



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

Palazzo Oldofredi-Tadini Botti a Torre Pallavicina

Relatore: Prof. Monica Visioli

Tesi di laurea di:

Gloria Pizzi, 543011

Correlatore: Prof. Francesco Frangi

Anno accademico 2024/2025

Indice

1. Introduzione	pp.3-4
2. Il territorio	pp. 5
2.I La Calciana	pp. 5-9
2.II Torre Pallavicina	pp. 9-11
3. Palazzo Oldofredi-Tadini Botti: vicende storiche e passaggi di proprietà	pp. 12-21
4. L'architettura del palazzo	pp. 22-33
5. Gli ambienti affrescati	pp. 34
5.I La prima sala	pp. 34-37
5.II La seconda sala	pp. 38-51
5.III La terza sala	pp. 52-75
5.IV Il loggiato	pp. 76-84
6. ciclo di Amore e Psiche	pp. 85-105
 Bibliografia	pp.107-109
 Ringraziamenti	pp. 110

Introduzione

La presente tesi è dedicata allo studio di Palazzo Oldofredi Tadini Botti, situato nel territorio di Torre Pallavicina (BG), all'interno della storica area della Calciana. La ricerca nasce dal riscontro della sostanziale assenza, nella bibliografia storico-artistica e nella storiografia locale, di uno studio organico e sistematico dedicato a questo edificio, nonostante la sua rilevanza storico-architettonica entro i confini della Bassa Bergamasca. Il palazzo rappresenta infatti una significativa testimonianza delle trasformazioni storiche, sociali ed economiche che hanno interessato questa porzione della pianura lombarda tra il tardo Medioevo e l'età moderna.

L'obiettivo principale della ricerca è stato quello di ricostruire la vicenda storica dell'edificio, analizzandone i passaggi di proprietà nel corso dei secoli, le trasformazioni architettoniche che ne hanno progressivamente modificato l'assetto originario e l'apparato decorativo pittorico di alcuni degli ambienti interni.

L'indagine si è proposta di fornire una prima descrizione sistematica del ciclo di affreschi cinquecenteschi presente nel palazzo, quasi del tutto inedito, contribuendo così a una migliore conoscenza dell'edificio e del suo valore all'interno del patrimonio culturale del territorio.

Il lavoro prende avvio con un capitolo introduttivo dedicato alla ricostruzione del contesto storico e territoriale della Calciana, area che per secoli ha assunto una posizione strategica come zona di confine tra il Ducato di Milano e la Repubblica di Venezia. Il territorio di Torre Pallavicina, piccolo centro della Bassa Bergamasca orientale situato lungo la riva destra del fiume Oglio, rappresenta un caso significativo di evoluzione di un insediamento rurale lombardo nel quadro delle trasformazioni politiche, economiche e sociali della Pianura Padana.

Una parte della ricerca è dedicata alla ricostruzione dei passaggi di proprietà del palazzo. Attraverso l'analisi di fonti archivistiche, documentazione notarile, atti di compravendita e altre testimonianze storiche è stato possibile individuare alcuni dei più importanti proprietari dell'edificio e ricostruire le dinamiche ereditarie e patrimoniali che ne hanno determinato i passaggi di proprietà nel corso dei secoli. La storia del palazzo appare strettamente intrecciata alle vicende di alcune tra le più importanti famiglie nobiliari presenti nel territorio lombardo tra Quattro e Ottocento.

Particolare attenzione è stata dedicata allo studio dell'architettura del palazzo. L'analisi dell'impianto planimetrico, dei prospetti e delle caratteristiche costruttive ha permesso di leggere l'edificio come un organismo architettonico complesso, risultato di una stratificazione di interventi succedutisi nel tempo. L'insieme riflette il progressivo passaggio da un insediamento con funzioni difensive a una dimora aristocratica destinata alla rappresentanza.

La ricerca si è concentrata infine sullo studio dell'apparato decorativo pittorico conservato negli ambienti interni. Il ciclo di affreschi presenta un articolato programma iconografico caratterizzato dalla presenza di grottesche, figure mitologiche e vedute paesaggistiche inserite entro complesse architetture dipinte.

Nonostante lo stato di conservazione parziale, l'insieme delle decorazioni testimonia un articolato programma pittorico di gusto manierista riferibile ad un'unica bottega attiva nel contesto artistico lombardo della metà del Cinquecento. La tesi si configura pertanto come una prima fase di conoscenza di Palazzo Oldofredi Tadini Botti e intende offrire una base di partenza per ulteriori approfondimenti storici, artistici e architettonici, oltre che per future iniziative di tutela e valorizzazione del complesso.

CAPITOLO 2: Il territorio

2.1 La Calciana

Torre Pallavicina, piccolo comune della Bassa Bergamasca orientale, situato lungo la riva destra del fiume Oglio, rappresenta un caso emblematico di insediamento rurale lombardo la cui storia si intreccia con le dinamiche politiche, sociali ed economiche della Pianura Padana dall'età romana fino all'età moderna. In epoca romana l'area era nota con il toponimo *Floranum*, derivato da un colono chiamato *Florus*, a testimoniare l'origine fondiaria e agricola del luogo nell'ambito della centuriazione della pianura bergamasca durante l'Impero romano, quando l'organizzazione del territorio era orientata alla produttività agricola e alla gestione delle acque, una caratteristica che rimarrà centrale per secoli.¹

La storia della Calciana affonda le proprie radici in un passato molto remoto, testimoniando una continuità insediativa e territoriale che precede ampiamente l'età medievale. Tuttavia, ai fini del presente lavoro, l'analisi prenderà le mosse a partire dal periodo medievale. Si concentra l'attenzione su un momento cruciale di ridefinizione del potere e del controllo territoriale.

Fino al XIII secolo il territorio della Calciana, entro il quale si collocava anche l'area dell'odierna Torre Pallavicina, rientrava stabilmente nel patrimonio fondiario del vescovo di Cremona e del monastero benedettino cremonese di San Lorenzo. I beni di questi enti ecclesiastici si estendevano ben oltre tale ambito, includendo anche territori limitrofi come Urago e Orzinuovi, secondo un modello di organizzazione fondiaria tipico dell'età medievale, nel quale le istituzioni religiose esercitavano un ruolo centrale non solo nella gestione economica delle risorse, ma anche nell'organizzazione e nel controllo dello spazio agrario.²

Nel corso del Trecento, tuttavia, questo assetto entrò progressivamente in crisi. Le ricorrenti pestilenze e le devastazioni prodotte dai conflitti armati che interessarono l'area lombarda determinarono un marcato spopolamento, incidendo in maniera significativa sulla produttività agricola e sulla redditività complessiva del territorio. La Calciana - e in particolare le sue aree più periferiche, tra cui Torre Pallavicina - si configurava sempre più come uno spazio marginale, caratterizzato da una bassa densità abitativa, da condizioni socio-economiche difficili e da una persistente instabilità politica, tipica delle zone di confine tra differenti ambiti di influenza. Come evidenziato anche nel volumedi Riccardo Caproni e Roberto Pagani le fonti restituiscono l'immagine di un territorio segnato da criticità strutturali, spesso in netto contrasto con la maggiore vitalità delle aree centrali della Lombardia medievale³.

In questo contesto di crisi strutturale e di profonda discontinuità economica e demografica si colloca la decisione del monastero benedettino di San Lorenzo di alienare parte dei propri possedimenti fondiari nella Calciana. Tale processo di dismissione non avvenne in maniera uniforme, ma seguì

¹<https://bassabergamascaorientale.it/territorio/i-comuni-provincia-bergamo-bassa-orientale/torre-pallavicina/> (ultima consultazione 03 gennaio 2026).

²https://old.comune.pumenengo.bg.it/images/Documents/doc_di_piano/elaborati_conoscitivi/Allegato1_La_storia.pdf

³R.Caproni e R. Pagani. *Calcio e la signoria della Calciana (sec. XIV–XVIII)*. Comune di Calcio, 1990, p.20.

modalità differenziate a seconda delle specifiche realtà territoriali coinvolte. Per quanto riguarda i territori di Torre Pallavicina e Pumenengo, la cessione avvenne in forma diretta: i monaci di San Lorenzo trasferirono immediatamente la proprietà di queste aree a Regina della Scala, riconoscendola come interlocutrice privilegiata e figura in grado di garantire una gestione efficace di territori ormai indeboliti dallo spopolamento e dalla crisi produttiva.⁴

Beatrice Regina della Scala (Verona, ca. 1331 – Sant’Angelo Lodigiano, 18 giugno 1384) era figlia di Mastino II della Scala e di Taddea da Carrara⁵. Nel 1350 sposò il duca di Milano Bernabò Visconti (ca. 1323 – 1385), figlio di Stefano Visconti e Valentina Doria⁶.

Diversa fu invece la vicenda relativa al territorio di Calcio, inserito nell’ambito più ampio della Calciana. In questo caso, il 13 agosto 1364 i monaci di San Lorenzo procedettero alla vendita dei beni a Gabriolo Aliprandi di Milano, avviando una fase intermedia di trasferimento fondiario che testimonia la complessità delle dinamiche patrimoniali in atto. Poco più di un anno dopo, tra la fine del 1365 e il febbraio del 1366, Gabriolo Aliprandi alienò a sua volta le terre appena acquistate, cedendole a Regina della Scala. È opportuno sottolineare come questo doppio passaggio riguardi esclusivamente il territorio di Calcio e non l’intera Calciana; tuttavia, esso risulta particolarmente significativo poiché evidenzia come l’ingresso di Regina della Scala nel controllo della regione non fu sempre immediato, ma talvolta mediato da attori locali inseriti nelle reti economiche e politiche del tempo.⁷

È a partire da questo quadro che si inserisce il progressivo consolidamento del controllo visconteo. A partire dal basso Medioevo, la famiglia Visconti fu infatti la dinastia che più a lungo e con maggiore continuità esercitò una giurisdizione stabile sulla Calciana, integrandola all’interno di un più ampio progetto di espansione territoriale e di accentramento del potere. Il dominio visconteo e successivamente quello sforzesco rappresentarono per la Calciana e per Torre Pallavicina un elemento strutturale di riferimento, garantendo una relativa stabilità istituzionale che, pur non priva di tensioni e conflitti, contribuì a ridefinire gli assetti giurisdizionali, economici e amministrativi dell’area, inserendola in modo più organico nello spazio politico lombardo.

Nel suo complesso, l’acquisizione dei territori della Calciana - e in particolare di Torre Pallavicina - da parte di Regina della Scala non si limitò a un semplice mutamento di titolarità fondiaria, ma segnò l’avvio di una fase di profonda riorganizzazione economica, amministrativa e territoriale. Torre Pallavicina, insieme a Pumenengo, assunse un ruolo centrale all’interno di questo processo: Regina si distinse infatti per una gestione attenta e lungimirante, orientata al recupero produttivo e al ripopolamento delle aree maggiormente colpite dalla crisi del Trecento. L’abolizione di numerose imposte e balzelli e la promozione di interventi infrastrutturali mirati, costituirono strumenti

⁴https://old.comune.pumenengo.bg.it/images/Documents/doc_di_piano/elaborati_conoscitivi/Allegato1_La_storia.pdf

⁵Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute del R. Governo d’Italia*, vol. VI (Milano) pp. 227–232.

⁶Maria Nadia Covini, *Regina della Scala e Bernabò Visconti*, in *Regine e principesse nell’Europa medievale e moderna*, a cura di Marina D’Amelia (Roma: Viella, 2002), pp. 151–172.

⁷ Caproni e Pagani, 1990, p. 25.

fondamentali di questa politica, ponendo le basi per una progressiva stabilizzazione economica e demografica del territorio.⁸

Un ruolo centrale, soprattutto per Torre Pallavicina, ebbero gli interventi in ambito idraulico: lo sviluppo dell'irrigazione, realizzato attraverso lo scavo della Roggia Donna,⁹ rappresentò un elemento decisivo per la bonifica e la valorizzazione agricola dei terreni, incidendo in modo duraturo sull'assetto produttivo e sul paesaggio rurale locale. Proprio grazie a tali interventi, Torre Pallavicina iniziò ad assumere una funzione più stabile e strutturata all'interno della Calciana, superando progressivamente la condizione di marginalità che aveva caratterizzato la fase precedente.

Il momento fondativo di questo dominio fu tuttavia rappresentato dal celebre privilegio concesso a Regina della Scala dal marito Bernabò Visconti nel febbraio del 1366, documento destinato ad assumere nel tempo un valore quasi costitutivo per l'identità giuridica della Calciana e dei suoi futuri signori. Tale atto, più volte esibito nei secoli successivi come una sorta di "*magna carta*" locale, nasceva dalla constatazione dello stato drammatico in cui versava il territorio, descritto come spopolato, incolto e insicuro, e mirava esplicitamente a favorirne il ripopolamento e la stabilizzazione attraverso la concessione di privilegi eccezionalmente ampi. Regina della Scala otteneva così il pieno controllo delle terre, dei castelli, delle acque, del fiume Oglio e delle sue rive fino a Floriano, oltre ai diritti di pesca, caccia, pascolo e amministrazione della giustizia, con la possibilità di istituire ordinamenti propri, imporre o modificare dazi e imposte e impedire qualsiasi interferenza esterna senza una sua esplicita autorizzazione. Si trattava di concessioni che, di fatto, sottraevano l'intera Calciana, inclusa l'area di Floriano, al controllo diretto dello Stato milanese, lasciandogli una sovranità puramente nominale e rendendo il feudo trasmissibile anche a eventuali acquirenti.¹⁰

Nonostante l'ampiezza di tali prerogative, il governo di Regina della Scala si rivelò nel complesso poco efficace, soprattutto a causa della sua assenza dal territorio e della gestione indiretta affidata a procuratori che non risiedevano stabilmente in loco. In questo contesto, le autorità comunali continuarono a esercitare un ruolo significativo e non sempre le disposizioni ducali furono applicate con rigore. Pur dimostrando un interesse costante per le proprie terre e tentando di migliorarne la produttività, Regina della Scala si trovò progressivamente di fronte all'inadeguatezza dei risultati ottenuti rispetto agli ingenti sforzi economici sostenuti, maturando così la decisione di alienare l'intero complesso dei suoi possedimenti nella Calciana.

A partire dal 1380 ebbe inizio una serie di vendite che portarono alla nascita del cosiddetto condominio, attraverso il quale le terre vennero suddivise tra più famiglie. Una parte significativa del territorio, comprendente la Calciana superiore e il centro di Calcio, fu acquistata dai fratelli Secco, ai quali furono riconosciuti privilegi particolarmente estesi, tra cui l'immunità da qualsiasi imposizione fiscale, il diritto di commerciare il sale e una sostanziale autonomia economica e giurisdizionale, giustificata dalla posizione strategica e dallo stato di quasi totale spopolamento dell'area. Altre porzioni della Calciana inferiore, comprese quelle che interessavano direttamente Floriano, furono cedute a famiglie nobili di Soncino, tra cui i Barbò, i Da Covo e i Cropelli, con

⁸ Caproni e Pagani, 1990, p. 25.

⁹ *Ivi*, p. 77.

¹⁰ *Ivi*, p. 25–26.

concessioni analoghe sul piano fiscale e sull'uso delle risorse idriche e fluviali, sebbene prive di alcuni privilegi fondamentali riconosciuti invece ai Secco.¹¹

Col passare del tempo, i diversi condòmini cercarono di equiparare progressivamente i propri diritti, alimentando l'idea di una Calciana concepita come un'isola di privilegi, separata e distinta dallo Stato di Milano. Le famiglie proprietarie si ridussero nel corso del XV secolo, anche attraverso vendite e permutate, fino a lasciare il controllo di Pumenengo ai Barbò e quello di Floriano ai Pallavicini, dai quali il luogo avrebbe infine assunto il nome di Torre Pallavicina. In questo processo, la famiglia Secco rimase la principale depositaria dell'eredità giuridica e politica del condominio, fungendo da modello per le altre casate che tentarono di adeguarsi ai suoi ampi margini di autonomia. L'esperienza del governo di Regina della Scala e delle successive alienazioni costituì dunque il presupposto fondamentale per la formazione di un sistema di potere locale peculiare, destinato a caratterizzare profondamente la storia della Calciana e, in particolare, dell'area di Floriano, che da semplice frazione di confine si avviava a diventare un centro dotato di una propria identità storica e istituzionale.¹²

I privilegi della Calciana, riconosciuti ai condòmini da Regina della Scala, vennero più volte riconfermati dai duchi di Milano nel corso del XV e XVI secolo. La prima conferma risale al 1387 e fu concessa dal successore di Bernabò Visconti, il nipote Galeazzo.

Durante la lunga guerra tra Milano e Venezia per il possesso della Gera d'Adda, il territorio della Calciana venne spesso occupato dai vari eserciti belligeranti. Nel 1428 fu firmata a Ferrara la pace tra i contendenti: il confine di Stato fu portato al fosso bergamasco e Calcio rimase sotto la sovranità milanese.

La pace però durò poco infatti nel 1430 riprese la guerra e le zone di confine furono di nuovo invase dagli eserciti in lotta. Nei primi giorni di febbraio del 1431 i veneti varcarono l'Olio e occuparono Calcio e Fontanella. I Secco si affrettarono allora a chiedere la riconferma dei loro privilegi a Filippo Maria Visconti. Il documento ducale riconosceva la fedeltà e la devozione manifestata da secoli nei confronti dello Stato.

In seguito alla pace di Ferrara, parte dei possedimenti dei Secco in Gera d'Adda, vennero a trovarsi sotto il dominio di Venezia.¹³

Dopo la morte di Filippo Maria Visconti, senza eredi maschi, Milano era stata proclamata la libera Repubblica Ambrosiana,¹⁴ e contro la quale di essa si era subito costituita una lega di Stati italiani promossa dal doge di Venezia Francesco Foscari. I milanesi, incalzati dall'avanzata nemica, affidarono la difesa della città al condottiero Francesco Sforza, genero del duca defunto. Non fu difficile per il condottiero impadronirsi della città e del Ducato, mettendo fine all'effimera Repubblica Ambrosiana. Lo Sforza, preoccupato di consolidare il proprio potere all'interno dello

¹¹Ivi, p. 26-29.

¹²Ivi, p. 29-31.

¹³Ivi, p. 35-36.

¹⁴<https://www.britannica.com/event/Peace-of-Lodi>

Stato, cercò di concludere in fretta la pace con Venezia concedendole i suoi territori nella pace di Lodi del 1454.¹⁵

La linea di confine faceva della Calciana un punto avanzato del territorio milanese incuneato nei domini veneti. La sua importanza strategica si accrebbe ulteriormente e il nuovo duca non poté che riconfermare gli antichi privilegi nella speranza che gli restassero fedeli a lungo. Nel documento datato 2 luglio 1455, Francesco Sforza ricorda infatti la devozione costante dimostrata dai Secco. Il duca era consapevole di contravvenire, con queste concessioni, ai suoi stessi decreti, in particolare quelli riguardanti le concessioni feudali e il divieto di commerciare i cereali; ma la Calciana rappresentava un'eccezione, e di privilegi relativi e una deroga della legge dello Stato.

Durante il dominio degli Sforza, i Secco ottennero la riconferma dei loro privilegi dai duchi Galeazzo Maria nel 1468, Gian Galeazzo nel 1480 e Ludovico il Moro nel 1498.¹⁶

2.II Torre Pallavicina

Nel quadro della dinastia sforzesca, la figura di Tristano Sforza assume un rilievo particolare per la comprensione delle dinamiche politiche e militari che interessarono la Calciana e, più specificamente, l'area di Torre Pallavicina nel corso della seconda metà del Quattrocento. Figlio illegittimo di Francesco Sforza, nato intorno al 1424 e successivamente legittimato da papa Niccolò V nel 1448, Tristano fu allevato in un contesto che ne favorì l'inserimento precoce tanto nella vita di corte quanto nell'ambito militare, seguendo con evidente coerenza le orme paterne. Giovannissimo, già qualificato come *armorum ductor*, egli comandava un piccolo manipolo di lance di cavalleria e nel 1447 militava stabilmente all'interno della compagnia sforzesca, segno di una fiducia accordatagli in età ancora acerba ma giustificata dalla sua formazione e dalla sua lealtà. Dopo un periodo trascorso a Cremona, prese dimora a Piacenza e nel 1448 partecipò attivamente alla battaglia di Caravaggio e alle operazioni militari contro la Repubblica di Venezia, maturando un'esperienza diretta nei teatri di guerra che caratterizzavano le zone di confine orientali del Ducato.¹⁷

Dopo la conquista sforzesca del Ducato di Milano nel 1450, Tristano continuò a distinguersi nelle campagne contro Venezia tra il 1452 e il 1453, operando in particolare tra il Cremonese e il Bresciano, ovvero in un'area che comprendeva e lambiva direttamente la Calciana. Le cronache coeve ricordano soprattutto il suo coinvolgimento negli eventi del maggio 1452, quando la debole difesa del presidio di Soncino consentì alle truppe veneziane di superare l'Adda e di spingersi indisturbate fino a Cremona, dove furono infine arrestate. Questo episodio, pur segnando uno dei momenti più critici del suo operato, mette in luce la fragilità strutturale delle difese di confine e contribuisce a spiegare la crescente attenzione sforzesca verso il rafforzamento di avamposti strategici lungo le direttrici fluviali e territoriali più esposte, tra cui rientrava anche l'area di Torre Pallavicina. Il successivo *cursus honorum* di Tristano fu costellato da ulteriori imprese militari, a capo di una compagnia di circa venti lance e cento cavalli, ma anche da missioni di carattere

¹⁵ <https://www.britannica.com/event/Peace-of-Lodi>

¹⁶ Caproni e Pagani, *Calcio e la signoria della Calciana*, parte II, cap. 1, 38.

¹⁷ N. Covini, *Sforza, Tristano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, 2018 consultabile online:

[https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_(Dizionario-Biografico)) (ultima consultazione 03 gennaio 2026)

politico e da incarichi di corte, che testimoniano il suo progressivo consolidamento all'interno dell'apparato statale sforzesco. In questo stesso contesto si collocano i negoziati avviati tra il 1454 e il 1455 per il suo matrimonio con Beatrice d'Este, figlia legittimata di Nicolò III, trattative che si inserirono nel più ampio quadro dei patti stipulati tra Francesco Sforza e Borso d'Este e che contribuirono a rafforzare ulteriormente il profilo politico di Tristano.¹⁸

È dunque in questa fase matura della sua vita, quando egli era ormai pienamente legittimato, politicamente attivo e militarmente esperto, che va collocata l'associazione tra la sua figura e la torre fortificata della Calciana, destinata a divenire nota come Torre di Tristano e, in epoche successive, come Torre Pallavicina. La torre e i terreni circostanti risultano infatti già strettamente collegati al suo nome come avamposto e residenza fortificata all'interno del territorio sforzesco della Calciana nel corso della seconda metà del XV secolo. Sebbene non esista alcuna fonte primaria che documenti in maniera inequivocabile una cessione formale da parte di Francesco Sforza, corredata da data certa o da un atto pubblico, la ricostruzione cronologica dei beni e delle attività militari e politiche di Tristano consente di collocare con ragionevole attendibilità il controllo di questi possedimenti tra gli anni Cinquanta e Settanta del Quattrocento, periodo durante il quale Tristano svolgeva un ruolo di primo piano all'interno del sistema politico-militare del Ducato.

Dal punto di vista politico e militare, Tristano Sforza dimostrò una costante e leale adesione alla figura paterna, seguendone le orme sia nell'esercizio delle armi sia nell'impegno al servizio dello Stato. Le fonti coeve lo ricordano come un fedele collaboratore di Francesco Sforza, al quale rimase legato durante le principali campagne militari condotte dal ducato di Milano. In particolare, egli prese parte alle operazioni belliche contro la Repubblica di Venezia negli anni 1452-1453, un conflitto cruciale per l'assetto territoriale della Lombardia sforzesca.¹⁹

Le cronache dell'epoca menzionano espressamente il coinvolgimento di Tristano nella disfatta di Soncino del maggio 1452, episodio che segnò una fase critica del conflitto.²⁰ In quella circostanza, la debolezza delle difese del presidio locale consentì alle truppe veneziane di oltrepassare il fiume Adda e di avanzare fino alle porte di Cremona, prima di essere definitivamente respinte. Tali eventi, oltre a testimoniare il diretto coinvolgimento di Tristano nelle vicende militari del ducato, contribuiscono a delineare il profilo di un personaggio pienamente inserito nelle strategie politiche e territoriali della famiglia Sforza, premesse fondamentali per comprendere i successivi sviluppi patrimoniali e i passaggi di proprietà legati ai suoi discendenti.

In assenza di una formalizzazione giuridica esplicita, la continuità dell'associazione tra Tristano Sforza e la torre appare dunque come il riflesso di una prassi politica tipica del tempo, in cui il controllo effettivo del territorio e la sua funzione strategica prevalevano sovente sulla semplice documentazione notarile o pubblica. È possibile, anzi plausibile, che la torre non sia stata semplicemente occupata o utilizzata da Tristano, ma che la sua edificazione o il rafforzamento delle strutture esistenti siano stati voluti direttamente da lui, sebbene manchino prove documentarie certe a confermare questa ipotesi. Tale considerazione, pur non essendo verificabile con assoluta sicurezza, contribuisce a leggere la torre non solo come un elemento architettonico o difensivo isolato, ma come una manifestazione concreta e tangibile del radicamento della presenza sforzesca

¹⁸ Covini, "Sforza, Tristano," p. 23.

