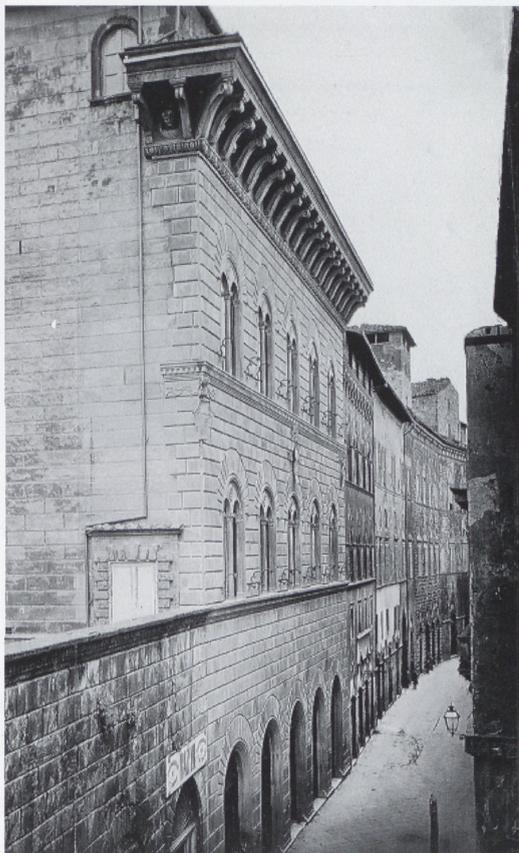


I BUSTI IMPERIALI DI PALAZZO SPANNOCCHI A SIENA E IL LORO CONTESTO MEDICEO

di Doris Carl

Il palazzo che Ambrogio Spannocchi fece costruire dall'architetto fiorentino Giuliano da Maiano tra 1473 e il 1476 — secondo il giudizio del grande studioso Cornelius von Fabriczy “das feinstempfundene architektonische Denkmal der Frührenaissance in Siena”¹ — mostra una facciata particolarmente notevole (fig. 1). Sotto il grande cornicione sporgente si vedono tondi aperti con busti in terracotta alti più del naturale rivolti ai passanti nella strada sottostante. I busti monumentali, di eccellente qualità artistica, furono creati dal fratello minore dell'architetto Benedetto da Maiano ed eseguiti insieme al palazzo.² Purtroppo solo nove di essi sono conservati bene (figg. 2-6), tre sono parzialmente restaurati (fig. 7-8), sei sono stati completamente sostituiti (fig. 9) e due sono andati perduti. Come ci indica la corona d'alloro, dodici di essi rappresentano imperatori romani. Si tratta quindi con alta probabilità della serie svetoniana di imperatori.³ Per gli altri busti mancano indicazioni che permettano una identificazione del personaggio storico rappresentato, ad eccezione del committente del ciclo, Ambrogio Spannocchi, individuabile per il costume coevo che indossa e per l'espressione vivace e realistica del viso rispetto alle teste idealizzate degli imperatori (fig. 10). Tra i busti imperiali si possono riconoscere i ritratti di Adriano (fig. 7), Galba (fig. 2), Domiziano (fig. 3), Cesare (fig. 4) e Caracalla (fig. 5). Per altri due si potrebbe pensare ad Antonino Pio (fig. 6) ed Augusto (fig. 8).



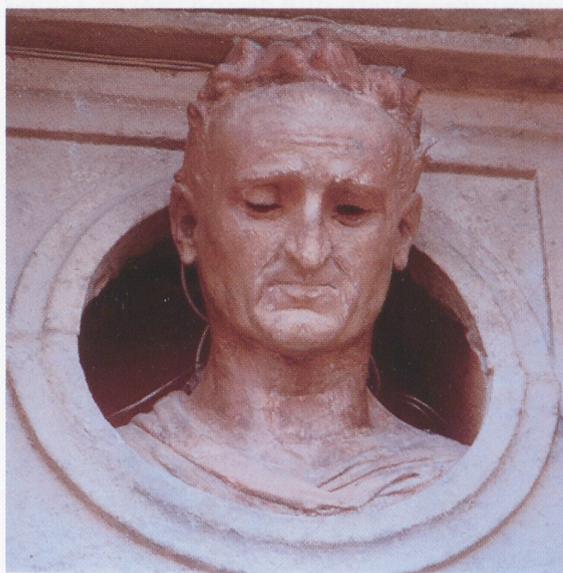
1 Siena, Palazzo Spannocchi prima del rifacimento ottocentesco.



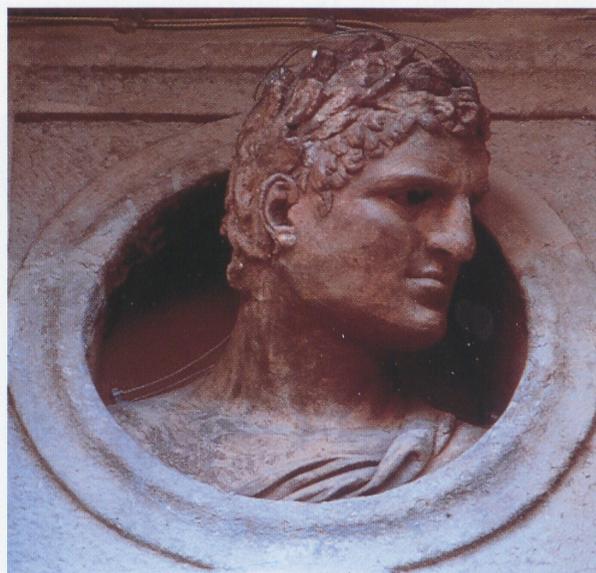
2 Benedetto da Maiano, Galba. Siena, Palazzo Spannocchi.



3 Benedetto da Maiano, Domiziano. Siena, Palazzo Spannocchi.



4 Benedetto da Maiano, Cesare. Siena, Palazzo Spannocchi.



5 Benedetto da Maiano, Caracalla. Siena, Palazzo Spannocchi.

Ambrogio Spannocchi, il più importante mercante e banchiere senese del Quattrocento⁴, lasciò presto la città nativa per svolgere a Roma e a Napoli una vasta attività mercantile e bancaria, guadagnandosi fama di abile banchiere e giungendo a costituire un patrimonio cospicuo. Appena trentenne venne nominato provveditore generale contro i turchi da Callisto III.⁵ Con l'ascesa al trono papale del suo concittadino Enea Silvio Piccolomini, a cui era inoltre legato da un'amicizia durata poi tutta la vita⁶, ebbe inizio la sua straordinaria carriera come esperto di alta finanza con la carica di depositario della camera apostolica⁷ — ufficio ambitissimo e di gran lucro,



