

Predella journal of visual arts, n°47, 2020 www.predella.it - Miscellanea / *Miscellany* 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Neville Rowley, Francesco Solinas

Coordinamento editoriale / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Silvia Massa, Michela Morelli

Collaboratori / *Collaborators:* Paolo di Simone

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bernard con Giulia Pes e Vittorio Proietti

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Fabrizio Ansani,
Jan Verheyen

La berretta del condottiero. Alle origini di un'iconografia quattrocentesca*

In the Double portrait of the dukes of Urbino, Piero della Francesca immortalized the profile of one of the most celebrated mercenary captains of his time. In the Portrait of a woman with a man at a casement, Fra Filippo Lippi depicted the countenance of a rich, powerful magnate. Apparently, only a single pictorial element related these portraits and these individuals, that is, the red beret of condottieri. Through visual and written sources, this article reconstructs the origin and the circulation of this eccentric garment in Renaissance Italy, an important mark in the iconography of local men-at-arms. Stressing its value to military nobility, the hat offers the possibility to advance a new, different interpretation on several contemporary portraits, including Lippi's masterpiece, which represents the significant case-study of this paper.

Nel famoso *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*, Piero della Francesca immortalava il profilo di uno dei più noti e valenti condottieri del suo tempo. Nel *Ritratto di una donna con un uomo al davanzale*, Fra Filippo Lippi raffigurava un ricco magnate fiorentino, placidamente affacciato a una finestra. Un solo elemento iconografico legava quei due dipinti e quei due uomini, la rossa berretta "alla capitanesca" che veniva abitualmente indossata, alla metà del quindicesimo secolo, da molti dei «capitani di gente d'arme» italiani.

Attraverso fonti documentarie e iconografiche, questo articolo prova a ricostruire le origini e la diffusione di questo indumento, presto assunto a simbolo d'appartenenza a una nuova nobiltà feudale, forgiata e ottenuta attraverso l'esercizio mercenario delle armi. Partendo da questa originale lettura della rappresentazione civile dei condottieri, il lavoro esamina lo sviluppo della loro iconografia quattrocentesca, dalle medaglie ai dipinti, dalle miniature alle statue, focalizzandosi in particolar modo sui doppi ritratti, come quello lippiano, che costituisce il principale *case-study* di questo saggio.

1. Mercenari, cavalieri, nobili: in immagini, in parole (1420-1460)

Nel tardo Medioevo, i condottieri non erano soltanto dei pericolosi mercenari, quegli infidi soldati attratti unicamente dal sangue e dall'oro, tanto biasimati da Niccolò Machiavelli. Per molti di loro, appartenenti alla piccola aristocrazia di provincia, o provenienti da umili famiglie contadine, il mestiere delle armi rappresentava un mezzo di rapida promozione sociale, o di accrescimento di una precaria posizione politica: la nobilitazione, l'inf feudazione, arrivavano pertanto

a essere il coronamento di una prestigiosa carriera². Questa nobiltà acquisita, e quella “virtù” militare che ne era alla base, avevano innegabilmente bisogno di un simbolo da cui essere rappresentate.

Un esempio di ascesa e di successo è senza dubbio quello dell'inglese John Hawkwood, conosciuto in Italia come Giovanni Acuto. Figlio di un modesto proprietario terriero, era giunto in Italia insieme a molti altri mercenari britannici, al termine della Guerra dei Cent'Anni. Nel giro di qualche lustro, l'Acuto aveva ottenuto, in tempi diversi, la signoria di numerosi castelli e di diverse cittadine nell'Italia centrale e settentrionale, tra cui Bertinoro, Cotignola, Bagnacavallo e Montecchio³. Alla sua morte, nel 1394, la Repubblica Fiorentina gli aveva dedicato un affresco nella cattedrale di Santa Maria del Fiore, che sarà sostituito, nel 1436, da quel ritratto di Paolo Uccello sul quale ancor oggi si legge: «JOANNES ACUTUS EQUES BRITANNICUS DUX AETATIS SUAE CAUTISSIMUS ET REI MILITARI PERITISSIMUS HABITUS EST» (fig. 1)⁴.

È sulla parete del Duomo che si nota, per la prima volta, una rappresentazione pittorica di quello stravagante copricapo che sarà proprio del nobile e del condottiero, assai diverso dai flosci cappelli indossati fino ad allora dai venturieri⁵, e ben distinto da quell'elmo con un vistosissimo cimiero che faceva parte dell'equipaggiamento da combattimento dell'«homo d'arme». La moda della berretta “capitanesca”⁶ parrebbe essere stata lanciata, fra gli anni Dieci e gli anni Venti, da un altro celebre mercenario, Andrea Fortebraccio, meglio noto come Braccio da Montone. Nella sua prima biografia, scritta dall'umanista Giovanni Antonio Campano, si fa infatti riferimento a «una berretta rossa e tonda, che quanto più s'innalzava dal capo, tanto più si giva allargando», indossata dal condottiero umbro in occasione dell'incontro con Papa Martino V a Firenze, nel 1420, come parte di uno sfarzoso apparato di lussuose vesti, ricamate d'oro, «a guisa di gran signore»⁷, che facevano palese spregio di ogni legge suntuaria⁸. In quel giorno, nel tripudio del popolino, il cappello assumeva i tratti simbolici della ricchezza e del potere, entrambi derivati dal mestiere delle armi, se è vero che «uno dei principali benefici che procura la guerra è la legittimazione di una superiorità sociale»⁹.

Le autorità statali riconoscevano e confermavano tale superiorità: se il romano pontefice aveva confermato a Braccio l'investitura della contea di Montone e la concessione del titolo di vicario dell'Umbria, Giovanna II d'Angiò Durazzo lo aveva nominato conte di Capua, e, soprattutto, gran connestabile del Regno di Napoli¹⁰. Negli ultimi anni della sua vita, il capitano di genti d'arme era assunto al rango di nobile feudatario, e la berretta “braccasca” era divenuta uno dei simboli del suo status, a metà fra il signorile e il militare¹¹: come è stato recentemente osservato, «fledging Italian princes had turned to certified symbols to assert their noble

status and bolster their claims to power, accountrements that were especially important for those ruling without legal authority»¹².

Nella prima metà del Quattrocento, del resto, numerosi condottieri italiani erano stati investiti di titoli e feudi da parte di principi e repubbliche, per remunerazione o per ricompensa, creando così un informale rapporto di clientela che si affiancava a un vincolante contratto di condotta¹³. La benevolenza di Filippo Maria Visconti, ad esempio, aveva reso marchesi e conti molti capitani dell'esercito ducale, tra cui Niccolò Piccinino, uno dei più brillanti allievi di Braccio da Montone¹⁴. Nel 1438, per celebrare la sua nobilitazione, il Piccinino aveva commissionato al Pisanello una medaglia in cui è raffigurato, come il suo maestro, con il cappello simbolo della sua dignità, stretto alla base, allargato in altezza, e dalla superficie superiore convessa. Sul bronzo campeggia inoltre l'iscrizione «NICOLAUS PICININUS VICCOMES MARCHIO CAPITANEUS MAXIMUS AC MARS» (fig. 2). Altri documenti contemporanei ne parlano come del «magnificus et magnanimus locumtenens et capitaneus generalis»¹⁵.