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ *Ibidem*

nella Calciana e, in particolare, nel settore di Floriano, destinato nel tempo a trasformarsi nell'attuale Torre Pallavicina.²¹ In questa prospettiva, l'edificio si configura non solo come testimonianza della strategia militare e politica del tempo, ma anche come emblema della figura di Tristano Sforza e della sua capacità di imprimere un segno duraturo sul territorio, tanto dal punto di vista materiale quanto simbolico.

Prima di assumere la denominazione attuale, la località oggi nota come Torre Pallavicina era indicata nelle fonti con diverse varianti toponomastiche, tra cui *Torre* o *Portico*.

La denominazione attuale sembra essere il risultato di una stratificazione toponomastica successiva: il termine "Torre" sarebbe infatti riferibile alla cosiddetta *Torre di Tristano*, mentre l'aggettivo "Pallavicina" rimanda alla lunga presenza e all'influenza esercitata sul territorio dalla famiglia Pallavicino, che per un periodo prolungato soggiornò e amministrò questi possedimenti. Il toponimo composto che si afferma in epoca successiva riflette dunque l'intreccio tra un elemento architettonico significativo del luogo e il legame storico con la casata che ne segnò la storia politica e patrimoniale.

²¹ Torre di Tristano / Palazzo Barbò," *MuseiOnline.info*, <https://www.museionline.info/tipologie-museo/palazzo-barbo> (consultato 19 gennaio 2026).

CAPITOLO 3: Palazzo Oldofredi-Tadini Botti: vicende storiche e passaggi di proprietà

Il Palazzo Oldofredi-Tadini Botti, situato nel centro storico di Torre Pallavicina, rappresenta una importante emergenza architettonica del territorio della bassa bergamasca, nonché una testimonianza di grande rilievo della stratificazione storica, sociale e culturale che ha caratterizzato l'area nel corso dei secoli. L'edificio, frutto di complesse vicende costruttive e di successive trasformazioni, si configura come un esempio emblematico di residenza nobiliare legata alle dinamiche di potere e di controllo territoriale esercitate dalle famiglie aristocratiche locali. In tale prospettiva, la genesi e le prime fasi di sviluppo del complesso risultano strettamente connesse alle strategie politiche e patrimoniali delle grandi casate signorili che, nel Quattrocento, estesero la propria influenza su questo settore della pianura lombarda.

È in questo contesto che si inserisce la figura di Tristano Sforza (ca. 1424–1477)²², il suo ruolo fu consolidato dal matrimonio con Beatrice d'Este, figlia a sua volta legittimata di Nicolò III d'Este, signore di Ferrara²³. L'unione tra Tristano Sforza e Beatrice d'Este si inserisce pienamente nella politica matrimoniale delle grandi famiglie signorili del Quattrocento, volta a creare alleanze strategiche e a rafforzare il controllo territoriale attraverso legami dinastici, con ricadute significative anche sul piano patrimoniale e feudale.

Nella seconda metà del Quattrocento, la realizzazione del palazzo oggi noto come Palazzo Oldofredi Tadini Botti a Torre Pallavicina è tradizionalmente ricondotta alla figura di Tristano Sforza, cui viene attribuita la promozione dell'intervento edilizio, sebbene non siano pervenute fonti documentarie dirette in grado di attestare con certezza le modalità e le fasi della sua costruzione. La realizzazione dell'edificio può essere collocata negli anni immediatamente successivi alla pace di Lodi del 1454. Con la conclusione del lungo conflitto tra il Ducato di Milano e la Repubblica di Venezia, si inaugurò infatti una fase di relativa stabilità e di equilibrio territoriale, che favorì non solo la ripresa economica, ma anche la riorganizzazione e il potenziamento delle residenze signorili extraurbane. In tale contesto, la costruzione del palazzo di Torre Pallavicina si inserisce pienamente nella strategia sforzesca di controllo e valorizzazione del territorio, nonché nel più ampio fenomeno della diffusione delle residenze di campagna.²⁴

La centralità del palazzo all'interno del patrimonio di Tristano Sforza emerge con particolare evidenza in occasione della sua morte, avvenuta l'11 luglio 1477 nella sua abitazione milanese.

Maria Nadia Covini scrive che nell'inventario dei beni redatto da Tristano alla stesura del testamento :

“Vari altri oggetti di uso militare furono inventariati nelle stanze della possessione di Torre del Portico, fra cui balestre, bombardelle e spingarde, tende e padiglioni da campo; e nella rocca di

²² Maria Nadia Covini, “Sforza, Tristano,” *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_(Dizionario-Biografico)/) 1-5.

²³ *Ibidem*

²⁴ *Dimore Storiche Bergamo*, “Palazzo Oldofredi Tadini Botti a Torre Pallavicina,” [Dimorestorichebergamo.it](https://dimorestorichebergamo.it/), consultabile in: <https://dimorestorichebergamo.it/dimore/palazzo-oldofredi-tadini-botti/>

Castellazzo: spingarde, polveri, armatures. Nell'elenco della possessione di Torre - residenza campagnola molto frequentata dai due coniugi, base per le cacce nei boschi sulle rive dell'Oglio - furono censite molte attrezzature da caccia: reti da tordi, da caprioli e da volpi e sonagliere."²⁵

Come si evince dal testamento furono censite numerose attrezzature venatorie, quali reti per tordi, caprioli e volpi, oltre a sonagliere e altri strumenti specificamente destinati alla caccia. Tali elementi consentono di affermare con buona sicurezza che il palazzo di Torre Pallavicina non svolgesse una funzione meramente rappresentativa, ma fosse pienamente inserito nella quotidianità aristocratica e nelle pratiche ricreative della famiglia, configurandosi come una vera e propria residenza di campagna a vocazione venatoria.

Dal punto di vista dinastico, il matrimonio legittimo tra Tristano Sforza e Beatrice d'Este generò un solo figlio, destinato però a morire in tenera età, circostanza che ebbe conseguenze rilevanti sulla trasmissione del patrimonio. Tristano ebbe inoltre diversi figli illegittimi, tra i quali spicca Elisabetta Margherita Sforza, nata dalla relazione con Orsina Surrigoni.²⁶ Proprio l'assenza di eredi maschi legittimi spinse Tristano a predisporre una soluzione testamentaria volta a preservare l'integrità del proprio patrimonio. Nel testamento, egli destinò infatti tre quarti dei suoi beni alla figlia naturale Elisabetta Margherita, riservando la parte restante alla moglie Beatrice d'Este.

Elisabetta Margherita Sforza andò in sposa a Galeazzo I Pallavicino, esponente di una delle più antiche e potenti famiglie feudali dell'Italia settentrionale. Tale unione rappresentò un momento decisivo nella storia patrimoniale del palazzo di Torre Pallavicina, che, attraverso il matrimonio dell'ultima discendente diretta di Tristano Sforza, entrò formalmente nell'orbita della casata Pallavicino. Il matrimonio, tuttavia, ebbe vita breve: Elisabetta Margherita morì prematuramente, all'età di soli sedici anni, senza lasciare figli legittimi nati dall'unione con Galeazzo I Pallavicino.²⁷ Con la sua morte si consumò un passaggio irreversibile, non solo sul piano patrimoniale ma anche dinastico. Venendo meno l'unica erede sforzesca direttamente legata al palazzo di Tristano Sforza, si estinse la presenza della famiglia Sforza nella titolarità dell'edificio. A partire da questo momento, il palazzo risultò definitivamente inserito nel patrimonio dei Pallavicino.

Tra i figli di Galeazzo I, Adalberto Pallavicino emerge come la figura maggiormente rappresentativa per la continuità e il rafforzamento della presenza della famiglia Pallavicino nei territori della Calciana. Erede di una parte significativa dei feudi paterni, egli svolse un ruolo centrale non solo nella gestione dei possedimenti, ma anche nello sviluppo economico e infrastrutturale dell'area. In particolare, la realizzazione del canale Pallavicino²⁸ costituisce una delle testimonianze più rilevanti del suo operato: un intervento di grande importanza per l'organizzazione idraulica e agricola del territorio, che contribuì a migliorare la produttività delle terre comprese tra l'Oglio e il basso cremonese e a rafforzare il radicamento della famiglia in quest'area.

²⁵Covini, "Sforza, Tristano" 1-5.

²⁶ Covini, *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1-5.

²⁷Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute del R. Governo d'Italia*, vol. VI (Milano: Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1932-1936), 45-50.

²⁸ Spreti, *Enciclopedia delle famiglie lombarde*, 45-50.

A questa dimensione di governo del territorio si affianca un'attenta e consapevole gestione del patrimonio familiare, chiaramente documentata dal testamento di Adalberto Pallavicino²⁹, fonte di particolare rilievo per la ricostruzione delle vicende storiche e patrimoniali del complesso di Torre Pallavicina. Attraverso le sue ultime volontà, Adalberto non si limitò a confermare il possesso del complesso all'interno della famiglia, ma si soffermò in maniera puntuale nella descrizione della sua articolazione architettonica e funzionale restituendo un quadro preciso dell'organizzazione del sito e attestando, al contempo, la volontà di garantire continuità e stabilità al patrimonio familiare nel tempo. Nel testamento³⁰, Adalberto Pallavicino dispone innanzitutto che venga lasciato in legato ai nipoti Cesare, Manfredi e Sforza Pallavicino, figli del fu Gerolamo Pallavicino, il palazzo vecchio, comprensivo della corte, della scuderia, della legnaia e della *canepa* (ossia il deposito o magazzino). Nel testamento si legge che la proprietà dei tre fratelli si estende “usque ad confinia trium camerarum terranearum”, cioè fino a tre camere terrene, che appartengono invece a Galeazzo.

Le tre camere menzionate, insieme agli ambienti sovrastanti, vengono infatti lasciate in legato al signor Galeazzo Pallavicino, al quale è assegnato anche il palazzo nuovo, dotato di ingresso e uscita diretta sulla strada, elemento che ne sottolinea l'autonomia funzionale rispetto al palazzo più antico. A questa porzione della residenza sono inoltre annessi il giardino (*viridarium*), nel quale sono presenti piante di cedri e di aranci, e il frutteto, indicato come *broglio*, distinto in broglio vecchio e broglio nuovo ma concepito come un insieme unitario³¹.

Il testamento specifica inoltre che tali beni sono assegnati al signor Galeazzo con l'onere e la riserva del diritto di aprire una nuova via, nello spazio di terreno compreso tra il giardino dei cedri e il forno, verso mezzogiorno, fino al broglio vecchio. Quest'ultimo confina direttamente con il palazzo vecchio già dotato del giardino dei cedri, evidenziando come le diverse parti del complesso, pur suddivise tra più eredi, restassero strettamente interconnesse dal punto di vista topografico e funzionale.

Il testamento precisa inoltre i confini del complesso³²: a nord con il cortile del palazzo nuovo, a est con la strada pubblica, a sud con il broglio vecchio — pur prevedendo la costruzione di una nuova via — e a ovest in parte con il fossato della Torre e in parte con il giardino già assegnato al medesimo Galeazzo. L'accuratezza della descrizione topografica evidenzia non solo la consistenza materiale del bene, ma anche la volontà di Adalberto Pallavicino di regolare in modo puntuale la trasmissione della proprietà, evitando future controversie ereditarie.

Attraverso tali disposizioni, il testamento di Adalberto Pallavicino sancisce non solo la definitiva appartenenza del palazzo di Torre Pallavicina alla famiglia Pallavicino, ma anche una ripartizione interna del complesso che riflette l'evoluzione architettonica del sito, articolato ormai in un palazzo vecchio e in un palazzo nuovo, ciascuno con funzioni, spazi e pertinenze ben definite. Il documento costituisce pertanto un passaggio fondamentale per comprendere non solo la storia proprietaria del palazzo, ma anche la sua trasformazione da residenza sforzesca unitaria a complesso immobiliare Pallavicino strutturato e dinasticamente organizzato.

²⁹Archivio di Stato di Cremona, notaio Nicola Gariverti, filza 508, 3 settembre 1569.

³⁰*ibidem*

³¹*ibidem*

³²*ibidem*

Un ulteriore elemento di particolare interesse emerge dalla distinzione operata nel testamento di Adalberto Pallavicino tra “palazzo vecchio” e “palazzo nuovo”, distinzione che assume un rilievo fondamentale per la ricostruzione delle fasi edilizie del complesso di Torre Pallavicina. Alla luce delle informazioni attualmente disponibili, è infatti possibile affermare che Tristano Sforza abbia fatto realizzare unicamente il palazzo più antico, identificabile con il *palazzo vecchio* menzionato nel testamento, ossia la residenza originaria di impianto quattrocentesco legata alla sua presenza e alla funzione venatoria del sito.

Nel medesimo documento testamentario, tuttavia, Adalberto Pallavicino fa esplicito riferimento anche a un “palazzo nuovo”, distinto dal precedente, dotato di ingresso e uscita sulla strada e affiancato da un articolato sistema di spazi verdi, quali il giardino dei cedri e degli aranci e il broglio. Tale edificio, per collocazione topografica e caratteristiche, può essere con ogni probabilità identificato con l’attuale Palazzo Barbò, che sorge in adiacenza al palazzo più antico e ne condivide il contesto insediativo.

È opportuno premettere che quanto segue si configura come un’ipotesi interpretativa, fondata su indizi documentari e materiali ma non supportata, allo stato attuale della ricerca, da prove definitive. Un elemento certo è rappresentato dal testamento di Adalberto Pallavicino, nel quale compaiono espliciti riferimenti a due distinti corpi edilizi, indicati come “palazzo vecchio” e “palazzo nuovo”, già sopra citati. Tale distinzione, pur non chiarendo nel dettaglio l’organizzazione spaziale del complesso, suggerisce tuttavia che le due strutture fossero concepite come parti di un unico sistema residenziale, verosimilmente collegato sia sul piano funzionale sia su quello proprietario. Il palazzo vecchio è identificabile con l’attuale palazzo Oldofredi Tadini Botti, oggetto del presente studio, mentre il palazzo nuovo corrisponde all’edificio oggi noto come Palazzo Barbo.

A rafforzare questa ipotesi concorre la documentazione epigrafica relativa al palazzo nuovo. In particolare, nel 1550 Adalberto Pallavicino³³ fece apporre su una delle facciate del palazzo un’iscrizione latina che recita: *Post tantam voluntariae ac rarae servitutis oblivionem, ne ingratos amplius sequeretur principes, Adalbertus marchio Pallavicinus has aedes otii ac quietis sedem sibi et amicis erigendas curavit*³⁴, traducibile come: “Dopo tanta volontaria e rara servitù, ormai dimenticata, affinché non seguisse più principi ingrati, Adalberto marchese Pallavicino fece costruire queste dimore come sede di ozio e di quiete per sé e per i suoi amici”.

L’iscrizione, oltre a fornire una chiara dichiarazione di intenti, conferma la centralità del palazzo nuovo come luogo di rappresentanza e di ritiro aristocratico all’interno del patrimonio familiare. Sempre nel palazzo nuovo sono documentati affreschi attribuiti ai fratelli Campi, la cui esecuzione sembra databile al 1557³⁵, come indicato dall’iscrizione: *Inceptum 1557 sub Adalb[erto]*, ovvero “Iniziato nel 1557 sotto Adalberto”. Ulteriore testimonianza della continuità del legame tra la famiglia Pallavicino e l’edificio è rappresentata dal restauro degli apparati decorativi, avvenuto nel 1795³⁶ per volontà di Galeazzo VII Pallavicino, come ricorda il fregio con la dicitura: *Completum fuit sub Galeat[io] VII an. MDCCXCV*, ossia “Fu completato sotto Galeazzo VII nell’anno 1795”. Questi dati consentono di affermare con ragionevole certezza che la famiglia Pallavicino mantenne

³³ Damiano Muoni, *Cenni storici di Romano di Lombardia e dintorni*, Romano di Lombardia, 1871, pp. 216-217.

³⁴ Muoni, *Cenni storici di Romano di Lombardia e dintorni*, pp. 216-217.

³⁵ Ibidem

³⁶ Ibidem

il controllo diretto del palazzo nuovo almeno fino alla fine del XVIII secolo. Nulla di altrettanto esplicito è invece noto per quanto riguarda il palazzo vecchio; tuttavia, considerando che le proprietà risultano concepite come un complesso unitario, è plausibile ipotizzare che anche il palazzo vecchio sia rimasto in mano ai Pallavicino fino a quella stessa fase cronologica. Si tratta di una supposizione che nasce dall'assenza di evidenze contrarie più che dalla presenza di prove dirette, ma che appare coerente con il quadro complessivo restituito dalle fonti testamentarie, epigrafiche e storico-artistiche attualmente disponibili.

Dopo le disposizioni testamentarie di Adalberto Pallavicino e l'assestamento della proprietà all'interno della famiglia, la storia documentaria del palazzo di Torre Pallavicina entra in un periodo di silenzio. Non sono infatti disponibili fonti certe che consentano di ricostruire i passaggi di proprietà successivi, né si rinvencono atti notarili o altre testimonianze archivistiche in grado di chiarire chi abbia effettivamente detenuto il complesso nel corso dei decenni successivi.

Questo vuoto documentario crea una lacuna nella ricostruzione della storia del palazzo, lasciando aperte questioni circa eventuali successioni, compravendite o modifiche al complesso tra la fine della presenza Pallavicino e l'arrivo della famiglia Oldofredi, dove abbiamo attestazione precisa nei primi decenni dell'Ottocento, della quale si conosce con maggiore precisione l'insediamento e la titolarità del bene.

La famiglia Oldofredi, originariamente denominata *degli Isei*, trae il proprio nome dall'antico dominio feudale esercitato sul borgo di Iseo, sulla sponda bresciana dell'omonimo lago.

Tra XVII e XVIII secolo gli Oldofredi consolidarono la propria posizione nobiliare attraverso alleanze matrimoniali e acquisizioni feudali, in particolare grazie al matrimonio tra Ercole Oldofredi e Vittoria Tadini, che portò alla trasmissione del feudo di Urago d'Oglio. Nel corso del Settecento e dell'Ottocento la famiglia si articolò in più rami e aggiunsero al loro cognome quello dei Tadini, ricoprendo incarichi amministrativi e politici di primo piano nell'Italia preunitaria e postunitaria³⁷.

Per quanto riguarda il palazzo di Torre Pallavicina, la documentazione disponibile consente di affermare con certezza la sua appartenenza alla famiglia Oldofredi almeno nel corso del XIX secolo. Un documento conservato presso l'Archivio di Stato di Bergamo, datato 1836³⁸, attesta in maniera esplicita la proprietà del palazzo da parte degli Oldofredi, fornendo così un punto fermo cronologico fondamentale nella ricostruzione delle vicende proprietarie dell'edificio. Rimane invece ignoto il momento esatto in cui la famiglia entrò in possesso del palazzo: le fonti archivistiche finora individuate non permettono di stabilire con precisione se l'acquisizione sia avvenuta per acquisto diretto, per via ereditaria o attraverso un trasferimento legato a rapporti matrimoniali. Il Catasto Teresiano del 1836, strumento fondamentale di rilevazione patrimoniale introdotto dall'amministrazione asburgica per una sistematica ricognizione dei beni immobiliari, registra Tomaso Giuseppe Oldofredi come intestatario del palazzo Oldofredi Tadini Botti sito in

³⁷ Società Storica Lombarda, "Oldofredi", Famiglie,

<https://famiglie.societastoricalombarda.it/index.php?title=Oldofredi> (ultima consultazione 9 febbraio 2026).

³⁸ Archivio di Stato di Bergamo. *Catastino del Comune di Torre Pallavicina, Distretto XII, Provincia di Bergamo: 1836. Rinnovato ai possessori a tutto giugno 1836*. Registro catastale, Catasto Teresiano. Bergamo: Archivio di Stato di Bergamo.

Torre Pallavicina. Tale attestazione riveste un particolare rilievo: non solo fornisce certezza documentaria in merito alla titolarità del bene, ma consente anche di collocare con precisione cronologica il passaggio del palazzo all'interno della linea ereditaria della famiglia. Alla morte di Tomaso Giuseppe, la proprietà viene trasmessa al figlio Girolamo, secondo una dinamica successoria coerente con le consuetudini patrimoniali dell'aristocrazia terriera lombarda tra XVIII e XIX secolo, fortemente orientate alla conservazione del patrimonio immobiliare all'interno del nucleo familiare. È proprio in questa fase che Girolamo assume il cognome composto Oldofredi Tadini, un'aggiunta che trova spiegazione nella prassi, ampiamente documentata nella genealogia nobiliare, di unire il cognome di un ramo familiare estinto o privo di discendenza maschile a quello del ramo subentrante. Tale operazione, spesso sancita da atti notarili o da riconoscimenti ufficiali, rispondeva all'esigenza di preservare la memoria, il prestigio e i diritti patrimoniali della famiglia Tadini, evidentemente legati al palazzo e al complesso dei beni ad esso connessi. Questa interpretazione risulta coerente con quanto riportato dalla storiografia genealogica e dalle principali enciclopedie storiche dedicate alla famiglia Oldofredi Tadini, che indicano proprio in Girolamo il momento di consolidamento della denominazione doppia.

Successivamente, il palazzo passa ai figli di Girolamo, Ercole e Pietro Oldofredi Tadini, entrambi censiti come proprietari nel Catasto Teresiano del 1853³⁹. La presenza congiunta dei due fratelli nella documentazione catastale consente di ipotizzare una comproprietà del bene, verosimilmente derivante da una divisione ereditaria non ancora formalmente sciolta o da una gestione condivisa del patrimonio familiare. Tale dato assume particolare importanza, poiché permette di affermare con ragionevole certezza che fino almeno al 1853 il palazzo rimase saldamente nelle mani della famiglia Oldofredi Tadini.

Nonostante dal catastino teresiano del 1853 emerga con chiarezza la cointestazione del palazzo Oldofredi Tadini Botti a favore dei fratelli Ercole e Pietro Oldofredi Tadini, tale dato documentario, pur significativo sul piano patrimoniale, non è sufficiente a restituire in modo completo le rispettive traiettorie personali e politiche dei due soggetti. In particolare, la figura di Ercole, più frequentemente richiamata dalla storiografia e dalle fonti narrative coeve, rischia di oscurare il ruolo e le vicende del fratello minore, la cui esperienza presenta invece elementi di interesse autonomo. Per questa ragione, pur riconoscendo la dimensione familiare e condivisa della proprietà immobiliare, appare opportuno concentrare l'attenzione in modo specifico su Pietro Oldofredi-Tadini.

Pietro Oldofredi-Tadini, abbandonò la Lombardia nel corso degli eventi rivoluzionari del 1848, sebbene la sua posizione personale fosse inizialmente piuttosto defilata⁴⁰. Durante i mesi più critici della rivoluzione, Pietro non si era infatti esposto apertamente a favore di alcuna fazione, dedicandosi piuttosto ad assistere la madre nella tutela e nella salvaguardia del patrimonio familiare. Tale atteggiamento prudente faceva sì che egli, sotto il profilo strettamente politico, non avesse motivi diretti per temere ritorsioni da parte delle autorità austriache. Tuttavia, il cognome che egli portava risultava in quel frangente fortemente connotato, a causa del noto impegno del fratello

³⁹ Archivio di Stato di Bergamo, *Catastino del Comune di Torre Pallavicina, Distretto XII, Provincia di Bergamo: 1853*, Registro catastale, Catasto Teresiano (Bergamo: Archivio di Stato di Bergamo, s.d.).

⁴⁰ Domenico Sannino, *Mimi ed Ercole Oldofredi Tadini: Una vita per l'Italia* (Milano: L'Artistica Editrice, 2010), pp.115-117.

Ercole a favore dell'Unità d'Italia e della sua aperta opposizione al dominio asburgico. In questo clima, Pietro colse l'occasione non solo per allontanarsi da un contesto divenuto complesso, ma anche per affrancarsi progressivamente dal legame familiare e intraprendere un percorso di autonomia personale.

Pietro si imbarcò dunque per il Brasile e, una volta giunto a Rio de Janeiro, iniziò a lavorare come addetto presso il consolato del Regno di Sardegna, inserendosi in un ambiente diplomatico e internazionale⁴¹. Successivamente si trasferì negli Stati Uniti, dove intraprese l'attività di pittore e si stabilì a Charlestown, nella Carolina del Sud, sposando Elisabetta Hutchison, appartenente a una delle famiglie più facoltose del contesto americano, con interessi economici rilevanti legati alla coltivazione del cotone⁴². Il loro coinvolgimento nella vita politica ed economica locale emerge chiaramente nel 1864, quando Pietro e la moglie sottoscrissero obbligazioni della Confederazione degli Stati del Sud a sostegno dello sforzo bellico durante la guerra di Secessione americana. La conclusione del conflitto, avvenuta nel 1865 con la sconfitta degli Stati Confederati, ebbe tuttavia conseguenze dirette sul loro patrimonio, poiché il governo di Washington non riconobbe né rimborsò tali titoli⁴³.