6 Benedetto da Maiano, Antonino Pio. Siena, Palazzo Spannocchi.



7 Benedetto da Maiano, Adriano. Siena, Palazzo Spannocchi.



8 Benedetto da Maiano, Augusto. Siena, Palazzo Spannocchi.



9 Siena, Palazzo Spannocchi, Imperatore romano (restauro settecentesco).

confermatogli poi da Papa Sisto IV. Non solamente con i pontefici, ma anche con famiglie italiane preminenti o regnanti, come i Medici a Firenze e gli Aragonesi a Napoli, ebbe ottimi rapporti. L'altissima stima di cui il nostro godé non solamente presso re Ferrante I, ma anche presso il suo successore Alfonso II, emerge con chiarezza da una lettera di quest'ultimo, diretta dopo la morte di Ambrogio alla Signoria di Siena per raccomandare vivamente i suoi figli pupilli.⁸ Quanto ai Medici, risulta da lettere finora inedite che Ambrogio era legato a Cosimo il Vecchio da rapporti così stretti da potersi definire quasi familiari, come dimostra la lettera di condoglianze scritta in



10 Benedetto da Maiano, Ritratto di Ambrogio Spannocchi. Siena, Palazzo Spannocchi.

11 Filarete, Porta di bronzo, medaglione di imperatore romano. Roma, San Pietro.

12 Amadeo, medaglioni di imperatori romani. Pavia, Certosa.

occasione della morte di Cosimo a Piero il Gottoso.⁹ Molte altre lettere a Giovanni di Cosimo e Lorenzo il Magnifico rivelano domestichezza e amicizia, dimostrando che lo Spannocchi, ben consapevole del rango eminente conferitogli dalle sue varie attività e dai suoi importanti incarichi di natura politico-finanziaria sia presso la curia che presso la corte aragonese, trattava con gli uomini più influenti della repubblica fiorentina come loro pari.¹⁰

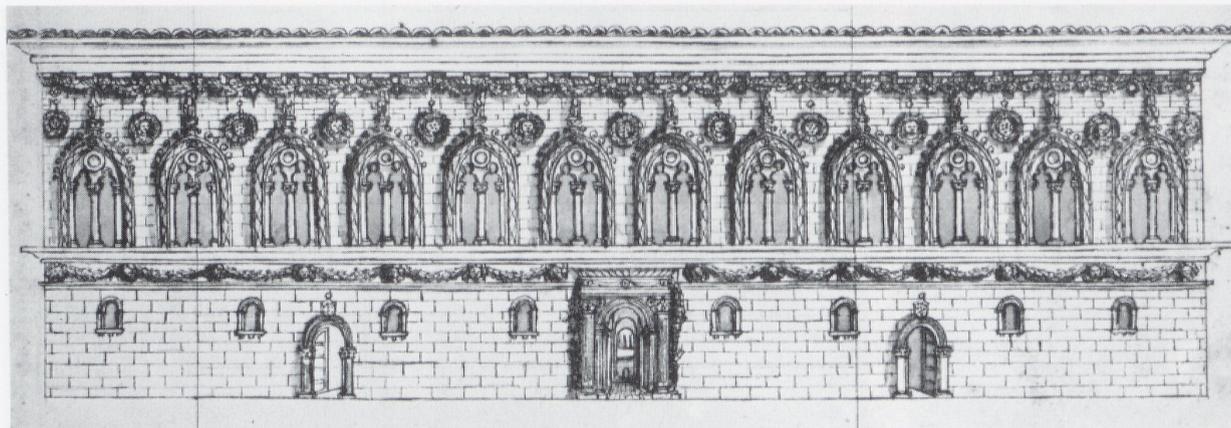
Data la conservazione frammentaria del ciclo Spannocchi, di cui ben un terzo non ci è tramandato nel suo aspetto originale, mi limiterò in questa sede ad esplorare la genesi del motivo dei busti degli imperatori come ornamento di una facciata e di avanzare qualche proposta riguardo al significato della fastosa decorazione architettonica. Vorrei dimostrare che il motivo, generalmente considerato nella letteratura storico-artistica una delle caratteristiche più distintive dell'architettura decorativa lombarda, è invece di origine fiorentina, e fu introdotto dall'architetto fiorentino Antonio Filarete a Milano, da dove si diffuse poi rapidamente e con grande successo non solamente nell'ambito lombardo ma in tutta Europa.

L'interesse per le vite degli imperatori romani come ci sono tramandate nelle biografie di Svetonio ebbe a partire dal Trecento un nuovo incremento. Come è stato convincentemente dimostrato da Annegrit Schmitt in un suo importante saggio, a cercare di integrare le affermazioni sull'aspetto caratteristico dei personaggi antichi trovate nella letteratura furono i primi umanisti, tramite lo studio sistematico della ritrattistica numismatica, per ottenere in tal modo un ritratto autentico degli imperatori romani.¹¹ Nella prima metà del Quattrocento fu il fiorentino Antonio Filarete, orafo e architetto, riallacciandosi a questa tradizione, ad usare per la prima volta il ritratto numismatico in scultura. Sulla sua porta di bronzo per San Pietro a Roma, eseguita tra il 1433 e il 1445 su commissione di Papa Eugenio IV, egli inserì molti ritratti ripresi da monete romane nella decorazione ornamentale delle cornici (fig. 11).¹² Da allora il motivo del ritratto numismatico si diffuse rapidamente e in vari contesti architettonici. Vorrei ricordare solo i ben noti medaglioni



della Certosa di Pavia (fig. 12), quelli della cappella Colleoni a Bergamo o i numerosi ritratti reperibili nei manoscritti coevi. I pochi esempi citati mettono in evidenza il carattere insolito, straordinario della decorazione scultorea del Palazzo Spannocchi. Poiché qui non si tratta della consueta immagine di profilo, bensì di teste *en-face* e modellate a tutto tondo. Difatti, il ciclo senese di Ambrogio Spannocchi costituisce, per quanto io ne sappia, il primo esempio in Toscana di una tale decorazione plastica per una facciata. Fu preceduta però, nella Milano ducale, da un ciclo di busti collocato sulla facciata del Banco Mediceo, il palazzo che ospitava la filiale milanese dei banchieri fiorentini.¹³ Non abbiamo documenti che accertino in Filarete l'autore dell'edificio; lo conosciamo solo come collaboratore e consulente.¹⁴ È comunque *communis opinio* che abbia inventato la decorazione architettonica con teste di profilo, come pure quella che prevedeva teste a tutto tondo entro un clipeo.¹⁵ Il motivo appare non solamente nel palazzo del Banco Mediceo¹⁶, ma anche nell'Ospedale Maggiore, da lui progettato e in parte costruito contemporaneamente al palazzo mediceo.¹⁷ Se vogliamo comprendere il ruolo e il significato del motivo in questione, dobbiamo iniziare con una analisi del Banco Mediceo.

