

**Ritratti
del Rinascimento**

a cura di
Raffaella Castagnola

Giampiero Casagrande editore

Ritratti del Rinascimento

Ciclo di conferenze tenutesi presso
l'Università della Svizzera italiana
marzo-giugno 2006
6900 Lugano

Patrocinatori

Consolato Generale d'Italia, Lugano
Società Dante Alighieri, Lugano
Circolo numismatico ticinese, Lugano
SUPSI – Scuola Universitaria Professionale
della Svizzera italiana, Manno (Lugano)
USI – Università della Svizzera italiana, Lugano

Lucia Travaini è professore di Numismatica medievale e moderna all'Università degli Studi di Milano. Con Philip Grierson ha pubblicato il volume XIV del *Medieval European Coinage* (MEC). Ha pubblicato numerosi saggi di numismatica e le seguenti monografie: *Monete, Mercanti e Matematica. Le monete medievali nei trattati di aritmetica e nei libri di mercatura* (2003). Tra le altre monografie: *La monetazione dell'Italia normanna* (1995), *Storia di una passione: Vittorio Emanuele III e le monete* (1991), *Denari scodellati 1100-1200* (2005). Con Gabrielle Piccini ha firmato il volume *Il Libro del Pellegrino. Affari, uomini, monete nell'Ospedale di Santa Maria della Scala* (2003).

Indice

- 7 Premessa
- 9 Giulio Ferroni, *Ludovico Ariosto*
- 33 Roberto Fedi, *Vittoria Colonna, Michelangelo, e la "forma canzoniere"*
- 67 Renzo Bragantini, *Accorgimenti narrativi del Tasso epico*
- 83 Lucia Travaini, *I ritratti sulle monete. Principi, artisti, collezionismo e zecche nel Rinascimento italiano*
- 113 Paolo Orvieto, *Poliziano poeta*
- 131 Raffaella Castagnola, *Lorenzo de' Medici*
- 147 Simona Costa, *Il libro del Cortegiano di Baldassar Castiglione*
- 167 Indice dei nomi
- 175 Autori e curatori

*Lucia
Travaini*

**I ritratti sulle monete.
Principi, artisti,
collezionismo e zecche
nel Rinascimento italiano**

Premessa

Per parlare di ritratti e monete nel Rinascimento è necessario premettere qualche riflessione sui punti da trattare: ritratto, moneta, Rinascimento.¹

La moneta è prerogativa essenziale di sovranità: la moneta può essere emessa soltanto dallo Stato (monarchia, repubblica, principato, ducato), con basi giuridiche ben precise. Questo vale per il passato e per il presente. Nessun privato può emettere moneta. E questa è la principale differenza tra monete e medaglie: le medaglie possono essere prodotte da privati come da Stati, e sono svincolate dal sistema monetario e dalle norme della circolazione.

Tutto ciò che è raffigurato e scritto sulle monete identifica lo Stato, e quindi era, ed è, attentamente selezionato per la sua valenza politica e comunicativa, e per questo deve oggi essere osservato e studiato con la stessa attenzione.

Il ritratto rappresenta un individuo. Si può avere un ritratto fisionomico – come furono in genere quelli del Rinascimento – oppure tipologico o simbolico – come furono in genere quelli medievali – ma il ritratto sulla moneta era in ogni caso un segno forte: il tipo di Stato decide se un ritratto sia tollerabile o meno.

Tre ritratti monetali a confronto possono essere utili in questa premessa: Giulio Cesare su un denario del 44 a.C., il doge di Venezia Nicolò Tron (1471-73) sulla lira

d'argento, e John F. Kennedy sul mezzo dollaro d'argento del 1964. Solo uno di questi ritratti è "corretto". Nella Roma repubblicana Giulio Cesare era arrivato a ricoprire poteri straordinari, nominato dittatore per la quarta volta e poi dittatore perpetuo (metà febbraio 44), vale a dire in effetti un monarca. Giulio Cesare fu ucciso poco dopo la coniazione di queste monete, che furono certamente una delle cause della sua morte: fino a quel momento nessun romano vivente si era raffigurato su monete.² Anche il doge Tron era capo di una repubblica di grande tradizione, quella di Venezia: l'introduzione del suo ritratto di profilo sulle nuove monete del 1472 (lira e bagattino) suscitò grande riprovazione – la gente mormorava che "i signori tiranni si mettono in medaglia e non i cavi de repubblica" –; poco dopo la sua morte nel 1473 il consiglio della repubblica ordinò che non si dovesse più ripetere una simile raffigurazione di profilo a tutto campo.³ Anche gli Stati Uniti sono una repubblica, ma sul mezzo dollaro americano del 1964 il ritratto di John Kennedy non era uno scandalo dato che il presidente era stato ucciso nel 1963 e la sua immagine quindi era commemorativa.

Ecco dunque la regola fondamentale: le repubbliche possono mostrare soltanto ritratti di individui defunti. Lorenzo il Magnifico (1449-1492) fu principe di fatto senza averne il nome: la sua era una "signoria larvata", già dai tempi del nonno Cosimo, su Firenze che restava ancora formalmente una repubblica, e le monete lo dimostrano, raffigurando il giglio e san Giovanni Battista secondo la tradizione.⁴

Vista quindi l'estrema sensibilità della manifestazione dei ritratti monetali si capisce ancora meglio la loro importanza come strumenti di comunicazione. Anche le medaglie furono utilizzate per comunicare, ma con le dovute differenze. Le medaglie non circolavano come le monete; non erano prerogativa dello Stato ed è così che proprio sulle medaglie si cominciarono a manifestare i nuovi signori del Rinascimento italiano – quasi tutti condottieri – sperimentando le nuove forme del potere già

prima di poter porre ritratti su moneta. Sigismondo Pandolfo Malatesta signore di Rimini è raffigurato su numerose splendide medaglie ma le sue monete sono tutte tradizionalmente medievali.⁵

Troviamo notizia di un ritratto "che respira" già a proposito di una medaglia fusa da Pisanello per Filippo Maria Visconti, e altri ne ricorderemo poi anche in moneta.⁶ Dobbiamo comunque osservare che quando nelle corrispondenze umanistiche troviamo espressioni che elogiano i "ritratti al naturale che respirano" dobbiamo prenderle come complimenti spesso esagerati in adulazione dei principi, tipici elogi alla moda del tempo.⁷

Cosa è il Rinascimento? Dipende da cosa studiamo e dove: se guardiamo le arti o la letteratura il Rinascimento comincia nel Trecento. Ma per le monete il medioevo è lungo e va fino alla fine del Quattrocento. E la cesura è data forse proprio dai nuovi ritratti che noi chiamiamo "del Rinascimento". E li associamo alla bellezza. Ma per capire cosa veramente cambiò nel Rinascimento vediamo cosa c'era prima, dato che la bellezza delle monete era ricercata anche nel medioevo, e i ritratti esistevano anche nel medioevo.

La bellezza delle monete

Gli Stati hanno cercato di produrre monete belle in tutti i periodi e si deve guardare con occhi nuovi anche alle monete medievali e rivederne i criteri di giudizio. La zecca di Firenze nel 1332, invece dei due previsti, aveva un solo incisore, Benincasa di Lapo, il quale, vecchio e quasi cieco, produceva conii così brutti che sembravano "quasi simili a quelli di Genova" (*similatur florenis lanuensibus*): la preoccupazione era quella che la cattiva qualità dei conii facesse perdere al fiorino di Firenze "il suo corso universale" (chiaro esempio di quanto l'apparenza della moneta fosse giudicata importante tanto quanto la purezza del metallo, e di quanto l'orgoglio cittadino potesse identificarsi nelle monete). Allo stesso

modo le imitazioni o contraffazioni della propria moneta suscitavano indignate reazioni.⁸

La monetazione comunale italiana presenta iconografie ripetitive e spesso immobilizzate per secoli: il tipo era il sigillo di garanzia dello Stato e per questo non veniva mutato facilmente. Straordinario l'esempio di Genova, le cui monete conservarono fino al 1636 i tipi introdotti nel 1139: la stilizzata porta urbica (da molti detta "castello genovese") con legenda IANVA sul dritto, e la croce sul rovescio, con il nome di Corrado III di Svevia il quale concesse alla città il diritto di battere moneta nel 1138. La stabilità dei tipi monetali era vista come garanzia della qualità della moneta, e dello stato che la emetteva: per questo l'arte incisoria monetale presenta caratteristiche tradizionaliste molto accentuate. E quando Francesco Sforza nel 1464 divenne signore di Genova si accontentò di imprimere sulle monete il biscione sulla porta genovese, lasciando il suo ritratto soltanto sulle monete di Milano.