Terminologia e iconografia rendevano chiara l'affermazione politica e l'ascesa sociale di questi semplici soldati, «strenui viri» che erano diventati «magnifici domini», nobili condottieri. Alla sua morte, nel 1443, Erasmo da Narni era stato iscritto nel libro d'oro del patriziato veneziano, una delle massime onorificenze concesse in laguna, come riconoscimento di una lunga e leale carriera al servizio della Serenissima¹⁶. Anche lui educato alla scuola braccasca, il «magnificus dominus Gattamelata» non aveva probabilmente mancato di mostrarsi, negli accampamenti e nelle città, con il consueto cappello, così come aveva fatto, in quel periodo, Francesco da Bussone, il conte di Carmagnola¹⁷. Una rigida, elegante berretta ornava anche il cenotafio del primo signore di Fosdinovo, Spinetta Malaspina: il complesso scultoreo, commissionato dai discendenti del condottiero negli anni Trenta del Quattrocento per la chiesa veronese di San Giovanni in Sacco, è oggi esposto al Victoria and Albert Museum di Londra¹⁸. Se i «modi del vestire» definivano la «forma del vivere», il vestiario rimarcava la nuova condizione del vecchio mercenario, l'adeguamento dei suoi rozzi costumi ai raffinati comportamenti della classe aristocratica. L'adozione dell'abito e dell'«habitus» comunicava così l'appartenenza ad una comunità diversa, l'acquisizione delle prerogative del gruppo e l'assimilazione delle virtù ad esso attribuite¹⁹: in questo senso, il vestiario permetteva di «cognoscere lo intrinseco» dallo «strinseco», di identificare la qualità morale attraverso l'aspetto esteriore²⁰.

Anche Niccolò III d'Este, marchese di Ferrara, aveva scelto la berretta come simbolo della sua duplice posizione di principe e di soldato, facendosi rappresentare a capo coperto su una medaglia bronzea, per lui realizzata, nel 1437, da

Amadio da Milano (fig. 3)²¹. In questi primi decenni del secolo, comunque, i gusti sembrerebbero essere stati assai mutevoli, in fatto di cappelli, legati perlopiù alla personalità e alle disponibilità dei singoli capitani: diverse e significative paiono infatti le varianti della rossa “capitanesca”, alcune probabilmente ispirate ai coevi cappucci «a mazzocchio», ma tutte indistintamente caratterizzate dalla maggiore vistosità e dalla ricercatezza ornamentale, dalla vorticosa elevazione e dai «tanti viluppi» della foggia²². Su di un'altra medaglia, questa volta commissionata dal primo marchese di Mantova, Gianfrancesco Gonzaga, è possibile notare non solo un copricapo “triplice”, sul *verso*, ma anche, sul *recto*, un accessorio dalla forma inusuale, una specie di turbante, sopra al quale è posto un cappello raddoppiato, contraddistinto da alcune pieghe (fig. 4). Lo stesso profilo e gli stessi sbuffi sono inoltre presenti in due opere del fiorentino Andrea del Castagno: il ritratto di Farinata degli Uberti, del 1448, appartenente al *Ciclo degli uomini e donne illustri* (fig. 5), e il *Monumento equestre di Niccolò da Tolentino*, del 1456, posto nella cattedrale del capoluogo toscano (fig. 6). A questa tipologia appartengono anche gli stravaganti copricapi dipinti da Paolo Uccello, in un clima generale di esaltazione della passata gloria militare fiorentina, nel trittico della *Battaglia di San Romano*: in due dei tre pannelli, realizzati attorno al 1438, il «dipintore» faceva indossare a Niccolò da Tolentino e a Micheletto Attendolo, capitani dell'esercito gigliato, un ricco cappello dai triplici risvolti, decorato da preziosi tessuti dorati (figg. 7-8). Accessori assai simili sarebbero stati disegnati anche dal Pisanello tra il 1436 e il 1445: è il caso, ad esempio, della miniatura della *Conversione di San Paolo* e dell'affresco della *Battaglia di Louvezerp*, conservati rispettivamente nel Getty Museum di Los Angeles e nel Palazzo Ducale di Mantova.

2. La berretta sforzesca (1450-1470)

Differenti fonti iconografiche permettono dunque di ricostruire l'evoluzione della berretta dei condottieri italiani del primo Quattrocento, dal triplice cappello da capitano, ancora in voga negli anni Trenta, al copricapo “alla Piccinino”, affermatosi intorno agli anni Quaranta (fig. 9). Se quest'ultimo distingueva, in particolare, i seguaci della tradizione braccasca, un'altra forma andava definendosi nei ranghi della rivale scuola sforzesca, il cui fondatore, Muzio Attendolo, «portava sempre in capo una berretta pagonazza, la quale per due gradi s'inalzava, a foggia d'un'alta e accanalata piramide»²³. Diverso, invece, il cappello indossato dal figlio Francesco: sulla medaglia coniata dal Pisanello fra il 1441 e il 1442, l'accessorio spicca non solo per il forte slancio in verticale, ma anche per una vistosa calotta di stoffa nella parte superiore (fig. 10).

L'irresistibile ascesa di questo mercenario²⁴ avrebbe finito col segnare, almeno in parte, la moda civile delle genti d'arme nelle corti del settentrione della Penisola. Con la conquista del ducato di Milano, nel 1450, lo Sforza era indubbiamente divenuto, per i suoi contemporanei, il prototipo del nobile condottiero, capace di raggiungere il successo politico attraverso la carriera militare²⁵. Alla creazione di questa immagine aveva contribuito anche un efficace linguaggio visivo, celebrativo e propagandistico, che esaltava tanto i trascorsi da venturiero dello Sforza quanto la sua sagacia di governante. Fra i simboli del potere, non poteva ovviamente mancare la "capitanesca", dalla foggia assai diversa rispetto agli anni precedenti. Il nuovo copricapo del duca si presenta rigido e cilindrico, contraddistinto principalmente da un bordo sporgente e piatto. Con questo cappello, nei primi anni Sessanta, lo Sforza compare, insieme alla moglie Bianca Maria, nel doppio ritratto che intendeva legittimarlo come erede della signoria viscontea (fig. 11)²⁶. Ed è proprio nelle pennellate di Bonifacio Bembo che l'abito si sarebbe fissato in icona²⁷.

Numerose testimonianze pittoriche rivelano quanto l'uso di questa berretta si fosse rapidamente diffuso negli ambienti di corte, fra gli aristocratici milanesi e tra i vecchi compagni d'arme dello Sforza, per i quali il capo d'abbigliamento poteva rappresentare un segno di fedeltà personale nei confronti del principe, nonché un simbolico motivo di privilegio²⁸. Stando alle illustrazioni di un epitalamio di Bonino Mombrizio, allo spotalizio della figlia del veterano Gaspare da Vimercate, da poco nobilitato, diversi invitati paiono indossare un cappello identico a quello del signore (fig. 12)²⁹. Questa forma di imitazione si sarebbe mantenuta anche al tempo di Galeazzo Maria: in una miniatura del Ms. Lat. 4586 della Bibliothèque Nationale de France, il duca compare infatti attorniato da alcuni rossi copricapi di soldati, consiglieri e ufficiali (fig. 13)³⁰.

