visiera fu una soluzione adottata proprio nel Cinquecento²⁵.

Un *petto*, che sul davanti si spinge fino all'addome, protegge il tronco di Brunoro. Si tratta di un corsaletto sporgente sulla linea di vita calata in triangolo, con lo scollo ben aderente al guardacollo dell'elmetto. Liste lisce si alternano ad altre lavorate: questo schema è riproposto nei bracciali e negli antibracci - che assieme alle cubitiere e alle manopole salvaguardano gli arti anteriori del cavaliere -, e nel cosciale: quest'ultimo, assieme al ginocchiello, costituisce l'*arnese*, l'elemento che protegge la gamba. L'arto sinistro, visibile nel rilievo all'osservatore, è stato sottoposto a restauro. Sul petto pende un collare, che regge un'onorificenza.



Fig. 1 - Il monumento a Brunoro II

²⁴ BOCCIA, *Lo strumentario militare*, cit., p. 343.

²⁵ L. G. BOCCIA, *L'armeria del Museo Civico Medievale di Bologna*, Busto Arsizio 1991, p. 52.

Al fianco pende la spada, infilata nel fodero. È un oggetto che ben si abbina all'armatura, presentando anch'essa una notevole lavorazione. Il fornimento²⁶ è composto da un pomo sferoide lavorato a motivi fitomorfi e chiuso sulla sommità da un bottone. Sotto la basettina, l'impugnatura a tronco di cono arrovesciato incontra i bracci arcuati verso il basso, arricciolati alle estremità nel piano della lama e lavorati a sbalzo come l'impugnatura. Il fodero, liscio, è assicurato al fianco con due cinghie lavorate e termina con un cappellotto. Va qui ricordato che la spada non era solo uno strumento di combattimento, ma era rivestita di una simbologia facente parte di un complesso sistema di procedure, la cui descrizione particolareggiata forse più antica rimanda al XII secolo, ma che risaliva almeno al X²⁷, quando l'investitura dei cavalieri prevedeva, fra il resto, che con essa venissero cinti *in signum justitiae*²⁸. Ancora in pieno Rinascimento condottieri e uomini d'arme che si fossero distinti per meriti militari o politici erano insigniti dalla relativa autorità di uno stocco: alla consegna dello stocco pontificale da parte del papa si apparentava la donazione di uno stocco da parte della Serenissima Repubblica di Venezia e da parte della Repubblica di Firenze²⁹.



Fig. 2 - Particolare con la spada

²⁶ L'insieme degli elementi al servizio della lama.

²⁷ M. KEEN, *La Cavalleria*, Napoli 1986, pp. 118-119.

²⁸ A. LISINI, *La Cavalleria del medio evo e l'origine delle decorazioni equestri*, Siena 1929.

²⁹ BOCCIA, *L'armeria*, cit., p. 115.

Anche la bardatura del cavallo è sottoposta alla precisione descrittiva dell'armatura. La capezzina ³⁰, il relativo montante e il frontale della testiera sono decorati da rilievi a volute con foglie. Le redini sembrano collegate direttamente al morso, non essendo raffigurate le aste: attaccate all'estremità dell'imboccatura, partono da una rosetta a sette petali, sono interrotte poco oltre la base e tornano visibili addossate al collo dell'animale e nella parte scolpita a rilievo sull'arcione, per scomparire fra le mani del cavaliere. La decorazione è ripresa anche nel pettorale, fornito di un pendaglio a foglia, e nel sottopancia. Interamente decorati da motivi vegetali a volute, che ne occupano le intere superfici, sono infine l'arcione anteriore e il quartiere laterale della sella e le staffe, del tipo a rotella - quella sinistra è frantumata all'altezza dell'aggancio dello staffile.

Il cavallo è robusto e richiama le razze cosiddette a sangue freddo, selezionate durante il Medioevo. Erano razze allevate originariamente per sostenere il peso di cavalieri forniti di armature massicce e scudi pesanti, che poteva superare complessivamente il quintale e mezzo ³¹. Il petto è corto e le spalle sono larghe, capaci di produrre un'azione possente. L'andatura lenta, con la zampa anteriore destra sollevata e gli altri zoccoli ben piantati sul terreno - che nel monumento è rappresentato direttamente dal coperchio del sarcofago -, trasmette un'impressione di stabilità più che di dinamismo. Formaino si è ispirato alle raffigurazioni equestri classiche che, almeno fino al XVII secolo, servirono da modello per la scultura equestre: il monumento a Marco Aurelio, i cavalli dei Dioscuri nella piazza del Campidoglio a Roma, ma ancor più i cavalli di San Marco; la postura del cavallo di Brunoro presenta, infatti, similitudini più spiccate con quella dei primi due cavalli veneziani a sinistra - guardando la facciata della basilica. La testa è massiccia; le orecchie sono dritte e il margine del padiglione presenta un bordo peloso reso con incisioni, un accorgimento stilistico già adottato dalle sculture

³⁰ La capezzina svolge la funzione d'impedimento al cavallo di aprire eccessivamente la bocca per evitare l'azione del morso.