La bellezza discreta delle monete deve essere ricercata nei dettagli, nella rotondità e nella precisione dell'impronta, che solo coniatori esperti potevano assicurare.⁹

Nel 1528 nella zecca di Venezia il coniatore Giovanni degli Orologi fu particolarmente elogiato per "el singular modo et inzegno trovado cum molta sua industria et acuità in far stampar soldi et mezi soldi cum tanta equalità, iusteza et rotondità quanta alcuno ha veduto [...] cossa a tuti admiranda" e fu promosso alla produzione dei ducati d'oro così che "le monede nostre, quale eccelleno tute altre monede de bontà, excellerano similiter de bellezza".¹⁰

Le monete riflettevano quindi il prestigio dell'autorità sovrana, re o repubblica che fosse, e per questo le loro immagini furono affidate spesso a eccellenti incisori. Ma il prestigio di un buon re, come di una repubblica (*una simile republicha*, scrivevano i fiorentini), era anche nella buona qualità intrinseca della moneta.¹¹

La moneta è metallo di peso stabilito, garantito dall'autorità. Nelle monete con ritratto l'immagine esalta la

garanzia sovrana sul metallo e allo stesso tempo perpetua la memoria del sovrano. Questo fu in qualche modo teorizzato nel passo che segue, scritto da Tolomeo da Lucca nel 1300 circa:

[...] la moneta è ornamento proprio del re [...] poiché in essa è rappresentata l'immagine del re in quanto Cesare [...] così che in nessuna cosa come nella moneta può esservi luce per la sua memoria.¹²

Questo passo si riferisce strettamente alla concezione del ritratto medievale, quando il re era visto e ritratto nella sua funzione regale – re in quanto Cesare –, e quindi ritratto per la sua funzione, sia con immagini "all'antica" – come per Carlo Magno o Federico II – sia con immagini simboliche comuni nel medioevo.

Federico II di Svevia nel Regno di Sicilia seppe usare sapientemente le monete per diffondere la sua immagine, e dopo di lui Carlo d'Angiò e papa Bonifacio VIII, i quali non a caso si fecero raffigurare da Arnolfo di Cambio in statue importanti. Il ritratto di Carlo I d'Angiò sul reale d'oro è molto vicino a quello della statua arnofiana sul Campidoglio, e proprio con Arnolfo si era sviluppata una ritrattistica ormai veramente attenta ai tratti individuali.¹³

Anche nel medioevo si erano avuti ritratti, ma quale era dunque la novità del Rinascimento?

La vera novità sembra essere nel fatto che i ritratti erano ormai divenuti fisionomici, vale a dire effettivamente somiglianti al soggetto rappresentato, preferibilmente di profilo per una maggiore possibilità di caratterizzazioni.

In molti casi sappiamo che i ritratti erano disegnati dal vero, *tratti al naturale*. Ma anche nel medioevo esisteva il concetto di ritratti dal vero, e una storia in particolare, nel X secolo, ne è un chiaro esempio: la principessa Hadwiga, figlia di Enrico duca di Baviera, fratello di Ottone I imperatore, era stata promessa sposa al figlio dell'imperatore bizantino, e questi inviò in Germania un

pittore eunuco “per ritrarla molto somigliatamente da vicino, osservandola sollecitamente” (*simillime depingeret, sollicite eam inspiceret*); la fanciulla però, detestando queste nozze, divaricava bocca e occhi (*os divaricabat et oculos*) rendendo impossibile il lavoro del pittore: e in conseguenza di tale ostinazione il greco fu ripudiato.¹⁴

Il ritratto “dal vero” della principessa sarebbe stato comunque ai nostri occhi non fisionomico. La grande novità del Rinascimento stava in immagini effettivamente realistiche, corporee, e vicine alle sembianze del soggetto, frutto di un nuovo concetto di individuo e di nuove forme d’arte.

Fisionomico, fisiognomico, individuo

Si ritiene comunemente che il fiorire dei ritratti nel Rinascimento sia stato il frutto di un “culto dell’individuo e della personalità” – così a partire da Jacob Burckhardt.

Nel Rinascimento si sviluppò la tendenza a rappresentare tratti individuali tali da permettere l’identificazione con la persona raffigurata. Lo stato attuale della ricerca comunque ha dimostrato che non basta solo l’etichetta con il nome sotto un ritratto per capirlo interamente. Nel Rinascimento infatti fu fortissima l’influenza delle “fisiognomie storiche” e anche un ritratto che noi vediamo altamente veristico e individualizzato può essere stato modellato secondo norme o significati preconetti, come il naso aquilino requisito indispensabile della regalità; emblematico il caso di re Luigi XI di Francia il quale nel 1482 ordinò che per il ritratto funerario da collocare sulla sua tomba il suo naso non fosse ritratto al naturale, ma fosse reso “aquilino”: proprio il naso aquilino infatti era segno di un “regalis animus”. Secondo Burckhardt, che scriveva nel 1885, il naso aquilino di Federico da Montefeltro testimoniava lo stile fiammingo di Piero della Francesca, “impietoso” nel suo naturalismo, mentre secondo alcuni ora anche il naso aquilino di Federico sarebbe stato accentuato proprio come se-

gno di regalità; in realtà un colpo di lancia durante un torneo da giovane gli aveva spezzato il naso e sfigurato parte del viso.¹⁵

E come il naso aquilino poteva essere aggiunto per nobilitare, qualche difetto poteva essere eliminato allo stesso scopo: Leon Battista Alberti nel Quattrocento trattando della *similitudine* a proposito dei ritratti era umanisticamente colpito dalle parole di Plutarco: “che li antichi pittori dipingendo i re, se in loro era qualche vizio, quanto potevano, servando la similitudine, l’emendavano”.¹⁶ Vi erano quindi ritocchi e abbellimenti continui.

Si tratta dunque di accettare i diversi atteggiamenti mentali di epoche diverse, riconoscendo che anche nel Rinascimento si idealizzarono ritratti al punto di annullare la capacità di rendere alla perfezione i caratteri individuali esteriori: e possiamo dire quindi che anche i ritratti rinascimentali non erano sempre veri ritratti, essendo ornati di ritocchi che i committenti intendevano destinati a mostrare meglio qualità interiori, virtù e onori, quando il fisiognomico prevaleva sul fisionomico.

I termini fisionomico e fisiognomico sono stati spesso usati indistintamente ma sarà utile analizzarli in dettaglio.¹⁷ *Fisionomica* è l’imitazione delle fattezze individuali, che risulta in un ritratto realistico. *Fisiognomica* è l’aggiunta dell’espressione psicologica.¹⁸

L’ambiguità dei due termini fisionomico e fisiognomico è interessante. Infatti, se il ritratto fisiognomico deve esprimere i caratteri interiori, cioè l’anima del personaggio ritratto, dobbiamo immaginare un repertorio fisso che potesse essere compreso da tutti, come il naso aquilino per un re molto regale: in tale repertorio ci sarebbe una faccia da eroe, una faccia da santo e così via, e questo ricorda paradossalmente le teorie di Cesare Lombroso sulle fisiognomie dei criminali.

A me sembra che oggettivamente il ritratto fisiognomico sia tanto ritoccabile da perdere la correlazione con la realtà fisica. Un bell’esempio lo troviamo del resto nel mondo classico, dove invano cercheremmo ritratti di Augusto anziano. Il ritocco era all’ordine del giorno.

E se per Bianchi Bandinelli il vero ritratto era solo quello fisiognomico, egli stesso ammetteva che anche i ritratti di ricostruzione, magari del tutto inventati, possono unire osservazione fisionomica e intuizione psicologica a esprimere in modo vivo il concetto che si è formato di una determinata personalità: un “vero” falso ritratto, si potrebbe dire. In realtà nel Rinascimento vi fu un grande interesse per la “fisiognomica”, che esaminava la correlazione fra corpo e psiche, fra caratteristiche somatiche e comportamenti degli individui.