Non è un caso, dunque, che si sia spesso parlato di una "berretta sforzesca" per indicare questa particolare tipologia di indumento³¹. Sarebbe tuttavia errato ritenere che questo capo venisse portato nella sola Milano, quando scambi diplomatici e unioni dinastiche ne consentivano una circolazione sempre più ampia³². In quegli stessi anni, del resto, diverse corti stavano uniformando il loro stile a quello del potente vicino, adottandone la *forma mentis* ed emulandole i costumi³³. A Bologna, un cappello molto simile a quello sforzesco era stato utilizzato per adornare il monumento funebre di Annibale I Bentivoglio, collocato nel 1458 nella cappella di famiglia nella Basilica di San Giacomo Maggiore, durante una stagione particolarmente significativa per le relazioni tra la città emiliana e lo stato lombardo³⁴. In quel di Mantova, il marchese condottiero Ludovico III Gonzaga aveva commissionato al medaglista Bartolomeo Melioli una sua effigie

con tanto di armatura classicheggiante e di “berretta capitanesca” (fig. 14). Negli affreschi della celeberrima *Camera Picta*, eseguiti da Andrea Mantegna fra il 1465 e il 1474, numerosi erano poi i cortigiani immortalati con un copricapo dalla foggia inequivocabile: fra questi spiccava ovviamente lo stesso «marchio Mantuae», i cui rapporti con la corte sforzesca erano stati assai intensi, soprattutto nei decenni di militanza nell’esercito milanese³⁵. Stando ad alcune recenti interpretazioni, sulle pareti del Castello di San Giorgio comparirebbe persino il fratello di Francesco Sforza, Alessandro (figg. 15-16)³⁶.

La nipote dello stesso duca, Battista, era invece andata in sposa al conte di Urbino, Federico da Montefeltro. Anche lui, in quanto nobile condottiero, aveva scelto di farsi raffigurare con la berretta “sforzesca” su medaglie (fig. 17), manoscritti (fig. 18) e dipinti (fig. 19), esaltando in tal modo i legami con la potente casata lombarda, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta³⁷. Di questa sfarzosa iconografia fa parte anche la *Comunione degli Apostoli*, firmata da Giusto da Gand fra il 1472 e il 1474, in cui il cappello appare sulla testa di un ignoto cortigiano (fig. 20), cui era stato probabilmente assegnato «secundo la qualità de la persona»³⁸.

Chi non sembra mai voler indossare un qualsivoglia cappello, nei suoi ritratti, è invece l’acerrimo nemico dell’urbinate, Sigismondo Pandolfo Malatesta, signore di Rimini³⁹. Benché fosse uno dei più noti mercenari della seconda metà del Quattrocento, la consueta berretta non figura né sulla medaglia, opera del Pisanello (fig. 21), né negli affreschi del Tempio Malatestiano, eseguiti da Piero della Francesca (fig. 22). Il suo capo appare scoperto, inoltre, nella grandiosa *Cavalcata dei Magi* di Benozzo Gozzoli (fig. 23)⁴⁰. Sempre per motivi politici, anche il marchese Borso d’Este non esibiva mai una “sforzesca”⁴¹, preferendole un semplice copricapo di forma cilindrica⁴². Ai cortigiani ferraresi pare fosse concesso, tuttavia, di seguire la moda milanese, come attestano, per i primi anni Settanta, le pitture del Salone dei Mesi di Palazzo Schifanoia (fig. 24).

Anche quest’ultimo esempio è comunque indicativo di un significativo cambiamento nell’uso dell’accessorio, fosse esso “triplice”, “piccininesco” o “sforzesco”. Già intorno alla metà del Quattrocento, infatti, la “capitanesca” non era più l’esclusivo copricapo dell’uomo d’arme, che poteva anzi scegliere il suo cappello fra diversi modelli fantasiosi e bizzarri, come quelli rappresentati nel *Trionfo della fama* dello Scheggia (fig. 25) e nel *Trionfo di David e Saul* del Pesellino, o sui cassoni decorati da Apollonio di Giovanni con scene rappresentative de *La battaglia di Farsalo* e *La novella di Griselda*, *L’assedio di Assisi* e *Il trionfo di Scipione l’Africano*. Ma fuori dai recinti degli accampamenti, la berretta era ormai custodita anche negli armadi dei parenti, dei clienti e dei cortigiani del nobile condottiero. Nel 1462, nel manoscritto miniato dell’*Hesperis* di Basinio da Parma⁴³, sono i membri

della «familia» del signore, i fedeli servitori, i compagni fidati, a portare il rosso copricapo come segno distintivo (fig. 26). Del resto, nella «casa» aristocratica rinascimentale, era il principe a dover farsi carico della scelta e dell'acquisto della livrea e dei «vestimenti» dei propri famigli⁴⁴.

3. Un cappello, e un davanzale: Matteo Scolari

Il celeberrimo doppio ritratto di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti sembrerebbe avere un significativo quanto misconosciuto precedente in un'opera eseguita circa un ventennio prima a Firenze, città che aveva offerto al duca non solo sostanziosi aiuti economici e importanti appoggi politici, ma anche profondi stimoli culturali⁴⁵. È proprio tra il 1435 e il 1444 che viene infatti comunemente datato⁴⁶ il *Ritratto di una donna e un uomo al davanzale* di Fra Filippo Lippi (fig. 27), un dipinto che, sotto molteplici aspetti, potrebbe esser stato d'esempio per i coniugi milanesi, ispirando il linguaggio iconografico e propagandistico del Bembo⁴⁷.

Sulla tavola lippiana, esposta presso il Metropolitan Museum of Art di New York, una ragazza vestita di lussuosi abiti è rappresentata di profilo, all'interno di una piccola stanza, sulla quale si aprono due finestre. Da una di queste, quella laterale, sporge il viso di un uomo, con indosso l'inconfondibile copricapo "alla capitanesca". Indagini recenti, basate essenzialmente sullo studio dello stemma araldico che campeggia sotto uno dei davanzali, hanno identificato nella donna Francesca di Matteo Scolari⁴⁸. L'identità del personaggio maschile è, invece, ancora oggetto di discussione⁴⁹. Alcuni ricercatori hanno individuato nell'uomo il marito della ragazza, anche se la berretta e il blasone parrebbero smentire, almeno in parte, questa ipotesi. Diversi elementi farebbero piuttosto pensare al padre della fanciulla, Matteo, indiscusso esponente dell'élite finanziaria e politica del regime albizzesco⁵⁰.