³¹ Nel XV secolo, con l'avvento dell'armatura bianca e l'abbandono dello scudo, il peso che grava sul cavallo si riduce sensibilmente, rimanendo tuttavia considerevole nel caso delle armature da giostra, che, variando dai 50 agli 80 kg., potevano essere due volte e mezza più pesanti di un'armatura da guerra della fine del Medioevo (J. FLORI, *Cavalieri e cavalleria nel Medioevo*, Torino 1999, pp. 107-108).

equestri dell'antichità, anche se qui realizzato in modo più grossolano³². La coda, pesante, cade fino a toccare terra: i crini sono però vivacemente ondulati, come del resto l'abbondante criniera e, persino, il pelame sotto i ginocchi. L'ondulazione è particolarmente evidente nella folta criniera dell'animale; qui essa sembra accompagnarsi al movimento ampiamente fluttuante del pennacchio che sovrasta l'elmo e ne scende a cascata.

Il gruppo equestre è sorretto dal sarcofago di Brunoro. Il coperchio è decorato a squame e il fianco esposto presenta motivi d'armi e, nella parte inferiore, motivi vegetali, uccelli e putti dormienti scolpiti a bassorilievo. Il sarcofago è completato da zampe leonine.

Alla base del complesso monumentale una lapide riporta la seguente scritta:

BRUNORIO ZAMPESCO POMPIL. FORI ET S. MAURI DOMINO
EQUESTRI ORDINE AB REGE GALLIARUM DONATO
CHATAFRACOR. EQUITUM IN GALLIA TRANSALPINA HAERE
TICORUM MOTIBUS PERICLITANTI ITERUM DUCI
GENERALI REIP. VEN. IN CRETA ILLIRICA ET ALBANIA GU
BERNATORI ANN. POST. CHRISTUM NATUM MDLXXVIII XVII
KAL. MAII AETATIS SUAE XXXVII VITA DEFUNCTO MESTITIAE
CO[N]IUGALISQ. AMORIS SIGNUM VERAQUE DEMORTUI LAUDIS
MONIMENTUM BATISTINA SABELLA UXOR POSUIT ANN.
A PARTU VIRG MDLXXXI³³

Il monumento a Brunoro II coglie uno degli ultimi momenti storici di gloria della cavalleria. L'adozione dell'armatura bianca e la sua diffusione dal Quattrocento in avanti, infatti, aveva trasmesso alla tecnologia

³² A. G. TONIATO, *Analisi descrittiva dei Cavalli di San Marco*, in *I Cavalli di San Marco*, Milano 1981, pp. 108-121; L. VLAD BORRELLI, *Considerazioni su tre problematiche teste di cavallo*, «Bollettino d'Arte», vi (1992), 71, pp. 67-82.

³³ *A Brunoro Zampeschi, signore di Forlimpopoli e di S. Mauro, insignito dal re di Francia dell'ordine equestre dei cavalieri corazzati, condottiero più volte impegnato dalle rivolte degli eretici in Francia, governatore generale della Repubblica di Venezia nell'illirica Creta e in Albania, morto il 15 aprile 1578, all'età di trentasette anni, la moglie Battistina Savelli pose come segno d'amore coniugale e ricordo a sincero elogio dell'estinto nel 1591*. Gli equites cataphracti erano nell'antichità soldati a cavallo interamente ricoperti da una corazza di squame metalliche. Sin dall'epoca bizantina con questo termine si indicò la cavalleria pesante, completamente corazzata, che era impiegata con funzione risolutiva nei combattimenti a causa della formidabile potenza d'urto che esercitava.

militare un impulso innovativo rilevante, ma di durata relativamente breve: nell'arco di neanche cent'anni l'impiego dell'artiglieria s'impose nei conflitti, rendendo inefficace lo strumentario militare sino allora impiegato e influenzando profondamente tattiche e strategie di combattimento. La cavalleria cessò di rivestire il ruolo di reparto chiave e le sue funzioni si avviarono verso i compiti di ricognizione e collegamento che la distinguerà in epoca moderna ³⁴.

La memoria dell'ultimo degli Zampeschi fu affidata all'immagine che più di ogni altra ne trasmettesse la forza, la virtù e la nobiltà, quella del cavaliere. Alla fine del Cinquecento, essa costituisce l'esempio di un messaggio trasmesso senza incertezze e decodificabile chiaramente, prima che il rapporto tra cavaliere e cavallo s'indirizzasse verso nuove forme.

³⁴ Fra le prime battaglie nelle quali l'artiglieria ebbe un ruolo chiave si ricordano quella di Formigny nel 1450, durante la guerra dei Cent'anni fra Inghilterra e Francia, e quella di Ravenna del 1512, durante il conflitto fra la Francia e la Lega Santa (Stato Pontificio, Venezia, Spagna e Svizzera).