Più importante del problema dell'architetto è, nel nostro contesto, il fatto che l'edificio sia stato eseguito su commissione dei Medici, ciò che ci induce a ritenere sia la costruzione che la decorazione artistica frutto delle intenzioni e degli scopi del committente, che esse rappresentano e rispecchiano.¹⁸ Il palazzo, purtroppo demolito alla fine del Settecento, fu ceduto con atto del 20 agosto 1455 dal duca milanese Francesco Sforza a Cosimo il Vecchio.¹⁹ La donazione costituì un segno dell'amicizia personale e della stretta alleanza politica che legava questi due protagonisti della scena italiana. Il palazzo venne poi quasi interamente ricostruito. Le armi e divise medicee sparse ovunque all'interno e all'esterno dell'edificio lo contrassegnavano inequivocabilmente come proprietà della famiglia fiorentina.²⁰ Filarete stesso ci ha tramandato, nel capitolo XXV del suo trattato di architettura, steso tra il 1461 e il 1464, una descrizione minuziosa del palazzo e del programma iconografico, progettato ma fino ad allora non completato.²¹ Con l'ausilio di un disegno (fig. 13) egli descrive la facciata, il fregio di ghirlande sotto le bifore, il cornicione di legno al modo antico e le teste in terracotta sottostanti, alternantesi con le palle medicee, che avrebbero decorato la facciata. Un 'palco all'antica', cioè un soffitto a cassettoni, sul modello della 'sala grande' del Palazzo Medici a Firenze, ornava la 'sala grande' del palazzo milanese; né le porte erano al modo consueto in Lombardia, ma alla fiorentina, vale a dire all'antica. L'arredamento pittorico venne affidato a Vincenzo Foppa, che doveva dipingere nel cortile le immagini di otto imperatori romani e i ritratti di Francesco Sforza, della consorte Bianca Maria Visconti e dei figli²², mentre negli affreschi della loggia del giardino erano già presenti "il simulacro d'Ercole e più altri suoi gesti."²³



13 Filarete, Il Banco Mediceo di Milano, da *Filarete, Trattato di Architettura*. BNCF, Magl. II-I-140, c. 192.

Non solamente le armi e le divise medicee, collocate con abbondanza nei luoghi preminenti dell'edificio²⁴, ma pure il linguaggio architettonico 'moderno', che riprende le tendenze estetiche della città di Brunelleschi, dimostra chiaramente che la sede del Banco fu concepita secondo un programma teso a perseguire gli interessi della casata fiorentina e animato da ben precisi scopi di rappresentanza familiare. Questo vale anche per la ripresa del 'palco all'antica' nella sala grande che costituiva, nel palazzo fiorentino, uno degli elementi più innovativi.²⁵ In modo particolare, sono evidenziati gli intenti di un espresso richiamo a una iconografia squisitamente medicea nelle raffigurazioni di Ercole e delle sue gesta, che riportano spontaneamente alla memoria le grandi tele che il Pollaiuolo eseguì per la sala grande del palazzo fiorentino.²⁶ Non c'è quindi dubbio che anche i ritratti di imperatori romani previsti per il cortile del palazzo, come pure quelli in forma di *imagines clipeatae* che ornavano la facciata, rappresentino una decorazione architettonica espressamente prevista dal committente.

Cosimo il Vecchio aveva affidato la realizzazione del progetto al figlio secondogenito Giovanni²⁷; questi, personaggio di spicco ma purtroppo finora poco studiato²⁸, si era impegnato, già a partire dagli anni cinquanta, a completare la collezione di antichità custodita nel palazzo di Via Larga. Tramite il mercante Bartolomeo Serragli egli acquistò nel 1453 a Roma "una testa, si chiama Marcho Antonio, bella ed uno Erchole senza capo."²⁹ Ma si servì anche dell'aiuto di Bernardo Rossellino e del fratello Carlo, protonotario di Papa Calisto III.³⁰ Aveva inoltre fama di esperto d'architettura e fu consultato dal duca Francesco Sforza per la progettazione dell'Ospedale Maggiore di Milano disegnato da Filarete.³¹ Nell'estate dell'anno 1455, mentre il Banco Mediceo era in fase di costruzione, egli soggiornò più a lungo alla corte ducale di Milano e possiamo esser certi che le discussioni avute col duca trattavano non solamente affari di stato ma anche l'argomento della filiale medicea.³² Possiamo supporre quindi che sia stato Giovanni insieme con Filarete, allora al servizio dello Sforza³³, a delineare un programma iconografico di stampo mediceo che dovette includere anche il nuovo motivo delle *imagines clipeatae* di imperatori romani della facciata.

Otto di queste immagini, già poste ad ornare la facciata della filiale medicea di Milano, si sono conservate e si trovano oggi nel museo del Castello Sforzesco di Milano. Le teste, eseguite in terracotta e applicate su un fondo a conchiglia, si distinguono per un energico modellato, una vitalità vibrante e una carica di plasticità vigorosa, quasi scomposta, mirante alla caratterizzazione

14 Ercole, dal Banco Mediceo. Milano, Castello Sforzesco.



15 Alessandro Magno, dal Banco Mediceo. Milano, Castello Sforzesco.



16, 17 Traiano e Nerone, dal Banco Mediceo. Milano, Castello Sforzesco.

del personaggio rappresentato tramite pochi tratti forti e marcati. Tra essi si possono riconoscere i ritratti di Ercole, Alessandro Magno, Nerone, Galba, Traiano e Adriano (figg. 14-19). Non si tratta quindi, come pure è stato suggerito, di invenzioni ideali, di teste anticheggianti, che “evocano l’antichità”.³⁴ Al contrario, i lineamenti dei volti sono colti con una tale precisione che ancora oggi riesce agevole identificare le singole immagini — chiaro indizio, a mio avviso, che i busti in terracotta furono modellati seguendo antichi prototipi ben definiti.

Se ci domandiamo quali busti antichi potrebbero essere serviti da modello per le nostre *imagines clipeatae*, il fatto che si trattasse di una committenza medicea richiama spontaneamente alla memoria la collezione raccolta nel palazzo fiorentino. Difatti, sappiamo dalle varie fonti che al momento della cacciata dei Medici, nel novembre del 1494, nel palazzo di via Larga si trovavano ben ventiquattro busti antichi, trasferiti poi in Palazzo Vecchio.³⁵ Tra essi sono nominati anche otto busti di imperatori romani, collocati nel cortile “sopra gli usci delle logge.”³⁶ Anche Filarete menziona, nella descrizione del palazzo contenuta nel già citato capitolo XXV del suo trattato, non solamente la raccolta delle famose gemme medicee nello studiolo di Piero il Gottoso, ma anche, in modo esplicito, le “effigie et le immagine di quanti imperadori et d’huomini degni che siano stati.”³⁷

Nonostante vari tentativi, gli studiosi non sono ancora riusciti a ricostruire la collezione di sculture antiche raccolte nel Palazzo di Via Larga durante il Quattrocento. Il compito è reso difficile dal fatto che solo pochi pezzi sono documentati, come ad esempio le teste di Agrippa e di Augusto, ricevute da Lorenzo il Magnifico come dono da Papa Sisto IV.³⁸ Lo stesso vale per le teste di Scipione Africano, di Faustina e di Adriano, cedute in dono a Lorenzo dal re di Napoli Ferrante I.³⁹ Sappiamo inoltre che anche i busti degli imperatori Nerva, Antonino Pio e Caracalla facevano parte della collezione medicea.⁴⁰ Ma neanche per i busti documentati siamo sempre in grado di identificare, tra gli esemplari conservatici, il pezzo preciso che si trovava in possesso mediceo. Fanno eccezione le teste di Augusto e di Agrippa, identificate in modo convincente con quelle oggi conservate nella Galleria degli Uffizi (figg. 20-21).⁴¹



18, 19 Galba e Adriano, dal Banco Mediceo. Milano, Castello Sforzesco.