Emigrato negli ultimi anni del Trecento nel Regno di Ungheria, Matteo Scolari aveva costruito la sua carriera e la sua reputazione su d'una solida esperienza amministrativa, maturata nel controllo di alcune miniere d'oro sul territorio magiaro⁵¹. Agli inizi del Quattrocento, egli aveva inoltre appreso i rudimenti del mestiere delle armi, facendo parte della «casa» del fratello condottiero, il temuto Pippo Spano, col quale aveva combattuto lungamente e vittoriosamente contro i turchi, al soldo di Sigismondo di Lussemburgo⁵². Ritenuto da alcuni un «soldato di valore»⁵³, egli aveva probabilmente partecipato alla vita della compagnia di ventura non solo come «homo d'arme», o come «capo di squadra», ma anche in qualità di segretario, di cancelliere, di tesoriere, o di «procurator et negociorum gestor»⁵⁴.

Per i successi riportati contro gli ottomani in Bosnia, lo stesso imperatore aveva concesso a Matteo Scolari la nomina a despota di Rascia, ammettendolo definitivamente a corte⁵⁵. Nel 1416, i suoi concittadini avevano voluto onorarlo con l'investitura a «cavaliere del popolo», concessa dalla Repubblica di Firenze per alti meriti civili, o per importanti servizi resi alla madrepatria⁵⁶. Diversi membri del «reggimento» lo apprezzavano inoltre come socio in affari, essendo lo Scolari, fra le altre cose, anche un abile commerciante, ben inserito in traffici di beni di lusso su scala internazionale⁵⁷. Per lo stato toscano e per il reame magiaro, il "mercante condottiero" aveva inoltre svolto importanti missioni diplomatiche, tanto ufficiali quanto officiose. Questa sua intesa operosità è ben restituita dai documenti contemporanei, che con la formula del «magnificus miles dominus»⁵⁸ colgono sia l'attività civile del «miles», del «cavaliere», sia i successi militari del «magnificus dominus», titolo con cui venivano spesso indicati i combattenti assurti alla dignità di feudatari⁵⁹. A distinguerlo da molti altri aristocratici guerrieri era però il fondamento giuridico della sua nobilitazione, dato dalla non comune legittimazione imperiale⁶⁰.

L'ascesa sociale e politica di Matteo Scolari fu interrotta soltanto da una morte inaspettata e prematura, che lo colse, in terra ungherese, nel 1426⁶¹. Nel suo testamento, egli aveva disposto un sostanzioso lascito per costruzione di una cappella nel monastero fiorentino di Santa Maria degli Angeli, la cosiddetta *rotonda* del Brunelleschi, fortemente voluta dallo stesso «miles»⁶². Con il medesimo atto notarile, lo Scolari fissava a tremila fiorini l'ammontare della dote della piccola Francesca, nata nel 1424⁶³. Nonostante l'importanza della somma, l'esecutore delle volontà di Matteo, Filippo di Rinieri Scolari, avrebbe impiegato ben diciott'anni per trovare un degno marito alla cugina: solo nel 1444, infatti, dopo l'annullamento di diversi contratti matrimoniali, la ragazza avrebbe preso, come suo legittimo sposo, Bonaccorso di Luca Pitti, membro di una delle principali famiglie di banchieri della capitale toscana⁶⁴.

Proprio in questo periodo di serrate e difficili trattative matrimoniali, a cavallo fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta del Quattrocento, sarebbe stato commissionato il ritratto di Francesca. In questo senso, l'intento della raffigurazione sarebbe duplice, ponendo in evidenza la ricchezza della donna, ben intuibile dal lusso delle vesti e dei gioielli, e, soprattutto, la sua ascendenza aristocratica. Un dettaglio, questo, che era già stato sottolineato nel contratto di fidanzamento con Giovanni di Rinaldo degli Albizzi, stilato nel 1426, in cui si erano accertate non solo la consistenza della dote, gli interessi da pagare ai tutori e le modalità di usufrutto delle proprietà della sposa, ma anche l'appartenenza della fanciulla alla famiglia «del signore Spano»⁶⁵. Si può quindi supporre che il quadro alludesse allegoricamente

sia alla discendenza dal “mercante condottiero”, sia al trasferimento della dignità nobiliare alla «filia quondam dominus magnifici militis domini Mattej de Scholari-bus de Florentia»⁶⁶. D’altro canto, dopo il *Ritratto* lippiano, buona parte dei ritratti femminili eseguiti a Firenze nel Quattrocento avrebbero potuto essere considerati come dei veri e propri documenti dinastici, in cui la genealogia della donna veniva esplicitata, ed esaltata, attraverso simboli e individui⁶⁷. In questo caso, il davanzale esprimerebbe metaforicamente il trapasso dell’uomo, segnando un confine tra il defunto padre, la figlia sposa, e lo spettatore esterno⁶⁸.

Il dipinto costituirebbe inoltre una considerevole innovazione nella ritrattistica femminile, ponendo Francesca Scolari sullo stesso piano di dame di altissimo rango: fino al quinto decennio del Quattrocento, infatti, solo sporadicamente erano state commissionate delle rappresentazioni realistiche di volti di donna, eseguite per volontà di principi e sovrani in occasioni di trattative e promesse matrimoniali⁶⁹. Il *Ritratto di una donna e un uomo al davanzale* segnerebbe invece l’appropriazione, da parte di una classe di ricchi mercanti, o di condottieri nobilitati, di un linguaggio visivo fino ad allora rimasto prerogativa delle teste coronate delle grandi potenze europee⁷⁰. Anche Francesca Scolari aveva il «diritto di farsi ritrarre»⁷¹, evidentemente, in quanto discendente di uno stimato, rispettabile «magnificus miles dominus». Tale emulazione sociale e iconografica avrebbe riscosso indubbiamente un grande successo, considerando quanto proliferino in Firenze, nella seconda metà del secolo, i ritratti di profili femminili⁷².

In questo senso, si comprende anche la volontà di commemorare la figura di Matteo Scolari con indosso quella “capitanesca” che gli aveva procurato onori, titoli e terre. Nella scelta potrebbero avere avuto un loro peso anche i rapporti dello Scolari con alcuni fra i più noti capitani del suo tempo, come Braccio da Montone, che aveva visto trionfalmente sfilare per le vie di Firenze⁷³, e Niccolò III d’Este, incontrato occasionalmente alla corte imperiale⁷⁴. Va in ogni caso notata la particolarità della foggia, dal bordo superiore non ben delineato, definibile per alcuni versi come una “pre-sforzesca”, assai diversa dai cappelli “triplici”, ma comunque in uso presso alcuni capitani fra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, come testimoniato nel *Banchetto di Erode* affrescato da Masolino di Panicale nel battistero di Castiglione Olona (fig. 28), o nel già citato desco da parto dedicato dallo Scheggia al *Trionfo della fama*.