In seguito a questi eventi, Pietro fece ritorno in Italia e si stabilì a Torre Pallavicina, nella Calciana, uno dei feudi appartenenti alla famiglia e già destinato in eredità dal padre e precedentemente amministrato dalla madre. Sicuramente lui resterà a vivere nel palazzo fino alla sua morte, avvenuta il 7 febbraio 1889⁴⁴. In questa fase la sua figura assume un rilievo centrale per la storia locale e per il presente studio, poiché Pietro trascorse gli ultimi anni della sua vita dedicandosi in modo continuativo sia alla gestione della tenuta agricola sia all'impegno politico-amministrativo, ricoprendo anche la carica di sindaco del comune⁴⁵. Tale presenza stabile e operativa sul territorio consente di individuare in Pietro il principale referente familiare per Torre Pallavicina nella seconda metà del XIX secolo. Sebbene la localizzazione del palazzo Oldofredi Tadini Botti a Torre Pallavicina e il ruolo di primo piano svolto da Pietro nella gestione del feudo rendono altamente verosimile che egli vi abbia risieduto e che il palazzo costituisse il centro della sua attività amministrativa e rappresentativa. In questo senso, la figura di Pietro appare determinante per comprendere la funzione residenziale e simbolica del palazzo nel contesto ottocentesco. Le fonti non consentono infine di stabilire con precisione un'eventuale discendenza, non essendo stato possibile accertare se egli abbia avuto figli in grado di garantire la continuità della linea familiare legata al palazzo.

Dopo le informazioni relative alla famiglia Oldofredi Tadini, la documentazione disponibile sul palazzo di Torre Pallavicina presenta una significativa lacuna. È solo nei primi decenni del Novecento che il palazzo torna a emergere con chiarezza nella documentazione storica. Nel 1922, un contratto di compravendita segna l'ingresso sulla scena della famiglia Botti, protagonista di una nuova fase della storia dell'edificio.

⁴¹ Sannino, *Mimi ed Ercole Oldofredi Tadini*, 2010, pp.115-117

⁴² *ibidem*

⁴³ *ibidem*

⁴⁴ Archivio parrocchiale di Torre Pallavicina, Registro dei morti dal 1882 al 1893, n. 9, p. 74.

⁴⁵ *ibidem*

Un documento datato 11 ottobre 1922⁴⁶, redatto a Milano, testimonia una compravendita immobiliare tra Carlo Zioli – agente sia in proprio sia in rappresentanza dell’eredità di una parte femminile, probabilmente identificata come “fu la Trevi Zioli” – e Giovanni Botti, residente a Torre Pallavicina. L’oggetto della transazione consisteva in un possedimento fondiario censito nel vecchio catasto ai mappali 447 e 478, ceduto per un corrispettivo complessivo di lire 27.000, somma significativa per l’epoca.

Il documento regolava anche l’uso concreto dell’immobile: a partire dalla stessa festività, Giovanni Botti acquisiva la disponibilità della chiesuola di San Rocco e delle relative camere, comprendenti un sottopassaggio privato, e venivano disciplinati i rapporti con terzi, come la retta dovuta al signor Baselli, con scadenza a San Martino 1924 e senza diritti ulteriori al termine del periodo.

Dopo l’acquisizione della proprietà da parte di Giovanni Botti nel 1922, l’immobile divenne parte integrante del patrimonio della famiglia. Nei due anni successivi, la gestione del bene continuò a evolversi, fino a giungere al 15 ottobre 1924⁴⁷, quando Giovanni Botti stipulò un contratto di affitto con il Comune di Torre Pallavicina.

Il documento sanciva che Giovanni Botti, proprietario dei locali, concedeva al Comune alcuni ambienti situati al primo piano del palazzo, specificando che si trattava di una concessione in semplice affitto e non di un trasferimento di proprietà. L’oggetto del contratto comprende tre locali, due affacciati sulla strada comunale e uno sull’*ortaglia*, oltre a un appezzamento di terreno adiacente, configurando un insieme di spazi destinati a un utilizzo unitario e funzionale.

Il contratto⁴⁸ prevede inoltre la possibilità per il Comune di apportare modifiche funzionali all’area esterna, quali la trasformazione di un pollaio in latrina e la delimitazione di una porzione di terreno, stabilendo che le relative spese siano a carico dell’amministrazione comunale. Contestualmente, vengono definiti gli obblighi delle parti in materia di conservazione dell’immobile⁴⁹: il proprietario è tenuto a consegnare i locali in buono stato, mentre il Comune si impegna a restituirli nelle medesime condizioni al termine del rapporto.

Un’ulteriore clausola impone al proprietario la realizzazione di un corridoio-anticamera nella sala d’ingresso, al fine di garantire una chiara separazione tra gli spazi destinati all’uso pubblico e quelli di pertinenza privata.

Nel corso del 1941 Botti procedette alla vendita di una parte del palazzo, segnando un passaggio giuridico di rilievo nella storia proprietaria dell’edificio. Giovanni Botti procedette alla cessione di una porzione del fabbricato di sua proprietà situato in via San Rocco, nel comune di Torre Pallavicina, a favore di Vittorio Barelli.⁵⁰ L’atto di compravendita riguardava specificamente un

⁴⁶ Giovanni Botti e Carlo Zioli, *contratto di compravendita di Palazzo Oldofredi-Tadini Botti di Torre Pallavicina*, 11 ottobre 1922, collezione privata della famiglia Botti.

⁴⁷ Giovanni Botti e Comune di Torre Pallavicina, *Scritture d’affitto. Torre Pallavicina, 15 ottobre 1924*, contratto di locazione (1924–1933), firmato dal sindaco Agostino Zanotti per conto dell’amministrazione comunale, fotocopia, originale non localizzato, collezione privata famiglia Botti.

⁴⁸ Botti–Comune di Torre Pallavicina, *Scritture d’affitto*, 1924.

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ Giovanni Botti e Vittorio Barelli, *[atto di compravendita]*, [3 giugno 1941], copia dattiloscritta priva di data sul documento, data desunta da atto di compravendita successivo, collezione privata famiglia Botti.

primo piano e i piani superiori corrispondenti, con accesso dalla strada comunale tramite una porta carrale comune al venditore.

Il contratto descriveva in maniera dettagliata i confini e la consistenza dei locali trasferiti: a terreno erano presenti una cucina e un atrio di ingresso comune, mentre al primo piano si trovavano due stanzette sopra la cucina e una soffitta sopra l'atrio di porta, con ulteriori vani sopra i portichetti laterali⁵¹. Venivano inoltre indicati fienile e stalla, evidenziando la precisa suddivisione dei beni tra venditore e acquirente. Nel 1942, a distanza di breve tempo dalla cessione della porzione del palazzo a Vittorio Barelli, la famiglia Botti procedette a un ulteriore trasferimento immobiliare, questa volta riguardante un'altra porzione dell'edificio situato sempre in via San Rocco, ceduto a Ludovico Lazzarini.

La documentazione riconducibile a tale accordo riporta la data del 29 febbraio 1942; tuttavia, è opportuno precisare che questa indicazione cronologica è stata rinvenuta esclusivamente come annotazione a matita a margine di una pagina e non compare come datazione formale all'interno dell'atto.

La porzione di fabbricato oggetto della compravendita comprende anche un giardino e un locale catastalmente distinto, già adibito in passato a chiesa e successivamente utilizzato come magazzino per macchine trebbiatrici. I confini dell'immobile sono indicati con precisione: a nord e a mezzogiorno la strada comunale, sugli altri lati le proprietà dei signori Barbò e Carelli, secondo una descrizione topografica funzionale a evitare incertezze o contestazioni.⁵²

L'atto conclude il quadro delle operazioni di compravendita relativa al palazzo nel periodo considerato, così come emerge dalla documentazione disponibile⁵³.

A partire dal 1942, con la vendita della porzione del palazzo a Ludovico Lazzarini, la famiglia i Botti cessano progressivamente di detenere la proprietà dell'immobile, dando avvio a un lungo periodo durante il quale il palazzo non appartiene più alla famiglia. È soltanto alla fine degli anni Settanta che Giovanni Carlo Botti e Luigia Ambrogi decidono di riprendere il controllo dell'immobile. Per l'arco cronologico compreso tra il 1942 e il 1980, la documentazione attualmente disponibile non consente di ricostruire con precisione le eventuali vicende proprietarie successive, né di individuare ulteriori trasferimenti o mutamenti nella titolarità dell'edificio. Tale passaggio segna la riacquisizione dell'edificio dopo un'interruzione durata quasi quattro decenni.

Il 17 gennaio del 1980 si perfezionò una rilevante compravendita immobiliare che vide coinvolti i membri della famiglia Lazzari in qualità di venditori e i coniugi Giovanni Carlo Botti e Luigia Ambrogi come acquirenti.⁵⁴

⁵¹ Botti-Barelli, *[atto di compravendita]*, 1941

⁵² Botti-Lazzari, *Preliminare di compravendita*, 1942.

⁵³ *ibidem*

⁵⁴ Vincenza Lazzari, *et al.* (venditori) e Giovanni Carlo Botti e Luigia Ambrogi (acquirenti), *Atto di compravendita*, rep. n. 64.467, 22 dicembre 1979, copia autentica, notaio Alberto Scarlato, Romano di Lombardia, con allegato duplo della nota di trascrizione, collezione privata famiglia Botti.

La parte venditrice era composta da Vincenza Lazzari in Torcicoda, Maria Luigia Lazzari vedova Venturati, Teresa Matilde Lazzari vedova Capone, rappresentata da procuratore speciale, nonché da Santo, Giovanni e Antonio Lazzari.

Ciascun soggetto risultava titolare di una quota pari a un sesto dell'immobile e agiva solidalmente per l'intero, consentendo così la ricomposizione unitaria della proprietà. I coniugi Botti, acquisirono il bene in quote uguali e indivisibili, in regime di comunione legale dei beni, divenendone pienamente proprietari.

Il complesso edilizio presentava una struttura articolata su più livelli, con un piano interrato suddiviso in piccoli vani e passaggi, un piano terreno con ambienti abitativi, locali di servizio, un portico e un vano di sgombero, e un primo piano composto da ulteriori vani sovrastanti il portico. Al momento della vendita, l'immobile versava in pessimo stato risultando privo di impianto di riscaldamento e di servizi igienici, con solai in legno e infissi fortemente deteriorati, in parte sprovvisti di vetri.⁵⁵

La compravendita del 1980 rappresenta dunque un momento decisivo nella storia dell'edificio, poiché sancisce il passaggio definitivo della piena proprietà dal complesso ereditaria della famiglia Lazzari alla famiglia Botti. Da tale data e fino ad oggi il palazzo è rimasto stabilmente in proprietà della famiglia Botti, senza ulteriori trasferimenti, configurando una continuità proprietaria che assume particolare rilievo nel percorso storico dell'immobile e ne consolida il legame con la famiglia che tuttora ne detiene il possesso.

⁵⁵ *Ibidem*

CAPITOLO 4: L'architettura del palazzo

Palazzo Oldofredi Tadini Botti di Torre Pallavicina si inserisce in un contesto architettonico che, nel corso dei secoli, ha conosciuto trasformazioni significative, rispecchiando i mutamenti politici, sociali e funzionali del territorio. L'attuale configurazione del complesso è infatti il risultato di una stratificazione di interventi successivi, che hanno progressivamente ridefinito l'assetto originario della residenza.

Con ogni probabilità, la costruzione del cosiddetto "Palazzo Vecchio" è da collocarsi in un momento immediatamente successivo alla Pace di Lodi, evento che nel 1454⁵⁶ sancì un periodo di relativa stabilità politica tra gli Stati italiani dell'Italia settentrionale. La realizzazione dell'edificio viene tradizionalmente attribuita a Tristano Sforza (ca. 1424–1477)⁵⁷, figura di rilievo nel panorama nobiliare lombardo del secondo Quattrocento.

Già noto per la costruzione della Torre di Tristano (fig.1), situata a sud rispetto al palazzo, Tristano Sforza aveva promosso un primo intervento architettonico a carattere eminentemente difensivo. La torre, con ogni probabilità antecedente al palazzo, rispondeva infatti alle esigenze tipiche dell'epoca: controllo del territorio, avvistamento e difesa da eventuali attacchi nemici. La sua presenza testimonia una fase storica ancora segnata dall'instabilità politico-militare, nella quale l'architettura assumeva prioritariamente funzioni strategiche e militari⁵⁸.

Con la stipula della Pace di Lodi, il mutato clima politico favorì invece l'affermarsi di nuove esigenze residenziali. In questo contesto si colloca la costruzione del palazzo, concepito non più come presidio difensivo, bensì come dimora signorile. La documentazione testamentaria di Tristano — già analizzata nei capitoli precedenti — consente di interpretare la residenza come una vera e propria villa di delizia, destinata in particolare alle attività venatorie. Il periodo di tregua garantito dalla pace, seppur temporaneo, incoraggiò infatti le élites nobiliari a investire in residenze suburbane e rurali dedicate allo svago, alla rappresentanza e alla gestione del territorio.

La denominazione di "Palazzo Vecchio" si affermò in seguito alla costruzione di un secondo edificio adiacente, noto come "Palazzo Nuovo" e oggi identificato come Palazzo Barbò (fig.1). Tale ampliamento, probabilmente voluto da Adalberto Pallavicino⁵⁹, segnò un'ulteriore fase evolutiva del complesso, consolidandone il ruolo di residenza signorile e ridefinendo gli equilibri spaziali dell'intero nucleo architettonico.

L'attuale configurazione del complesso del Palazzo Oldofredi Tadini Botti (fig. 1), a Torre Pallavicina, si presenta particolarmente articolata. Tale assetto è il risultato delle numerose trasformazioni intervenute nel corso dei secoli, in relazione sia ai mutamenti funzionali dell'edificio sia all'avvicinarsi delle diverse famiglie che ne hanno detenuto il possesso. Le stratificazioni

⁵⁶ "Lodi," in *Enciclopedia on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, accesso 16 marzo 2026, <https://www.treccani.it/enciclopedia/lodi/>.

⁵⁷ Maria Nadia Covini, "Sforza, Tristano," *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 2018, [https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_(Dizionario-Biografico)/) 1-5

⁵⁸ *ibidem*

⁵⁹ Vittorio Spredi, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute del R. Governo d'Italia*, vol. VI (Milano: Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1932–1936), 45-50.

architettoniche oggi leggibili testimoniano infatti un progressivo adattamento degli spazi alle esigenze abitative e rappresentative dei proprietari succedutisi nel tempo.

Nonostante le modifiche subite, è verosimile che l'impianto originario del palazzo fosse caratterizzato da una configurazione a U. Il lato orientale dell'edificio si affaccia lungo la strada principale che attraversa il centro abitato di Torre Pallavicina, stabilendo un rapporto diretto con il tessuto urbano. Il lato meridionale, invece, prospetta su un ampio giardino di proprietà, elemento che conferma la vocazione residenziale e di rappresentanza del complesso, coerente con la sua funzione di villa di delizia.

Il lato settentrionale, nella sua fase primitiva, doveva svilupparsi attraverso due bracci più corti, i quali, raccordandosi ai corpi principali, contribuivano a definire la configurazione planimetrica a U. Attualmente, questo lato si affaccia su una corte interna ben delimitata, esito di interventi successivi che hanno progressivamente chiuso e ridefinito lo spazio originariamente più aperto.

Il lato nord è caratterizzato dalla presenza di un portico che costituisce uno degli elementi architettonici di maggiore interesse dell'intero complesso.

Il portico è definito da una sequenza regolare di nove arcate ellittiche rialzate, impostate su pilastri cilindrici con fusto in laterizio. Questi poggiano su tozzi piedistalli in pietra e si concludono superiormente con una semplice modanatura in cemento, chiaramente rimaneggiati. La scelta del mattone a vista è legata probabilmente a interventi successivi.

La copertura del portico (fig. 3) è realizzata mediante capriate lignee, con travi principali e secondarie lasciate a vista.

Il ritmo modulare delle arcate determina una scansione metrica rigorosa del prospetto, fondata sulla ripetizione di campate omogenee che conferiscono equilibrio e ordine compositivo all'insieme. Al di sopra delle arcate, il cornicione di gronda è sostenuto da piccole mensole che scandiscono ulteriormente la superficie muraria; tra esse si sviluppa una fascia decorativa dipinta con motivi geometrici ripetuti, elemento che introduce una componente ornamentale misurata ma significativa, coerente con la funzione rappresentativa dell'edificio.

Al di sotto del porticato si conserva un ciclo di affreschi cinquecenteschi, che verrà analizzato nel capitolo successivo. Nel medesimo spazio si aprono inoltre alcune finestre che, per caratteristiche formali e per il loro rapporto con la tessitura muraria, sembrano riconducibili a una fase successiva rispetto all'impianto originario del lato nord dell'edificio.

Un elemento particolarmente significativo è rappresentato dal muro collocato sul lato nord, che, come si evince dall'analisi della pianta (fig. 1), presenta uno spessore sensibilmente inferiore rispetto alle murature perimetrali del nucleo originario, caratterizzate da maggiore imponenza e consistenza. Tale differenza costruttiva induce a ipotizzare un'aggiunta posteriore. È plausibile che questo setto murario sia stato realizzato con la funzione di separare fisicamente il Palazzo Vecchio dall'adiacente Palazzo Nuovo, oggi noto come Palazzo Barbò.

Questa ipotesi trova ulteriore riscontro nelle disposizioni testamentarie di Adalberto Pallavicino⁶⁰, già analizzate nei capitoli precedenti, nelle quali si esprime la volontà di assegnare il Palazzo Vecchio ai nipoti Cesare, Manfredo e Sforza, mentre il Palazzo Nuovo viene destinato al figlio Galeazzo. La necessità di distinguere in modo netto le due proprietà potrebbe aver determinato interventi murari finalizzati a sancire materialmente una divisione che, in origine, doveva essere meno marcata.

Il prospetto meridionale (fig. 2) rappresenta senza dubbio la porzione di maggiore impatto visivo dell'intero complesso. Esso si sviluppa con andamento fortemente orizzontale, affacciandosi sull'ampio giardino di pertinenza e instaurando con esso un rapporto diretto, coerente con la vocazione residenziale e di rappresentanza della dimora. Anche questa fronte, tuttavia, evidenzia tracce di interventi successivi che ne hanno modificato, almeno in parte, la configurazione originaria.

La facciata si articola orizzontalmente in due porzioni distinte. La parte sinistra (fig. 2) è caratterizzata da un sistema di arcate sovrapposte su due ordini, che conferisce al prospetto un ritmo architettonico marcato e una chiara gerarchia compositiva. Il registro inferiore presenta quattro aperture ad arco ribassato, impostate su robusti pilastri portanti, che definiscono uno spazio porticato di notevole solidità strutturale. Il livello superiore, invece, si configura come una loggia composta da cinque arcate a pieno centro, più slanciate e regolari nella proporzione.

La difformità numerica tra le arcate dei due livelli — quattro al piano inferiore e cinque a quello superiore — costituisce un elemento di particolare interesse ai fini dell'analisi stratigrafica del prospetto. Tale discrepanza suggerisce infatti una possibile alterazione dell'assetto originario: è plausibile ipotizzare che le aperture del piano terra non fossero previste nella concezione iniziale del palazzo e che siano state introdotte in una fase successiva. L'aggiunta delle arcate inferiori potrebbe essere stata dettata da nuove esigenze funzionali, forse legate a una diversa fruizione degli spazi del giardino o a una ridefinizione dei percorsi di accesso e di rappresentanza.

Nella porzione centrale (fig.2) emerge con particolare evidenza una scalinata a doppia rampa, elemento che accentua la dimensione scenografica della facciata e ne rafforza il carattere rappresentativo. Le due rampe si sviluppano attraverso bracci simmetrici dall'andamento curvilineo, soluzione formale che introduce una componente dinamica e plastica all'interno della composizione architettonica.

Per caratteristiche stilistiche e per il modo in cui si innesta sul fronte preesistente, la scalinata sembra configurarsi come un'aggiunta successiva rispetto all'impianto originario del palazzo. La sua presenza appare infatti come un intervento volto a monumentalizzare l'accesso al piano superiore, probabilmente in relazione a una fase di rinnovata esigenza rappresentativa da parte della committenza. L'andamento curvo delle rampe, meno coerente con la sobrietà e la linearità delle strutture più antiche, rafforza l'ipotesi di una realizzazione in epoca posteriore.

Tra i due bracci della scala, nella parte inferiore, si colloca un'apertura centrale che consentiva il collegamento diretto tra il giardino sul lato sud e la corte interna posta a nord, attraverso un passaggio coperto. Anche questo elemento contribuisce a evidenziare come il palazzo sia stato

⁶⁰ Archivio di Stato di Cremona, notaio Nicola Gariverti, filza 508, 3 settembre 1569.

oggetto di interventi mirati a ridefinire non solo l'immagine esterna, ma anche i percorsi interni e le modalità di fruizione degli spazi.

Il lato destro del prospetto meridionale (fig. 2) si presenta oggi con una serie di finestre che riflettono una chiara differenziazione funzionale tra i livelli. Al piano inferiore si aprono finestre di dimensioni ridotte, coerenti con la destinazione originaria degli ambienti riservati alla servitù o a spazi di servizio. Al piano superiore, invece, si osservano aperture rettangolari più ampie, riferibili ad ambienti di rappresentanza o comunque a spazi di maggiore rilevanza abitativa.

Anche questa porzione della facciata mostra indizi di trasformazioni successive. È infatti plausibile ipotizzare che il loggiato presente nella parte superiore sinistra del prospetto si estendesse in origine anche verso destra, configurando un sistema continuo di arcate lungo l'intero fronte meridionale. La chiusura attuale di questo tratto avrebbe dunque alterato l'originaria uniformità compositiva della facciata.

Lo spazio oggi occupato da tali ambienti chiusi è adibito a veranda. Pur nella trasformazione, sembra essere stata mantenuta l'idea di uno spazio longitudinale e relativamente stretto, caratteristica compatibile con la precedente configurazione a loggiato. Tale continuità planimetrica costituisce un elemento utile per ricostruire l'assetto primitivo del prospetto.

Un ulteriore indizio a sostegno dell'ipotesi di una chiusura successiva è rappresentato dalla presenza, all'interno della veranda, di un camino sormontato dallo stemma della famiglia Oldofredi Tadini (fig. 4). In un loggiato aperto, un elemento come il camino non avrebbe avuto alcuna funzione pratica. La sua presenza suggerisce dunque che la chiusura dell'ambiente sia avvenuta in un momento successivo, verosimilmente in coincidenza con il passaggio di proprietà alla famiglia Oldofredi Tadini. È plausibile che, una volta trasformato il loggiato in ambiente chiuso e abitabile, sia stato inserito il camino per rendere lo spazio funzionale, e che contestualmente esso sia stato decorato con lo stemma di famiglia.

L'analisi di questo settore del prospetto meridionale conferma pertanto come l'attuale configurazione del palazzo sia il risultato di interventi stratificati, nei quali esigenze pratiche, aggiornamenti funzionali e volontà rappresentative si intrecciano, lasciando tracce leggibili tanto nella struttura quanto negli elementi decorativi.

La facciata orientale del Palazzo Oldofredi Tadini Botti (fig. 5), affacciata lungo la strada principale di Torre Pallavicina, presenta evidenti tracce di interventi succedutisi nel tempo, che ne hanno progressivamente modificato l'aspetto originario. L'analisi del prospetto rivela infatti una stratificazione di aperture e soluzioni murarie riconducibili a fasi differenti, indice di un continuo adattamento dell'edificio alle mutate esigenze funzionali e rappresentative.

Tra gli elementi di maggiore rilievo si distingue l'ampio fornice ad arco a tutto sesto collocato sul lato destro del prospetto (fig. 5). Per dimensioni e conformazione, esso si configura verosimilmente come accesso carraio, destinato al transito di carri e mezzi agricoli, oppure come passaggio di collegamento verso gli spazi della corte interna.

Per quanto concerne gli ambienti interni, è necessario precisare come l'assetto attuale sia in larga parte il risultato di rimaneggiamenti successivi, che hanno profondamente modificato la

distribuzione originaria degli spazi. Degli impianti quattrocenteschi resta oggi ben poco, e anche ambienti già analizzati — come la veranda ricavata dalla chiusura dell'antico loggiato — testimoniano interventi di trasformazione che hanno inciso in modo significativo sulla configurazione primitiva del palazzo.

Un elemento di particolare interesse, documentato nelle planimetrie storiche ma oggi non più esistente, è costituito da una delle due scale interne. La planimetria del 1887 (fig. 6) segnala infatti, in questa prima porzione dell'edificio, la presenza di due collegamenti verticali distinti per forma e funzione. La prima scala, lineare e continua, può essere identificata con lo scalone d'onore quattrocentesco, destinato alla nobiltà e agli ospiti di rango.

Accanto a essa era presente una seconda scala, articolata in due rampe con pianerottolo intermedio, caratterizzata da un impianto più semplice e funzionale. Questa tipologia, già prevista nell'organizzazione originaria, era verosimilmente destinata a un uso secondario o di servizio, come suggerisce la sua collocazione planimetrica meno centrale e più prossima agli spazi operativi.