È interessante nel nostro contesto che gli esperti si basino, per le loro proposte, sulle repliche delle teste medicee eseguite dalla scultura contemporanea quattrocentesca. Così Luigi Beschi e Klaus Fittschen hanno potuto stabilire l'identità dei busti di Agrippa e di Augusto degli Uffizi con quelli laurenziani perché servirono come modelli per le teste in un tondo attribuito a Giovanni della Robbia e oggi conservato al Victoria and Albert Museum di Londra (fig. 22).⁴² All'inverso, di un tondo di Palazzo Davanzati, sempre della stessa bottega, ci si è serviti per identificare tra i tre ritratti imperiali presenti agli Uffizi il busto di Adriano in possesso mediceo.⁴³ Sia lo studioso italiano che quello tedesco hanno sottolineato che la scultura quattrocentesca si ispirava a modelli allora disponibili di busti antichi e massimamente alla collezione medicea esposta nel palazzo, nello spazio semi-pubblico del cortile.⁴⁴

I risultati ottenuti dalla ricerca archeologica sollevano la questione se anche le teste del Banco Mediceo possano rispecchiare le teste antiche allora esistenti nella collezione medicea. Dato il fatto che il programma della decorazione ha seguito l'esempio del palazzo fiorentino, si può giustamente supporre che pure le teste milanesi seguissero i modelli delle teste antiche di Via Larga. Collocate sulla facciata del Banco Mediceo, le teste facevano deliberatamente riferimento alle preziose sculture antiche di proprietà dei Medici. Intenzioni simili portarono alla creazione dei tondi di Donatello nel cortile del palazzo fiorentino; essi devono aver copiato gli esemplari più famosi della collezione medicea di gemme antiche. Se questa supposizione fosse giusta, il ciclo milanese sarebbe da considerarsi quindi il primo riflesso della collezione medicea di ritratti antichi — supposizione che permetterebbe di giungere a considerazioni conclusive circa la formazione di quest'ultima. Significherebbe che, tra i busti collocati sopra le porte del cortile del Palazzo Medici⁴⁵, si dovevano trovare anche i ritratti di Traiano, Nerone e Galba.

Le nostre riflessioni ci riportano al ciclo senese e ai problemi ad esso connessi. Qui si pone la domanda se il ciclo del Palazzo Spannocchi non sia da considerarsi un altro esempio dell'influsso esercitato dai ritratti antichi medicei. Se ricordiamo la breve sintesi della straordinaria carriera del banchiere senese, è ovvio che egli ebbe molte possibilità di conoscere il nuovo motivo decorativo.



20, 21 Augusto e Agrippa, dalla collezione medicea. Firenze, Uffizi.

Questo vale sia per i suoi contatti con i Medici sia per le conoscenze da lui acquisite nel corso della sua attività per la curia papale. Possiamo essere certi che conoscesse Carlo de' Medici, come lui stesso al servizio di Papa Callisto III e intermediario per gli acquisti di statue e teste antiche a Roma per il fratello Giovanni, secondo quanto abbiamo già visto. Ebbe anche occasione di incontrare di persona Giovanni de' Medici, il responsabile del programma del Banco Mediceo, quando questi soggiornò a Roma quale membro della legazione fiorentina venuta a rendere omaggio a Callisto III per la sua ascesa al soglio pontificio.⁴⁶ È però anche possibile che il mediatore fosse il suo architetto Giuliano da Maiano, il quale lavorava per importanti esponenti della curia. Lo Spannocchi era poi in rapporti con i Medici e doveva quindi conoscere le teste antiche esposte nel cortile del palazzo fiorentino.⁴⁷ Giuliano stesso adoperò il motivo dell'*imago clipeata* nel cortile del Palazzo Pazzi, dove si vedono tondi con teste all'antica sopra le arcate delle logge circondate dalla collana con la vela — emblema angioino concesso ai Pazzi da Renato d'Angiò durante il suo soggiorno fiorentino nell'anno 1442.⁴⁸ Dati questi elementi, si può ragionevolmente supporre che le teste antiche della collezione medicea siano state fonte d'ispirazione anche per Benedetto da Maiano, quando egli dovette affrontare il problema di creare un ciclo di teste imperiali per il palazzo del banchiere senese.

L'ipotesi trova una certa conferma nel busto dell'imperatore Galba presente sia al Banco Mediceo che a Palazzo Spannocchi (figg. 2 e 18). Le somiglianze tra le due teste, nei lineamenti ben marcati, negli occhi infossati e lampeggianti e nel naso grande e aquilino, come pure nell'espressione rabbiosa della bocca, sono talmente forti da indicare un modello comune nonostante le differenze stilistiche. Un disegno di Leonardo da Vinci, databile intorno all'anno 1475, come pure il rilievo del cosiddetto 'Darius', può servire da prova ulteriore che un ritratto di Galba doveva essere



22 Giovanni della Robbia, Tondo con i ritratti di Augusto e Agrippa. Londra, Victoria and Albert Museum.

conosciuto nell'ambito della bottega verrocchiesca (fig. 23). Fu inoltre Peter Meller, già più di quarant'anni fa, ad attirare l'attenzione sul fatto che il prototipo per il viso della statua equestre di Bartolomeo Colleoni del Verrocchio sia stata una testa di Galba (fig. 24).⁴⁹ Sembrerebbe ancora lo stesso modello da cui Leonardo da Vinci trasse ispirazione, quando molto più tardi eseguì i suoi studi per il monumento Trivulzio (fig. 25).

L'uso costante fatto da vari artisti collegati all'ambito della bottega verrocchiesca di un ritratto antico dell'imperatore Galba non può affatto stupire. Come sappiamo da un elenco di opere d'arte che Tommaso, il fratello del Verrocchio, compilò nel 1495 dopo la cacciata dei Medici per richiedere i soldi dovuti al fratello per lavori eseguiti ma mai saldati, fu proprio il Verrocchio a restaurare i busti degli imperatori romani della collezione medicea.⁵⁰ I busti imperiali sono stati quindi presenti nella bottega del Verrocchio e possiamo esser certi che le famose anticaglie del Palazzo Medici, e cioè non solamente il busto di Galba, ma tutte le teste imperiali medicee, abbiano acquistato una certa notorietà tra gli artisti fiorentini. Benedetto da Maiano era un frequentatore e probabilmente un collaboratore del Verrocchio.⁵¹ È lecito quindi supporre che anch'egli abbia fatto uso dei modelli antichi del Palazzo Medici — come Giovanni della Robbia dopo di lui — quando venne a trovarsi di fronte al compito di creare una serie di busti di imperatori romani a tutto tondo per la facciata del Palazzo Spannocchi. L'ipotesi già avanzata dal Beschi e dal Fittschen, che fosse proprio la collezione medicea a servire da modello per gli artisti quattrocenteschi, è consolidata anche dal caso Spannocchi.