La ricerca di ritratti divenne nel Rinascimento una vera moda, ma mancava di senso critico (per questo personalmente non credo alle letture “fisiognomiche”): tutti i ritratti si ritenevano davvero ritratti autentici, anche quelli di Cristo o di Adamo ed Eva. Il granduca di Toscana Francesco I dei Medici era un grande collezionista e come tale veniva consultato spesso da altri signori in materia di oggetti d’antichità e d’arte; nel 1574, rispondendo all’arciduca del Tirolo che ricercava “ritratti autentici”, gli scrisse quanto segue:

[...] son ito sempre cercando fra le mie medaglie, monete, et anticaglie se potevo trovare cosa da satisfarle et sendomi venuta alle mani questa di Carlo Quarto, ne ho fatto cavare il ritratto et lo mando a Vostra Altezza dispiacendomi non avere il colore della barba et del carnato.¹⁹

A parte il colore, ignoto, della barba, dunque, il granduca riteneva quell’immagine monetale il vero ritratto di Carlo IV di Boemia, per noi un generico ritratto barbato. Nascevano in quegli anni le grandi gallerie di “ritratti” storici, e si creavano le “storie metalliche”, raffiguranti su medaglie i ritratti “di fantasia” dei membri di una casa regnante.²⁰

Tornando alle monete possiamo dire che il ritratto monetale aveva sempre avuto una grande importanza, anche quando la forma non sembra a noi oggi quella di un vero ritratto. Ma quello che cambiò dalla metà del Quattrocento erano le forme d’arte con rappresentazio-

ni realistiche, e lo svilupparsi, con un nuovo concetto di individuo, di una committenza signorile che disponeva di fondi, di corti e di artisti, e per la quale anche la moneta diventava un supporto di immagine ora sempre più disponibile per diversi motivi fondamentali: l’oggettiva ricchezza disponibile, e ancor più forse la necessità di mostrarla manifestando il volto del signore in forme nuove e personali; il diametro delle monete divenne progressivamente più largo e lo si sfruttò per rappresentare i principi e il loro “immaginario”. I nuovi signori dimostrarono la ricchezza nelle vesti, nei palazzi, nelle committenze artistiche con un consumismo *ante-litteram*, e si mostrarono su medaglie e poi alcuni su monete come re e imperatori; questi nuovi signori erano condottieri, uomini d’arme, divenuti capi di Stato: Federico da Montefeltro, Ludovico Gonzaga, Francesco Sforza, Leonello e Borso d’Este, Sigismondo Malatesta; mercanti erano invece i Medici.²¹ La grandezza e lo *status* dei principi si manifestavano anche nelle collezioni di antichità, e specialmente nelle monete romane con i ritratti degli imperatori.

Il collezionismo di monete

Il collezionismo di monete e altre antichità fu alla base del rinnovamento delle arti nel Rinascimento così come lo studio dei classici ne influenzò il pensiero creando modelli di virtù, maschili e femminili, ai quali ispirarsi. La grande diffusione del collezionismo di monete, specialmente di quelle romane imperiali, ebbe una rilevanza enorme nella diffusione dei ritratti su medaglie e monete del Rinascimento, anche se agli inizi i ritratti non copiarono i modelli romani da vicino, raffigurando i soggetti nelle loro vesti usuali.

Francesco Petrarca è stato ritenuto uno dei primi collezionisti, ma si conoscono esempi più antichi di conoscenza e apprezzamento delle monete romane, almeno dalla fine del Duecento: un collezionismo che si

diffondeva parallelamente allo studio di autori antichi, come Svetonio, cercando immagini da accostare ai ritratti letterari dei dodici Cesari e degli altri imperatori.²² I ritratti monetali dell'Impero romano vennero tradotti in marmo e in pittura sui muri dei palazzi a Milano, Roma, Padova e in altre città: in Lombardia sembra vi fosse davvero una mania, che Giovanni Agosti ha descritto con queste parole:

Girando per le vie di Milano capita ancora oggi di imbattersi in portali del Rinascimento, affiancati da profili di imperatori antichi: e quando si comincia a farci caso, ci s'accorge che sono davvero tanti, e chissà quanti furono. Teste di Cesari dappertutto in Lombardia, quasi a compensare le miserie del sottosuolo nel restituire antichità. Quell'infilata di imperatori che decorano i leggi delle Annunciazioni, gli atri delle Sacre conversazioni, che sovrastano le arcate dei portici, che orlano gli zoccoli di una chiesa, che costeggiano, miniati, preghiere o poesie, che vengono attraversati dalla luce nelle vetrate del Duomo, che brillano smaltati in calici e ostensori, sono una specialità lombarda.²³

Fabiana Anfuso ha realizzato un corpus dei medaglioni architettonici a Milano e ne ha individuati sessantasette tra quelli ancora *in situ*, quelli conservati in musei e altri nel mercato antiquario. Una vera mania antiquaria che era fissata in teste di marmo: nel 1480 il fiorentino Giovanni Ridolfi definì i medaglioni che ornano il basamento della Certosa di Pavia "teste antiche di marmo tracte di medagle".²⁴ E si deve ricordare qui che il termine *medaglie* indicava anche tutte le monete antiche.²⁵

I primi ritratti del Rinascimento: il re e il duca

Philip Grierson esaminando i ritratti monetali del Rinascimento commentò il ruolo delle corti più o meno grandi dei nuovi signori, corti che produssero certamente le



Fig. 1. Napoli, Ferdinando d'Aragona, ducato d'oro (diametro originale mm 21).
Cortesia Numismatica Ars Classica, auction 32, n. 72.



Fig. 2. Napoli, Ferdinando d'Aragona, doppio carlino d'argento.
MEC 14, n. 943 (diametro originale mm 30).
Cortesia Fitzwilliam Museum, Cambridge.

prime medaglie. Alcuni dei primi segni di ritrattistica si trovano a Padova, Venezia e forse a Brescia, ma non parlerò di questi primordi.²⁶ Stabilire il primato del primo vero ritratto monetale del Rinascimento può sembrare ozioso, e in fondo le monete con ritratto del Rinascimento videro luce ed ebbero successo in un momento preciso alcuni anni dopo la metà del Quattrocento, ma mi sembra utile comunque sottolineare alcune precisazioni cronologiche.

I ducati d'oro con ritratto di Francesco Sforza sono stati considerati a lungo le prime monete con ritratto del Rinascimento italiano, databili a partire dal 1462, ma

nel volume 14 del *Medieval European Coinage* Philip Grierson, con la scrivente, propose una nuova lettura, attribuendo questo primato al più grande reno italiano, il Regno di Napoli, già con le prime monete di Ferdinando d'Aragona, salito al trono il 27 giugno 1458. Mancano documenti scritti che si riferiscano specificamente alla comparsa delle monete napoletane con ritratto,²⁷ la cui datazione tra 1458 e 1459 si basa su osservazioni numismatiche ben precise;²⁸ il ritratto giovanile di re Ferdinando comparve non solo sui ducati d'oro ma anche su un raro doppio carlino d'argento che può considerarsi il primo testone²⁹ [Fig. 1-2]. E perché monete con ritratto? Ferdinando dopo la morte del padre volle sottolineare con forza il suo diritto al trono di Napoli, che gli veniva minacciato dal ramo angioino, affermando così la sua sovranità.

È interessante ricordare che già Ernesto Bernareggi, parlando del ritratto di Francesco Sforza scrisse testualmente “È strano come l'idea di riprodurre sulle sue monete la propria effigie ad imitazione dell'antichità classica possa essere venuta proprio a Francesco Sforza che, benché non illetterato anzi amante di letture storiche, non può considerarsi un principe umanista”.³⁰ Ma in realtà il primo non fu lui, bensì come si è detto Ferdinando d'Aragona già sulle prime monete del suo regno, nel 1458 e 1459.³¹ Ed è ben possibile che lo Sforza abbia potuto prendere spunto dalle monete napoletane.

Re Ferdinando era abituato alle antichità alla corte del padre Alfonso, circondato di artisti come Pisanello e di grandi umanisti: re Alfonso collezionava monete degli imperatori romani e le custodiva in una cassetta di avorio. È logico che fosse la corte napoletana a dare il primo esempio, e non solo per il contesto culturale.³² La ragione sta anche nel diritto: un re poteva mostrarsi sulle monete per antica tradizione, e del resto Alfonso si ispirò apertamente a Giulio Cesare.³³ Vorrei inoltre ricordare il ruolo di Pisanello alla corte napoletana, e non solo per le famose medaglie. Due disegni conservati al Louvre sono stati interpretati come disegni per medaglie

o schizzi per sculture, ma sono certamente relativi a progetti per nuove monete che seguivano ancora lo stile medievale, come ha rilevato Luke Syson.³⁴

Dopo il re vennero i condottieri.

Francesco Sforza fu prima un brillante condottiero e poi un abile duca. Le sue prime monete furono battute nella zecca di Fermo nelle Marche. La sua ricchezza e potenza si manifestarono poi nelle monete milanesi: le tipologie furono tradizionali fino al 1462, quando comparve il ritratto sui ducati d'oro. L'importanza di questa comparsa deve essere rivista alla luce di dati finora sottovalutati: i ducati di Francesco Sforza con ritratto sono quasi tutti ribattuti su altre monete d'oro, specialmente papali. Già Bernareggi notò questa caratteristica, e Carlo Crippa l'ha sottolineata in dettaglio, ma senza analizzarne fino in fondo le conseguenze.³⁵

La prima fonte che parla dei ducati con ritratto è una grida milanese del 25 settembre 1462, e non è un “battage pubblicitario” come scrisse Bernareggi, ma la prima risposta a un problema:

[...] perché il nostro ill.mo Signore de presente ha facto et fa fabricare ad la zecha de la moneta de Milano ducati in summa perfectione et bontade d'oro, et in quella fineza et pexo che è il ducato venetiano, quale da una parte hano stampite la effigie del prefato signore et da l'altra il cavalo ducale, et como essi ducati in tutta bontade sono fabricati, cossi digna et ragionevol cossa è che nel spendere de quilli non habieno minor corso nè valuta de li ducati venetiani” si fa pubblica grida che abbiano lo stesso corso del ducato veneziano.³⁶

La grida dovette essere ripetuta a dicembre, e ancora in una lettera a re Ferrante il 28 marzo 1463 Francesco Sforza assicurava la parità con il ducato veneto: tante ripetizioni lasciano supporre un problema, e questo doveva essere proprio nella qualità variabile dei ducati che “stavano sotto”.³⁷ A titolo di esempio, in una lista di monete d'oro databile al 1430 circa risulta che le monete d'oro di Genova, Milano e Roma erano lievemente infe-

riori per oro a quelle di Venezia e di Firenze.³⁸ Merita molta attenzione la natura delle fonti scritte a nostra disposizione: non conosciamo le ordinanze di zecca di Napoli né di Milano riferite alle monete con ritratto; i primi documenti sono le gride milanesi del 1462, ma queste volevano imporre come ducati di Venezia monete che non lo meritavano, e il pubblico se ne era accorto; se i nuovi ducati fossero stati buoni davvero non avremmo nemmeno questi documenti.