Con un certo anticipo sui tempi, il copricapo avrebbe anche potuto indicare l’appartenenza di Matteo alla «casa» della compagnia di ventura dello Spano. Il legame fra i due fratelli era tutt’altro che trascurabile, considerata anche la reputazione di cui Pippo godeva ancora in Firenze, tanto da venire rappresentato, diversi anni dopo la sua morte, nel menzionato *Ciclo degli uomini e donne illustri* della

villa Carducci di Legnaia, come esempio di virtù marziali e di fermezza morale, di potenza fisica e di giovanile bellezza (fig. 29)⁷⁵. E vigore e gioventù, fierezza e severità, contraddistinguono le rappresentazioni degli Scolari nel *Ciclo* e nel *Ritratto* (e anche nel *Banchetto*)⁷⁶, secondo un canone mitizzante che pare comune alla ritrattistica dei condottieri italiani: le gesta dei venturieri quattrocenteschi sarebbero state spesso esaltate attraverso i canoni della tradizione classica e del «linguaggio cavalleresco»⁷⁷, riscontrabili anche nelle medaglie celebrative⁷⁸ e nelle armature da parata⁷⁹. Anche per l'imponente monumento equestre del Gattamelata, realizzato fra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta del Quattrocento, Donatello avrebbe infatti elaborato una ricostruzione ideale del volto del condottiero, ritraendolo negli anni migliori della sua carriera e della sua vita (fig. 30)⁸⁰. Altrettanto "giovanile" appare il capitano generale dell'esercito veneziano, Bartolomeo Colleoni, in una medaglia realizzata da Marco Guidizani negli anni Sessanta⁸¹. E sempre a questa costruzione di immagini "eroiche" si rifarebbe, infine, il carattere postumo dei ritratti dei capitani di gente d'arme, monumenti in cui la figura del condottiero viene «reinventata» dall'esterno per fini propagandistici⁸², o effigi che trascendono l'effetto di un tempo effimero e che celebrano la conquista di una fama immortale⁸³. Come nel motto di Federico da Montefeltro, «virtutibus itur ad astra»⁸⁴.

4. Conclusioni

Per il suo messaggio simbolico di emulazione sociale, promozione politica e appartenenza dinastica, il *Ritratto di una donna e un uomo al davanzale* di Fra Filippo Lippi potrebbe essere considerato come uno dei primi esempi dei doppi ritratti quattrocenteschi, commissionati da mercanti, signori e condottieri in buona parte della Penisola. L'influenza del dipinto lippiano non parrebbe davvero essere stata limitata alla sola città di Firenze: data la vicinanza dei Pitti, ormai imparentati con gli Scolari, ai duchi Sforza⁸⁵, sembra anzi ipotizzabile che le scelte iconografiche dell'artista toscano abbiano potuto ispirare la corte lombarda, considerando anche i fini del doppio ritratto del Bembo, che puntava a magnificare non solo un eccezionale successo individuale, ma anche un'indissolubile unione familiare. A partire da quest'opera, tuttavia, si sarebbe individuato in un coniuge, e non in un genitore, il cardine della legittimazione dinastica, inaugurando in tal modo una lunga tradizione di ritrattistica "matrimoniale" che avrebbe incluso, di lì a poco, il celeberrimo dittico dei duchi d'Urbino, realizzato da Piero della Francesca. Al consolidarsi di questa usanza sarebbe ascrivibile la consueta interpretazione dell'opera lippiana, in cui molti hanno voluto leggere l'unione fra un marito e una moglie, più che la parentela fra un padre e una figlia⁸⁶.

Al di là dello specifico e inedito linguaggio visivo, i ritratti di Matteo Scolari, Francesco Sforza e Federico da Montefeltro erano inestricabilmente legati anche dal significativo elemento pittorico della “capitanesca”. Più che un semplice tratto distintivo dei soldati⁸⁷, la rossa berretta costituiva ormai a tutti gli effetti un simbolo della trasformazione del mercenariato italiano in ceto aristocratico. Differenziandosi dai violenti comportamenti della società militare, numerosi condottieri erano stati capaci di omologarsi ai ricchi costumi della nobiltà feudale, adottando quegli abiti che venivano comunemente percepiti come un segnale di appartenenza ad un ceto superiore e un indicatore di indiscutibili qualità morali, nonostante i divieti della normativa suntuaria⁸⁸. Anche per i «capitani di gente d’arme», insomma, le «gerarchie sociali» si rispecchiavano fedelmente nelle «gerarchie delle apparenze»⁸⁹, e il cappello contribuiva a forgiare questa loro nuova identità collettiva⁹⁰: la veste, «quale ella si sia, vuole essere assettata alla persona, acciò che non paia che tu habbi indosso i panni d’un altro, et sopra tutto confarsi alla tua conditione, acciò che il cherico non sia vestito da soldato, et il soldato da giocolare»⁹¹. Di simili codici sociali si erano fatti portatori, fin dagli anni Venti del Quattrocento, anche i frati predicatori, che avevano condannato aspramente il «peccato» e la «vanità» di «chi si veste di quello che non appartiene a lui», come il «mercantante che porta la giornea. Se fusse uno soldato virile, egli te la torrebbe, però che quella s’addà a lui, non a te. O mercantante, vuoi tu parer mercantante? Or porta l’abito per modo si confacci a te»⁹².

Non doveva essere ovviamente dello stesso avviso Matteo Scolari: decidendo di non fare uso dei «cappucci» e dei «capponi» allora in voga fra i banchieri e gli amministratori fiorentini, il “mercante condottiero” aveva preferito rifuggire le limitazioni troppo rigide della moda cittadina, ispirata alla modestia e all’austerità dell’«umanesimo civile»⁹³. L’«affermazione sartoriale» della sua soggettività, la possibilità di espressione individuale, dovevano anzi finire con l’essere rappresentate da quella “berretta capitanesca” che ribadiva il suo legame con la nobiltà imperiale, la sua carriera da uomo d’arme e il suo «stile di vita cavalleresco»⁹⁴. Come per altri suoi contemporanei⁹⁵, i traffici commerciali e l’attività diplomatica non bastavano a definire totalmente la multiforme mentalità dello Scolari, fortemente permeata di valori militari e aristocratici, oltre che mercantili e repubblicani. Il *Ritratto* lippiano avrebbe serbato traccia di questi importanti mondi culturali del rinascimento italiano⁹⁶, nel viso di un uomo affacciato a un davanzale, dall’espressione assorta e trasognata.