Vorrei concludere con un breve accenno al significato del motivo. È interessante notare che il ritratto imperiale applicato a una facciata esterna non è riscontrabile a Firenze. Benché l'idea sia di origine medicea, cicli di imperatori romani vi si trovano solamente negli spazi interni dei palazzi, ma non sulle facciate. Ricordiamo che sia nel Palazzo Medici che nel Palazzo Pazzi le teste imperiali erano collocate nel cortile. Sappiamo che anche la serie svetoniana di imperatori



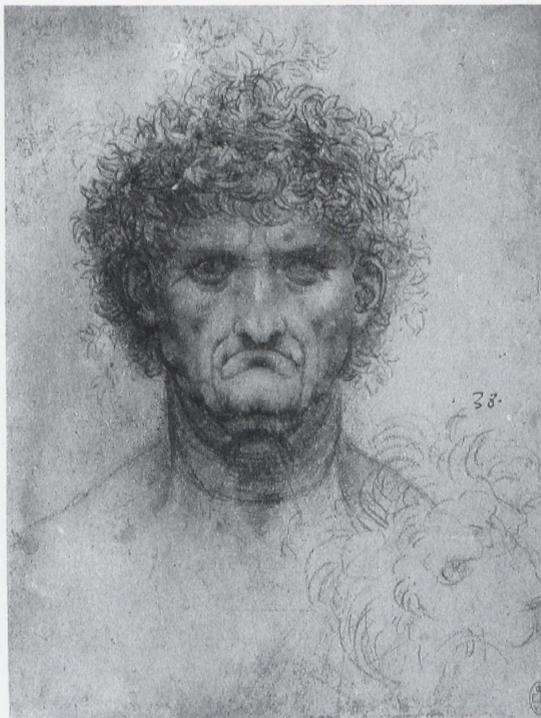
23 Leonardo da Vinci, disegno di un condottiere. Londra, British Museum (no. 1895-9-15-1475).



24 Verrocchio, monumento per Bartolomeo Colleoni, testa. Venezia, Campo Ss. Giovanni e Paolo.

eseguita da Desiderio da Settignano per Giovanni de' Medici era destinata allo studiolo e non a uno spazio pubblico.⁵² Busti di imperatori diventeranno frequenti e diffusi solo a partire dal Cinquecento, quasi sempre strettamente legati a un ambiente di corte. Vorrei ricordare solo la serie svetoniana fatta applicare alla facciata del palazzo ducale a Ferrara da Borso d'Este, costituita però, a differenza delle teste Spannocchi, dalle solite immagini di profilo prese dalle monete romane.⁵³ Possiamo ricordare inoltre le immagini imperiali della 'camera picta' di Mantegna a Mantova⁵⁴, come pure quelle ormai cinquecentesche create da Giovanni da Maiano, figlio di Benedetto, per il Cardinale Wolsey a Hampton Court in Inghilterra.⁵⁵ Difatti, gli imperatori romani venivano citati da imperatori e principi in qualità di precursori antichi, rivendicando una continuità ideale, e come legittimazione e glorificazione del proprio regime, da Carlomagno e Federico II a Borso d'Este e Massimiliano I.⁵⁶ Considerazioni simili erano alla base delle immagini imperiali della porta di bronzo del Filarete, in quanto si pretendeva che la Roma papale fosse il successore legittimo dell'impero romano.⁵⁷

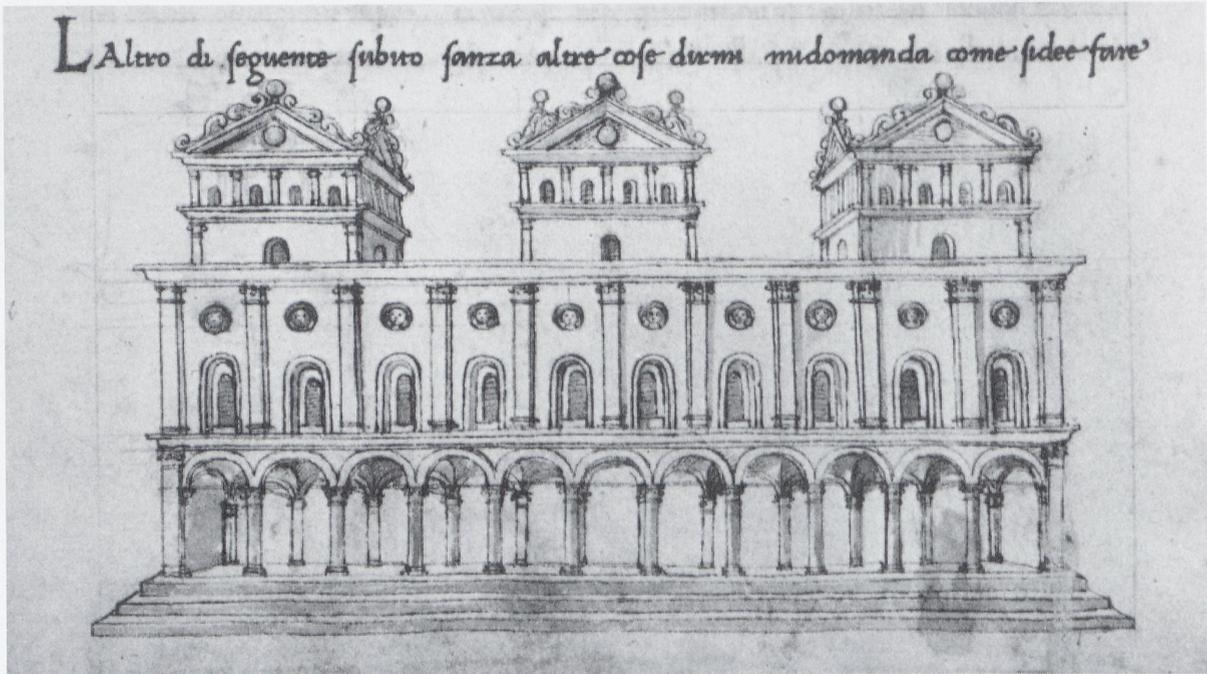
Filarete stesso, discutendo nel suo trattato il problema della 'qualità' dell'architettura, vale a dire i rapporti e l'adeguatezza tra le forme architettoniche e il rango sociale del committente⁵⁸, aveva riservato il motivo del clipeo imperiale per il palazzo del principe (fig. 26). Non appare invece sulla casa designata per il "gentile uomo" (fig. 27). È ovvio quindi che anche per il Quattrocento il motivo ebbe chiare connotazioni principesche. La serie svetoniana, in quanto



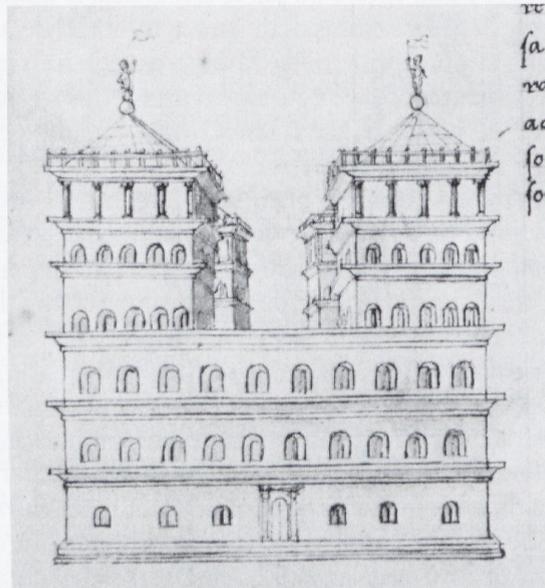
25 Leonardo da Vinci, studio per il monumento Trivulzio. Windsor Castle (no. 12.502).