Se Francesco Sforza avesse voluto fare una riforma completa, e davvero “artistica”, avrebbe credo cercato anche la bellezza formale, la buona qualità, e la realizzazione di tondelli ben fatti; evidentemente l’affinamento e la fusione dell’oro richiedevano molto tempo e alta capacità tecnica: usando monete d’oro di altre zecche e di altri Stati come tondelli per le sue monete lo Sforza dimostra di aver scelto una scorciatoia, e forse di aver deciso in fretta, lucrando anche sulle differenze di caratura. Ma perché queste scelte? Forse i nuovi ducati con ritratto erano una risposta alle voci sulla sua morte che erano circolate nella primavera del 1462?

E qui dobbiamo esaminare il ruolo delle zecche. La maggior parte delle zecche lavorava con il metallo portato da privati, ma è chiaro che nelle prime emissioni con ritratto era metallo del signore che veniva trasformato in monete nuove. E in molti casi vi erano intenti di propaganda (il termine fu usato per la prima volta nel titolo della pontificia *congregatio de propaganda fide* istituita nel 1622).

E dobbiamo esaminare il ruolo della circolazione monetaria, anche se vogliamo dedicarci soprattutto agli aspetti artistici. Quando si tratta di monete infatti non basta guardare un esemplare, magari il più bello: si deve guardare a tutta la produzione, e domandare quanto effettivamente un tipo monetale avesse circolato, quante persone lo avessero visto.

Il ducato di Francesco Sforza è una moneta rinascimentale o tardogotica [Fig. 3]? Un lato mostra ancora il duca a cavallo, come le monete del Trecento, ma basta

questo a dire che si tratta di una moneta tardogotica? Le monete di Milano avevano una enorme rilevanza anche internazionale ed è quasi ovvio che il cambiamento fosse graduale verso le nuove forme. Sovrani a cavallo erano un segno forte nel panorama monetario del Quattrocento.³⁹ Il nuovo ducato sforzesco si distingueva però per la testa. E le teste, abbiamo visto, erano la mania del Rinascimento: in moneta, in medaglia, in pittura, in tondo architettonico.⁴⁰



Fig. 3. Ducato di Francesco Sforza ribattuto n. 273 (diametro originale mm 23).
Cortesia Crippa Numismatica, Milano, 2004.

Gli altri signori

A Ferrara il condottiero Lionello d’Este (1441-1450) si raffigurò sulle medaglie, e il suo successore Borso (marchese di Ferrara, 1450-1452; duca di Modena e Reggio, 1452-1471, e duca anche di Ferrara dal 14 aprile 1471 alla sua morte il 20 agosto dello stesso anno) si raffigurò anche sul ducato d’oro. Il rovescio mostra il tipo della Resurrezione, con Cristo nell’atto di uscire dal Sepolcro, introdotta sul ducato di Lionello. La datazione di questo ritratto monetale è dibattuta, e alcuni hanno pensato che questo ritratto potesse essere emesso dal 1452 in poi, o intorno al 1460, ed essere forse anteriore a quello di Francesco Sforza, ma io credo che l’unica datazione accettabile sia quella coincidente con l’investitura al ducato

di Ferrara a Roma da parte di papa Paolo III, celebrata con grande sfarzo, e durante la quale, come ha ricordato Rosenberg, Borso distribuì monete d'oro e d'argento, evidentemente fatte coniare per l'occasione; la titolatura BORSIVS DVX ZC (=etc) FERRARIE ZC (=etc) può essere riferita soltanto a questo periodo.⁴¹

Non entrerò in dettaglio nella produzione di tutte le zecche italiane del tempo,⁴² ma nell'ammirare le immagini di questi ritratti monetali si devono ricordare i nomi di grandi maestri che operavano negli ambienti che li produssero. Andrea Mantegna (Pala della Vittoria, dopo la vittoria di Fornovo contro Carlo VIII, nel 1495) ispirò il ritratto di Francesco II Gonzaga,⁴³ e un disegno di Leonardo ispirò forse quello del giovane Gian Galeazzo Maria Sforza, anche se non siamo certi di chi fossero gli incisori a realizzarli.⁴⁴ La statua equestre di Francesco Sforza progettata da Leonardo su richiesta di Ludovico il Moro è alla base di una moneta ferrarese di Ercole I d'Este (1471-1505).⁴⁵

I testoni d'argento

Si attribuisce a Venezia il primato nell'introduzione di una moneta d'argento con ritratto, con la lira Tron del 1472: pesa 6,52 g, ma forse ancora una volta il primato deve essere riportato a Napoli: una delle primissime monete di Ferrante fu il doppio carlino, di 6,88 g, rarissimo. Ma l'argento era una risorsa del Nord: e fu Milano a dare il via alle vere e proprie emissioni sistematiche di testoni pesanti, con Gian Galeazzo dal 1474, seguito da Ercole I d'Este (1471-1505) a Ferrara, dal 1475.

Testoni d'argento di Galeazzo Maria Sforza sono presenti fuori dai confini italiani in tesori misti con monete d'oro e argento. Nel tesoro di Bezas (Bordeaux), occultato intorno al 1500, i testoni milanesi di Gian Galeazzo erano le uniche monete con ritratto della nuova arte, mentre sulle altre monete i sovrani si mostravano ancora nelle forme medievali, a cavallo oppure stanti in

cornici gotiche, o nella nave dei nobili d'Inghilterra o di Fiandra.⁴⁶ A Milano il re di Francia Luigi XII (1498-1514, signore di Milano 1500-1512) ebbe monete con ritratto, ma in Francia introdusse i testoni d'argento con ritratto solo nel 1514, dopo aver perduto Milano.

Dobbiamo quindi fare attenzione alle zecche, a tutta la produzione monetale di uno Stato, con e senza ritratti, e, per gli aspetti tecnico e artistici, agli incisori dei conii.

Zecche, incisori e tecnica

La produzione della moneta è diritto sovrano e quindi l'apertura di una zecca spesso sanciva l'esistenza di un nuovo Stato, o di un nuovo *status* di un signore.⁴⁷ Così possiamo meglio comprendere le monete con ritratto di Borso d'Este solo dal 1471, o l'assenza di monete simili per Sigismondo che non aveva del resto titolo ducale né marchionale. Credo che da questo punto di vista ci sia ancora molta ricerca da fare, inquadrando le monete con ritratto complessivamente e comparativamente in tutta la produzione italiana, e nella circolazione.

Entrando ora nelle zecche, e osservato già che la bellezza era un requisito fondamentale delle monete, è ovvio che il ruolo degli incisori fosse decisivo: importante quindi assicurarsi i migliori, insieme ad apprendisti in grado di sostituire i vecchi. A Firenze il grande Michelozzo di Bartolomeo, scultore, architetto e non solo, fu incisore nella zecca dal 1410 fino al 1448.⁴⁸ La funzione di incisore alla zecca era per Michelozzo fonte di un introito sicuro, come risulta dai registri delle imposte, e nonostante le accuse di assenteismo egli riuscì a conservare l'incarico, per le sue amicizie ma certo anche per la sua competenza. Si arrivò poi alle figure di Cellini e Leone Leoni, artisti protagonisti che portarono la loro opera sulla ribalta delle cronache, ma non tratto qui del Cinquecento.