Nel corso di interventi di ristrutturazione di data non precisata, la scala lineare quattrocentesca è stata rimossa, mentre la scala a doppia rampa è stata mantenuta, probabilmente in virtù della sua maggiore adattabilità alle esigenze abitative sopravvenute.

La collocazione della scala superstite in prossimità del portico risponde a un principio tipologico ampiamente attestato nell'architettura residenziale lombarda, dove il vano scala assume la funzione di cerniera tra lo spazio aperto e gli ambienti chiusi.

Unica porzione interna del Palazzo Oldofredi Tadini Botti che sembra aver conservato in larga misura la configurazione originaria è quella collocata a ovest. La lettura della planimetria (fig. 7), impostata secondo un andamento da sinistra verso destra, permette di comprendere chiaramente l'organizzazione gerarchica dell'ala interessata.

Nella parte superiore si colloca il loggiato, riconoscibile per la sequenza di volte a crociera che ne definiscono il prospetto e ne attestano l'apertura verso l'esterno. Il loggiato non è quindi un elemento secondario: partecipa attivamente alla costruzione dell'assetto distributivo, creando un collegamento diretto tra le sale interne e l'esterno e introducendo una dimensione di permeabilità tipica della cultura architettonica rinascimentale.

Immediatamente adiacenti al loggiato si articolano le tre sale di maggiori dimensioni caratterizzate dalla presenza di un ciclo di affreschi cinquecenteschi. Le dimensioni più ampie e la regolarità geometrica delle sale, rispetto ai vani minori, confermano il loro ruolo primario all'interno dell'ala e dell'organismo edilizio complessivo.

Queste sale costituiscono il nucleo qualificante dell'ala non solo per l'apparato decorativo, ma anche per la loro stessa configurazione spaziale. Gli ambienti sono ampi, strutturalmente definiti da murature portanti di notevole spessore, che creano invasi percepiti come unitari e compiuti. La sequenza delle tre sale costruisce una progressione lineare di forte impatto spaziale: ogni ambiente mantiene una propria autonomia, ma partecipa al tempo stesso a un sistema unitario

Procedendo verso destra, la planimetria mostra ambienti di dimensioni minori, identificati con funzioni domestiche o di servizio.

Considerando la distribuzione attuale, è verosimile ipotizzare che, in origine, anche gli ambienti della parte destra del palazzo fossero organizzati secondo logiche simili a quelle della porzione sinistra, con un sistema gerarchico e spaziale coerente lungo l'intero fronte dell'ala.

La planimetria del 1887 (fig. 6) mostra, sul lato est del palazzo, un'articolazione funzionale coerente con le esigenze abitative dell'epoca. Dalle scale destinate alla servitù si accedeva a un atrio, a fianco del quale era collocata la cucina, confermando la tradizionale separazione tra spazi di servizio e ambienti nobiliari. A sinistra dell'atrio si trovano due camere da letto di dimensioni differenti, una più ampia dell'altra, seguite da un guardaroba che occupa un angolo della struttura. Sul lato sud, in continuità con questi ambienti, si colloca la veranda.

Accanto alla veranda si sviluppano due stanze di grandi dimensioni, confrontabili con la camera da letto posta vicino al guardaroba. La loro ampiezza lascia supporre che queste sale fossero concepite per avere proporzioni analoghe a quelle delle sale oggi incluse nel percorso di visita, caratterizzate dalla stessa monumentalità e regolarità planimetrica.

Se si conferma l'ipotesi secondo cui la veranda derivasse dalla chiusura di un antico loggiato, si può ricostruire l'intenzione originaria della progettazione: gli spazi del percorso di visita e le stanze sul lato est sarebbero stati concepiti per formare un insieme longitudinale continuo, con ambienti di simili dimensioni e proporzioni. Tale continuità planimetrica suggerisce una volontà compositiva coerente, finalizzata a garantire uniformità e armonia tra gli ambienti principali, creando una fascia nobile lineare che lega la rappresentanza interna al rapporto con il loggiato e, di conseguenza, con lo spazio esterno.

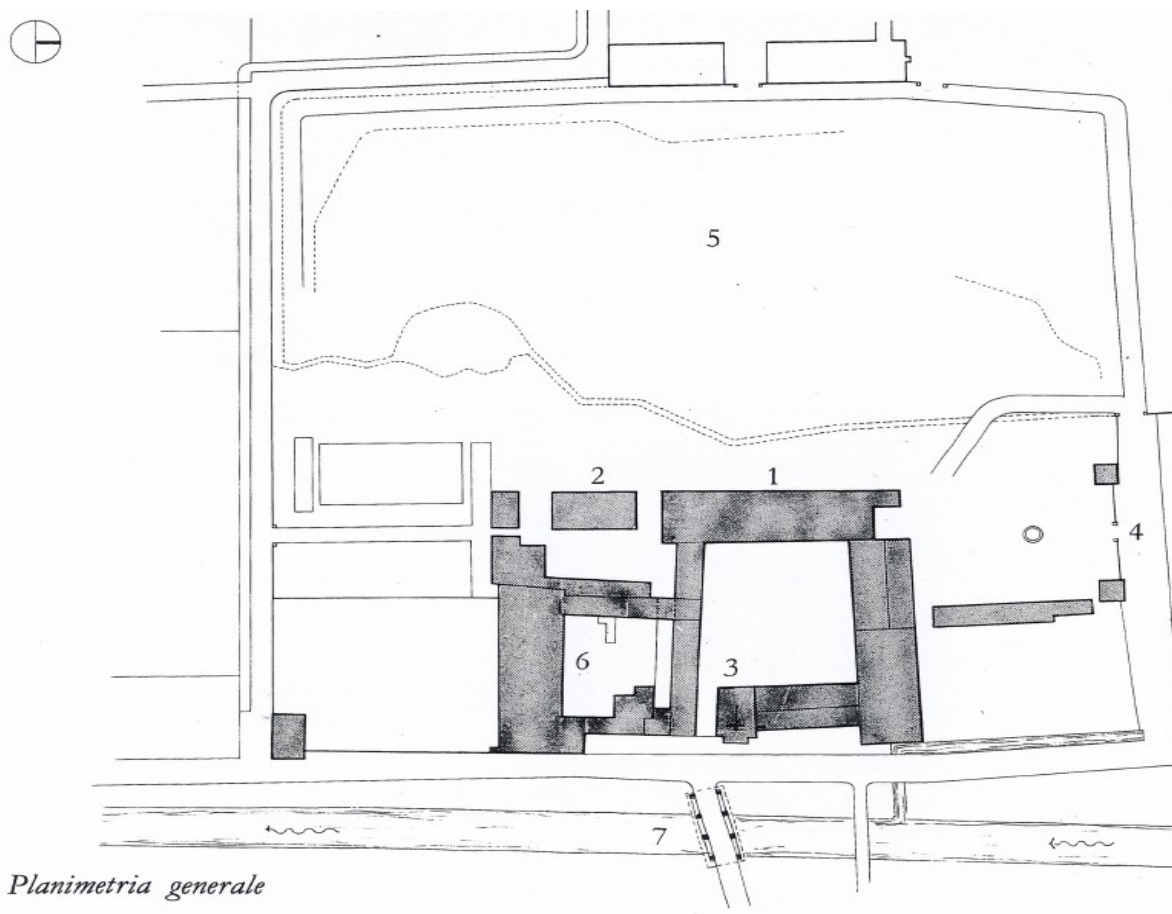


Figura 1: Planimetria generale di tutto il complesso, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti, Torre Pallavicina

1: Palazzo Barbò

2: Torre di Tristano

6: Palazzo Oldofredi -Tadini Botti

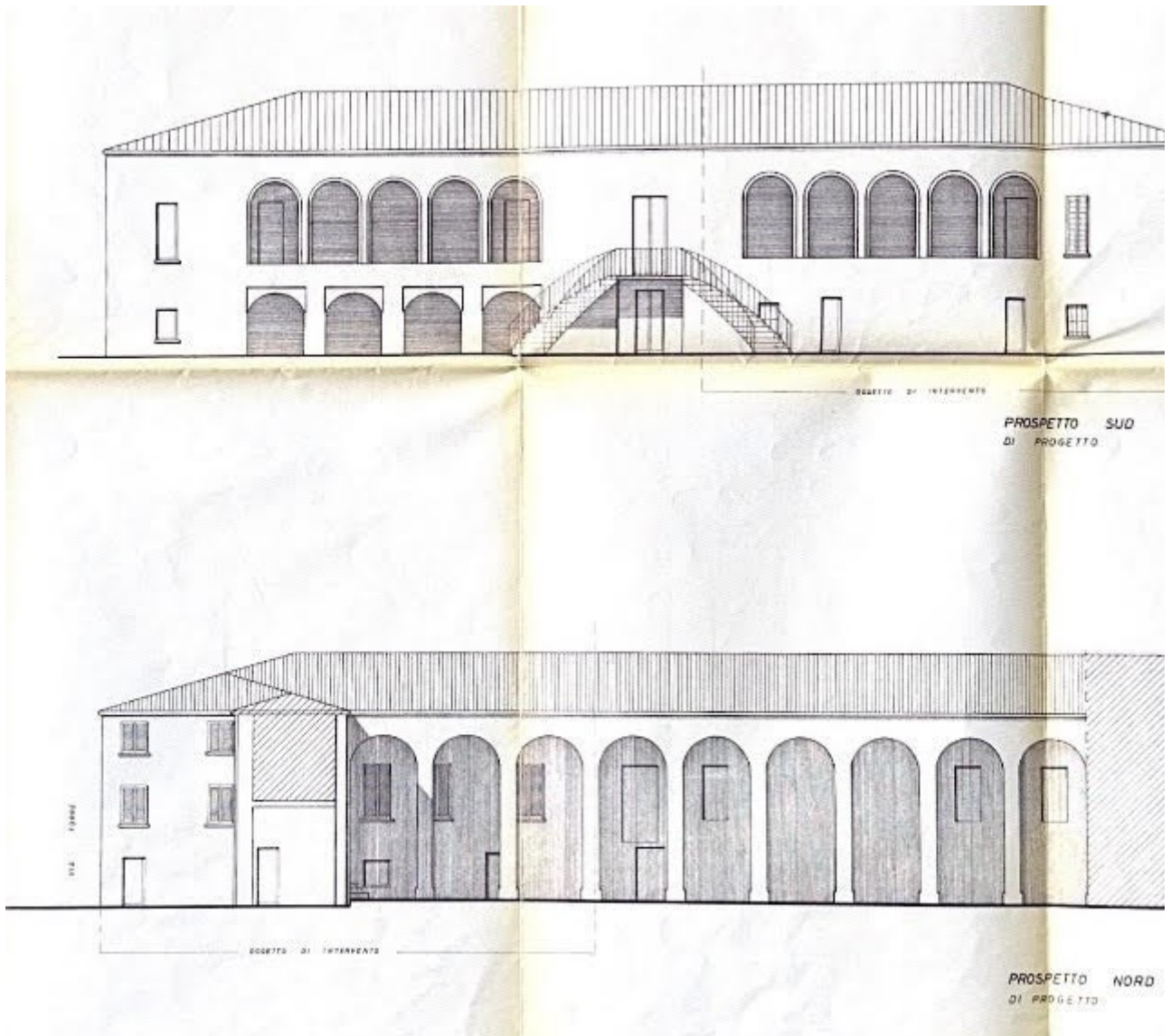


Figura 2: Prospetti del lato sud e nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 3: Dettaglio del portico nel cortile a nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 4: Dettaglio dello stemma della famiglia Oldofredi-Tadini sopra il camino collocato nell'attuale veranda del Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

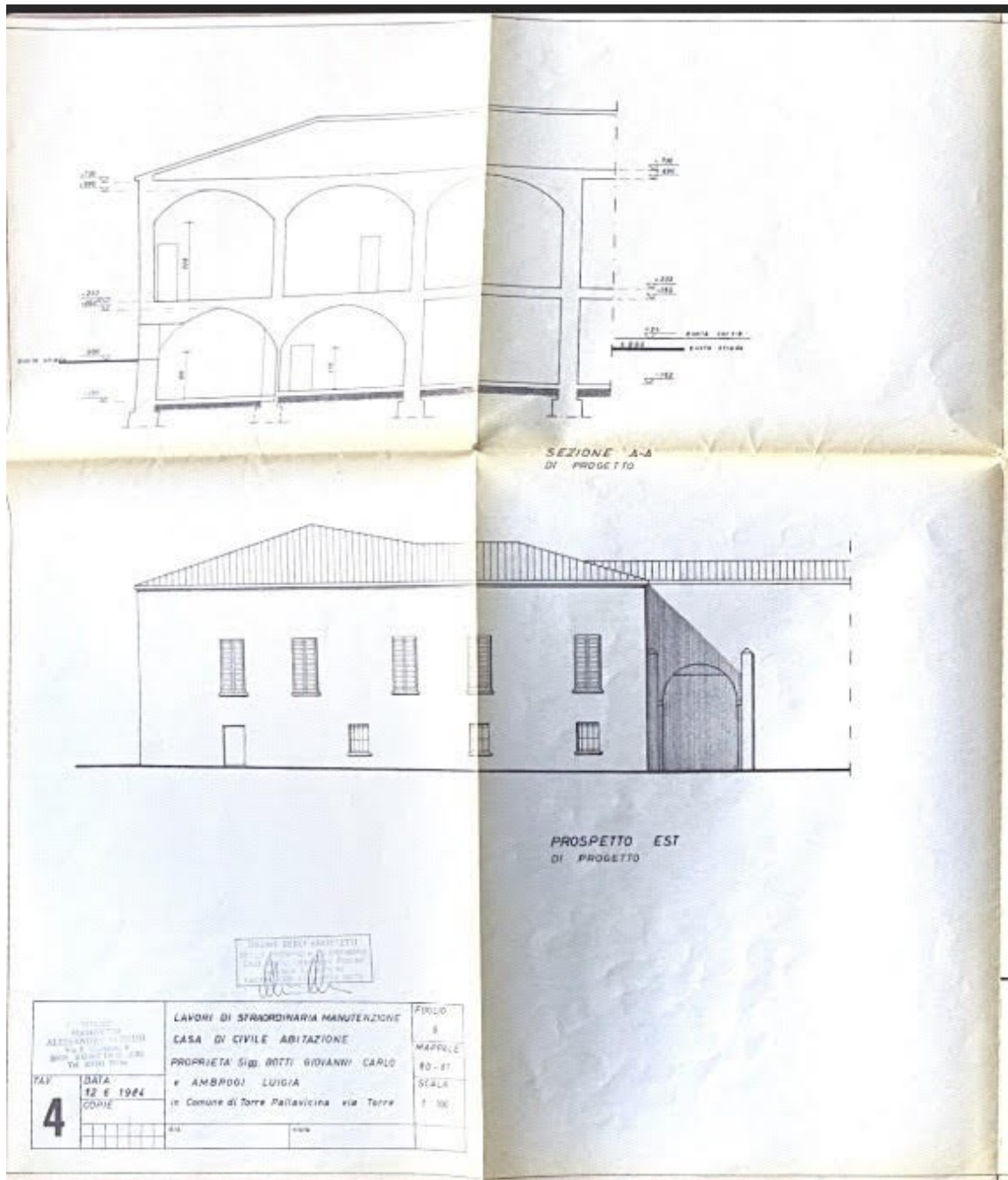


Figura 5: Prospetto lato est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

CAPITOLO 5: Gli ambienti affrescati

5.1: La prima sala

Superata la scalinata a due bracci, che costituisce l'elemento di raccordo verticale tra i diversi livelli dell'edificio, si accede al primo ambiente del piano superiore.

La prima sala è caratterizzata da una decorazione parietale impostata su un motivo geometrico regolare a rombi, ciascuno dei quali racchiude un elemento ornamentale reiterato (fig.8). All'interno delle campiture romboidali si osservano figure stilizzate riconducibili a gigli o, più genericamente, a motivi fitomorfi astratti, declinati secondo una sintassi decorativa uniforme che si ripete identica in ogni modulo (fig.8). Tale ripetizione sistematica contribuisce a generare un effetto di scansione ritmica e di omogeneità visiva dell'intera superficie muraria.

Dal punto di vista cromatico, le pareti presentano una tonalità di fondo giallo-ocra, sulla quale si staglia la trama dei rombi delineata in una tinta più scura, tendente al marrone.

La natura seriale del motivo, la semplificazione formale e la gamma cromatica inducono a ipotizzare una fase esecutiva successiva, probabilmente riferibile a un intervento decorativo posteriore rispetto al ciclo pittorico delle altre stanze.

Ad avvalorare questa tesi notiamo che sulla parete in cui si apre la porta di accesso al primo ambiente, la superficie muraria si presenta in condizioni conservative precarie, con estese lacune e abrasioni dell'intonaco superficiale (fig. 9). In corrispondenza delle zone maggiormente compromesse affiora uno strato cromatico sottostante di tonalità rossastra, che sembrerebbe appartenere a una fase decorativa precedente (fig.9).

Nella sala si aprono quattro porte con telai e sovrapporta lignei, aperti al centro da ovali nei quali sono dipinte quattro vedute, realizzate da autore ignoto, e tradizionalmente interpretate come allegorie delle quattro stagioni.

L'intero ciclo delle stagioni sembra dunque rispondere a una funzione eminentemente decorativa e simbolica, più che celebrativa o documentaria.

Sotto il profilo stilistico e tecnico, tali interventi pittorici appaiono estranei alla fase decorativa principale del palazzo. La semplificazione compositiva, la gamma cromatica tenue e luminosa, nonché una resa atmosferica più libera e meno strutturata rispetto agli affreschi cinquecenteschi presenti negli altri ambienti, inducono a collocare queste vedute in una fase successiva rispetto alla decorazione originaria dell'edificio. Esse sembrano pertanto riconducibili a un aggiornamento ornamentale di epoca posteriore, volto a rinnovare l'apparato decorativo secondo sensibilità e moduli figurativi differenti rispetto al ciclo precedente.

Per quanto concerne il soffitto (fig.8), esso si presenta attualmente come una superficie piana, completamente liscia e rifinita da uno strato di intonaco imbiancato, priva di apparati decorativi evidenti. Nel punto di raccordo tra la sommità delle pareti e l'inizio della copertura si intravedono tracce di decorazione pittorica che presenta una cornice aggettante tra le pareti e il soffitto; tuttavia, il loro stato di conservazione risulta tale da renderle pressoché illeggibili, impedendo un'analisi puntuale sia sotto il profilo stilistico sia sotto quello iconografico. È plausibile ipotizzare che la copertura originaria sia simile a quella delle stanze successive.



Figura 8: veduta della prima stanza verso il lato nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 9: Veduta della prima stanza verso il lato sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

5.II: La seconda sala

Per accedere alla seconda sala di Palazzo Oldofredi Tadini Botti si attraversa un'ampia porta collocata al centro della parete (fig. 10).

La porta è incorniciata da stipiti e architrave lignei e sormontata da un fastigio a volute contrapposte tra le quali si inseriva forse un ulteriore elemento decorativo oggi assente.

Dal punto di vista cronologico e costruttivo, è plausibile che tale cornice lignea sia stata aggiunta in una fase successiva rispetto all'impianto originario della sala.

Varcata la soglia, lo sguardo è immediatamente attratto dalla presenza degli affreschi che decorano l'ambiente della sala costituita da quattro pareti; tuttavia, ancor prima che le singole scene risultino pienamente leggibili, si impone alla percezione la vasta campitura monocroma di colore azzurro che riveste parzialmente le pareti (fig. 11).

Questa stesura a tinta unita, evidentemente riferibile a una fase successiva rispetto alla decorazione originaria, si configura come una sorta di velatura coprente che altera la lettura complessiva dell'apparato pittorico. In diversi punti, infatti, sotto lo strato azzurro riaffiorano porzioni degli affreschi sottostanti: frammenti di figure, lacerti di cromia e tracce di partiture decorative emergono in modo discontinuo, lasciando intuire l'estensione e la qualità del ciclo pittorico originario.

Le decorazioni della sala presentano un impianto compositivo sostanzialmente uniforme e articolato su più registri. Ciascuna parete nella parte inferiore è scandita da almeno due elementi affrescati, incorniciati da figure di cariatidi che svolgono una funzione sia ornamentale sia strutturante all'interno del sistema decorativo.

Le cariatidi sono rappresentate come busti femminili con abiti all'antica, caratterizzati dalla presenza di un seno scoperto, secondo una tipologia iconografica che richiama modelli classici. La mano sinistra della figura è sollevata e appoggiata al capo, con gesto funzionale a sostenere idealmente la porzione superiore dell'elemento architettonico sovrastante, costituito di una breve colonna scanalata e dal relativo capitello ionico. Al di sotto del busto, la figura si trasforma in un elemento architettonico: una parasta dal fusto rastremato verso il basso.

All'interno di questo sistema di partiture verticali, ciascuna parete doveva originariamente accogliere almeno due riquadri decorativi caratterizzati da motivi a grottesca e scanditi dalle cariatidi. Fa eccezione la parete orientale, dove è collocato il camino: in questo caso lo spazio disponibile consente la presenza di un solo pannello a grottesche, mentre il lato sinistro è occupato dal camino stesso e da un'ulteriore decorazione ad esso associata.

Sul lato meridionale della sala si apre una porta che conduce direttamente al loggiato. Tale apertura sembra essere il risultato di un intervento successivo rispetto alla decorazione originaria della stanza, ipotesi supportata sia dal rapporto poco coerente tra l'apertura e l'impianto decorativo, sia dal confronto con quanto osservabile nella terza sala, dove si riscontra una situazione analoga che lascia supporre un'inserzione tardiva delle aperture verso il loggiato. Al contrario, la parete settentrionale presenta una finestra che appare coerente con la funzione e la composizione originaria

della stanza, suggerendo che fosse stata pensata sin dall'inizio per illuminare questo ambiente, rappresentando quindi un elemento originale del progetto decorativo e architettonico della sala.

Un'ulteriore decorazione si sviluppa lungo la parte alta di tutte e quattro le pareti della stanza, attraverso un fregio ad affresco continuo. Questo registro superiore è inquadrato da cornici manieriste a volute e animato, sui lati est e ovest, da figure femminili muscolose, ritratte di spalle rispetto all'osservatore e reggenti drappi, secondo una tipologia iconografica tipica del manierismo che valorizza il dinamismo e la plasticità del corpo umano. Sui lati sud e nord, le figure femminili sono sostituite da puttini, che svolgono una duplice funzione: da un lato separano le diverse scene rappresentate nel fregio, dall'altro costituiscono un elemento di raccordo con le travi del soffitto ligneo, risultando perfettamente in asse ad esse. La corrispondenza tra i putti e le travi è evidente: ciascuna parete ne ospita due, uno per trave, stabilendo così un collegamento armonico tra la decorazione pittorica e la struttura architettonica del soffitto.

Nella parete est, sopra al camino si distinguono, sebbene in larga parte compromesse, le tracce di una raffigurazione con due figure femminili disposte ai lati di uno scudo ovale centrale (fig. 12).

All'interno del medaglione è riconoscibile l'immagine di una sorta di tempietto sormontato da una cupola. Sulla fascia dello scudo si leggono ancora, alcune parole latine: a sinistra la scritta "UNIVS", al centro "OB", mentre sul lato opposto compare "NOXAM".

È plausibile che l'intera parete fosse originariamente interessata da un articolato sistema ornamentale, verosimilmente a grottesche, come lasciano intendere i lacerti ancora visibili: sulla sinistra si scorgono piccoli putti inseriti entro partiture decorative leggere e sinuose; sulla destra emergono invece figure di animali fitomorfe che si inseriscono ad elementi vegetali e zoomorfi si intrecciano secondo un repertorio tipico della cultura decorativa di età manierista (fig. 12).

È verosimile che l'intero motivo decorativo fosse stato concepito quale elemento ornamentale destinato alla realizzazione della cappa del camino sottostante.

La parete contigua, posta a destra di quella appena descritta, si presenta oggi pressoché spoglia (fig. 13). È caratterizzata dalla presenza di una finestra affacciata sul cortile interno, la cui configurazione lascia supporre un intervento posteriore rispetto alla fase decorativa originaria della sala (fig. 13). L'apertura, infatti, appare rimaneggiata nel tempo: si percepisce un lieve scarto rispetto all'asse primitivo e si colgono indizi che fanno pensare a una dimensione originaria più ampia, successivamente ridotta o ridefinita (fig. 13).

L'unico lacerto pittorico leggibile su questa parete appartiene anch'esso a un sistema ornamentale a grottesche (fig. 14). In esso si distingue la figura di un uomo seduto sotto una sorta di pergolato o baldacchino. Il personaggio tiene tra le mani un oggetto che, per quanto oggi difficilmente identificabile con certezza, sembra assumere le sembianze di una conchiglia nella quale sta soffiando (fig. 14).

Al di là di questo frammento, la restante narrazione figurativa della parete nella parte inferiore risulta completamente compromessa dalla stesura della pittura monocroma azzurra. Si intravedono, con l'utilizzo della luce radente, alcune figure femminili o altre tipologie di elementi decorativi (fig. 15).