- * Gli autori desiderano ringraziare la Professoressa Federica Veratelli, dell'Università degli Studi di Parma, e il Professor Keith Christiansen, del Metropolitan Museum di New York, per i preziosi suggerimenti forniti durante la stesura del testo.
- 1 Vastissima la letteratura sull'argomento. Si vedano, in particolare, M. Mallett, *Signori e mercenari. La guerra nell'Italia del Quattrocento*, Bologna, 2006, pp. 33-81; D. Balestracci, *Le armi, i cavalli e l'oro. Giovanni Acuto e i condottieri nell'Italia del Trecento*, Roma-Bari, 2009, pp. 39-46; F. Cardini, *Introduzione*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, a cura di M. del Treppo, Napoli, 2001, pp. 1-10; W. Caferro, *Mercenary companies and the decline of Siena*, Baltimore-London, 1998, pp. 1-14. Si vedano anche le varie biografie raccolte da C. Rendina, *Capitani di ventura*, Roma, 1999. Restano ancora validi gli imponenti, pionieristici contributi di E. Ricotti, *Storia delle compagnie di ventura in Italia*, Torino, 1844, e P. Pieri, *Il Rinascimento e la crisi militare italiana*, Torino, 1952.
 - 2 Sulla vita del mercenario britannico, si legga da ultimo la recente traduzione italiana della biografia firmata da W. Caferro, *John Hawkwood. Un mercenario inglese nell'Italia del Trecento*, Bologna, 2018.
 - 3 Le motivazioni politiche di questa commemorazione sono state analizzate da Mallett, *Signori e mercenari*, cit., p. 63. Quanto alla complessa questione dell'organizzazione degli eserciti in riva all'Arno, si vedano, da ultimi, W. Caferro, *Continuity, long-term service and permanent forces. A reassessment of the Florentine army in the fourteenth century*, in «The Journal of Modern History», 80, 2008, pp. 219-251, e F. Ansani, *Military archives of Renaissance Florence. Resolutions and bookkeeping of the Dieci di Balìa and the Otto di Pratica*, in «European History Quarterly», 48, 2018, pp. 409-434, che hanno efficacemente ribaltato la tradizionale impostazione storiografica dell'«ortodossia dell'arretratezza» fiorentina.
 - 4 È un tradizionale cappello «a sacco», ad esempio, ad adornare il monumento funebre di Paolo Savelli, realizzato nei primi decenni del Quattrocento nella Basilica di Santa Maria dei Frari a Venezia.
 - 5 R. Levi-Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, vol. 2, Milano, 1964, p. 355, ripresa poi da P. Fabbri, *La moda italiana nel quindicesimo secolo. Abbigliamento e accessori*, Rimini, 2017, p. 24.
 - 6 A. Fabretti, *Biografie dei capitani venturieri dell'Umbria*, vol. 1, Montepulciano, 1842, p. 216; G.A. Campano, *L'histoire et vite di Braccio Fortebracci, detto da Montone, et di Niccolo Piccinino*, Venezia, 1621, p. 198. Sull'accuratezza storica e sulla sublimazione simbolica del condottiero in questa seconda cronaca, si veda F. Tateo, *Storia esemplare di un condottiero. La «Vita di Braccio» di Giovanni Antonio Campano*, in *I miti della storiografia umanistica*, Roma, 1990, pp. 99-120.
 - 7 Norme che, stabilendo precise categorie vestimentarie, avrebbero indubbiamente condannato l'usurpazione di quegli abiti appariscenti da parte di un semplice uomo d'arme. Sull'argomento, fra i diversi lavori dell'autrice, si rimanda a G. M. Muzzarelli, *Gli inganni delle apparenze. Disciplina di vesti ed ornamenti alla fine del Medioevo*, Torino, 1996.
 - 8 J.B. Delzant, *Magnificus dominus. Pouvoir, art et culture dans les seigneuries d'Italie centrale à la fin du Moyen Âge*, tesi di dottorato, Université Paris-Sorbonne e Università degli Studi di Firenze, a.a. 2012-2013, relatori E. Crouzet-Pavan e J.C. Maire Vigueur, p. 273.
 - 9 C. Tutini, *Discorsi de' sette officii ovvero de' sette grandi del Regno di Napoli*, Roma, 1666, pp. 131-132.

- 10 La valenza simbolica del cappello in età rinascimentale è brevemente descritta da P. Venturilli, *I gioielli e l'abito tra Medioevo e Liberty*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 19, *La moda*, a cura di C. M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, 2003, p. 99.
- 11 R. O'Bryan, *Pisanello, chivalric dwarfs and the princely condottiere medal*, in «The Medal», 66, 2015, p. 18.
- 12 Balestracci, *Le armi*, cit., p. 86. Si vedano anche le stimolanti riflessioni di M.N. Covini, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza*, Roma, 1998, pp. 75-122.
- 13 A. Rossi, *Ristretto di storia patria ad uso de' piacentini*, vol. 5, Piacenza, 1833, p. 294.
- 14 G. Romani, *Memorie storico-politiche di Casalmaggiore*, Casalmaggiore, 1839, p. 207.
- 15 G. Erolì, *Erasmus Gattamelata da Narni, suoi monumenti e sua famiglia*, Roma, 1876, pp. 333-334.
- 16 Levi-Pisetzky, *Storia del costume*, cit., p. 355, fa addirittura riferimento ad una berretta "alla Carmagnola", per la quale non restano, tuttavia, attestazioni visive. Di un cappello «di velluto» parla E. Ricotti, *Storia delle compagnie di ventura in Italia*, vol. 3, Torino, 1844, p. 43.
- 17 S. Maffei, *Verona illustrata*, vol. 3, Verona, 1732, p. 354.
- 18 M. Fantoni, *Le corti e i modi del vestire*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. 19, *La moda*, cit., pp. 750 e 753.
- 19 *Prediche volgari di San Bernardino da Siena*, Siena, 1853, p. 248.
- 20 Sul ruolo avuto da Niccolò III d'Este nei successivi sviluppi del collezionismo e della fabbricazione di medaglie nell'Italia del Quattrocento, si vedano B.L. Brown, *Die Bildniskunst an den Höfen Italiens*, in *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst*, a cura di K. Christiansen e S. Weppelmann, Berlin, 2011, pp. 26-27; L. Syson, *Holes and loops. The display and collection of medals in Renaissance Italy*, in «Journal of Design History», 15, 2002, p. 235.
- 21 La differenza stilistica tra i flosci mazzocchi e le "turrite" berrette è comunque osservabile nel folto pubblico del *Torneo nella Piazza di Santa Croce a Firenze*, rappresentato da Apollonio di Giovanni su un cassone nuziale intorno agli anni Quaranta del Quattrocento. Il pannello è oggi conservato presso la Yale University Art Gallery di New Haven.
- 22 P. Giovio, *La vita di Sforza*, Venezia, 1550, p. 130.
- 23 C. Santoro, *Gli Sforza*, Milano, 1999, pp. 14-29.
- 24 M. Zaggia, *Culture in Lombardy, 1350-1535*, in *A companion to late medieval and early modern Milan. The distinctive features of an Italian state*, a cura di A. Gamberini, Leiden-Boston, 2015, pp. 180-181. Per un quadro più ampio sulla propaganda sforzesca, si veda G. Ianziti, *Humanistic historiography under the Sforza*, Oxford, 1988.
- 25 A.M. Nogueira, *Portraits of the Visconti and the Sforza. Image and propaganda in Milan, 1300-1500*, tesi di dottorato, New York University Institute of Fine Arts, a.a. 2008, relatore Jonathan Alexander.
- 26 Sul tema dell'iconografia del costume, si rimanda al lavoro di G. Butazzi, *Moda. Arte, storia, società*, Milano, 1981.
- 27 Fantoni, *Le corti*, cit., pp. 743-744.
- 28 *Art and love in Renaissance Italy*, a cura di A. Bayer, New York, 2008, pp. 140-141.
- 29 Si tratta dell'*Opusculum de impedimentis matrimonii* di Girolamo Mangiaria. Secondo