Gli incisori delle zecche lavoravano eseguendo, in modo più o meno personale, le direttive delle cancellerie

sovrane. Circolavano certamente modelli su carta o impronte; ai primi di marzo del 1467 Galeazzo Maria Sforza fece preparare i nuovi conii per il ducato d'oro da distribuire a Milano in occasione della ricorrenza del suo ingresso in città: il suo ritratto in disegno, eseguito dal pittore Zanetto Bugatto, fu inviato come modello all'incisore di zecca (*magistro chi fa li ferri*).⁴⁹

Non sempre però, alla morte di un sovrano, i modelli con il ritratto del successore arrivavano prontamente in zecca: per esempio, a Napoli, il ducato d'oro di Ferrandino (1495-96) mostra l'effigie del padre Alfonso II (1494-95), con il solo aggiornamento delle legende,⁵⁰ e i primi cavalli di rame emessi per Federico III (1496-1501) mostrano ancora lo stesso ritratto di Alfonso, mentre quello di Federico fu introdotto più tardi.⁵¹

Gli incisori dei conii erano generalmente orefici di professione, artisti attivi in diversi campi della scultura, fusione e arte incisoria. Molti sono gli artisti importanti che incontriamo come incisori di conii in zecche grandi e piccole.⁵²

Circolazione monetale

La ricerca numismatica deve ancora dimostrare, su basi quantitative, quanto le nuove monete fossero entrate effettivamente nell'economia. Ernesto Bernareggi osservò che spesso le monete d'oro con ritratto si presentano "deturpate da pieghe, rarissime invece a riscontrarsi nei pezzi di Genova, Firenze, Venezia, che evidentemente erano accettate sulla fede; di quelle poco conosciute e un po' sospette si preferiva saggiare la purezza del metallo, piegandole con le dita o coi denti".⁵³

Alcune zecche furono particolarmente produttive e questo è certamente il caso di Milano, ma anche qui i nominali più diffusi sono ducati e testoni, mentre i multipli d'oro di cui si conosce per certa la produzione in genere non sono pervenuti. I multipli d'oro di grande peso e valore ebbero certamente funzioni di conserva-

zione della ricchezza, quasi come "lingotti d'arte" per doni diplomatici e riserva di valore.

Nel novembre del 1470 Galeazzo Maria Sforza ordinò la produzione di pezzi d'oro da 10.000 ducati (*sic*: circa 3500 g ciascuno = 3,5 kg). Gli ordini al tesoriere Anguissola erano precisi: il duca ordinò di far fare "duy stampi grandi de forma como sonno le medaglie de marmore sonno li in la camera nostra, di quali l'uno stampisca la testa nostra al naturale cum queste lettere in cerco [...] et l'altro stampo stampisca la testa dela Ill.ma nostra consorte pur al naturale con queste littere [...]".⁵⁴ Grierson li ha definiti "i prodotti più eccentrici di qualsiasi zecca del Rinascimento": per realizzarli furono chiamati il pittore Zanetto Bugatto, l'orafo Matteo da Civate e, per la fusione, Francesco da Mantova *nostro bombardero* – fonditore di bombarde –: due di questi oggetti immensi furono portati con sé da Ludovico il Moro quando lasciò Milano nel 1499, e un altro fu fuso da Ascanio Sforza per pagare truppe in aiuto del fratello.⁵⁵

Vediamo altri esempi di ostentazione che riguardano gli Sforza:

Firenze, anno 1471: Galeazzo Maria si recò a Firenze con la moglie e un ricchissimo seguito; tenne corte in Firenze offrendo generosi doni, e "per queste liberalitate ognuno concorea a visitarlo e da lui humanamente era ricevuto e presentato [...] per qualchi fiori ch'erano presentati al duca gli donava ducati [...]".⁵⁶

Milano, anno 1491: per le nozze di Ludovico il Moro con Beatrice d'Este gli ospiti illustri furono invitati ad ammirare le ricchezze del tesoro, e abbiamo la descrizione di uno dei testimoni:

[...] in la camera deli argenti era, su tapedi lunghi brazza xvi et larghi brazza tre in terra, una gran quantità de centenara de miara de ducati doro tra li quali la maggior parte erano da due et tri ducati l'uno, et la grossezza dela estensione de dicti ducati era circha tre dita. In capo deli quali tapedi erano le dece medaglie da xm ducati d'oro l'una et

tra l'una et l'altra gli era parecchie migliara di ducati de valuta x et xxv ducati l'uno, che fu uno dignissimo et alegro vedere. [...] Era ultimamente in terra ad uno canto dela camera tante monete d'arzeno in uno monte che uno capriolo non le saltaria, de varie sorte monede [i].⁵⁷

Abbiamo qui la manifestazione della ricchezza e della liberalità. Tutto questo acquisiva ancor più potere di impatto se sui ducati offerti si mostrava il ritratto del signore.

Sottolineo la presenza di multipli: questi sono conosciuti per l'età romana e bizantine, e chiamati medaglioni: non medaglie perché a tutti gli effetti erano tagliati secondo il sistema monetario; non monete, perché in realtà non avevano una circolazione generale; forse si possono comparare alle banconote da 500 Euro che nessuno può spendere normalmente e pochi vedono. Erano davvero lingotti monetati. Si deve inoltre osservare, specialmente per la zecca di Milano, l'uso di conii di testoni per battere multipli in oro: una "confusione" generalmente pericolosa per normali prodotti di zecca, e spiegabile per pezzi di destinazione circoscritta.⁵⁸

Resta da vedere se vi fu davvero un uso economico delle monete "belle", ma non vi dovrebbe essere un contrasto se la bellezza si accompagnava alla qualità intrinseca. L'impatto di alcune monete italiane con ritratto fu notevole e si conoscono imitazioni precoci fuori dai confini italiani.

Nel Principato di Dombes, nella zecca di Trévoux, Giovanni II di Bourbon (1459-1482) fece emettere un ducato d'oro che si ispirava a quello di Francesco Sforza, ma in forme autonome.⁵⁹ Ancora una volta notiamo che era più facile innovare la tipologia monetale in zecche prive di grandi tradizioni.

La zecca di Berna usò a modello il ritratto del giovane Gian Galeazzo Maria (1476-1494) per la testa di san Vincenzo, introducendovi la tonsura: le nuove monete bernesi ebbero uno strepitoso successo e dallo *Spiezer Chronik* sappiamo che "a Berna sono state fatte e mone-

tate tra le altre un grande numero di monete grosse d'argento con l'aquila e l'orso, tre delle quali valgono un fiorino renano, fatte al modo delle monete grosse di Milano; queste monete sono subito portate via così che se ne trovano poche".⁶⁰ La descrizione riportata nello *Spiezer Chronik* fa riferimento all'aquila e all'orso, e non alla testa; si dovrebbe analizzare in dettaglio questo commento ed esplorarne le motivazioni con attenzione ma a prima vista – se è vero che in una comunicazione di immagini si realizza una "dinamica triangolare di artista, committente e pubblico"⁶¹ – possiamo riconoscere nelle diverse reazioni del pubblico un diverso interesse, che dipendeva da diverse abitudini visuali e culturali: in conclusione, un modo per ridimensionare, almeno per gli occhi bernesi, tutte queste teste italiane.

Note

¹ Per il ritratto sulle monete del Rinascimento: Bernareggi E., *Monete d'oro con ritratto del Rinascimento italiano 1450-1515*, Ratto Editore, Milano, 1954, importante sintesi dopo Nussbaum H., *Fürstenporträte auf Italienische Münzen des Quattrocento*, in "Zeitschrift für Numismatik", 35, 1925, pp. 145-192 (trad. it. a cura di Saetti F. in "Panorama Numismatico", 1993: fasc. 60, pp. 9-14, fasc. 61, pp. 13-20, fasc. 62, pp. 9-15); Bernareggi E., *Monete d'oro con ritratto del Rinascimento Italiano 1450-1515. Un aggiornamento*, in "Numismatica e Antichità classiche-Quaderni Ticinesi", 4, 1975, pp. 299-329, Grierson P., *The earliest Coin Portraits of the Italian Renaissance*, in "Rivista Italiana di Numismatica", 103, 2002, pp. 385-393; Cook B., *Showpieces: Medallion Coins in Early Modern Europe*, in "The Medal", 26, spring 1995, pp. 3-25; Saccocci A., *Aspetti artistici della monetazione italiana del Rinascimento*, in Gorini G. – Parise Labadessa R. – Saccocci A., *A testa o croce. Immagini d'arte nelle monete e nelle medaglie del Rinascimento esempi dalle collezioni del Museo Bottacin*, Editoriale Programma, Padova, 1991, pp. 11-65; Ercolani Cocchi E., *Aspetti storici, culturali e artistici della monetazione dei Gonzaga a Mantova*, in *Monete e medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII al XIX secolo. La collezione della Banca Agricola Mantovana*, vol. I, *Mantova nell'età dei Gonzaga. Una capitale europea*, Electa, Milano, 1996, pp. 63-89; Syson L., *Circulating a Likeness? Coin Portraiture in Late Fifteenth-century Italy*, in Mann N. – Syson L., *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, British Museum, London, 1998, pp. 113-125; Ravegnani Morosini M., *Signorie e principati. Monete italiane con ritratto 1450-1796*, 3 voll., Dogana, Repubblica di San Marino, 1984; Travaini L., *Le zecche, grandi e piccole imprese*, in Braustein Ph. – Molà L. (a cura di), *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, vol. III, Fondazione Cassamarca, Angelo Colla Editore, Treviso, 2007. Tutto il fenomeno produttivo artistico del Rinascimento italiano va visto nel quadro del "consumismo" dell'epoca, delineato ad esempio

da Goldthwaite R., *Wealth and the Demand for Art in Italy 1300-1600* (Baltimore-London, 1993) trad. it. di Colombo M., *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento. La cultura materiale e le origini del consumismo*, Unicopli, Milano, 1995, e Id., "The Empire of Things": *Consumer Demand in Renaissance Italy*, in Kent F.W. – Simons P. (eds), *Patronage, Art and Society in Renaissance Society*, Canberra Humanities Research Centre, Oxford and New York, 1987. Per Milano: Welch E., *Art and Authority in Renaissance Milan*, Yale University Press, New Haven, 1995.