La parete adiacente nel lato ovest, conserva l'affresco in condizioni nettamente migliori (fig. 16), consentendo una lettura più articolata dell'impianto decorativo originario. La composizione si sviluppa secondo un'architettura dipinta di carattere illusionistico: ai lati si impostano elementi con capitelli ionici, al di sotto dei quali si intravede il fusto di colonne scanalate. Tuttavia, l'andamento verticale dei sostegni risulta interrotto dalla presenza di due figure femminili che si sostituiscono al fusto stesso, assumendo la funzione di cariatidi.

Le due cariatidi, disposte specularmente, presentano una postura sostanzialmente identica (fig. 16). Ciascuna tiene la mano sinistra distesa lungo il corpo, mentre la destra è sollevata e poggiata sul capo, in un gesto che suggerisce l'atto di sostenere il peso del capitello e della porzione di colonna sovrastante (fig. 16). La soluzione formale accentua l'idea di un carico gravante sulla figura, enfatizzandone la funzione portante all'interno della struttura architettonica dipinta (fig. 16).

Dal punto di vista iconografico e stilistico, le cariatidi risultano quasi sovrapponibili: condividono la medesima acconciatura e un identico impianto dell'abbigliamento, pur differenziandosi per la resa cromatica delle vesti. La figura alla sinistra indossa una toga rosa, sormontata da un mantello verde il cui rovescio è giallo; quella alla destra presenta invece una toga gialla con mantello azzurro, e interno verde (fig. 16).

Le figure sono rese in forma umana fino all'altezza dell'inguine; al di sotto, il corpo si trasforma in un elemento di raccordo assimilabile a un fusto di parasta di colore bruno che si assottiglia progressivamente verso il basso. La parte terminale non è attualmente visibile, poiché risulta coperta (fig. 16).

Le cariatidi con i capitelli sostengono a loro volta una trabeazione che presenta al centro un andamento concavo, che finge uno sfondamento della parete (fig. 16).

Il fregio è dipinto in tonalità gialla, presenta un ricco apparato decorativo. In corrispondenza delle cariatidi si collocano elementi ornamentali assimilabili a medaglioni, contraddistinti da un profilo curvilineo con riccioli alle estremità. Al centro di ciascuno di essi si distingue una porzione liscia (fig. 16).

Nella parte centrale della trabeazione — nel punto di massima concavità — compaiono due figure animali affrontate, rese di profilo, riconducibili a creature fitomorfe di ascendenza fantastica, verosimilmente assimilabili a sfingi alate. I loro corpi sono collegati con una struttura ornamentale vegetale. Tale intreccio vegetale si raccorda al medaglione centrale, analogo per forma e tipologia a quelli descritti in precedenza, creando una continuità visiva e simbolica tra le diverse parti della trabeazione.

In posizione centrale, entro una cornice dipinta di colore giallo, si sviluppa il nucleo principale della decorazione. La bordura, arricchita da un motivo ornamentale a foglie disposte secondo un andamento ovale con al centro piccoli fiori bianchi, definisce uno spazio figurativo autonomo, enfatizzandone la rilevanza all'interno della parete (fig. 16).

Nella parte superiore di questo riquadro si dispiega un articolato insieme di grottesche. Al centro della scena campeggia una figura femminile collocata sopra un piedistallo, vestita con un abito all'antica di colore verde (fig. 16). La donna tiene nelle mani — una per lato — due fasce vegetali

che si sviluppano in linee morbide. Tali tralci si incurvano fino a congiungersi idealmente con la bocca di due animali fitomorfi posti simmetricamente ai lati. Al di sopra della testa della figura femminile centrale è infine collocato un elemento che richiama la forma di un velario (fig. 16).

Accanto alla figura centrale si collocano due vasi speculari, impostati su piedistalli sottili. Il corpo dei recipienti, di forma tondeggiante, è decorato nella parte mediana da scanalature che ne articolano la superficie; ai lati si innestano due anse che richiamano la tipologia delle anfore antiche. Nella parte superiore il vaso si restringe, accogliendo tre fusti culminanti in spighe di grano: una eretta verticalmente al centro e due ricurve lateralmente.

Le due creature presentano una morfologia ibrida (fig. 16): assimilabili per struttura corporea a cavalli, esse sono tuttavia dotate di ali membranose, simili a quelle dei pipistrelli, e di una coda fortemente arricciata, estranea alla tipica anatomia equina.

Gli animali sono raffigurati in posizione assimilabile a quella della sfinge, distesi su una struttura sopraelevata (fig. 16). Le zampe anteriori ricadono verso il basso, sospese rispetto al piano di appoggio. La struttura sulla quale essi poggiano assume l'aspetto di una sorta di portantina rialzata, concepita come elemento architettonico-decorativo.

Nella parte anteriore, la struttura è sorretta da due elementi lignei verticali, assimilabili a travi o sostegni portanti. Posteriormente, invece, il piano si abbassa leggermente, quasi a formare un gradino, e viene sostenuto da due figure ibride poste simmetricamente ai lati (fig. 16). Tali figure presentano il busto e la parte superiore del corpo di uomo, mentre la metà inferiore è costituita da zampe equine; sono inoltre dotate di una coda fantastica. La loro posizione suggerisce uno sforzo accentuato: l'intero peso della struttura grava infatti sul collo e sulle spalle, generando un senso di precarietà strutturale. I volti non sono visibili, ma si distinguono lunghe capigliature che scendono lungo il dorso. Le zampe poggiano al suolo su un lieve rialzo, elemento che contribuisce a rafforzare la tensione compositiva.

Ai lati estremi della scena, in prossimità delle zampe delle figure ibride, sono collocate due piccole piante dal fusto sottile, che ribadiscono la presenza costante dell'elemento vegetale quale motivo decorativo ricorrente.

Nel complesso, l'insieme degli elementi – vegetali, zoomorfi e antropomorfi – concorre a costruire una composizione fortemente ornamentale, in cui la fusione tra natura e artificio si traduce in un articolato sistema iconografico ancora da approfondire sotto il profilo simbolico e stilistico.

Sparsi all'interno della composizione si colgono inoltre minuti elementi vegetali che contribuiscono a integrare ulteriormente il motivo fitomorfo già presente nei tralci impugnati dalla figura femminile e nei corpi ibridi degli animali (fig. 16). L'elemento naturale, pur stilizzato, assume dunque una funzione strutturante nell'economia decorativa dell'affresco.

La porzione inferiore della scena è delimitata da una cornice dipinta, caratterizzata da volute di tonalità scura – bruno-marrone – che racchiudono lo spazio figurativo e ne definiscono il perimetro.

Possibili modelli iconografici delle grottesche si possono riconoscere in alcune incisioni di Enea Vico⁶¹, il cui repertorio sembra essere stato preso a modello per l'ornamentazione. In particolare, le figure laterali⁶² che sostengono idealmente la struttura si rivelano pressoché identiche a quelle delle decorazioni del palazzo, mentre la figura centrale, raffigurata con una vela, e la figura femminile riportata nelle composizioni affrescate, trovano corrispondenze precise con le incisioni di Vico⁶³, risultando perfettamente sovrapponibili. Questo confronto consente di ipotizzare un diretto riferimento iconografico alle incisioni di Vico nella realizzazione del ciclo decorativo del palazzo, suggerendo la circolazione e l'adattamento di modelli rinascimentali e manieristi all'interno degli ambienti lombardi.

Al centro della composizione si colloca un talamo, rappresentato come un letto candido, di un bianco luminoso che si staglia con forza sullo sfondo rosso intenso (fig. 17). Il contrasto cromatico tra il bianco del giaciglio e il fondo rosso amplifica la tensione visiva e indirizza lo sguardo dell'osservatore verso il fulcro della scena. Sul letto sono raffigurate due figure nude, una maschile e una femminile, colte in un abbraccio intimo. Il talamo appare sospeso in uno spazio privo di riferimenti ambientali concreti, accentuando la dimensione atemporale e simbolica della rappresentazione (fig. 17).

L'iconografia rimanda al mito di Amore e Psiche del quale si tratterà nel capitolo successivo, in particolare alle incisioni del Maestro del Dado (fig. 17a), all'episodio intitolato *La stampa viene intitolata E gli sposi vissero felici e contenti*. È riconducibile all'ultima stampa della serie delle incisioni realizzate dal Maestro del Dado, nella quale Amore e Psiche sono rappresentati sul talamo nuziale, abbracciati e finalmente insieme.

Nel complesso, la scena inferiore si configura come il fulcro semantico dell'intero apparato decorativo, in cui l'articolato sistema di sostegni fantastici e di elementi fitomorfi converge a incorniciare e sostenere visivamente l'episodio centrale, costruendo un complesso intreccio tra struttura ornamentale e narrazione mitologica.

Ai lati estremi della composizione, in posizione simmetricamente bilanciata rispetto all'asse centrale, si collocano ulteriori elementi ornamentali, identificabili come vasi o oggetti decorativi (fig. 16).

Tali manufatti, pur non assumendo un ruolo narrativo diretto, svolgono una funzione eminentemente decorativa e architettonica: essi stabilizzano visivamente la composizione, controbilanciando la complessità del nucleo centrale e ribadendo la scansione simmetrica dell'insieme. Al contempo, l'inserimento di vasi ornamentali richiama un lessico tipico della decorazione di gusto manierista e tardo-rinascimentale, in cui oggetti di arredo e motivi vascolari vengono frequentemente impiegati come elementi di raccordo tra architettura dipinta e scena figurata.

⁶¹ Adam von Bartsch e Walter L. Strauss (a cura di), *The Illustrated Bartsch. Vol. 30: Italian Masters of the Sixteenth Century, Enea Vico* (New York: Abaris Books, 1985), pp.311

⁶² *ibidem*

⁶³ Adam von Bartsch e Walter L. Strauss (a cura di), *The Illustrated Bartsch*, pp.322

Poco al di sotto della scena descritta, la continuità narrativa dell'apparato pittorico risulta bruscamente interrotta dalla presenza di uno strato di pittura di colore azzurro, steso in epoca successiva.

L'interruzione causata dallo strato sovrapposto non consente dunque una lettura integrale del programma decorativo, ma ne evidenzia la complessità stratificata e la necessità di un approccio metodologico che tenga conto delle diverse fasi esecutive e delle successive alterazioni intervenute sulla superficie pittorica.

Sull'ultima parete, posta nel lato sud, si conservano ulteriori lacerti di decorazione ad affresco. Sebbene lo stato di conservazione risulti fortemente compromesso, è ancora possibile riconoscere l'impianto compositivo generale, che appare sostanzialmente analogo a quello già descritto (fig. 18).

Sul lato destro della composizione si distingue una figura alata che, per attributi iconografici, può con buona probabilità essere ricondotta alla figura di Cupido (fig. 19). La presenza delle ali, elemento distintivo e ricorrente nella tradizione figurativa, costituisce infatti un chiaro rimando al dio dell'amore nella sua consueta rappresentazione.

Sul lato sinistro, invece, si osserva una figura maschile caratterizzata da un abbigliamento che sembra richiamare l'ambito militare (fig. 19); tale dettaglio iconografico consente di avanzare l'ipotesi di un'identificazione con Marte, divinità guerriera per eccellenza, tradizionalmente raffigurata con attributi connessi alla sfera bellica.

Alla luce di tali considerazioni, la figura collocata al centro della scena potrebbe essere identificata con Venere, configurando così un possibile schema compositivo che rimanda al noto triangolo mitologico composto da Venere, Marte e Cupido, frequentemente attestato nella cultura figurativa.

La scena è inquadrata lateralmente da due cariatidi, come in quella precedente (fig. 19). Al centro, racchiuso entro una cornice caratterizzata da volute decorative, si distinguono tre figure. Ai lati e nella porzione inferiore si intravedono diverse figure accessorie, riconducibili sia al repertorio fitomorfo sia a quello antropomorfo, in continuità con il linguaggio ornamentale e simbolico già riscontrato nell'altra parete.

Nonostante la frammentarietà dell'insieme, la riproposizione degli stessi elementi strutturali – cariatidi laterali, scena centrale incorniciata, presenza di figure ibride e motivi vegetali – suggerisce l'esistenza di un programma decorativo unitario, concepito secondo uno schema modulare e coerente.

La porzione indubbiamente più significativa e meglio conservata dell'ambiente è costituita dal registro superiore della parete, sotto le travi. Questa fascia decorativa si sviluppa orizzontalmente con una serie di riquadri in cornici manieriste caratterizzate da una forte plasticità e da colori policromi, infatti possiamo scorgere colori come il viola, il verde e il giallo, con l'intento di dare tridimensionalità e movimento (fig. 20-21).

All'interno di questa fascia rettangolare superiore si articolano una serie di scene tra loro differenti. Ogni parete ne contiene tre, per un totale di dodici scene.

Ciascun episodio è separato dal successivo mediante elementi verticali assimilabili a lesene o pseudo-colonne dal fusto liscio, inquadrato entro un profilo rettangolare (fig. 20-21). Tali elementi presentano una cromia che alterna il bianco dell'incorniciatura esterna a un riempimento interno di tonalità violacea, verosimilmente concepito per imitare il marmo. L'effetto complessivo richiama dunque un rivestimento marmoreo fittizio.

Sulle pareti nord e sud, davanti agli elementi architettonici dipinti si dispongono figure femminili raffigurate di tre quarti e prevalentemente viste di spalle (fig. 20). Sono nude, mettono in evidenza la schiena e la parte inferiore del corpo, mentre il volto risulta solo parzialmente visibile o del tutto celato dalla torsione della posa. Esse sorreggono ampi drappi che, oltre a introdurre una marcata componente teatrale, svolgono una funzione propriamente scenografica: i tessuti agiscono come quinte dipinte che incorniciano e insieme rivelano le scene centrali, accentuando l'effetto di apertura illusionistica dello spazio (fig. 20).

Per le altre due pareti, la scansione delle cornici riprende l'impostazione già osservata nelle campiture precedenti, pur introducendo alcune varianti negli elementi figurativi di raccordo. Ai lati estremi della partitura decorativa compaiono infatti le figure femminili precedentemente descritte.

In posizione centrale, a separare le diverse scene narrative, in corrispondenza delle travi si collocano invece due putti (fig. 21), raffigurati frontalmente secondo uno schema simmetrico: braccia incrociate sul petto e peso del corpo gravante sulla gamba destra, con un lieve accenno di contrapposto. Dei quattro che ci sono sulle pareti, è pienamente leggibile soltanto uno, mentre gli altri risultano quasi del tutto perduti a causa di estese lacune della pellicola pittorica.

Si rileva, inoltre, che i putti risultano collocati in corrispondenza delle travi lignee del soffitto (fig. 21). La collocazione delle figure in prossimità degli elementi portanti contribuisce infatti a scandire visivamente lo spazio, integrando il motivo ornamentale con l'articolazione costruttiva della copertura.

Per quanto concerne le dodici scene raffigurate nei riquadri collocati nella parte superiore dell'ambiente, essi saranno oggetto di un'analisi specifica nel capitolo successivo, nel quale verranno analizzati in maniera sistematica e approfondita.



Figura 10: Dettaglio della porta sul lato ovest che conduce alla seconda sala, Palazzo Oldofredi-Tadini.



Figura 11: Veduta generale della seconda sala, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 12: Veduta parete lato est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 13: veduta della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

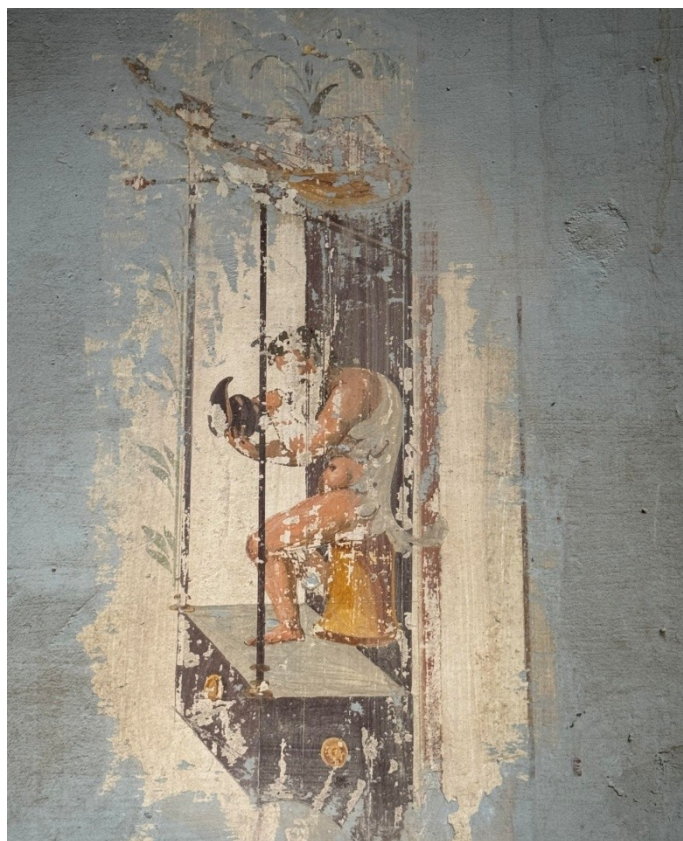


Figura 14: dettaglio della grottesca sulla parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 15: Figura femminile, dettaglio della decorazione della parete nord vista a luce radente, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 16: Affresco sulla parete ovest della seconda sala, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 17: Anonimo, *E gli sposi vissero felici e contenti*, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 17a: Maestro del dado, *E gli sposi vissero felici e contenti*, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 18: visione di insieme della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 19: *Marte, Venere e Cupido* dettaglio grottesche della decorazione della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 20:dettaglio parte alta della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 21: dettaglio parte alta della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

5.III: La terza sala

La terza sala rappresenta l'ultimo ambiente interno del percorso decorativo affrescato del palazzo. Essa è direttamente collegata alla sala precedente tramite una porta posta sulla parete est.

Anche in questo caso la decorazione pittorica ripropone la medesima modalità di organizzazione dello spazio parietale già osservata nella seconda sala. Le pareti risultano suddivise in due registri distinti: una fascia inferiore caratterizzata da motivi a grottesche, mentre la fascia superiore, sotto il soffitto ligneo, ospita una serie di scene inserite entro quadrature di gusto manierista (fig.22). Questa impostazione contribuisce a creare una continuità stilistica e decorativa con l'ambiente adiacente, rafforzando l'unitarietà dell'intero ciclo pittorico.

Nella fascia inferiore della parete est in cui si colloca il camino (fig.23) si osserva, analogamente a quanto già rilevato nella sala precedente, come l'elemento architettonico fosse stato concepito in stretta relazione con la decorazione pittorica sovrastante. Al di sopra del camino è infatti dipinta una cappa, integrata nel sistema ornamentale della parete. Al centro della cappa compare un ovale incorniciato entro il quale è raffigurata una colonna con capitello dorico. Al di sopra dell'ovale si colloca inoltre un mascherone, che contribuisce ad arricchire il repertorio decorativo dell'insieme.

Ai lati della cappa dipinta, a inquadrarne la composizione, si intravedono due telamoni (fig.23). A differenza della sala precedente, caratterizzata da figure femminili, in questo caso i telamoni. Essi presentano sopra la testa un capitello di ordine dorico, e sono raffigurati con il volto di uomini anziani, contraddistinti da barba e capelli bianchi (fig. 24). Le braccia risultano incrociate e le mani sono portate al petto, in una postura rigida che accentua la funzione di sostegno simbolico attribuita alla figura (fig. 24).

Se la parte superiore del corpo è resa come un busto umano, la porzione inferiore si trasforma invece in un fusto scanalato. Nel punto di raccordo tra il busto e l'inizio della colonna scanalata è presente un elemento di transizione, impostato come una sorta di blocco squadrato, al centro del quale sono visibili due piccole cavità circolari (fig.24). Sono gli stessi blocchi che compaiono nella fascia sopra.

Ogni parete della sala presenta questa medesima tipologia di telamoni. Analogamente a quanto osservato nella stanza precedente – dove tuttavia la funzione di sostegno era affidata a cariatidi– anche qui tali figure, scandiscono ritmicamente lo spazio della fascia inferiore delle pareti e

delimitano i campi rettangolari destinati alle decorazioni a grottesche.

Queste ultime si sviluppano secondo schemi ornamentali tipici del repertorio manierista, caratterizzati da motivi fitomorfi, elementi fantastici e figurazioni ibride.

Fatta eccezione per la parete est (fig. 23) le altre pareti della sala mostrano una scansione decorativa più regolare. In questi casi, infatti, ciascuna parete accoglie due moduli con raffigurazioni a grottesche.

Accanto al camino si trova una raffigurazione inserita entro un riquadro delimitato da motivi decorativi di gusto manierista, caratterizzati dalla presenza di ornamenti vegetali e figure ibride fitomorfe e zoomorfe (fig. 25). La scena è ulteriormente enfatizzata da un inquadramento architettonico costituito da una trabeazione sormontata da un timpano a lunetta, che contribuisce a conferire alla scena un'impostazione quasi architettonica, come se si trattasse di una piccola edicola dipinta (fig. 25).

All'interno di questo spazio è raffigurata una figura posta di profilo (fig. 25). Tuttavia, lo stato di conservazione dell'affresco risulta piuttosto compromesso e la figura centrale appare oggi difficilmente leggibile a causa delle numerose lacune della superficie pittorica. Nonostante ciò, alcuni elementi ancora distinguibili, come l'accento di barba che si può ancora scorgere, sembrano suggerire che si tratti con ogni probabilità di una figura maschile.

Nella parete nord si ripropone il medesimo assetto decorativo precedentemente descritto.

Nell'edicola collocata all'estrema destra della parete l'affresco interno risulta purtroppo completamente perduto, rendendo impossibile una lettura dell'originaria raffigurazione (fig. 26).

Diversamente, nell'edicola di sinistra è ancora riconoscibile parte della decorazione: al centro dell'immagine, incorniciata da motivi vegetali e da elementi fitomorfi e zoomorfi, si distingue una composizione che si configura come un vaso dal quale si dipartono elementi floreali (fig. 27).

Nella parete ovest si conservano gli affreschi meglio leggibili. In questo caso, infatti, lo stato di conservazione risulta più favorevole e consente di distinguere con maggiore chiarezza l'articolazione delle decorazioni ornamentali.

Al centro della composizione, sulla destra, è raffigurata una figura femminile posta su un piccolo basamento (fig. 28). La donna indossa una veste all'antica di colore giallo e presenta il busto parzialmente scoperto, con i seni visibili. La figura è rappresentata frontalmente e tiene in entrambe le mani alcuni rametti con foglie (fig. 28).

Accanto alla scena appena descritta si trova un'ulteriore raffigurazione impostata secondo la medesima struttura compositiva (fig. 29).

Al centro della composizione è rappresentata una figura femminile collocata su un piedistallo e vestita con abiti all'antica. La donna è raffigurata in una posa dinamica: il braccio sinistro è sollevato, mentre con il destro sembra sorreggere o raccogliere la veste. Nella mano destra tiene inoltre alcuni rametti con foglie, elemento che si ritrova anche nella figura descritta in precedenza (fig. 31).

Nella parete sud della sala si ripropone ancora una volta il medesimo schema compositivo già osservato nelle altre superfici.

All'interno della composizione si distinguono due figure collocate entrambe su un piedistallo (fig. 30). Si tratta in entrambi i casi di figure femminili: quella posta più a destra è raffigurata di profilo (fig. 30), mentre quella alla sua sinistra è rappresentata di spalle (fig. 30). Nella figura di destra è inoltre visibile un braccio mozzato, particolare che richiama il modello della statuaria antica (fig. 31). L'atteggiamento e la postura delle due figure sembrano infatti alludere a modelli statuari di ascendenza classica; tuttavia, a differenza della resa tipica della scultura, la figura presenta un incarnato roseo (fig. 31), suggerendo una fusione tra il riferimento alla statuaria antica e la dimensione pittorica propria della decorazione a grottesca.

Sulla stessa parete si apre una porta che conduce al loggiato (fig. 30). Si tratta di un intervento successivo, non previsto nell'impianto decorativo originario della sala. Questo elemento si rileva osservando alcuni dettagli della decorazione: a differenza degli altri riquadri affrescati della parete, quello posto accanto alla porta non risulta centrato, e manca il telamone che normalmente ne scandisce il lato.

Anche nella parete del loggiato si riscontra lo stesso taglio. Questo aspetto testimonia come nel tempo l'assetto architettonico della sala e dei suoi spazi adiacenti sia stato modificato, influenzando la distribuzione delle decorazioni pittoriche.

La lettura complessiva degli affreschi risulta oggi solo parzialmente possibile, poiché la superficie pittorica si presenta in condizioni conservative precarie. Oltre alle diffuse lacune e alle numerose cadute di colore che ne compromettono la piena leggibilità, si osservano sulle pareti, in particolare nella parte più bassa, crepe molto profonde e rigonfiamenti dell'intonaco che contribuiscono ulteriormente a compromettere la percezione dell'originaria qualità dell'opera.