immaginary galleria di antenati, era generalmente confinata allo spazio privato dello studiolo. Manifestandosi in sfera pubblica, le pretese nobiliari collegate al ritratto imperiale si evidenziano con enfasi nuova. Nel caso della facciata del Banco Mediceo, queste aspirazioni nobiliari potevano presentarsi grazie ai favori e alla tutela da parte del Duca, il quale concesse come privilegio e segno della sua benevolenza l'applicazione delle sue armi e divise all'edificio accanto a quelle medicee.⁵⁹ Tuttavia, quello che era possibile nella Milano ducale non era però, ovviamente, lecito nella Firenze repubblicana. A Firenze non si glorificavano i Cesari bensì gli eroi dell'età repubblicana come *exempla virtutis* ed è significativo che Giulio Cesare, come mitico fondatore della città, fosse stato detronizzato da Leonardo Bruni.⁶⁰

Su questo sfondo le ambizioni connesse al motivo del busto imperiale si svelano nel loro significato. Sorprende ancor più che Ambrogio Spannocchi potesse decorare la facciata del suo palazzo in modo tale che né i Medici né altre famiglie patrizie fiorentine ebbero il coraggio di fare. Poiché l'applicazione delle immagini imperiali monumentali in luogo preminente della facciata non è solo da intendersi come segno di cultura umanistica del committente, come commemorazione della storia passata o come allusione all'origine romana, che Siena come tante altre città italiane vantava per sé. Il fatto che Ambrogio Spannocchi non esitasse a inserire il proprio ritratto tra quelli degli imperatori romani dimostra le sue ambizioni di crearsi una galleria di ideali antenati antichi inserendovisi come *par inter pares* (figg. 1 e 10). Qui è manifesto come egli concepisse il palazzo quale monumento personale, quale *memoria*, 'firmato' con il proprio ritratto e nobilitato dalla serie di immagini imperiali, segno inequivocabile del proprio rango e del *decorum* cui aspirava. Un ultimo sguardo a Firenze serve per chiarire le differenze. Qui più tardi Filippo Strozzi alzerà la mole magnifica e dispendiosa del suo enorme palazzo per crearsi in modo analogo un monumento, una *memoria* personale. Ma — guarda caso — immagini di imperatori romani non ce ne sono.



26 Filarete, la casa del principe, da *Filarete, Trattato di Architettura*. BNCF, Magl. II-I-140, c. 58v.



27 Filarete, la casa del gentile huomo, da *Filarete, Trattato di Architettura*. BNCF, Magl. II-I-140, c. 84v.

NOTE

- ¹ Cfr. *Cornelius von Fabriczy*, Giuliano da Majano in Siena, in: Jb. Preuß. Kslgn., XIV, 1903, p. 325.
- ² Cfr. per l'attribuzione dei busti a Benedetto da Maiano *Doris Carl*, Die Büsten im Kranzgesims des Palazzo Spannocchi in Siena, in: Flor. Mitt., XLIII, 1999, pp. 628-638; *eadem*, Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance, Ratisbona 2006, pp. 160-167.
- ³ Cfr. per la serie svetoniana di imperatori e la loro diffusione nel Quattrocento *Ulrich Middeldorf*, Die zwölf Caesaren von Desiderio da Settignano, in: Flor. Mitt., XXIII, 1979, pp. 297-312, e *Gertrud Panofsky-Soergel*, Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove, in: Röm. Jb., XI, 1967/1968, pp. 111-190.
- ⁴ Cfr. *Ubaldo Morandi*, Gli Spannocchi: piccoli proprietari terrieri, artigiani, piccoli, medi e grandi mercanti-banchieri, in: Studi in memoria di Federigo Melis, III, Napoli 1978, pp. 91-120.
- ⁵ Cfr. *ibidem*, p. 101, e *Girolamo Gigli*, Diario senese, Siena 1854 (ristampa Sala Bolognese 1974), II, p. 347.
- ⁶ Pio II gli concesse persino il privilegio di aggiungere al proprio stemma quello dei Piccolomini, cioè di in-quartare le lune dei Piccolomini con le spighe dell'antica arma degli Spannocchi. Cfr. *Gigli* (n. 5), II, p. 347, e *Morandi* (n. 4), p. 103.
- ⁷ Cfr. la bolla del 3 settembre 1458 in Siena, ASS, Archivio Spannocchi, vol. A 1, pergamena 4.
- ⁸ Cfr. *Fabriczy* (n. 1), p. 325.
- ⁹ Cfr. ASF, Mediceo avanti il principato (da ora in poi MAP), vol. 163, c. 32; *Carl*, 1999 (n. 2), p. 268, ed *eadem*, 2006 (n. 2), p. 161.
- ¹⁰ Cfr. le numerose lettere dello Spannocchi elencate negli indici dello ASF, MAP.
- ¹¹ Cfr. *Annegrit Schmitt*, Zur Wiederbelebung der Antike im Trecento. Petrarca's Rom-Idee in ihrer Wirkung auf die Paduaner Malerei. Die methodische Einbeziehung des römischen Münzbildes in die Ikonographie "berühmter Männer", in: Flor. Mitt., XVIII, 1974, pp. 167-218.
- ¹² Cfr. per la porta del Filarete *Charles Seymour*, Some reflections on Filarete's use of antique visual sources, in: Arte lombarda, XXXVIII/XXXIX, 1973, pp. 36-47; *John Spencer*, Filarete's bronze doors at St. Peter's, in: Collaboration in Italian Renaissance art, a cura di *Wendy Stedman Sheard/John T. Paoletti*, New Haven 1978, pp. 33-57; *Enrico Parlato*, La porta di San Pietro del Filarete, in: *Claudia Cieri Via*, Aspetti della tradizione classica nella cultura artistica fra Umanesimo e Rinascimento, a cura di *Anna Cavallaro*, Università degli Studi di Roma "La Sapienza", corso della cattedra di Storia dell'Arte Moderna I, Anno Accademico 1985-1986, Roma 1986, pp. 32-41; *idem*, Il gusto all'antica di Filarete scultore, in: Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'antico a Roma alla vigilia del Rinascimento, Milano/Roma 1988, pp. 115-135; *Lorenzo Gnocchi*, La Porta del Filarete per Eugenio IV, in: *Artista*, 1999, pp. 8-45; *Ursula Nilgen*, Formenektizismus und Themenvielfalt als Programm in der römischen Frührenaissance. Filaret's Tür von St. Peter, in: *Literarische Formen des Mittelalters: Florilegien, Kompilationen, Kollektionen*, a cura di *Kaspar Elm*, Wiesbaden 2000, pp. 149-208; *eadem*, L'eclettismo come programma nel primo Rinascimento a Roma: la porta bronzea del Filarete a San Pietro, in: *Opere e giorni: studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel = Werke und Tage: tausend Jahre europäischer Kunstgeschichte. Studien zu Ehren von Max Seidel* a cura di *Klaus Bergdolt/Giorgio Bonsanti*, Venezia 2001, pp. 275-290.
- ¹³ Cfr. per la storia del Banco Mediceo *Raymond de Roover*, The rise and decline of the Medici Bank 1397-1494, Cambridge/Mass. 1963, pp. 263 sgg. e 275; *Luciano Patetta*, L'architettura del Quattrocento a Milano, Milano 1987, pp. 264-274; *Carlo Casati*, Documenti sul palazzo chiamato 'Il Banco Mediceo', in: *Archivio storico lombardo*, ser. 2, XII, 1885, pp. 582-588; *Agostino Caravati*, Il palazzo del Banco Mediceo in Milano, in: *Arte italiana decorativa e industriale*, IV, marzo 1895, pp. 21 sg., e aprile 1895, pp. 30-32.
- ¹⁴ Cfr. *John T. Paoletti*, The Banco Mediceo in Milan: urban politics and family power, in: *The Journal of medieval and Renaissance studies*, XXIV, 1994, pp. 199-238, e specialmente pp. 203 sg., dove discute il problema dell'architetto del palazzo. Cfr. anche Filarete's Treatise on architecture being the treatise by Antonio di Piero Averlino, known as Filarete, translated with an introduction and notes by *John R. Spencer*, New Haven 1965, I, p. 326, nota 13. Mentre *Richard Schofield*, Avoiding Rome: an introduction to Lombard sculptors and the antique, in: *Arte lombarda*, n.s. C, 1992, pp. 29-44, e specialmente pp. 30 sgg., dà per scontato che il Filarete avesse lavorato anche al Banco Mediceo, *Liliana Grassi*, Lo "Spedale di Poveri" del Filarete: la sede dell'Università degli Studi di Milano, storia e restauro, Milano 1972, pp. 222 sg., lo esclude categoricamente.
- ¹⁵ Cfr. *Schofield*, 1992 (n. 14), pp. 32 sgg.; *Spencer*, 1965 (n. 14), specialmente pp. XXV sgg.; *Laura Maggi/Mariacristina Nasoni*, Schemi decorativi in terracotta nella Lombardia del Quattrocento, in: *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, a cura di *Janice Shell/Liana Castelfranchi*, Milano 1993, pp. 481-492, e specialmente pp. 488 sgg.