² Cfr. per esempio Jehne M., *Giulio Cesare*, il Mulino, Bologna, 1999; Zehnacker H., *Moneta. Recherches sur l'organisation et l'art des émissions monétaires de la République romaine, 289-31 av. J.-C.*, École française de Rome, Roma, 1973, p. 1017 ss.

³ Papadopoli Aldobrandini N., *Le monete di Venezia*, II, *Da Nicolò Tron a Marino Grimani, 1472-1605*, Tip. Emiliana, Venezia, 1907, p. 19.

⁴ Cardini F., *Symbols and rituals in Florence*, in Molho A. – Raaf-laub K. – Emlen J. (eds), *Athens and Rome, Florence and Venice. City States in Classical Antiquity and Medieval Italy*, Steiner, Stuttgart, 1991, pp. 499-510.

⁵ Bolognini e quattrini: cfr. Ercolani Cocchi E., *Santi cittadini ed emblemi araldici nella moneta di Sigismondo*, in *Il potere, le arti, la guerra. Lo splendore dei Malatesta*, Catalogo della mostra, Rimini, Castel Sismondo, 3 marzo-15 giugno 2001, Milano, 2001, pp. 33-38.

⁶ Albertario M. (a cura di), *Ducato di Milano, Galeazzo Maria Sforza (1466-1476). "...tracto la naturale...": la circolazione dei modelli tra la corte e la Zecca di Milano*, (Iconografia. Quaderni del Centro Culturale Numismatico Milanese, *Milano Raffigurata*, fasc. 8), Ed. Ennerre, Milano, 2002, p. 5; Saetti F., *Qualche nota su un ducato d'oro coniato a Milano da Galeazzo Maria Sforza*, in "Rivista Italiana di Numismatica", 99, 1998, pp. 303-310.

⁷ Così giustamente Albertario M., *Ducato di Milano...*, cit.

⁸ Per considerazioni sulla bellezza delle monete, cfr. Travaini L., *Le zecche, grandi e piccole imprese*, cit.

⁹ L'alta simbologia della moneta nel rapporto con l'autorità emittente, e l'orgoglio della buona moneta trapelano da molte testimonianze; per alcuni esempi, cfr. Travaini L., *Le zecche, grandi e piccole imprese*, con bibliografia. Cfr. anche Ead., *Monete e zecche nell'Italia medievale*, IPZS, Roma, c.s.; Ead., *I capelli di Carlo il Calvo. Indagine sul ritratto monetale nel medioevo*, c.s.

Le monete medievali mostrano in genere conii non allineati e anche gran parte delle monete del Rinascimento: Galeazzo Maria Sforza dimostrò una particolare cura non solo verso i ritratti delle sue monete ma anche verso l'allineamento dei due lati, in modo che il cimiero su un lato corrispondesse alla testa nell'altro (cfr. Syson L., *Circulating a*

likeness?... , p. 123). La moneta era percepita così come oggetto “intero” e con i lati paralleli in dialogo tra loro. Devo però ricordare almeno un esempio medievale di questa cura. Carlo I d’Angiò (re di Sicilia 1266-84) seguì personalmente la preparazione dei nuovi carlini introdotti nel 1278: l’orafo Giovanni Fortino fu chiamato nella nuova zecca istituita a Napoli per preparare i conii; dopo aver esaminato la prova inviata a Roma, il re ordinò che le lettere della legenda fossero incise con più chiarezza, e che i conii fossero allineati a zero gradi, così che, ruotando la moneta sull’asse verticale, le due facce risultassero parallele: la punta inferiore dello scudo doveva coincidere con i piedi della Vergine e dell’Angelo sull’altro lato (Panvini Rosati F. – Travaini L., *Conio*, in *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, V, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, Roma, 1994, pp. 257-259; Travaini L., *Esiste il “ritratto” sulle monete medievali?*, in “Rivista italiana di Numismatica”, 103, 2002, pp. 373-383; Ead., *Le Monete: X-XV secolo*, in Castelnovo E. – Sergi G. (a cura di), *Arti e storia nel medioevo*, vol. II. *Del costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, Einaudi, Torino, 2003, pp. 516-522).

¹⁰ *Il “Capitolare dalle Broche” della zecca di Venezia: 1358-1556*, a cura di Bonfiglio Dosio G., Antenore, Padova, 1984, pp. 255-256. Uno dei pregi della perfetta rotondità era quello di scoraggiare la tosatura rendendola più visibile: cfr. Travaini L., *Le zecche, grandi e piccole imprese*, e Tucci U., *Mercanti, navi, monete nel Cinquecento veneziano*, il Mulino, Bologna, 1981, pp. 264-265.

¹¹ Usi fiscali della moneta sono ampiamente documentati nel medioevo, per esempio con le *renovationes* di denari di Federico II nel Regno di Sicilia e Carlo I d’Angiò dopo di lui, e con le mutazioni monetarie di Filippo IV il Bello re di Francia. Travaini L., *Federico II mutator monetae: continuità e innovazione nella politica monetaria (1220-1250)*, in “Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts”, 85, Sammelband zu Friedrichs II, Tübingen, 1996, pp. 339-362; Grierson P. – Travaini L., *Medieval European Coinage with a Catalogue of the Coins in the Fitzwilliam Museum, Cambridge, 14, Italy (III) South Italy, Sicily, Sardinia*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998 (d’ora in poi MEC). Per la politica monetaria di Filippo IV il Bello cfr. Bompaire M., *Monnaies et politiques monétaires en France (XIIe-XVe siècle)*, in *XXVI Semana de Estudios medievales, Estella 19-23 julio 1999*, Gobierno de Navarra, Pamplona, 2000, pp. 87-128.

Decisamente opposto e raro il provvedimento di Galeazzo Maria Sforza a Milano del 28 maggio 1474 con cui rinunciava ai diritti di signoraggio (*senza emolumento alcuno*) per attirare i metalli in zecca; il 2 giugno i suoi deputati alle entrate dichiaravano che “le monete de v. Ex.tia son le migliori monete che apparenno in Italia”: Crippa C.,

Le monete di Milano dai Visconti agli Sforza dal 1329 al 1535, C. Crippa ed., Milano, 1986, pp. 53-54.

¹² “[...] *nummisma sive moneta propria ornamentum est regis...quia in ea repraesentatur imago regis ut caesaris [...] unde in nulla re tanta potest esse claritas memoriae ejus [...] quantum nummisma [...]*” Passo scritto da Tolomeo da Lucca nel 1300 circa in continuazione al trattato *De regimine principum* di san Tommaso d’Aquino. Cfr. Travaini L., *Monete medievali: Immagini e parole del potere*, in *La tradizione iconica come fonte storica. Il ruolo della numismatica negli studi di Iconografia*, Atti del primo incontro di studio del *Lexicon Iconographicum Numismaticae*, Messina 6-8 marzo 2003, a cura di Caccamo Caltabiano M. – Castrizio D. – Puglisi M., Reggio Calabria, 2004, pp. 73-90, con bibliografia relativa.

¹³ Kowalski H., *Die Realen Karls I. Von Anjou*, in “Schweizerische Numismatische Rundschau”, 53, 1974, pp. 119-161; Gardner J., *Seated kings, sea-faring saints and heraldry: some themes in Angevin iconography*, in *L’Etat Angevin. Pouvoir, culture et société entre XIIIe et XIVe siècle*, Actes du colloque international organisé par l’American Academy in Rome, l’Ecole Française de Rome, l’Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, l’U.M.R. Telemme et l’Université de Provence, L’Università degli studi di Napoli “Federico II”, Rome-Naples 7-11 novembre 1995, Roma, 1998, pp. 115-126.

¹⁴ Travaini L., *Monete medievali: Immagini...*, cit., p. 98, con bibliografia.

¹⁵ Warnke M., *Individuality as Argument: Piero della Francesca’s Portrait of the Duke and Duchess of Urbino*, in Mann N. – Syson L. (eds.), *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance*, British Museum, London, 1998, pp. 81-90. Sul ritratto monetale di Federico II da Montefeltro in un unico esemplare al Museo Correr di Venezia cfr. Saetti F., *I titoli di Capitano Generale e di Gonfaloniere di Santa Romana Chiesa su monete del Rinascimento con ritratto*, in “RIN”, 2003, pp. 369-386, e Id., *Il ritratto monetale di Federico da Montefeltro e la Pala Montefeltro in Brera*, in “RIN”, 2005, pp. 247-258, in cui si esamina anche il serio problema della autenticità della moneta, per me sinceramente molto dubbia.