Lungo le pareti della sala, nella fascia decorativa immediatamente sotto le travi, si sviluppa una

sequenza di ovali incorniciati da elaborati motivi manieristi, che scandiscono ritmicamente lo spazio parietale e contribuiscono a creare un ordine visivo coerente con il resto della decorazione. Ai lati di ciascun ovale troviamo delle cariatidi (fig. 32): si tratta di figure femminili a mezzo busto che sostengono con le braccia sollevate un pesante blocco lapideo caratterizzato da due fori circolari (fig. 32) e poggiano su una doppia lesena con terminazione a guscio. In questo contesto decorativo, la funge da raccordo visivo e strutturale tra le scene narrative e l'architettura reale e dipinta della sala. Al centro di ogni ovale, incorniciato dai motivi manieristi che ne scandiscono i contorni, si sviluppa una piccola veduta paesaggistica, distinta per ciascun riquadro. Ogni paesaggio presenta caratteristiche proprie offrendo così una varietà iconografica all'interno della fascia decorativa.

È molto interessante notare come, a una prima osservazione, le vedute presenti nell'affresco possano apparire come semplici scene paesaggistiche di carattere generico. In realtà, un'analisi più attenta rivela che almeno una di esse rimanda con buona probabilità a un luogo ben preciso e riconoscibile. In particolare, nell'immagine collocata all'estremità della parete ovest, si distingue chiaramente la raffigurazione di un ponte (fig. 33) che trova ancora oggi riscontro nella realtà: si tratta del ponte Pallavicino situato a Torre Pallavicina in via Madonna del Loreto (fig. 34), in prossimità di Palazzo Oldofredi Tadini Botti e proprio di fronte a Palazzo Barbò. Il ponte è tuttora esistente e, per quanto riguarda la sua struttura, si presenta sostanzialmente nelle medesime condizioni visibili nell'affresco.

Diversamente, il contesto paesaggistico circostante appare oggi profondamente modificato (fig. 33). Ciò che nell'affresco si configura come un paesaggio agreste risulta infatti in gran parte trasformato: l'area è attualmente occupata da una strada asfaltata e da un tessuto abitativo che ha sostituito l'originaria configurazione rurale del territorio.

Particolarmente significativa risulta anche la porzione sinistra dell'affresco, nella quale è raffigurata una dama vestita di bianco nell'atto di attraversare una porta, apparentemente mentre sta per entrare all'interno di un edificio (fig. 33). È plausibile ipotizzare che tale accesso possa corrispondere alla porta che collega Palazzo Barbò con la strada, non solo per la funzione ma anche per la posizione, che risulta frontalmente allineata rispetto al ponte rappresentato.

Questo dettaglio iconografico rafforza ulteriormente l'ipotesi — già ampiamente discussa e argomentata nei capitoli precedenti — secondo cui Palazzo Barbò e Palazzo Oldofredi Tadini Botti costituissero in origine un unico complesso architettonico, successivamente articolatosi nelle strutture oggi distinte.

Un ulteriore paesaggio che potrebbe essere ricondotto a un luogo realmente esistente è quello

collocato sulla parete sud (fig.35). La scena presenta un contesto di carattere naturale: in primo piano, sul lato destro, è raffigurata una figura femminile con il braccio destro sollevato sopra la testa, nell'atto di rivolgere lo sguardo verso la parte sinistra della composizione, dove si distingue la presenza di un animale identificabile con buona probabilità con un cervo (fig. 35). Sullo sfondo si riconosce un piccolo complesso edificato, al centro del quale emerge un castello che, per la sua configurazione caratterizzata dalla presenza di due torri laterali, richiama quello di Pumenengo (fig.36), località situata poco oltre Torre Pallavicina e appartenente all'area della Calciana.

Nella parte superiore sinistra della scena si distingue inoltre una torre isolata, elemento che sembra assumere un ruolo iconografico significativo all'interno dell'intero ciclo pittorico.

La torre, infatti, ricorre con una certa frequenza nelle diverse rappresentazioni paesaggistiche della sala, pur presentando di volta in volta caratteristiche formali differenti e dunque non sempre identiche tra loro. Un esempio significativo è offerto dalla scena collocata immediatamente al di sopra della porta che collega la seconda stanza alla terza (fig. 37), dove in primo piano è raffigurato un pescatore con quella che sembrerebbe una grande rete (fig.37), inserito in un contesto naturale caratterizzato dalla presenza di un corso d'acqua e da alcune zone verdi che definiscono un paesaggio di carattere agreste. Nello sfondo si distingue un piccolo borgo (fig.37) all'interno del quale emerge una torre simile a quella precedentemente descritta, ma in questo caso inserita in un contesto abitativo più articolato: alla destra della torre sono visibili alcune abitazioni (fig. 37), mentre sul lato sinistro compare un grande arco che sembra configurarsi come una porta di accesso al borgo, oltre la quale si intravede un ulteriore edificio (fig. 37). La ricorrenza della torre si osserva anche nella scena successiva (fig. 38), nella quale la composizione paesaggistica è strutturata attorno alla presenza di due lembi di terra separati da un corso d'acqua e collegati tra loro da uno stretto ponte ligneo (fig.38). Il primo terreno, collocato in posizione più prossima all'osservatore e leggermente spostato verso sinistra, è collegato mediante il ponte a una seconda porzione di terra situata più indietro, sulla quale si erge nuovamente la torre, posta sulla sommità di una collina (fig. 38). Alla base del rilievo si distingue inoltre un'apertura realizzata in pietra chiara (fig.38) che sembra configurarsi come un passaggio scavato all'interno della collina stessa, ricordando per impostazione l'accesso fortificato di un ponte levatoio. Sullo sfondo si intravede infine un piccolo villaggio che contribuisce a completare l'articolazione spaziale del paesaggio (fig. 38). Un'ulteriore scena in cui compare il motivo della torre è quella collocata sulla parete nord, in particolare nella porzione più a destra (fig. 39), dove l'elemento dominante della composizione è costituito da una vasta distesa d'acqua assimilabile a un lago (fig. 39). In primo piano, sul lato sinistro, è raffigurata una figura umana vista di spalle, verosimilmente maschile, che tiene in mano un lungo bastone e appare nell'atto di rivolgere lo sguardo verso il basso, come se stesse osservando la superficie

dell'acqua (fig.39). In secondo piano compare nuovamente una torre (fig. 39), accanto alla quale sono visibili alcune aperture ricavate nella collina, configurate come una sequenza di arcate e in parte riconducibili alla struttura descritta nella scena precedente. Infine, un'ulteriore rappresentazione è visibile nella scena immediatamente adiacente (fig.40), dove in primo piano compare una figura femminile con il braccio sinistro sollevato sopra la testa nell'atto di sostenere un cestino, appoggiato sul capo (fig.40). Sul lato destro della composizione sono presenti alcune rovine, mentre sul lato sinistro, nello sfondo, si distingue ancora una volta una torre inserita all'interno di un piccolo complesso abitativo (fig. 40). A scandire la composizione è la presenza di un corso d'acqua che attraversa la scena da sinistra verso destra, elemento che, insieme alle torri, si configura come un motivo ricorrente all'interno delle vedute paesaggistiche della sala.

Pur rimanendo nell'ambito di un'ipotesi interpretativa, si può suggerire che la ripetuta presenza della torre nelle diverse scene degli affreschi possa in qualche modo richiamare la Torre di Tristano, situata a Torre Pallavicina⁶⁴. È interessante sottolineare, come già evidenziato, che le torri raffigurate non sono tutte identiche nella forma, ma la loro ricorrenza sembra indicare che esse svolgessero una funzione di riferimento visivo o simbolico all'interno del ciclo decorativo.

Analogamente, la presenza ricorrente di corsi d'acqua nelle vedute non appare casuale e forse allude al Canale Pallavicino⁶⁵, opera idraulica voluta da Adalberto Pallavicino, riproduzione dell'acqua negli affreschi potrebbe quindi costituire un richiamo simbolico o celebrativo a questa infrastruttura, sottolineando l'importanza delle opere di ingegneria idraulica legate alla famiglia e al contesto locale.

Nei restanti affreschi si osservano prevalentemente scene di vita agreste, caratterizzate da una generale assenza di elementi geografici o architettonici che consentano di identificare con precisione luoghi specifici (fig. 41-42-43). Si tratta infatti di rappresentazioni paesaggistiche di carattere più generico, nelle quali l'attenzione sembra concentrarsi soprattutto sulle attività quotidiane legate al mondo rurale.

È particolarmente interessante notare come, in più occasioni, compaiano in primo piano figure maschili con attrezzi da lavoro, spesso a torso nudo, nell'atto di svolgere diverse attività agricole (fig. 41-42-43). Queste figure contribuiscono a definire il carattere agreste delle scene e sottolineano l'importanza del lavoro nei campi come uno degli elementi centrali della narrazione figurativa.

⁶⁴ *Dimore Storiche Bergamo*, "Palazzo Oldofredi Tadini Botti a Torre Pallavicina," [Dimorestorichebergamo.it](https://dimorestorichebergamo.it/), <https://dimorestorichebergamo.it/dimore/palazzo-oldofredi-tadini-botti/>

⁶⁵ Vittorio Spreti, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana: famiglie nobili e titolate viventi riconosciute del R. Governo d'Italia*, vol. VI (Milano: Enciclopedia storico-nobiliare italiana, 1932-1936), 45-50.

Particolarmente interessante risulta un'ulteriore scena nella quale è rappresentato un paesaggio montuoso collocata nella parete ovest, che appare chiaramente non riconducibile al territorio di Torre Pallavicina (fig. 44). Al centro della composizione si distingue una figura umana raffigurata di spalle, nell'atto di percorrere una stretta stradina che si snoda all'interno del paesaggio.

Di particolare rilievo è tuttavia la porzione sinistra della scena: qui, in secondo piano, si osserva su un prato la presenza di un pastore intento a sorvegliare il pascolo di alcune pecore. Poco più in alto, su una roccia, è raffigurato un lupo nell'atto di balzare verso il basso, mentre al di sopra della scena compare un'aquila in volo (fig. 44).

La compresenza di questi elementi — il pastore con il gregge, il lupo e l'aquila — potrebbe suggerire la presenza di un possibile significato allusivo o di carattere moralizzante; tuttavia, in assenza di ulteriori elementi interpretativi, non è possibile stabilire con certezza chiarire se tale rappresentazione fosse effettivamente concepita con un valore simbolico preciso oppure se debba essere letta semplicemente come una scena di carattere naturalistico inserita all'interno del più ampio repertorio paesaggistico del ciclo pittorico.

Come già riscontrato, la porzione inferiore della parete suggerisce uno stato di conservazione fortemente compromesso degli affreschi.

Un ulteriore elemento di interesse, riscontrabile in diverse porzioni della parete, è la presenza al di sotto della superficie pittorica di un precedente ciclo che affiora in corrispondenza di alcune cadute dell'intonaco (fig. 45). In alcuni punti è infatti possibile distinguere elementi ornamentali. Nella zona immediatamente al di sotto del soffitto ligneo (fig. 45) si riconosce una cornice decorativa caratterizzata da foglie d'acero; al di sotto di essa si intravede un motivo che richiama la raffigurazione di un mascherone. In un altro lacerto è invece visibile una scansione cromatica a strisce nei colori nero, bianco e rosso, sopra la quale compare una foglia, resa in nero, che ricorda la forma di una foglia di quercia (fig. 45).

Con la descrizione della terza sala si conclude questa prima analisi degli ambienti interni. Nonostante lo stato di conservazione degli affreschi risulti in larga parte compromesso, tali ambienti conservano comunque un'importante testimonianza della pittura manierista.



Figura 22: veduta angolare d'insieme della terza sala, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 23: Visione d'insieme della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 24: Dettaglio del telamone, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 25:dettaglio della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 26:dettaglio della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 27:dettaglio della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 28:dettaglio della parete ovest, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 29:dettaglio della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 30: dettaglio degli affreschi della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 31:dettaglio della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 32:dettaglio di una cariatide nel registro decorativo superiore della sala , Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 33: Veduta di un ponte, particolare del registro superiore della decorazione della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 34: Il Ponte Pallavicino, via Magenta a Torre Pallavicina (BG).



Figura 35: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 36:Castello Barbò a Pumenengo (BG).



Figura 37: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 38: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete est, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 39: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 40: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 41: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete nord, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 42: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 43: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete sud, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 44: Paesaggio, dettaglio del registro superiore della decorazione, della parete ovest, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 45: dettaglio del ciclo di affreschi sottostante, parete ovest, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

5.IV: Il loggiato

Il loggiato che si estende verso il settore ovest della facciata, si articola in quattro campate delimitate verso l'esterno da arcate a pieno centro che poggiano su semicolonnine con capitello a cubo scantonato addossate a un pilastro centrale (fig. 46)

Il lato opposto della loggia è scandito da una finta architettura che ripropone gli stessi elementi architettonici- arcate e semicolonne dipinte- che inquadrano paesaggi e vedute urbane (fig.46). Questo espediente crea un interessante gioco di rimandi tra architettura reale e architettura dipinta, contribuendo a rafforzare l'unità compositiva dell'ambiente. Nella parte superiore di ciascuna campata sono inoltre raffigurati diversi stemmi, ciascuno differente dall'altro, inseriti entro cornici di gusto manierista e sormontati da cartigli. Oggi difficilmente leggibili a causa dello stato precario di conservazione degli affreschi.

Alle estremità laterali dell'ambiente, a destra e a sinistra, si trovano due porte che con ogni probabilità costituivano gli accessi originari, mettendo in comunicazione le sale interne con lo spazio del loggiato. Attualmente, tuttavia, si osservano ulteriori due aperture in corrispondenza della seconda e della terza sala. Tali porte sembrano essere il risultato di interventi successivi.

Questa ipotesi appare particolarmente evidente nel caso della porta che collega la terza sala al loggiato (fig. 47). In primo luogo, l'apertura non risulta centrata rispetto all'arcata tamponata nella quale è inserita; tale disallineamento è riscontrabile anche sul lato interno della sala, come già evidenziato in precedenza (fig. 47). Inoltre, sul lato sinistro dell'apertura è ancora visibile una porzione di affresco che appare chiaramente tagliata dalla realizzazione della porta. Questo elemento suggerisce dunque che l'apertura sia stata ricavata in un momento successivo alla stesura della decorazione pittorica.

Lo stato di conservazione degli affreschi della loggia è molto precario. Sono evidenti estese lacune e cadute di colore, in particolare nella fascia inferiore e mediana delle scene, dove ampie porzioni di intonaco risultano mancanti. La superficie pittorica mostra una diffusa abrasione, con perdita delle velature finali che compromette la leggibilità dei dettagli più minuti del paesaggio e attenua la profondità cromatica originaria.

Come si è potuto verificare nelle stanze interne del palazzo, anche sulle pareti della loggia la caduta dello strato pittorico ha rivelato, seppur in maniera frammentaria, un apparato decorativo sottostante. Questo è particolarmente evidente nella parte inferiore della seconda arcata partendo da

ovest, dove si distingue un lacerto di pittura su fondo bianco nel quale compare una croce rossa (fig. 48).

La presenza di questo elemento sembra indicare che l'affresco attualmente visibile sia stato realizzato in una fase successiva, andando a sovrapporsi a un ciclo pittorico precedente. Tale dinamica di sovrapposizione appare coerente con quanto già riscontrato nelle sale precedentemente analizzate, dove la decorazione più tarda si imposta su strati pittorici più antichi.

Il brano pittorico meglio conservato e dunque ancora leggibile si trova nella terza campata della loggia e mostra una veduta urbana centrata su Castel Sant'Angelo (fig. 49). La fortezza è immediatamente riconoscibile per la sua mole cilindrica e per l'impostazione assiale lungo il ponte di accesso. L'inquadratura è frontale e guidata dall'asse del ponte, le cui linee convergenti conducono lo sguardo verso il corpo centrale della struttura. In primo piano sono rappresentati i passaggi di accesso e i bastioni che precedono la mole, resi mediante campiture compatte di terre rosse e bruni, con ombreggiature che suggeriscono la consistenza muraria.

L'osservazione dell'affresco rivela inoltre due elementi oggi scomparsi: la loggia e la torre avanzata che collegava il ponte a Castel Sant'Angelo. Le origini della loggia risalgono ai primi anni del XVI secolo, quando papa Giulio II intraprese un intervento di riorganizzazione del proprio appartamento situato nella parte alta del castello⁶⁶. Per la realizzazione del progetto fu chiamato uno dei più importanti architetti dell'epoca, Giuliano da Sangallo, figura di primo piano nel panorama artistico rinascimentale.

Secondo gli studi più recenti, l'aspetto originario della loggia doveva risultare assai più monumentale rispetto a quello oggi visibile. Attualmente essa appare come un balcone integrato nella muratura dell'edificio; tuttavia, in origine era concepita come struttura autonoma, impostata sopra le mura e configurata come una vera e propria "fronte di tempio"⁶⁷. La composizione prevedeva tre campate scandite da colonne marmoree di ordine dorico, sulle quali si impostava un tetto a timpano, richiamando esplicitamente la tipologia del tempio classico. Tale soluzione non rispondeva soltanto a esigenze estetiche, ma assumeva anche una forte valenza simbolica: la loggia costituiva un punto privilegiato dal quale il pontefice poteva affacciarsi sulla città, affermando visivamente la propria autorità.

Se notiamo, nel nostro affresco di fatto la loggia presenta ancora le caratteristiche architettoniche progettate da Giuliano da Sangallo.

⁶⁶ Renata Samperi e Paola Zampa, "La loggia di Giulio II a Castel Sant'Angelo: storia, modelli, discendenze," in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno internazionale (Firenze, 14–17 settembre 2011 & Vicenza, 7–9 giugno 2012), a cura di Amedeo Belluzzi, Colin Elam e Francesco Paolo Fiore (Milano: Officina Libraria, 2017), p. 434.

⁶⁷ Ivi, pp.434-435.

Nel corso del tempo, la loggia subì numerose trasformazioni, infatti già negli anni Quaranta del Cinquecento, durante il pontificato di Paolo III Farnese, la copertura originaria fu smontata per realizzare nuovi ambienti sovrastanti, caratterizzati dall'apertura di finestre quadrangolari ancora visibili. Infine, nel XVIII secolo, la loggia fu definitivamente inglobata nei nuovi spazi residenziali, compromettendo gran parte del disegno originario concepito da Sangallo⁶⁸.

Le rappresentazioni di Castel Sant'Angelo antecedenti agli interventi farnesiani restituiscono tuttavia immagini tra loro differenti e talvolta discordanti. Sono note alcune incisioni, che però nella maggior parte dei casi raffigurano il castello da una prospettiva laterale, mentre nell'affresco in esame l'edificio è rappresentato frontalmente⁶⁹. Una possibile interpretazione è che l'artista autore della raffigurazione di Castel Sant'Angelo a Torre Pallavicina si sia ispirato alle incisioni circolanti all'epoca.

Tra i possibili riferimenti si possono citare l'incisione dello *Speculum Romanae Magnificentiae* di Antonio Lafrery⁷⁰, databile agli anni Quaranta del Cinquecento, e quella realizzata da Maarten van Heemskerck nel 1554⁷¹ (fig. 50). Quest'ultima presenta una veduta più frontale rispetto alla prima: dall'incisione di Lafrery l'artista potrebbe aver ripreso la parte sommitale di Castel Sant'Angelo, mentre dalla stampa di Heemskerck potrebbe aver tratto la struttura più frontale della rappresentazione.

Tuttavia, esiste anche un ulteriore modello che sembra restituire con maggiore precisione la prospettiva dalla quale il monumento appare raffigurato nell'affresco. Si tratta dell'incisione realizzata da Nicolas Beatrizet⁷², anch'essa legata al contesto editoriale dello *Speculum Romanae Magnificentiae*, nella quale la veduta di Castel Sant'Angelo presenta un'impostazione prospettica particolarmente affine a quella adottata dall'artista (fig. 51).

L'affresco del loggiato documenta inoltre la presenza di una torre avanzata oggi non più esistente, testimoniata da diverse vedute cinquecentesche. Si tratta della Torre Borgia, edificata sotto papa Alessandro VI Borgia (1492-1503) e demolita nei secoli successivi.

È inoltre interessante osservare come la parte sommitale dell'affresco di Torre Pallavicina presenti alcune differenze rispetto alle incisioni finora prese in esame e citate in precedenza. In particolare, sulla sommità sembra comparire anche un accenno a un elemento verticale assimilabile a una colonna, dettaglio che non trova riscontro nelle rappresentazioni incisive considerate (fig. 52).

⁶⁸Ivi, p. 437.

⁶⁹Ivi, p. 436.

⁷⁰Ibidem

⁷¹Ivi, p. 438.

⁷²Walter L. Strauss, ed., *The Illustrated Bartsch. Vol. 29: Italian Masters of the Sixteenth Century (Bonasone; Master of the Die; Beatrizet)* (New York: Abaris Books, 1982), p.367.

Questo aspetto potrebbe indicare alcune cadute di colore dall'affresco che hanno compromesso la piena leggibilità dell'opera.

Al di sopra dell'affresco si conserva ancora uno stemma inserito entro una cornice di gusto manierista. Al centro dello scudo è raffigurato un elemento vegetale, interpretabile come una sorta di arbusto, sebbene lo stato di conservazione dell'affresco ne renda difficile una lettura precisa. Al di sotto compare inoltre un cartiglio fortemente deteriorato, nel quale si distinguono soltanto alcune lettere frammentarie — «NE [...] FRUETRA[...] E [...] RI» — che non consentono, allo stato attuale, una ricostruzione sicura dell'iscrizione originaria (fig. 53).



Figura 46: veduta generale del loggiato, Palazzo Oldofredi Tadini Botti.



Figura 47: dettaglio dell'affresco compromesso dall'apertura della porta, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 48: frammento del ciclo pittorico sottostante nel loggiato, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 49: affresco della veduta paesaggistica raffigurante Castel Sant'Angelo, terza arcata del loggiato, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

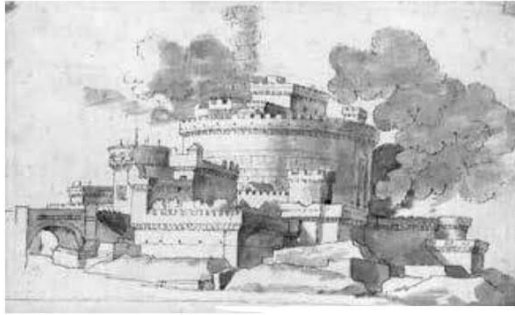


Figura 50 a: Anonimo, *Veduta di Castel Sant'Angelo*, XVII secolo (?) (Inghilterra, collezione privata).

Figura 50 b: Anonimo, *Ciclo di Carlo V, Clemente VII assediato in Castel Sant'Angelo*, 1556-1566, particolare, (Trento, villa Margon).

Figura 50 c: Enea Vico, *Veduta di Castel Sant'Angelo, ante 1549* (*Speculum Romanae magnificentiae*).

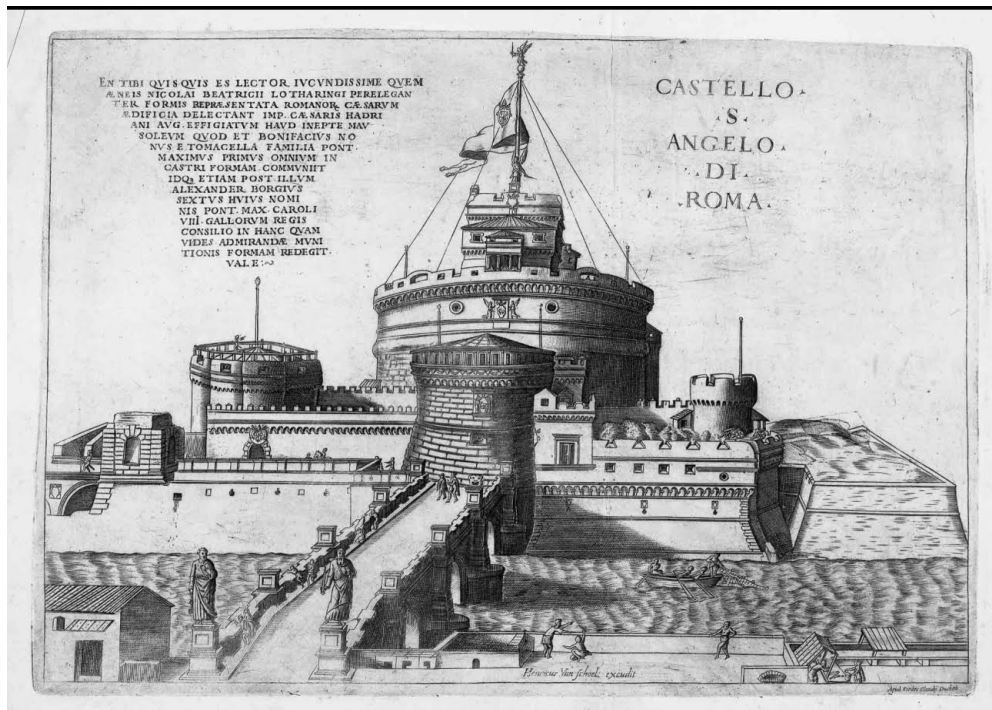


Figura 51: Nicolas Beatrizet, *The Castel Sant'Angelo*, 332 x 458 L, Londra.