- quanto riportato da F.M. Vaglianti, *Anatomia di una congiura. Sulle tracce dell'assassinio del duca Galeazzo Maria Sforza tra storia e scienza*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere», 136, 2002, p. 251, consuetudine ed etichetta esigevano, nella Milano del Quattrocento, che gli uomini dovessero coprirsi il capo in segno di omaggio e di rispetto verso una persona ritenuta di ceto superiore. Fabbri, *La moda italiana*, cit., p. 24, individua nella rossa berretta il segno d'identificazione dei giovani della Compagnia della Calza rifacendosi a quanto riportato da C. Cantù, *Storie minori*, vol. 1, Torino, 1864, p. 509. La diversità dei loro copricapi poteva in ogni caso essere indicativa della presenza di individui estranei alla «famiglia» del signore, «homini principali li quali pare conveniente che se vestino et calzino a loro libertà», come recita l'*Ordine et officij de casa de lo illustrissimo signor duca d'Urbino*, a cura di S. Eiche, Urbino, 1999.
- 30 Levi-Pisetzky, *Storia del costume*, cit., p. 355.
- 31 Lo stesso duca parrebbe aver omaggiato più volte amici e alleati di «capelli belli et honorevoli», come riportato da E. Motta, *Curiosità di storia italiana del secolo quindicesimo tratte dagli archivi milanesi*, in «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», 9, 1887, p. 38. Sulla produzione di lussuosi berretti nella Milano del Quattrocento ha recentemente scritto M.P. Zanoboni, *Lana, berretti e mercanti inglesi nella Milano sforzesca*, in «Storia Economica», 22, 2019, pp. 5-67.
- 32 Sulle relazioni fra politica e moda, si veda M. Rosenthal, *Cultures of clothing in late medieval and early modern world*, in «Journal of medieval and early modern studies», 39, 2009, pp. 466-467.
- 33 Pochi anni prima, infatti, Sante Bentivoglio aveva sposato Ginevra Sforza, consolidando la rinnovata alleanza col duca Francesco. Delle nozze ha scritto L. Rossi, *Il matrimonio di Sante Bentivoglio con Ginevra Sforza*, in «Bollettino della Società Pavese di Storia Patria», 6, 1906, pp. 104-119.
- 34 I. Lazzarini, *Marchesi e condottieri. I lineamenti di una specializzazione militare nel quadro della costruzione del principato a Mantova fra Tre e Quattrocento*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, cit., pp. 54-61; E. Ward Swain, *The wages of peace. The "condotte" of Ludovico Gonzaga*, in «Renaissance Studies», 3, 1989, pp. 442-452.
- 35 G. Pasetti, *Mantova, uno scrigno di segreti*, Roma, 2011, pp. 174-177. Per i soggetti dell'affresco sono state comunque presentate diverse interpretazioni, come quelle di G. Nosari, F. Canova, *Il nome e il volto. Personaggi della Camera Picta di Mantova allo specchio e alla ribalta di nuovi studi e interpretazioni*, Reggiolo, 2015.
- 36 G. Franceschini, *Federico da Montefeltro, capitano generale del ducato di Milano*, in «Archivio storico lombardo», 35, 1958, pp. 112-157; L. Rossi, *Federico da Montefeltro condotto da Francesco Sforza*, in «Le Marche», 5, 1905, pp. 142-153.
- 37 I criteri di assegnazione degli abiti alla corte di Urbino sono ampiamente descritti nel già citato «ordine de casa».
- 38 Sulla rivalità fra i due, si veda, da ultimo, M.G. Pernis, L.S. Adams, *L'aquila e l'elefante. Federico da Montefeltro e Sigismondo Malatesta*, Rimini, 2005.
- 39 Per l'identificazione del Malatesta nel corteo, C. Acidini Luchinat, *Benozzo Gozzoli. La cappella dei Magi*, Firenze, 1993, p. 366.
- 40 Borso d'Este era infatti «tenacemente avverso» agli Sforza. L. Chiappini, *Gli estensi*, Milano, 1967, p. 126.
- 41 Potrebbe trattarsi della «berretta rossa ducale» citata da G.B. Pigna, *Historia de' principi di*

- Este*, Venezia, 1572, p. 684.
- 42 Bibliothèque nationale de France, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, c. 45v.
- 43 Fantoni, *Le corti*, cit., pp. 737-738.
- 44 V. Iardi, *The banker-statesman and the condottiere-prince. Cosimo de' Medici and Francesco Sforza*, in *Florence and Milan. Comparisons and relations*, a cura di S. Bertelli, N. Rubinstein, C.H. Smyth, vol. 1, Firenze, 1989, pp. 217-239.
- 45 In *Fra Filippo Lippi. Life and work with a complete catalogue*, London, 1993, pp. 385-386, Jeffrey Ruda ha proposto per la datazione un periodo compreso fra il 1435 e 1436. La maggior parte degli storici dell'arte, invece, ritiene che il dipinto sia stato eseguito fra il 1440 e il 1444. Si veda, ad esempio, K. Christiansen, *Fra Filippo Lippi. Portrait einer Frau und Mannes in einer Fensternische*, in *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke Italienischer Portrait-Kunst*, a cura di K. Christiansen e S. Weppelmann, Berlin, 2011, p. 96.
- 46 L'opera di riferimento su Fra Filippo Lippi, e su questo dipinto in particolare, è quella di Ruda, *Fra Filippo Lippi*, cit. Contributi più recenti sul dipinto sono quelli di D.A. Brown, *Filippo Lippi. Woman with a man at a window*, in *id.*, *Virtue and beauty, Leonardo's Ginevra de' Benci and Renaissance portraits of women*, Washington, 2001, pp. 106-109; N. Edwards, *Fra Filippo Lippi. Portrait of a woman and a man at a casement*, in *Art and Love in Renaissance Italy*, a cura di A. Bayer, New York, 2009, pp. 255-256; K. Christiansen, *Fra Filippo Lippi*, cit., pp. 96-98.
- 47 K. Prajda, *The coat of arms in Fra Filippo Lippi's Portrait of a woman with a man at a casement*, in «Metropolitan Museum Journal», 48, 2013, pp. 73-80.
- 48 Alcune ipotesi di identificazione sono discusse in Christiansen, *Fra Filippo Lippi*, cit., pp. 96-98, che comunque ribadisce l'appartenenza alla donna, e non all'uomo, dello stemma araldico.
- 49 Un breve profilo biografico di Matteo Scolari è tracciato da K. Prajda, *Network and migration in Early Renaissance Florence. Friends of friends in the Kingdom of Hungary*, Amsterdam, 2018, pp. 76-80. Per una più ampia analisi del contesto fiorentino, si veda G. Brucker, *Dal comune alla signoria. La vita pubblica a Firenze nel primo Rinascimento*, Bologna, 1981.
- 50 K. Prajda, *The Florentine Scolari family at the court of Sigismund of Luxemburg in Buda*, in «Journal of Early Modern History», 14, 2010, p. 519.
- 51 L. Passerini, *Sommario storico delle famiglie celebri toscane*, vol. 3, Firenze, 1864, p. 3.
- 52 Come in D. Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi. Storia e documenti*, Firenze, 1992, p. 50, che rimanda a sua volta all'opera seicentesca di F. Baldinucci, *Vita di Filippo di ser Brunellesco*, Firenze, 1812, p. 256.
- 53 M. del Treppo, *Gli aspetti organizzativi, economici e sociali di una compagnia di ventura italiana*, in «Rivista storica italiana», 85, 1973, pp. 258-259; *id.*, *La struttura della compagnia o condotta militare*, in *Condottieri e uomini d'arme nell'Italia del Rinascimento*, cit., p. 425.
- 54 Prajda, *The Florentine Scolari family*, cit., pp. 519-520. La notizia è riportata anche in M. Corvino, *L'oratorio degli Scolari di Firenze*, in «Corvina. Rassegna Italo-Ungherese», 3, 1941, p. 224. Un primo riferimento alla vicenda è in P. Litta, *Famiglie celebri italiane di Italia. Buondelmonte di Firenze*, Torino, 1850, tav. 3.
- 55 Una dignità, quella cavalleresca, cui erano assurti ben pochi «cives», come Rinaldo di Maso degli Albizzi e Palla di Nofri Strozzi, massimi esponenti del regime oligarchico. Nell'*Adorazione dei Magi* di Gentile da Fabriano, da lui stesso commissionata, lo Strozzi era stato addirittura immortalato nell'atto di calzare gli speroni dorati, un momento assai simbo-