- ¹⁶ Cfr. *Gian Alberto Dell'Acqua*, Le teste all'antica del Banco Mediceo a Milano, in: *Paragone*, XXXIV, 401/403, 1983, pp. 48-55; *Caravati*, 1895 (n. 13), pp. 30-32; *Casati*, 1885 (n. 13), p. 586.
- ¹⁷ Cfr. *Vincenzina Biagetti*, L'Ospedale Maggiore di Milano (nuove ricerche storico-artistiche), Milano 1937; *Pio Pecchiai*, Guida dell'Ospedale Maggiore di Milano e degli istituti annessi, Milano 1926; *idem*, L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte, Milano 1927.
- ¹⁸ Cfr. *Paoletti* (n. 14).
- ¹⁹ Cfr. *Casati*, 1885 (n. 13), pp. 582-584.
- ²⁰ Cfr. *Paoletti* (n. 14), specialmente pp. 206 sgg.
- ²¹ Cfr. *Spencer* (n. 14), cap. XXV, I, pp. 325-329; II, cc. 190v-192.
- ²² Cfr. per i lavori del Foppa *Jocelyn Constance Ffoulkes/Rodolfo Maiocchi*, Vincenzo Foppa of Brescia, founder of the Lombard School, Londra 1909.
- ²³ Cfr. *Spencer* (n. 14), cap. XXV, I, p. 327; II, c. 191.
- ²⁴ Cfr. le analisi dell'apparato emblematico ed araldico in *Paoletti* (n. 14), specialmente pp. 206 sgg.
- ²⁵ Cfr. *Wolfger A. Bulst*, Die sala grande des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung, in: *Andreas Beyer/Bruce Boucher* (eds.), Piero de' Medici "il Gottoso" (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer, Berlino 1993, pp. 89-127, specialmente pp. 94 sgg.
- ²⁶ Cfr. *ibidem*, p. 101, fig. 8, il disegno con la ricostruzione della 'sala grande' del Palazzo Medici.
- ²⁷ Cfr. *Paoletti* (n. 14), pp. 199-238, e specialmente le lettere, pp. 225-227.
- ²⁸ Rimando per una discussione del personaggio di Giovanni di Cosimo ad *Amanda Lillie*, Giovanni di Cosimo and the Villa Medici at Fiesole, in: *Beyer/Boucher* (n. 25), pp. 189-205.
- ²⁹ Cfr. *Gino Corti/Frederick Hartt*, New documents concerning Donatello, Luca and Andrea della Robbia, Desiderio, Mino, Uccello, Pollaiuolo, Filippo Lippi, Baldovinetti and others, in: *Art Bull.*, XLIV, 1962, p. 157.
- ³⁰ Cfr. *Francesco Caglioti*, Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci del carteggio mediceo (con qualche briciola sul Filarete), in: *Prospettiva*, 64, 1991, pp. 49-59.
- ³¹ Cfr. la lettera del 4 giugno 1456, pubblicata da *Michele Lazzaroni/Antonio Muñoz*, Filarete, Roma 1908, p. 186, no. 3.
- ³² Cfr. la lettera del 25 giugno 1456 pubblicata da *John R. Spencer*, Two new documents on the Ospedale Maggiore, Milan and on Filarete, in: *Arte lombarda*, XVI, 1971, p. 115; *Vittorio Rossi*, L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici. Notizie e documenti, in: *Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, ser. 5, II, 1893, p. 38. — Di un viaggio a Milano per visitare e controllare i progressi nella costruzione del palazzo del Banco Mediceo si parla già in una lettera di Pigello Portinari a Giovanni di Cosimo del 24 aprile 1456. Cfr. *Paoletti* (n. 14), p. 226, doc. 3. Cfr. anche *ibidem*, p. 227, i docc. 7 e 8, per altre visite previste.
- ³³ Rimando per una discussione del rapporto tra Filarete e Francesco Sforza e per la letteratura precedente a *Spencer* (n. 14), I, Introduction.
- ³⁴ Cfr. *Schofield* (n. 14), p. 30.
- ³⁵ Cfr. *Luigi Beschi*, Le antichità di Lorenzo il Magnifico. Caratteri e vicende, in: *Gli Uffizi, quattro secoli di una galleria. Atti del convegno 1982*, a cura di *Paola Barocchi/Giovanna Ragionieri*, Firenze 1983, pp. 161-176; *idem*, Le sculture antiche di Lorenzo il Magnifico, in: *Lorenzo il Magnifico e il suo mondo. Atti del convegno 1992*, a cura di *Gian Carlo Garfagnini*, Firenze 1994, pp. 291-317; *Klaus Fittschen*, Ritratti antichi nella collezione di Lorenzo il Magnifico ed in altre collezioni del suo tempo, in: *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura, arte. Comitato Nazionale per le celebrazioni del V centenario della morte di Lorenzo il Magnifico, Atti del convegno Firenze/Pisa/Siena 1992*, Pisa 1996, I, pp. 7-22.
- ³⁶ Le sculture non sono menzionate nell'inventario del Palazzo Medici, compilato nel 1492 (cfr. *Libro d'inventario dei beni di Lorenzo il Magnifico*, a cura di *Marco Spallanzani/Giovanna Gaeta Bertelà*, Firenze 1992), ma sono registrate negli atti del sequestro del 14 ottobre 1495. Cfr. *Eugène Müntz*, Les collections des Médicis au XV^e siècle, Parigi/Londra 1888, p. 102:
VII teste che erano sopra gli usci delle logge
X teste, fra grande e pichole, ch'erano sotto e letti in camera della dua letta
Sei teste ch'erano nell'orto sopra gli usci.
- ³⁷ Cfr. *Spencer* (n. 14), cap. XXV, I, p. 327; II, c. 191.
- ³⁸ Cfr. *Beschi*, 1983 (n. 35), p. 3; *idem*, 1994 (n. 35), p. 301; *Fittschen* (n. 35), pp. 9 sgg.
- ³⁹ Cfr. *Beschi*, 1983 (n. 35); *idem*, 1994 (n. 35); *Fittschen* (n. 35), pp. 11 sgg.
- ⁴⁰ Cfr. *Laurie Fusco/Gino Corti*, Lorenzo de' Medici, collector of antiquities, Cambridge 2004, Docc. 118, 85, 107.
- ⁴¹ Cfr. *Beschi*, 1994 (n. 35), pp. 302 sg., e figg. 9-10; *Fittschen* (n. 35), pp. 9 sgg., e figg. 1,1 e 1,2.
- ⁴² Cfr. *Beschi*, 1994 (n. 35), p. 302, e *Fittschen* (n. 35), pp. 10 ff.
- ⁴³ Cfr. *ibidem*, pp. 13 sgg.