¹⁶ De Mauro T. – Grassi L. – Battisti E., *L’arte del ritratto*, in *Enciclopedia Universale dell’Arte*, vol. XI, s.v. *Ritratto*, Novara, 1999 (ristampa).

¹⁷ Bernareggi E., *Monete d’oro...*, cit., pp. 51-52, pur non utilizzando i termini, crede che quelli del Rinascimento fossero ritratti fisiognomici (“[...] ne risulta una grande varietà di volti ed una grande varietà di anime [...] Ercole d’Este saggio e vigorosamente risoluto, suo fratello Borso scettico bonario tollerante e deluso, Galeazzo Maria Sforza millantatore vanaglorioso [...]”); cfr. Saccocci A., *Aspetti*

artistici, passim e Gorini G., *Le monete greche e romane nell'Arte Rinascimentale Veneta*, in Gorini G., *A testa o croce...*, cit., pp. 67-85 (a pp. 70, 73), usano il termine fisiognomico senza precisazioni. Ercolani Cocchi E., *La monetazione estense nel periodo ferrarese*, in *Le monete dello Stato Estense. Due secoli di coniazione nella Zecca di Modena 1598-1796*, in "Bollettino di Numismatica", 30-31, 1998, pp. 11-38, distingue invece tra i due termini e ritiene "fisionomici" i ritratti estensi.

¹⁸ Bianchi Bandinelli R., *Ritratto*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica*, VI, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 1965, pp. 695-738, a p. 697.

¹⁹ McCrory M., *Coins at the Court of Innsbruck and Florence. The numismatic cabinets of Archduke Ferdinand II and Grand Duke Francesco I de' Medici*, in "Journal of the History of Collections", VI, 2, 1994, pp. 153-172, a p. 165.

²⁰ Pennestri S., *Storia, memoria, collezionismo e il concetto di "Storia Metallica" tra XVI e XIX secolo*, in *Uomini, libri, medaglieri. Dalla Storia Metallica di Casa Savoia alle Raccolte Numismatiche Torinesi*, in "Bollettino di Numismatica", 24, 1995, pp. 15-21. Cfr. Travaini L., *Esiste...*, cit.

²¹ Per il concetto di consumismo artistico si veda Goldthwaite R.A., *Ricchezza e domanda nel mercato dell'arte in Italia dal Trecento al Seicento: la cultura materiale e le origini del consumismo*, Unicopli, Milano, 1995.

²² Travaini L., *Le monete al tempo di Francesco Petrarca (1304-1374)*, in "Numismatica e Antichità classiche-Quaderni Ticinesi", XXXIV, 2005, pp. 399-417; Ead., *La numismatica e le monete all'epoca di Bonifacio VIII*, in *Le culture di Bonifacio VIII*, Atti del Convegno, Bologna c.s. Sul collezionismo vi è una vasta letteratura; a titolo di esempio si vedano i recenti Missere Fontana F., *Raccolte numismatiche e scambi antiquari a Bologna fra Quattro e Seicento. Parte I*, in "Bollettino di Numismatica", 25, 1995, pp. 161-209; *Parte II*, in "Bollettino di Numismatica", 36-39, 2001-2002, pubbl. 2004, pp. 207-315. Molinari M.C., *Alcune annotazioni su Francesco Gottifredi ("in cuius verba solent iurare antiquarii") e la sua collezione numismatica*, in "Atti della Accademia Naz. Dei Lincei, Rendiconti, classe Sc. Morali", 9^a ser. 15, 2004, pp. 121-154; Cunnally J., *Images of the Illustrious. The Numismatic Presence in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1999; Id., *Il manoscritto numismatico cinquecentesco nella Houghton Library di Harvard: un ricordo della collezione di Andrea Loredan?*, in "Numismatica e Antichità classiche-Quaderni Ticinesi", c.s.

²³ Agosti G., *Bambaia e il classicismo lombardo*, Einaudi, Torino, 1990, p. 55, che cito da Anfuso F., *Scultura decorativa e gusto anti-*

quario a Milano in età sforzesca: i medaglioni scolpiti con teste all'antica, in "Numismatica e Antichità classiche-Quaderni Ticinesi", c.s.

²⁴ Schofield R., *Giovanni Ridolfi's Description of the Facade of the Certosa di Pavia in 1480*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Atti del convegno (Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 95-102, che cito da Anfuso F., *Scultura decorativa...*, cit.

²⁵ Missere Fontana F., *La controversia "monete o medaglie: i nuovi documenti su Enea Vico e Sebastiano Erizzo*, in "Atti Istituto Veneto, Scienze, Lettere e Arti", 153, 1995-1996, pp. 61-103.

²⁶ Grierson P., *The earliest...*, cit.; Stahl A. – Waldman L., *The earliest known medalists: the Sesto brothers of Venice*, in "American Numismatic Journal", 2nd ser. 5-6, 1993-1994, pp. 167-188; Desnier J.-L., *Novità alla corte dei Carraresi. L'arte della medaglia, 1390*, in "Numismatica e Antichità classiche-Quaderni Ticinesi", 24, 1995, pp. 363-377.

²⁷ La prima menzione dei ducati d'oro napoletani è del 1465: MEC 14, p. 363.

²⁸ MEC 14, pp. 366-367; Grierson P., *The earliest...*, cit. Per le collezioni di re Alfonso, si veda Woods-Marsden J., *Art and Political Identity in Fifteenth-Century Naples: Pisanello, Cristoforo di Geremia, and King Alfonso's Imperial Fantasies*, in Rosenberg C.M. (ed.), *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, Univ. of Notre Dame Press, Notre Dame-London, 1990, pp. 11-37; Syson L., *Circulating a likeness?*, cit., p. 119.

²⁹ Anche il primo testone d'argento si deve attribuire a re Ferdinando: MEC 14, p. 363. Per le monete di Borso d'Este cfr. oltre.

³⁰ Bernareggi E., *Monete d'oro...*, cit., p. 56.

³¹ Grierson P. – Travaini L., *Medieval European Coinage...*, cit. Intanto a Venezia si preparava una riforma per migliorare le condizioni del circolante troppo invaso da falsi e tostate e si fece spazio in ritratto del doge (Cristoforo Moro, 14 maggio 1462-71). Gli ufficiali della zecca avevano preparato modelli di nuove monete ma il senato il 18 giugno 1459 decretò di non far fare nuovi conii e di distruggere quelli preparati per prova: il 7 luglio si registra la produzione in zecca di "pizoli grandi, per mostra, di rame puro [...] i quali pizoli haveva da una banda la testa del dose e da l'altra san Marcho" (cfr. Papadopoli Aldo-brandini N., op. cit., I, p. 283). Si conoscono esemplari di questi bagattini in rame puro con ritratto del doge, e forse fu proprio il ritratto a sospendere la loro approvazione: forse i responsabili della zecca ne fecero circolare un numero ampio senza autorizzazione, e da qui il divieto del Senato nel 1464 ai massari di battere senza suo ordine: certo esistevano e giravano già medaglie e credo che ci fosse il desiderio di ritratti anche su monete. Solo nel 1472 il doge Tron fece il grande passo "scandaloso" che abbiamo visto all'inizio e che rivedremo più avanti.

³² Woods-Marsden J., op. cit., pp. 11-37.

³³ È anche vero però che innovazioni iconografiche potevano essere più liberamente introdotte su monetazioni poco importanti economicamente, se l'autorità emittente ne aveva interesse per affermazione personale.

³⁴ Codice Vallardi n. 2318 recto e verso. Syson L., *Circulating a likeness?...*, cit., p. 119.

³⁵ Bernareggi E., *Monete d'oro...*, cit., p. 56; Crippa C., *Le monete di Milano...*, cit., p. 155.

³⁶ Motta E., *Documenti visconteo-sforzeschi per la storia della zecca di Milano*, in "Rivista italiana di Numismatica", n. 216, 1893, p. 456.

³⁷ I documenti sono citati in dettaglio da Grierson P., *The earliest...*, cit., p. 387.

³⁸ Travaini L., *Monete, mercanti e matematica. Le monete medievali nei trattati di aritmetica e nei libri di mercatura*, Jouvence, Roma, 2003, p. 184. La ricerca continuerà nell'ambito del progetto GOLD COINS 1252-1535. *Gold Italian Coins and their Imitations in the World: A Research Project*, a cura di Travaini L.

³⁹ Il cavaliere sul rovescio del ducato di Francesco Sforza fa parte di una tipologia enormemente diffusa nella monetazione gotica di tutta Europa e non credo sia ricollegabile a specifici modelli (Pisanello o altro) come proposto da Cogliati Arano L., *La monetazione di Luigi XII e i suoi precedenti sforzeschi*, in *La zecca di Milano. Atti del convegno internazionale di studio*, Milano 9-14 maggio 1983, a cura di Gorini G., Società numismatica italiana, Milano, 1984, pp. 377-401.