Figura 52: dettaglio dell'affresco di Castel Sant'Angelo, terza arcata del loggiato, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 53: dettaglio dello stemma della terza arcata del loggiato, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.

CAPITOLO 6: il ciclo di Amore e Psiche

Dopo aver delineato le caratteristiche generali della seconda sala e il suo programma decorativo, è opportuno soffermarsi più nel dettaglio sugli affreschi che ne costituiscono il fulcro narrativo. Gli affreschi in questione si trovano allineati nella parte alta della parete appena sotto le travi del soffitto. Qui si dispongono dodici scene inquadrare da cornici e decorazioni manieriste (che abbiamo già descritto nel capitolo precedente). Il ciclo pittorico è ispirato alla vicenda di Amore e Psiche narrata da Apuleio nelle *Metamorfosi*, si sviluppa infatti attraverso una sequenza di episodi che traducono in immagini uno dei racconti più celebri della letteratura antica.

L'analisi delle singole scene consente non solo di chiarire le scelte iconografiche adottate dall'artista, ma anche di mettere in luce le possibili fonti figurative che ne hanno guidato la composizione. Un confronto particolarmente significativo emerge con alcune incisioni attribuite al Maestro del Dado⁷³ le cui stampe, diffuse nel corso del XVI secolo, offrirono modelli iconografici e compositivi di grande fortuna. L'esame comparato degli affreschi e delle incisioni permette dunque di approfondire i rapporti tra pittura murale e grafica, evidenziando modalità di ricezione, adattamento e rielaborazione dei modelli incisori nel contesto decorativo del palazzo.

La figura del Maestro del Dado è tuttora avvolta da notevoli incertezze⁷⁴.

Come osserva Darrel Crumpacker, è stato ipotizzato che dietro questo nome convenzionale possa celarsi Tommaso Barlacchi, incisore e stampatore attivo nell'ambiente della scuola di Marcantonio Raimondi⁷⁵. Barlacchi era solito siglare le proprie incisioni con una lettera B inscritta all'interno di un dado, monogramma che compare in numerose stampe prodotte in tale ambito⁷⁶. Adam von Bartsch menziona questo segno come "*dé avec la lettre B*", senza tuttavia riuscire a identificare con precisione l'autore delle incisioni, che per questo motivo viene indicato semplicemente come "*Maître au dé*"⁷⁷.

Un'altra ipotesi è avanzata da Charles Le Blanc, il quale riteneva che l'incisore potesse essere un discendente del pittore Bernardo Daddi, proprio in virtù della presenza della lettera B nel dado utilizzato come monogramma. Sulla base di tale supposizione, Le Blanc proponeva per l'artista una

⁷³Sonia Cavicchioli, "Le incisioni del Maestro del Dado fra rimandi raffaelleschi e archeologici: fortuna e problemi di attribuzione," *Fontes*, n. 5-6 (2000): 189-204.

⁷⁴Marina Andaloro, *Illustrazione della favola di Amore e Psiche nelle stampe della collezione Malaspina di Pavia*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia, anno accademico 2019/2020, pp.26.

⁷⁵*ibidem*

⁷⁶Cavicchioli, "Le incisioni del Maestro del Dado," 189-204.

⁷⁷*ibidem*

possibile data di nascita attorno al 1512⁷⁸.

Altri studiosi hanno invece suggerito di identificare il Maestro del Dado con Benedetto Verini, figlio naturale di Marcantonio Raimondi. Questa proposta si basa sulla presenza delle iniziali BV in due incisioni a lui attribuite — *Il convito degli dei* e *Giuseppe venduto dai fratelli*, entrambe datate 1533 e tratte da invenzioni di Raffaello⁷⁹.

È probabile che il Maestro del Dado operasse a Roma tra il 1532 e il 1550 e che si sia formato presso la bottega di Baviera, entrando così in contatto con figure come Marcantonio Raimondi e Agostino Veneziano⁸⁰. Le sue incisioni rivelano infatti un forte interesse per le invenzioni di Raffaello, Baldassarre Peruzzi e Giulio Romano, nonché per soggetti di carattere mitologico⁸¹.

Secondo il Bartsch il Maestro del Dado sarebbe autore di ottantacinque incisioni⁸².

Come indicato nello stesso catalogo, la serie è composta da trentadue stampe a bulino databili al 1532: ventinove di esse sono attribuite al Maestro del Dado, mentre tre recano la firma di Agostino Veneziano. Entrambi gli incisori, di formazione raffaellesca, erano attivi nell'ambito della scuola di Marcantonio Raimondi⁸³.

È possibile osservare come l'artista ad oggi anonimo autore degli affreschi di Palazzo Oldofredi-Tadini Botti a Torre Pallavicina, abbia riprodotto sulle pareti della stanza incisioni del Maestro del Dado dedicate agli episodi del ciclo di *Amore e Psiche*. Il confronto tra affreschi e incisioni rivela infatti una sostanziale coincidenza nella composizione, nell'organizzazione dello spazio e nelle ambientazioni, così come nella disposizione e nella tipologia dei personaggi raffigurati.

L'unica differenza significativa riguarda la presenza, nelle incisioni del Maestro del Dado, di brevi didascalie in volgare poste al di sotto di ciascuna scena, funzionali a contestualizzare e chiarire l'episodio narrato. Tale elemento, legato alla natura stessa del mezzo incisivo e alla sua funzione divulgativa, risulta invece assente negli affreschi del palazzo, dove la narrazione è affidata esclusivamente alle immagini. Questo rapporto di stretta dipendenza dal modello grafico sembra inoltre estendersi a tutte le rappresentazioni del ciclo presenti nella fascia superiore della seconda sala, nelle quali si riscontra una costante corrispondenza compositiva con le stampe del Maestro del Dado.

Nel complesso, l'artista anonimo di Palazzo Oldofredi Tadini Botti ha tradotto il ciclo del Maestro del Dado in un linguaggio pittorico coerente e sequenziale, selezionando le scene dalla 12 alla 22 e reinterpretando alcune architetture e paesaggi per adeguarli alle superfici murali, mantenendo però

⁷⁸*ibidem*

⁷⁹*ibidem*

⁸⁰*ibidem*

⁸¹*ibidem*

⁸²*ibidem*

⁸³*ibidem*

la fedeltà alla narrazione, ai gesti e ai significati simbolici e mitologici delle incisioni. Le scene totali del ciclo di *Amore e Psiche* nelle incisioni del Maestro del Dado sono però 32. È chiaro che l'artista ha omesso parte delle incisioni per la realizzazione del ciclo pittorico per ragioni a noi purtroppo ancora sconosciute. È tuttavia plausibile ipotizzare che alcune immagini non siano state collocate nella fascia superiore delle pareti per una limitazione dello spazio disponibile. D'altra parte, considerando che le porzioni inferiori delle pareti risultano oggi parzialmente compromesse, non si può escludere che ulteriori scene fossero originariamente disposte proprio in tali settori. A sostegno di questa ipotesi si può richiamare il caso della parete ovest, dove è presente un affresco a grottesche che ospita al centro l'ultima scena del ciclo incisivo di Amore e Psiche del Maestro del Dado, intitolata "*E vissero per sempre felici e contenti*".

Seguendo in ordine numerico le incisioni la prima - che corrisponde alla dodicesima incisione nell'ordine cronologico delle scene - si colloca nella parete est, proprio sopra la porta. Nel primo riquadro, inquadrato da cornici manieriste, è rappresentata la scena che il Maestro del Dado intitola *La malvagità delle sorelle*⁸⁴ (fig.54a). Al centro compaiono tre figure femminili, vestite con abiti di evidente richiamo all'antico. Due di esse, identificabili con le sorelle di Psiche, sono sedute sul lato sinistro della composizione, mentre Psiche è raffigurata in piedi accanto a loro, leggermente piegata in avanti con un atteggiamento che suggerisce una postura di ascolto e sottomissione, mentre le due donne le rivolgono la parola (fig.54).

L'ambientazione, collocata sul lato sinistro della scena, suggerisce l'interno di una dimora di gusto classico, probabilmente ispirata a modelli di matrice romana (fig.54). La presenza di elementi architettonici contribuisce infatti a organizzare lo spazio e a creare un effetto di profondità illusoria: lo spazio interno appare delimitato da un pilastro, oltre il quale si apre la veduta verso l'esterno (fig.54).

Sullo sfondo si intravede uno scorcio della riva del mare, nel quale sono appena accennate le sagome delle due imbarcazioni a vela con cui le sorelle sono giunte dai rispettivi regni (fig.54). Nella parte superiore della composizione compare inoltre una scena secondaria in cui le due donne sono trasportate da Zefiro (fig.54).

L'atteggiamento delle due sorelle rivela un evidente senso di superiorità: sedute con le spalle rivolte verso Psiche, si limitano a voltare il capo per rivolgerle la parola. La figura collocata a destra compie inoltre un gesto significativo, indicando con una mano Psiche e con l'altra il letto; tale gesto potrebbe alludere visivamente al malvagio consiglio rivolto alla giovane, ovvero quello di uccidere

⁸⁴ Per i criteri descrittivi delle incisioni si fa riferimento a Marina Andaloro, *Illustrazione della favola di Amore e Psiche nelle stampe della collezione Malaspina di Pavia*, tesi di laurea magistrale, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia, a.a. 2019/2020.

il misterioso sposo mentre dorme.

Si tratta del momento della vicenda narrata nelle *Metamorfosi* di Apuleio in cui le sorelle di Psiche si recano a farle visita e, mosse da invidia e malizia, insinuano in lei il sospetto che il misterioso sposo che la raggiunge ogni notte non sia un amante divino, ma un terribile mostro. Attraverso queste insinuazioni le due donne cercano di turbare la giovane, spingendola a dubitare della natura del suo compagno e inducendola infine a prendere in considerazione l'idea di ucciderlo mentre dorme.

Nella scena successiva posizionata accanto, intitolata *Psiche scopre l'identità di Cupido*, sempre nella parete est, la composizione si sposta in un'ambientazione interna, riconoscibile come una camera da letto, il cui spazio è scandito da un letto a baldacchino al centro del quale è raffigurata la figura di Cupido sdraiato che sta dormendo. Accanto a lui, Psiche si avvicina con la gamba sinistra appoggiata sul letto, portando con sé una lampada e un pugnale (fig.55). Sul lato destro della scena, in secondo piano, si distingue una figura femminile nuda, inginocchiata, il corpo parzialmente nascosto, come se volesse celarsi. Davanti a lei si trova una faretra presumibilmente destinata a contenere frecce, attributo simbolico di Cupido e contribuisce a comprendere meglio l'azione rappresentata (fig.55).

Sul lato sinistro, sempre in secondo piano, compaiono due figure addizionali. La prima, posta sul davanzale di una finestra, appare alata e colta nel momento in cui sta per uscire dalla stanza, mentre la seconda, collocata più in basso, sembra cercare di fermarlo. Questo dinamismo introduce un effetto teatrale e narrativo, enfatizzato dalle diverse altezze dei personaggi e dalla disposizione spaziale (fig.55).

La scena complessiva racconta, come suggerisce l'incisione (fig.55a), tre momenti distinti: al centro Psiche osserva Amore illuminandolo con la lampada; a destra la ragazza, incuriosita dalla faretra e dalle frecce, ne tocca una e si punge; a sinistra Cupido tenta di allontanarsi uscendo dalla finestra e Psiche cerca di trattenerlo afferrandolo per un piede. L'insieme dei gesti e degli oggetti mette in luce la tensione narrativa e simbolica della scena, evidenziando il momento cruciale della scoperta dell'identità del marito e il passaggio verso la maturità.

L'artista di Torre Pallavicina ha chiaramente preso spunto dall'incisione riportandola nella maniera più fedele possibile (fig.55a).

La scena simboleggia chiaramente il momento in cui Psiche, spinta dalle sorelle, decide di conoscere la vera identità del marito. Poiché le sorelle, mosse dall'invidia, le avevano insinuato che il suo sposo fosse un mostro, Psiche porta con sé un pugnale, pronta a difendersi o a ucciderlo se necessario. La luce della lampada che tiene in mano rivela però la verità: il suo amato è Cupido, un

giovane di straordinaria bellezza. Una goccia dell'olio della candela cade su di lui, svegliandolo; accortosi che Psiche ha scoperto la sua identità, Cupido fugge, come mostrato nella parte sinistra della scena.

Nella stampa del Maestro del Dado, *Rimproveri e scomparsa di Cupido*⁸⁵(fig.56a), sono rappresentati tre momenti distinti della narrazione: la scena è ambientata in un giardino. Al centro Psiche, inginocchiata, segue con lo sguardo Cupido, il quale vola sopra un cipresso, con l'intento di allontanarsi da lei; in secondo piano la fanciulla per disperazione tenta il suicidio cercando di gettarsi nel fiume; a destra è infine raffigurata sulla riva insieme al dio Pan, riconoscibile dal volto e dalle zampe caprine, dalle orecchie appuntite e dalle corna. Pan, che nelle allegorie personifica la lussuria, reca in mano la siringa.

A differenza di quanto avviene nell'incisione del Maestro del Dado (fig.56a), in cui questi episodi sono riuniti all'interno di un'unica composizione, negli affreschi di Palazzo Oldofredi -Tadini Botti l'artista ha scelto di suddividere la narrazione in due scene distinte, collocate su pareti differenti della sala.

La prima parte dell'episodio è rappresentata nella scena situata all'estrema destra sulla parete est. In questo caso l'ambientazione si apre su un contesto esterno, segnando un netto contrasto con le precedenti rappresentazioni interne. La componente paesaggistica domina la composizione: sullo sfondo, a sinistra, si riconosce una costruzione fortificata, verosimilmente un castello o una città murata (fig.56). Più in basso si distinguono una catasta di legna, un ponticello e un grande albero che contribuiscono a scandire lo spazio e a introdurre profondità prospettica. All'estrema sinistra si colloca un caseggiato minore, mentre il resto della scena è caratterizzato da un paesaggio verdeggiante e campestre, nel quale emergono occasionalmente alcuni alberi isolati, conferendo apertura e respiro all'insieme. Al centro della composizione Psiche, inginocchiata, segue con lo sguardo Amore, raffigurato mentre vola sopra un cipresso (fig. 56). Tuttavia, questa articolata descrizione paesaggistica non trova un preciso riscontro nell'incisione del Maestro del Dado (fig.56a), dove l'ambientazione appare più sintetica e funzionale alla rappresentazione simultanea dei diversi momenti della narrazione.

La seconda parte dell'episodio è invece raffigurata nel primo affresco a destra collocato sulla parete nord (fig.57). In questa porzione del ciclo decorativo è visibile, nella parte superiore destra, una lacuna che interessa la cornice dipinta e che lascia intravedere uno strato sottostante (fig.57). Tale affioramento rivela tracce di una decorazione precedente, caratterizzata in particolare dalla presenza

dominante del colore rosso: si distinguono infatti una banda orizzontale rosso scuro incorniciata da due sottili strisce bianche e, al di sotto, una campitura di tonalità più chiara tendente al rosa. Questi elementi consentono di ipotizzare l'esistenza di una fase decorativa anteriore.

Nella parte meglio conservata dell'affresco si distingue con chiarezza la prosecuzione del racconto di Amore e Psiche. L'ambientazione è quella di un paesaggio rurale idealizzato, dominato da un corso d'acqua che attraversa l'intera composizione. Al centro, in secondo piano, un piccolo ponte in laterizio collega le due sponde del fiume, mentre sul lato sinistro si elevano modeste formazioni rocciose accompagnate da alberature che definiscono l'atmosfera agreste (fig.57). Sul lato destro si sviluppa invece un complesso architettonico assimilabile a una cittadella fortificata, con una struttura probabilmente ottagonale sormontata da una cupola emisferica, una torre di vedetta e un ponte di derivazione classica, verosimilmente ispirato a modelli romani. Lo sfondo è completato da rilievi montuosi che si attenuano verso l'orizzonte, tra i quali si intravede il sole — forse all'alba o al tramonto — la cui luce tinge il cielo di screziature gialle e rosse. Anche in questo caso la descrizione paesaggistica non coincide con l'incisione del Maestro del Dado (fig. 56a).

Le figure umane occupano una porzione relativamente limitata della composizione, concentrata nella fascia inferiore e centrale, lasciando al paesaggio un ruolo predominante. Sulla sinistra si distingue il dio Pan, seduto su un masso roccioso con in mano il flauto a canne (la siringa), strumento iconograficamente tipico della divinità agreste e simbolo della lussuria nelle allegorie (fig. 57). Accanto a lui, seduta a terra, compare una figura femminile parzialmente nuda, con la gamba sinistra piegata e la destra coperta dalla veste, abbigliata secondo modelli all'antica, identificata come Psiche. Sul lato destro, possiamo scorgere Psiche raffigurata di spalle mentre si china verso il corso d'acqua (fig.57). Questa scena si identifica nell'incisione del maestro del Dado (fig.56a) come il momento in cui Psiche tenta il suicidio e poco dopo viene persuasa dal dio Pan. Sempre sulla destra compaiono inoltre due figure probabilmente maschili, stilizzate, di cui una più vicina al ponte e l'altra in lontananza, entrambe rappresentate in cammino verso la medesima direzione, sebbene la loro destinazione rimanga indefinita. Anche in questo caso queste due figure non trovano riscontro nell'incisione del Maestro del Dado (fig. 56a).

La scena successiva nella parete nord, intitolata *Sconfitto e vendetta di Psiche* (fig.58), rappresenta il momento in cui Psiche si vendica delle sorelle malvagie. L'ambientazione è divisa in due parti: a destra si dispongono tre figure femminili, tutte vestite secondo una foggia all'antica. La donna collocata più a sinistra del gruppo, con abiti chiari, tiene lo sguardo rivolto verso il basso e porta la mano sinistra all'altezza del petto, gesto che esprime turbamento. La figura centrale, avvolta in un abito rosso con inserti gialli, volge lo sguardo verso la donna alla sua destra e indica con il braccio

sinistro la compagna alla propria sinistra, instaurando un dialogo gestuale interno al gruppo. La terza donna, vestita di azzurro con manto rosso, appare in una postura dinamica, come se fosse appena entrata nella scena (fig.58).

Lo spazio retrostante le figure è definito da elementi architettonici che suggeriscono un ambiente chiuso o delimitato: un alto basamento rosso sostiene una colonna a fusto liscio, appoggiata su un plinto intermedio. Dietro di essa si intravede una porta sormontata da una sottile trabeazione e coronata da un timpano triangolare, parzialmente occultata dalla colonna stessa. L'insieme conferisce profondità e ordine allo spazio in cui si colloca il gruppo femminile (fig.58).

Sul lato sinistro della composizione, su un'altura scoscesa, le due sorelle di Psiche precipitano dalla rupe: una, vestita di rosso, protende le braccia in avanti, l'altra, in abito giallo, appare in una postura quasi orizzontale, accentuando la tensione drammatica dell'episodio. Tra i due nuclei figurativi si sviluppa un paesaggio architettonico complesso, che funge da elemento divisorio e connettivo. In primo piano si osserva una scalinata marmorea che conduce a un basamento analogo a quello già descritto, sul quale s'innalza una colonna spezzata, simbolo tradizionale di rovina e caducità (fig.58). Alle spalle si erge una struttura piramidale sormontata da una sfera e, in posizione centrale, un edificio monumentale bianco con un grande arco, assimilabile a un arco di trionfo. Sulla sommità si distinguono due figure maschili, verosimilmente statue, che impugnano lance che nell'incisione del Maestro del Dado non sono presenti, mentre una torretta verticale contribuisce a scandire ulteriormente lo spazio (fig. 58a).

L'affresco successivo rappresenta una scena mitologica ambientata in un contesto marino, ricca di figure e riferimenti all'iconografia classica (fig.59). Al centro della composizione si staglia una figura femminile nuda, chiaramente identificabile con Venere, seduta su un animale marino che emerge dalle acque e circondata da tritoni e nereidi, tipiche divinità marine del repertorio greco-romano, che sembrano sostenerla e guidarla tra le onde. La resa del movimento delle acque, dei capelli e delle pose dei personaggi conferisce alla scena un forte senso di dinamismo e teatralità.

La scena prende il titolo dall'incisione *Un gabbiano pettegolo avverte Venere* (fig.59a): la dea viene informata di quanto è accaduto al figlio mentre si trova nell'oceano. Al centro, Venere cavalca i suoi delfini e tiene saldamente le redini, mentre un gabbiano le parla all'orecchio. Alle sue spalle e all'estrema sinistra sono raffigurate due Nereidi, di cui una regge un delfino dalla testa. In secondo piano, Nettuno è riconoscibile dal tridente, mentre Tritone, figlio del dio, soffia in una conchiglia. Sullo sfondo si intravedono colline e cespugli della terraferma, illuminate dalla luce di un sole al tramonto (fig.59).

Il cielo se nell'affresco è terso e disteso contraddistinto da colori chiari, come l'azzurro, l'arancio e

il giallo (fig.59), nell'incisione invece appare nuvoloso e il mare increspato, con il vento che muove un drappo alle spalle della dea (fig.59a). Il vento nella dea dell'affresco invece appare quasi una brezza marina che sospinge delicatamente le figure.

L'iconografia della scena si rifà chiaramente al *Trionfo di Galatea*, affresco di Raffaello nella loggetta orientale della Villa Farnesina. Anche in questo modello, la ninfa Galatea – una delle Nereidi – è raffigurata su un cocchio a forma di conchiglia trainato da due delfini e accompagnata da un corteo di divinità marine, anticipando la scelta compositiva e tematica dell'artista dell'affresco. La rappresentazione conferma così il dialogo tra pittura romana e modelli rinascimentali, reinterprestando in chiave dinamica e narrativa il mito classico.

Sulla parete ovest, immediatamente a sinistra rispetto ai riquadri precedentemente analizzati, si apre una scena autonoma articolata in due nuclei separati da una tenda gialla che funge da divisione fra le due scene (fig.60). Nel settore destro si distingue un ambiente interno, identificabile come una camera da letto, in cui giace una figura alata, completamente nuda e armata di arco, chiaramente identificabile con Cupido. Accanto a lui si trova una figura femminile anch'essa nuda, coperta solo da un drappo azzurro che le vela parzialmente il corpo. Il gesto con cui solleva il braccio destro verso Cupido richiama esplicitamente l'atteggiamento di rimprovero materno di Venere verso Amore nella stampa del Maestro del Dado, intitolata *Grida e furore di Venere* (fig.60a), in cui Venere, adirata, rimprovera Amore addormentato o sofferente. Anche nella stampa (fig.60a), come negli affreschi, il gesto del dito alzato sottolinea la tensione tra il sentimento affettivo e la disciplina, suggerendo che l'artista abbia ripreso direttamente dall'incisione sia il soggetto che il significato psicologico della scena.

Nel settore sinistro della composizione affrescata si dispongono tre figure femminili (fig.60). La figura centrale, rappresentata mentre sale due piccoli gradini è in una posa dinamica che indica il suo ingresso nella scena. Questo personaggio presenta analogie formali e iconografiche con la figura femminile accanto a Cupido, di conseguenza non può essere che Venere nel momento in cui appare in dialogo con altre dee. La seconda figura, vestita di rosso, porta la mano al petto in un gesto di turbamento o partecipazione emotiva, corrispondente alla dea Cerere nella stampa, riconoscibile dagli attributi iconografici: la corona di spighe simboleggiante l'agricoltura e la ricchezza del suolo. La terza figura, vestita di giallo e con il seno scoperto secondo il modello classico, è identificabile con Giunone, riconoscibile anche per la presenza del pavone, animale a lei sacro. Anche in questo caso, l'analogia con l'incisione è immediata: l'osservazione dei personaggi e dei loro attributi conferma la trasposizione pittorica fedele alla fonte iconografica, con l'integrazione di dettagli locali e compositivi adattati al palazzo (fig.60a).

Dal punto di vista spaziale, gli affreschi riprendono la suddivisione bipartita della stampa (fig.60a): a destra lo spazio intimo della camera da letto con Cupido e Venere, a sinistra lo spazio liminale dove le dee interagiscono, con il cielo terso sullo sfondo a indicare l'apertura verso l'esterno. La tenda gialla svolge funzione di separatore, sottolineando la continuità narrativa e la corrispondenza tra le due scene.

La scena immediatamente accanto sulla sinistra, introduce un motivo iconografico differente, caratterizzato da una netta separazione tra dimensione celeste e dimensione terrena (fig.61). Gran parte della narrazione si svolge su vaporose nuvole, che fungono da quinte sceniche e organizzano gruppi di figure divine, inquadrando episodi distinti ma connessi all'interno di una medesima costruzione narrativa.

Nel settore sinistro, entro un primo ovale, appaiono due figure (fig.61). La più esterna, Mercurio, presenta un drappo che copre la parte inferiore del corpo, mentre la parte superiore è nuda; essa si rivolge verso un interlocutore maschile di profilo, le braccia proiettate in avanti in un gesto dialogico. Quest'ultimo è rappresentato su un carro. In basso, nella fascia terrestre, un uomo è raffigurato di spalle, con un flauto nella mano destra e un cappello bianco con le ali, appoggiandosi a un arbusto; il suo gesto indica un passo cauto, come se stesse procedendo con attenzione (fig.61).