- ⁴⁴ Cfr. *ibidem*, e *Beschi*, 1994 (n. 35), pp. 303 sgg.
- ⁴⁵ Cfr. la citazione in nota 36.
- ⁴⁶ Cfr. *Cesare Guasti*, Due legazioni al sommo Pontefice per il Comune di Firenze, presedute da Sant'Antonino, archivescovo, Firenze 1857.
- ⁴⁷ Cfr. per i rapporti di Giuliano da Maiano con la curia romana *Carl*, 2006 (n. 2), pp. 305-308; *eadem*, Giuliano da Maiano und Lorenzo de' Medici. Ihre Beziehung im Lichte von zwei neu aufgefundenen Briefen, in: *Flor. Mitt.*, XXXVII, 1993, pp. 235-256, e *Francesco Quinterio*, Giuliano da Maiano, "grandissimo domestico", Roma 1996, specialmente pp. 131-138, 243 sgg., 292 sgg., e 331 sgg.
- ⁴⁸ Cfr. *Volker Herzner*, Die Segel-Imprese der Familie Pazzi, in: *Flor. Mitt.*, XX, 1976, pp. 20 ff., e fig. 8.
- ⁴⁹ Cfr. *Peter Meller*, Physiognomical theory in Renaissance heroic portraits, in: *Acts of the 20th International congress of the history of art*, Princeton 1963, II, pp. 53-68.
- ⁵⁰ Cfr. l'elenco di Tommaso del Verrocchio in *Cornelius von Fabriczy*, Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medici, in: *Archivio storico dell'arte*, 2. ser., I, 1895, pp. 170 sgg., il punto 6: "per achonciature di tutte le teste chotalie che sono sopra agli usci del cortile in Firenze."
- ⁵¹ Cfr. *Carl*, 2006 (n. 2), p. 68, note 26-27.
- ⁵² Cfr. *Middeldorf* (n. 3), p. 169.
- ⁵³ Cfr. *ibidem*, pp. 298 sgg.
- ⁵⁴ Cfr. *Ronald Lightbown*, Mantegna, with a complete catalogue of paintings, drawings and prints, Oxford 1986, p. 46, cat. no. 20.
- ⁵⁵ Cfr. *Bernt von Hagen*, Römische Kaiserbüsten als Dekorationsmotiv im 16. Jahrhundert, Diss. Würzburg 1987, pp. 61 sg.
- ⁵⁶ Cfr. *Panofsky-Soergel* (n. 3), pp. 162 sgg., e per l'arca di Carlomagno nel Museo di Aquisgrana *Ernst Günter Grimme*, Die großen Jahrhunderte der Aachener Goldschmiedekunst, in: *Aachener Kunstblätter*, 26, 1962, pp. 44 sgg.; per la tomba di Massimiliano I a Innsbruck: *Vinzenz Oberhammer*, Die Bronzestandbilder des Maximiliansgrabmales in der Hofkirche zu Innsbruck, Innsbruck 1935; cfr. per il programma iconografico, il quale comprendeva numerose statue di antenati e imperatori, *Hans R. Weibrauch*, Studien zur süddeutschen Bronzeplastik, IV. Augsburger Renaissance: Neptun und römische Kaiser, in: *Münchner Jb.*, N.F., III/IV, 1952/1953, pp. 203 sgg.
- ⁵⁷ Cfr. la letteratura cit. in nota 12.
- ⁵⁸ Cfr. *Spencer* (n. 14), cap. VIII, I, pp. 56v sgg.; cap. XI, pp. 84 sgg., e *John Onians*, Filarete and the 'qualità': architectural and social, in: *Arte lombarda*, XVIII, 1973, pp. 116-128, specialmente pp. 119 sgg.
- ⁵⁹ Cfr. *Paoletti* (n. 14), pp. 212 sgg.
- ⁶⁰ Troviamo questa re-interpretazione della tradizione medievale per la prima volta in *Leonardo Bruni, Laudatio Florentine urbis*, a cura di *Stefano U. Baldassarri*, Firenze 2000, p. XXI. Cfr. *Hans Baron*, From Petrarch to Leonardo Bruni. Studies in humanistic and political literature, Chicago/Londra 1968, p. 245.

ZUSAMMENFASSUNG

Imagines clipeatae als architektonisches Dekorationsmotiv gelten in der Literatur allgemein als ein lombardisches Motiv und als die Erfindung Filaretos. In dem Artikel wird jedoch die Meinung vertreten, daß dieses Motiv in Florenz von den Medici erfunden wurde und zum ersten Mal am Banco Mediceo, der Mailänder Filiale der Medici-Bank, Anwendung fand. Vorbild der im *clipeus* angebrachten, *en-face* dargestellten Kaiserbüsten waren offenbar die in der Medici-Sammlung in Florenz vorhandenen Büsten römischer Kaiser. Der von Benedetto da Maiano für den Bankier Ambrogio Spannocchi ausgeführte Zyklus an der Fassade seines Palastes in Siena ist ebenfalls diesen Vorbildern verpflichtet.

Provenienza delle fotografie:

KIF (Lombardi): fig. 1. - *Lensini, Siena*: figg. 2-10. - *Perotti, Milano*: figg. 14-19. - *Atrice*: figg. 11, 12, 22, 24. - *KIF*: figg. 23, 25.