⁴⁰ Secondo Saccocci A., *Aspetti artistici...*, cit., p. 18, all'inizio il ritratto non può considerarsi l'espressione artistica più tipicamente rinascimentale della moneta. Secondo me invece è l'aspetto che più risalta.

⁴¹ Così Rosenberg C.M., *Ferrarese Coinage and the Ideology of Power from Obizzo to Borso d'Este*, in Samaritani A. - Varese R. (a cura di), *L'aquila bianca. Studi di storia estense per Luciano Chiappini*, Corbo, Ferrara, 2000, pp. 109-133 ("Atti e memorie della Deputazione provinciale ferrarese di storia patria", s. IV, 17); stessa datazione anche in Bellesia L., *Le monete di Ferrara. Periodo comunale ed estense*, Nomisma, Serravalle (Repubblica di San Marino), 2000, pp. 92-93; Saccocci A., *Aspetti artistici...*, cit., pp. 47-48, propone una datazione al 1460. Bernareggi E., *Monete d'oro...*, cit., p. 82. Ercolani Cocchi E., *La zecca di Ferrara in età comunale ed estense. Collezione di Vittorio Emanuele III di Savoia*, in pp. 13-32, a p. 26, riteneva che la legenda FERRARIE ZC si riferisse alla zecca di Ferrara, prima quindi del 1471; l'abbreviazione ZC però era comune per "etcetera" e la stessa autrice non ha seguito questa lettura in Ercolani Cocchi E., *La monetazione estense...*, cit., in cui però mantiene una datazione dal 1452 in poi.

⁴² Cfr. per queste la bibliografia a nota 1.

⁴³ Andrea Mantegna può essere considerato in qualche modo legato alle attività della zecca di Mantova, per due ragioni: la prima, ben nota, è che suo fu il ritratto del duca preso a modello per il tipo monetale di Francesco II Gonzaga (1484-1519). Meno noto, e scoperto solo recentemente, invece, il legame tra l'artista e l'incisore dei rami dei suoi disegni, l'orafo Gian Marco Cavalli, il quale realizzò opere di oreficeria per i Gonzaga e nei primi anni del Cinquecento fu incisore di conii per le zecche di Mantova, di Hall nel Tirolo, e di Reggio Emilia. Cfr. Canova A., *Gian Marco Cavalli incisore per Andrea Mantegna e altre notizie sull'oreficeria e la tipografia a Mantova nel XV secolo*, in "Italia Medievale e Umanistica", XLII, 2001, pp. 165-166; Canova A., *Andrea Mantegna e Gian Marco Cavalli: nuovi documenti*, in "Italia Medievale e Umanistica", XLIII, 2002, pp. 219-220.

⁴⁴ Per Mantova: Ercolani Cocchi E., *Aspetti storici...*, cit. e altri contributi nello stesso volume.

⁴⁵ Grierson P., *Ercole d'Este and Leonardo da Vinci's equestrian statue of Francesco Sforza*, in "Italian Studies", XIV, 1959, pp. 40-88 (ristampato in Id., *Later Medieval Numismatics (11th-16th Centuries)*, Variorum, London, 1979, XVII, e tradotto in italiano da Saetti F., *Ercole d'Este e la statua equestre di Francesco Sforza, di Leonardo da Vinci*, in "Rivista Italiana di Numismatica", XCIV, 1992, pp. 202-212); si veda anche Rosenberg C.M., *Money Talks: Numismatic Propaganda under Alfonso I d'Este*, in *L'età di Alfonso I e la pittura del Dosso*, Atti del convegno internazionale di studi, Ferrara, Palazzina di Marfisa d'Este, 9-12 dicembre 1998 (Istituto di Studi rinascimentali di Ferrara), Modena, 2004, pp. 145-164; anche Manca J., *The presentation of a Renaissance Lord: Portraiture of Ercole I d'Este, Duke of Ferrara*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 52, 4, 1989, pp. 522-538.

⁴⁶ Spufford P., *Money and its use in medieval Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, p. 366.

⁴⁷ Su questi temi cfr. Travaini L., *Le zecche, grandi e piccole imprese*, cit. Per bibliografia su singole zecche cfr. *Guida per la storia delle zecche italiane medievali e moderne fino all'Unità*, a cura di Travaini L., IPZS, Roma, in fase di completamento.

⁴⁸ Travaini L., *Michelozzo di Bartolomeo, graveur à la Monnaie de Florence au XV^e siècle*, in "Bulletin de la Société Française de Numismatique", 54, 7, 1999, pp. 133-138; l'assenteismo degli incisori era dovuto sia alla relativa rapidità con la quale si potevano preparare i conii, sia al loro impiego in altre opere di oreficeria o scultura fuori della zecca; Lane F.C. - Mueller R.C., *Money and Banking in Medieval and Renaissance Venice*, Vol. I, *Coins and moneys of account*, John Hopkins Univ. Press, Baltimore and London, 1985, pp. 237-240, segnalano il caso di incisori veneziani, nel loro evolversi da artigiani ad artisti nel corso del Cinquecento.

- ⁴⁹ Albertario M., *Ducato...*, cit., nota 76, p. 11.
- ⁵⁰ Bernareggi E., *Monete d'oro...*, cit., p. 169.
- ⁵¹ Grierson P. – Travaini L., *Medieval European Coinage*, cit., nn. 1066-1067, p. 740.
- ⁵² Liste aggiornate degli incisori di zecca e di altro personale saranno fornite in ogni voce di zecca nella *Guida per la storia delle zecche italiane medievali e moderne fino all'Unità*, cit.
- ⁵³ Bernareggi E., *Monete d'oro...*, cit., p. 50. Alcuni dati su ripostigli contenenti monete con ritratto sono in Syson L., *Circulating a likeness?...*, cit.
- ⁵⁴ Motta E., *Nuovi documenti ad illustrazione della zecca di Milano nel secolo XV*, in "Gazzetta Numismatica" (diretta da Solone Ambrosoli), IV, 1884, pp. 2-4.
- ⁵⁵ Albertario M., *Ducato...*, cit., nota 75, p. 12; Grierson P., *The monetary pattern of sixteenth century coinage* (The Prothero Lecture, 1970), "Transactions of the Royal Historical Society", XXI, 1971, pp. 45-60 (ristampato in Id., *Later Medieval Numismatics ...*, cit., XVI, p. 58).
- ⁵⁶ Corio B., *Storia di Milano*, a cura di Morisi Guerra A., Unione editrice – Tipografica Torinese, Torino, 1978, p. 1381.
- ⁵⁷ Syson L., *Circulating a likeness?...*, cit., nota 66, p. 221.
- ⁵⁸ Cook B., *Showpieces* cit., p. 5; Crippa C., *Le monete di Milano...*, cit., pp. 238, 217, 239, 254, 297-298, 320.
- ⁵⁹ Divo J.-P., *Numismatique de Dombes*, Fiorino d'oro, Corzoneseo (Svizzera), 2004, p. 56 (definito *écu d'or* o *cavalier d'or*, si tratta del peso di un ducato).
- ⁶⁰ "Item man hat ouch under anderm zuo Bern gemünzet und geslagen ein merglich gros zal dick plaphart mit dem rich und dem beren, der drig ein Rünschen güldin tuond, ze glicher wise als die dicken Meylenschen plaphart; die wurden ouch bald verzucket [weggeführt], das man ir wenig me vand", Diaz Tabernerero J. – Schmutz D., *Goldgulden, Dicken, Batzen und Kreuzer: der Fund von Neunkirch (SH), verborgen um 1500*, IFS, Bern, 2005, p. 16.
- ⁶¹ Così Claudio Franzoni sintetizza il pensiero di Salvatore Settis nella sua introduzione a Settis S., *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Einaudi, Torino, 2005, p. XXVIII.

Colophon

Collana Oltre le frontiere

Comitato scientifico:

Raffaella Castagnola, Carlo Lacaita,
Fabrizio Panzera, Marco Praloran

Coordinamento redazionale

Alessandra Dolci

Editing

Matteo Accornero

Progetto grafico

by Leonetto e Lily Pam

Nessuno di questi testi può essere riprodotto, archiviato o trasmesso in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalle leggi nazionali e internazionali che tutelano i diritti d'autore. Solo la conferma scritta dell'editore sarà riconosciuta come autorizzazione a riprodurre anche minime parti.

© 2007 – ISBN 978.88.7795.181.6

- Giampiero Casagrande editore

CH 6901 Lugano

- USI – Università della Svizzera italiana

CH 6900 Lugano

- SUPSI – Scuola Universitaria

Professionale della Svizzera italiana

6928 Manno-Lugano

Casagrande-Fidia-Sapiens

editori associati

CH-6901 Lugano

I-20141 Milano

info@cfs-editore.com

www.cfs-editore.com