La lettura iconografica degli affreschi trova conferma nella stampa del Maestro del Dado, intitolata *Venere lancia un bando* (fig.61a), in cui la scena è organizzata in tre registri: a sinistra, Venere sul suo carro, trainato da colombe, dialoga con Mercurio; nella fascia inferiore, Mercurio scende sulla terra recando la tromba araldica per cercare Psiche. L'uomo raffigurato con il flauto nell'affresco può essere interpretato come un equivalente della figura terrena di Mercurio, in movimento verso la missione terrena, mentre il carro sulla nuvola rimanda direttamente alla rappresentazione celeste della dea (fig.61a).

Nel settore centrale della composizione affrescata, entro le nuvole, si distinguono ulteriori figure divine. A sinistra compare un personaggio maschile con cappello alato e mantello rosso, che impugna il caduceo, identificabile con Mercurio (fig.61), in piena corrispondenza con la stampa del Maestro del Dado (fig.61a), dove Mercurio è rappresentato con il petaso e il caduceo, pronto a eseguire l'ordine della dea. Accanto a lui, una figura maschile barbata, con capelli rossicci, è accompagnata da un'aquila, attributo iconografico di Giove, che rafforza la lettura mitologica della scena e la corrispondenza con il registro centrale della stampa, in cui Giove siede su una nuvola, volto rivolto verso Venere, con gesto di assenso (fig.61)

Nel terzo ovale, collocato più a destra, appare una figura femminile su un carro trainato da colombe, identificabile con Venere (fig.61). La dea, avvolta in un manto azzurro, rimanda cromaticamente

alla figura femminile della scena precedente, suggerendo continuità tematica tra i cicli decorativi. La postura, di profilo, e il gesto del braccio destro ripiegato verso il corpo richiamano l'iconografia di Venere che ordina a Mercurio di portare il bando per la cattura di Psiche, come descritto nella stampa (fig.61a).

Nel complesso, l'analisi mostra una perfetta corrispondenza tra affresco e incisione.

L'ultima scena della parete ovest collocata all'estrema sinistra del registro figurativo, presenta una composizione più raccolta rispetto alle precedenti (fig.62). Nell'affresco, la figura di sinistra è inginocchiata, avvolta in un mantello rosso, e volge lo sguardo verso l'altra donna con un atteggiamento di supplica. La figura di destra, seduta, indossa un abito azzurro con un mantello giallo, e il suo sguardo è diretto verso la donna inginocchiata, creando un asse relazionale centrato che costituisce il fulcro semantico della scena. L'ambientazione è essenziale e raccolta, concentrando l'attenzione sulle figure e sul rapporto diretto tra loro, con pochi dettagli architettonici e naturalistici a contestualizzare lo spazio (fig.62).

La lettura iconografica dell'affresco trova conferma nella stampa del Maestro del Dado, intitolata *Psiche supplica invano Cerere* (fig.62a). Nella stampa, Psiche è rappresentata in ginocchio, rivolta verso Cerere (fig.62a), e con la mano sinistra indica se stessa in gesto di richiesta. La dea, in piedi su un gradino, indica con le mani direzioni opposte, comunicando il rifiuto e l'impossibilità di aiutarla per non contravvenire agli ordini di Venere. La posizione inginocchiata di Psiche e quella eretta di Cerere corrispondono direttamente alle figure dell'affresco, con la stessa relazione di subordinazione e supplica. Cerere è raffigurata con attributi classici, tra cui corona di spighe e cornucopia contenente i frutti della terra, elementi che evidenziano il suo ruolo di dea agricola e protettrice della ricchezza del suolo (fig.62a).

Anche l'ambientazione della scena nell'affresco, sebbene semplificata, rimanda agli elementi della stampa: l'architettura classicheggiante, con colonne e trabeazioni, suggerisce un porticato o loggiato, mentre la presenza di elementi agricoli — fasci di paglia, falce e rastrello — rimanda al contesto rurale descritto nella stampa (fig.62). Sullo sfondo, il paesaggio aperto con alberi e corsi d'acqua evoca analoghe soluzioni prospettiche della stampa, che colloca la scena in un contesto naturale e domestico (fig.62).

Nel complesso, l'affresco riprende fedelmente la composizione e l'iconografia della stampa del Maestro del Dado (fig.62a): identità dei personaggi, gestualità e relazione narrativa corrispondono con precisione, mentre la semplificazione dell'ambientazione e la riduzione dei dettagli architettonici e paesaggistici sono adattamenti funzionali alla superficie pittorica e allo spazio del palazzo.

Nell'ultima parete a sud, all'estrema destra del registro pittorico, si sviluppa un'altra scena (fig.63). L'affresco raffigura due figure femminili protagoniste dell'episodio. La figura a sinistra indossa una veste verde di foggia ibrida, che fonde elementi dell'abbigliamento classico di derivazione greca con suggestioni rinascimentali. Con le braccia protese in avanti, la donna sembra compiere un gesto quasi di esasperazione e rivolge lo sguardo alla figura inginocchiata di fronte a lei, stabilendo un asse visivo che costituisce il fulcro narrativo della scena. La seconda figura, situata più a destra, è inginocchiata e indossa un manto azzurro che avvolge la parte inferiore del corpo, lasciando scoperto il busto; il braccio sinistro è teso verso la donna in verde, instaurando un'interazione dinamica e simbolicamente pregnante tra le due protagoniste. Alle spalle della figura in verde si nota la presenza di un pavone, attribuibile a Giunone e già comparso in altre scene del ciclo, mentre sullo sfondo si sviluppa un boschetto con alcuni drappi appesi ai rami, rosso in basso e azzurro in alto, che arricchiscono la scena di dettagli decorativi e possono richiamare un contesto rituale o mitologico. Sul lato destro della composizione, un alto piedistallo e una colonna bianca suggeriscono un'architettura scenografica, completata da un edificio parzialmente visibile con porta centrale, trabeazione e timpano con un'apertura circolare (fig.63).

La lettura iconografica trova corrispondenza nella stampa del Maestro del Dado, intitolata *Psiche supplica invano Giunone* (fig.63a). Anche in questo caso, Psiche è inginocchiata di fronte alla dea, con la mano destra appoggiata sulla gamba e la sinistra sollevata in gesto di richiesta, mentre Giunone è in piedi e leggermente piegata verso la giovane, rafforzando il rapporto di subordinazione e supplica già evidenziato nell'affresco. Sullo sfondo si distingue un tempio, un rocchio di colonna a terra e un albero con stoffe appese ai rami, elementi che richiamano direttamente il boschetto e i drappi della scena pittorica. Non manca il pavone, attributo iconografico di Giunone, che conferma ulteriormente la derivazione dall'incisione.

La scena dell'affresco riprende dunque fedelmente la composizione e l'iconografia della stampa del Maestro del Dado (fig.63a): la disposizione delle figure, i gesti e la relazione narrativa corrispondono, mentre l'artista del Palazzo Oldofredi Tadini Botti adatta gli elementi architettonici e naturalistici alle esigenze pittoriche dello spazio murale, reinterpretando la fonte iconografica in chiave pittorica senza alterarne il significato mitologico e simbolico.

Alla sinistra della scena precedentemente analizzata si sviluppa un nuovo riquadro affrescato, caratterizzato da un impianto narrativo di forte intensità drammatica (fig.64). La composizione presenta cinque figure femminili, disposte secondo una regia attenta alla gestualità e alla costruzione dei rapporti interpersonali. Procedendo da sinistra verso destra, si distingue innanzitutto

un gruppo di tre donne. La figura più esterna, di tre quarti rispetto all'osservatore, regge nella mano sinistra un frustino, mentre con l'altro braccio sostiene la figura centrale, accentuando la tensione della scena. La donna al centro indossa un manto azzurro sopra una veste gialla e porta elementi vegetali intrecciati nei capelli; il volto reclinato e la schiena parzialmente scoperta suggeriscono un atteggiamento di accettazione passiva o di abbandono al destino, mentre la postura leggermente inginocchiata rafforza l'idea di subalternità. La terza figura del gruppo sostiene la donna centrale con un gesto di attenzione e partecipazione emotiva, rivolgendo lo sguardo verso di lei (fig.64)

Sulla destra della composizione si collocano due figure osservative. La prima, nuda e seduta su un trono coperto da un drappo azzurro, solleva il braccio sinistro in gesto di designazione o giudizio verso la giovane inginocchiata; alle sue spalle, una seconda figura con velo bianco e veste gialla impugna il frustino uguale a quello della figura di sinistra, osservando attentamente l'azione principale. L'ambientazione è prevalentemente interna, con balaustra e tendaggio rosso che definiscono lo spazio chiuso; a sinistra, uno scorcio paesaggistico con prato e montagna introduce profondità e contrasta con l'interno, ampliando simbolicamente l'orizzonte della narrazione (fig.64).

Questa scena trova corrispondenza nella ventunesima incisione del Maestro del Dado, intitolata *Venere infierisce contro Psiche* (fig.64a). Anche qui la narrazione mostra Psiche al cospetto di Venere: da sinistra, un'ancella sostiene Psiche e solleva il braccio per colpirla con un frustino, mentre un'altra la afferra per i capelli; Psiche appare inginocchiata e si copre il volto con le mani, sottolineando il suo stato di dolore e sottomissione. Sul lato destro, Venere siede osservando l'accaduto, con un gesto al orecchio interpretabile come segnale di rabbia o come richiamo alla Nemesis, la vendetta divina.

L'affresco del Palazzo Oldofredi Tadini Botti (fig.64) riprende quindi fedelmente la composizione e il significato iconografico dell'incisione (fig.64a).

L'ultimo riquadro affrescato della stanza (fig.65), situato alla sinistra del precedente, presenta una composizione articolata che comprende cinque figure inserite in un contesto architettonico e paesaggistico complesso. Procedendo da sinistra, in secondo piano si distingue una figura femminile seduta davanti a un tavolino bianco con sostegni bruni; la collocazione defilata e la posizione entro uno spazio parzialmente coperto ne suggeriscono un ruolo marginale rispetto al fulcro narrativo centrale (fig.65).

Al centro della scena si impone una figura maschile, raffigurata secondo modelli classici, con veste gialla e capo ornato di foglie e motivi floreali, attributi che rimandano a un contesto mitologico o simbolico. Il braccio destro, proteso verso la figura femminile inginocchiata alla sua destra. La

donna inginocchiata indossa una veste rossa con mantello azzurro, le mani raccolte sul ventre, lo sguardo rivolto verso l'uomo, in un atteggiamento supplice e deferente (fig.65).

All'estrema destra compaiono due figure femminili, anch'esse classicheggianti: una in rosso e una in verde. La donna in rosso sostiene la compagna leggermente accovacciata; entrambe volgono lo sguardo verso la figura inginocchiata, configurandosi come testimoni partecipi dell'evento (fig.65).

Lo sfondo architettonico dell'affresco risulta particolarmente elaborato. Sul lato sinistro si riconosce un porticato con colonne ioniche bianche su basamento rialzato, trabeazioni e volte a botte; sul lato destro, aperture e finestre scandiscono la struttura conferendole monumentalità. Il cielo visibile attraverso lo spazio aperto e le abitazioni rosse sullo sfondo introducono profondità prospettica (fig.65).

Questo episodio si ricollega alla stampa del Maestro del Dado, *La prima prova: il mucchio di semi* (fig.65a), in cui Psiche affronta la prima delle prove imposte da Venere. La stampa è organizzata in più scene: a destra Venere mostra a Psiche i semi da selezionare; a sinistra Psiche è seduta al tavolo, apparentemente scoraggiata; al centro Venere consegna a Psiche un tozzo di pane dopo che la fanciulla ha completato la prova grazie all'intervento delle formiche. Sullo sfondo della stampa compare l'arco quadrifronte di Giano (fig.65a).

Negli affreschi, l'artista reinterpretando la stampa trasforma questo arco in un edificio generico, dipinto con tinte violacee (fig.65). Così facendo, l'arco perde la sua identificazione precisa e diventa un elemento scenografico integrato nel paesaggio dell'affresco, mantenendo comunque il riferimento all'ambiente monumentale della prova di Psiche. In questo modo, pur modificando la lettura spaziale e architettonica della scena, l'affresco conserva fedelmente la narrazione centrale della prova di Psiche e il rapporto tra autorità (Venere) e sottomissione (Psiche), rendendo chiara la derivazione dall'incisione del Maestro del Dado (fig.65a).

Tutti gli affreschi appena descritti presentano caratteristiche comuni non solo dal punto di vista cromatico, ma anche nella resa delle figure. I cromatismi predominanti si distinguono per una palette delicata, dominata da tonalità chiare e quasi pastello – rosa salmone, verde tenue e giallo pallido – che conferiscono leggerezza visiva e continuità all'intero ciclo decorativo, creando un'atmosfera armoniosa e serena.

Allo stesso modo, le figure, comprese quelle femminili, sono caratterizzate da una corporatura importante e vigorosa, tipica della cultura figurativa manierista: i corpi appaiono muscolosi, con anatomie ben definite e volumi accentuati, secondo un ideale che privilegia la tensione plastica e la forza espressiva rispetto alla naturalezza.

Nelle comparazioni fra gli affreschi di Palazzo Oldofredi-Tadini Botti e le incisioni del Maestro del Dado possiamo notare, come abbiamo già precedentemente analizzato, che le scene individuate per la riproduzione su affresco partono dalla dodicesima e si concludono alla ventiduesima. La dodicesima è quella indicata come *la malvagità delle sorelle*, mentre la ventiduesima è indicata come *la prima prova: Il mucchio di semi*. In entrambi i casi né la prima né l'ultima scena sono scene di apertura o di chiusura della narrazione ma tutto il ciclo del palazzo presenta le scene centrali nel pieno svolgimento della narrazione della storia. Non c'è, quindi, una volontà di scandire la scena secondo un'idea narrativa che potesse soddisfare un'idea di narrazione che abbia un inizio e una conclusione.

Alla luce delle osservazioni condotte, appare possibile avanzare alcune considerazioni provvisorie in merito al ciclo decorativo del palazzo in attesa di ulteriori e più approfondite indagini. In primo luogo, emerge con una certa evidenza, il ruolo delle incisioni come modelli iconografici per la realizzazione degli affreschi: il ciclo di Amore e Psiche attribuito al maestro del Dado, le grottesche riconducibili alle incisioni di Enea Vico e le vedute urbane, in particolare la rappresentazione di Castel Sant'Angelo, derivano seppur con adattamenti e rielaborazioni — da stampe circolanti nel corso del Cinquecento. Tale pratica, ampiamente diffusa nel contesto artistico dell'epoca, testimonia non solo la circolazione di repertori figurativi, ma anche la capacità degli artisti di reinterpretarli in funzione dello spazio e del programma decorativo.

Un ulteriore elemento significativo è costituito dalla tematica amorosa che caratterizza la seconda stanza, la quale si inserisce coerentemente nel linguaggio simbolico e allegorico proprio della cultura figurativa manierista. Tale tematica si riscontra inoltre nella decorazione di Palazzo Barbò, anch'esso situato a Torre Pallavicina e adiacente al palazzo oggetto della presente analisi, a conferma della diffusione e della coerenza di questo registro iconografico nel contesto locale.

Particolare rilievo assume inoltre l'impiego delle grottesche, che trovano riscontro anche in altri contesti coevi, come nel caso del vicino Palazzo Barbò. La presenza di questo apparato decorativo contribuisce a collocare il ciclo all'interno di una tradizione ornamentale aggiornata, sensibile ai modelli diffusi nei principali centri artistici dell'Italia settentrionale.

Rimane tuttavia aperta la questione relativa all'interpretazione complessiva del ciclo e all'individuazione puntuale del committente. Nonostante l'assenza di dati documentari certi, la presenza dello stemma visibile nel cortile interno sul lato nord, consente di ricondurre con buona

probabilità la committenza alla famiglia Pallavicino. Tale ipotesi, pur plausibile, richiede ulteriori verifiche, lasciando dunque spazio a futuri sviluppi della ricerca.



Figura 54: Anonimo, *La malvagità delle sorelle*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 54a: Maestro del Dado, *La malvagità delle sorelle*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 55: Anonimo, *Psiche scopre l'identità di Cupido*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti



Figura 55a: Maestro del Dado, *Psiche scopre l'identità di Cupido*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 56: Anonimo, *Rimproveri e scomparsa di Cupido*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 56a: Maestro del Dado, *Rimproveri e scomparsa di Cupido*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 57: Anonimo, *Rimproveri e scomparsa di Cupido*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 58: Anonimo, *Sconforto e vendetta di Psiche*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 58a: Maestro del Dado, *Sconforto e vendetta di Psiche*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia



Figura 59: Anonimo, *Un gabbiano pettegolo avverte Venere*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 59a: Maestro del Dado, *Un gabbiano pettegolo avverte Venere*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 60: Anonimo, *Grida e furore di Venere*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 60a: Maestro del Dado, *Grida e furore di Venere*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 61: Anonimo, *Venere lancia un bando*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 61a: Maestro del Dado, *Venere lancia un bando*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 62: Anonimo, *Psiche supplica invano Cerere*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 62a: Maestro del Dado, *Psiche supplica invano Cerere*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.

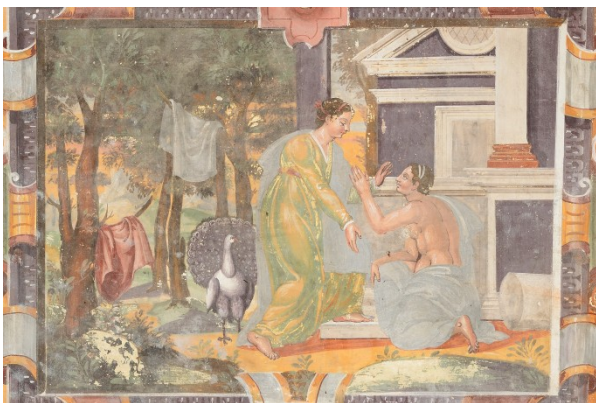


Figura 63: Anonimo, *Psiche supplica invano Giunone*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 63a: Maestro del Dado, *Psiche supplica invano Giunone*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 64: Anonimo, *Venere infierisce contro Psiche*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 64a: Maestro del Dado, *Venere infierisce contro Psiche*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.



Figura 65: Affresco, *La prima prova: il mucchio di semi*, affresco, Palazzo Oldofredi-Tadini Botti.



Figura 65a: Maestro del Dado, *La prima prova: il mucchio di semi*, inchiostro nero, Pinacoteca Malaspina, Pavia.

FONTI

Archivio di Stato di Bergamo. *Catastino del Comune di Torre Pallavicina, Distretto XII, Provincia di Bergamo: 1836*. Rinnovato ai possessori a tutto giugno 1836. Registro catastale, Catasto Teresiano. Bergamo: Archivio di Stato di Bergamo, s.d.

Archivio di Stato di Bergamo. *Catastino del Comune di Torre Pallavicina, Distretto XII, Provincia di Bergamo: 1853*. Registro catastale, Catasto Teresiano. Bergamo: Archivio di Stato di Bergamo, s.d.

Archivio di Stato di Cremona, Notarile, Nicola Gariverti, filza 508. *Testamento di Adalberto Pallavicini*, 3 settembre 1569.

Archivio parrocchiale di Torre Pallavicina. *Registro dei morti dal 1882 al 1893*, n. 9.

Archivio privato famiglia Botti, Torre Pallavicina, Botti, Giovanni e Comune di Torre Pallavicina. *Scritture d'affitto*. Torre Pallavicina, 15 ottobre 1924. Contratto di locazione (1924–1933); Botti, Giovanni, e Ludovico Lazzari. *Preliminare di compravendita*. Timbro notarile di dott. Domenico Bellotti, notaio in Romano di Lombardia. [29 febbraio 1942]; Botti, Giovanni, e Carlo Zioli. *Contratto di compravendita del palazzo Oldofredi-Tadini Botti*. 11 ottobre 1922; Botti, Giovanni e Vittorio Barelli. *Atto di compravendita*. [3 giugno 1941]. Copia dattiloscritta.

Lazzari, Vincenza, et al., e Giovanni Caro Botti e Luigina Ambrogi. *Atto di compravendita*. Repertorio n. 64.467, 22 dicembre 1979. Copia autentica rogata dal notaio Alberto Scarlato (Romano di Lombardia, archivio privato).

BIBLIOGRAFIA

Bartsch, Adam von, comp. *The Illustrated Bartsch: The Peintre Graveur Illustrated*. General editor: Walter L. Strauss. New York: Abaris Books, 1978.

Caproni, Riccardo e Pagani, Roberto. *Calcio e la signoria della Calciana (sec. XIV–XVIII)*. Comune di Calcio, 1990.

Covini, Maria Nadia. “Sforza, Tristano”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92. Roma, 2018.

Muoni, Damiano. *Cenni storici di Romano di Lombardia e dintorni*. Romano di Lombardia, 1871.

Perogalli, Carlo e Sandri, Maria Grazia. *Ville delle province di Cremona e Mantova*. Milano, 1973.

Samperi, Renata e Zampa, Paola. *La loggia di Giulio II a Castel Sant’Angelo: storia, modelli, discendenze*, in *Giuliano da Sangallo*, atti del convegno internazionale, pp. 434–446. Milano, 2017.

Sannino, Domenico. *Mimì ed Ercole Oldofredi Tadini: Una vita per l’Italia*. Milano, 2010.

Spreti, Vittorio. *Enciclopedia storico-nobiliare italiana*. Vol. IV. Milano, 1928–1932.

Strauss, Walter L., ed. *The Illustrated Bartsch*. Vol. 29: *Italian Masters of the Sixteenth Century*. New York: Abaris Books, 1982.

Sonia Cavicchioli, *Michiel Coxcie e la "Favola di Psiche" incisa dal Maestro del Dado, invenzione "postuma" di Raffaello*, In: *La fortuna visiva di Raffaello nella grafica del XVI secolo / a cura di Elena Rossoni ; testi in catalogo Laura Aldovini, Sonia Cavicchioli, Elisabetta Polidori, Elena Rossoni, Silvia Urbini Rimini*, [febbraio 2020], pp. 37-55

Sonia Cavicchioli, *Le incisioni del Maestro del Dado fra rimandi raffaelleschi e archeologici : fortuna e problemi di attribuzione*, In “Fontes”, n. 2000, 5/6, pp. 189-204.

SITOGRAFIA

Bassabergamascaorientale.it. “Torre Pallavicina – I comuni della Bassa Bergamasca orientale.”
<https://bassabergamascaorientale.it/territorio/i-comuni-provincia-bergamo-bassa-orientale/torre-pallavicina/>

Britannica.com. “Peace of Lodi.”<https://www.britannica.com/event/Peace-of-Lodi>

Comune di Pumenengo. *Allegato 1 — La storia*. Documento PDF.
https://old.comune.pumenengo.bg.it/images/Documents/doc_di_piano/elaborati_conoscitivi/Allegato1_La_storia.pdf

Dimore Storiche Bergamo. “Palazzo Oldofredi Tadini Botti a Torre Pallavicina.”
<https://dimorestorichebergamo.it/dimore/palazzo-oldofredi-tadini-botti/>

“Iodi.” Enciclopedia online. Istituto dell'Enciclopedia Italiana
Treccani.<https://www.treccani.it/enciclopedia/iodi/>

MuseiOnline.info. “Torre di Tristano / Palazzo Barbò.”<https://www.museionline.info/tipologie-museo/palazzo-barbo>

Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo – Direzione Musei Nazionali della Città di Roma.
“Raffaello da Montelupo: San Michele Arcangelo.”<http://castelsantangelo.beniculturali.it/index.php?it/153/raffaello-da-montelupo-san-michele-arcangelo>

Treccani.it. “Tristano Sforza.” Dizionario Biografico degli Italiani.
[https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-sforza_(Dizionario-Biografico))

Villago.it. “Palazzo Barbò di Torre Pallavicina (BG) – fine XV secolo.”
<https://villago.it/product/palazzo-barbo-di-torre-pallavicina-bg-seconda-meta-xv-secolo>

RINGRAZIAMENTI

Desidero innanzitutto esprimere la mia sincera gratitudine alla Professoressa Monica Visioli, mia relatrice, per aver accolto la mia richiesta di tesi e per avermi guidata, con grande competenza, disponibilità e pazienza, nello sviluppo di questo lavoro.

Desidero inoltre ringraziare il proprietario del palazzo oggetto della presente ricerca, Danio Botti, insieme alla sua famiglia, per la calorosa accoglienza e la generosa disponibilità dimostrate. L'attenzione, la cura e la profonda dedizione verso la loro dimora emergono con evidenza e hanno reso questa esperienza particolarmente significativa.

Un sentito ringraziamento va a tutte le istituzioni che hanno contribuito alla realizzazione di questo lavoro: l'Archivio di Stato di Bergamo, la Pro Loco della Calciana, l'Archivio Oldofredi-Tadini di Cuneo e la Biblioteca di Torre Pallavicina, nella persona del suo bibliotecario, per il supporto e la collaborazione offerti.

Infine, desidero ringraziare tutte le persone che, in modi diversi, mi sono state accanto nel corso di questo lavoro. Un pensiero particolare va a chi oggi non è più qui, ma continua a essere presente, in forme diverse.