- lico della cerimonia d'investitura. Sull'argomento, G. Salvemini, *La dignità cavalleresca nel Comune di Firenze*, Bologna, 1897, pp. 130-131 e 144-145. Un'ampia e recente sintesi del dibattito sul tema dell'ideologia cavalleresca nella Toscana del Tre e del Quattrocento è in P. Sposato, *Chivalry in late medieval Tuscany and Florence. Current historiography and new perspectives*, in «History Compass», 16, 2018, pp. 1-14.
- 56 Si veda K. Prajda, *Florentine merchant companies established in Buda at the beginning of the fifteenth century*, in «Mélanges de l'École Française de Rome – Moyen Âge», 125, 2013.
- 57 Archivio di Stato di Firenze, Corporazione religiose soppresse dal governo francese, 78, 326, c. 273v. Nel fondo diplomatico dello stesso istituto, un foglio non numerato della documentazione inerente alla chiesa camaldolese di Santa Maria degli Angioli fa riferimento allo Scolari col medesimo titolo.
- 58 Con questo appellativo ci si era riferiti, ad esempio, ad Alberico da Barbiano, a Micheletto Attendolo, a Francesco Sforza e a Federico da Montefeltro, come si legge, rispettivamente, in Anonimo, *Annales mediolanenses*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 17, a cura di L. A. Muratori, Milano, 1730, p. 821; G. Antonio, *Della signoria di Francesco Sforza nella Marca*, in «Archivio Storico Lombardo», 1, 1885, p. 85; *Documenti diplomatici tratti dagli archivi milanesi*, vol. 3, a cura di L. Osio, Milano, 1872, p. 319; Anonimo, *Chronicon estense*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, vol. 15, a cura di L. A. Muratori, Milano, 1729, p. 537. Sui vari titoli utilizzati da Matteo Scolari, si veda invece Prajda, *Network and migration*, cit., p. 77. L'imperatore Sigismondo parlava di lui come del «cavaliere Matteo Scolari, fratello di Pippo Spano», come si legge in J.F. Böhmer, *Regesta Imperii*, vol. 11, *Die Urkunden Kaiser Sigmunds*, vol. 2, Innsbruck, 1897-1900, p. 54. Nel testamento di Filippo, lo stesso fa riferimento al «militis fratris sui», come riportato da Corvino, *L'oratorio degli Scolari*, cit., p. 18.
- 59 Legittimazione pagata a caro prezzo da Gianfrancesco Gonzaga, e mai conseguita da Francesco Sforza. Sull'argomento, si vedano le belle e ricche pagine di G. Chittolini, *Infeudazioni e politica feudale nel ducato visconteo-sforzesco*, in id., *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado*, Torino, 1979, p. 72.
- 60 Prajda, *Network and migration*, cit., p. 80.
- 61 E non dal fratello, come erroneamente ritenuto da Giorgio Vasari, che si era probabilmente rifatto al primo biografo dello Spano, Jacopo di Poggio Bracciolini. Si vedano, a proposito, Corvino, *L'oratorio degli Scolari*, cit., pp. 224-225; Savelli, *La Rotonda del Brunelleschi*, cit., p. 23.
- 62 Stando a quanto scritto nelle portate catastali del 1433, Francesca doveva «avere ragione per uno lascio fatto per l'ultimo testamento di messer Matteo suo padre fiorini tre milia per la sua dotta [...] quando non fusse itta a maritto», come si legge in Archivio di Stato di Firenze, Catasto, 480, f. 599r. Tale somma sarebbe poi aumentata alla morte della sorella Caterina, secondo Prajda, *The coat of arms*, cit., p. 76, che riporta la cifra di quattromilacinquecento fiorini. Altri riferimenti al testamento dello Scolari sono in H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The buildings*, London, 1993, p. 385.
- 63 Prajda, *The coat of arms*, cit., pp. 74-76.
- 64 J. Bracciolini, *Vita di messer Filippo Scolari cittadino fiorentino per soprannome chiamato Spano, volgarizzata da Bastiano Fortini*, in «Archivio Storico Italiano», 4, 1843, p. 179. Lo stesso rogito è citato in Prajda, *The coat of arms*, cit., p. 74-75, e analizzato da Saalman, *Filippo Brunelleschi*, cit., pp. 385-386.

- 65 Così nel contratto matrimoniale di Francesca e Bonaccorso, riportato in Archivio di Stato di Firenze, Notarile antecosimiano, 15130, c. 43r, e datato al venti di ottobre del 1444: «pateat omnibus evidenter quod domina Francischa filia quondam dominus magnifici militis domini Mattej de Scholaribus de Florentia ex parte una et Bonaccursus filius Lucae olim Bonaccursi de Pictis de Florentia ex parte alia pro verba de presentj et annulj datum et receptione de presentj mutuo consensu ad invicem et vicissim matrimonium legitimum contraxerunt».
- 66 P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance art. Gender, representation, identity*, Manchester-New York, 1997, p. 49.
- 67 R. Hatfield, *Five Early Renaissance portraits*, in «The Art Bulletin», 47, 1965, p. 328. Anche nell'olio su tavola di Jan van Eyck, *Léal souvenir*, la finestra assumerebbe la stessa funzione simbolica.
- 68 J. Lipman, *The Florentine profile portrait in the Quattrocento*, in «The Art Bulletin», 18, 1936, p. 64. Agli inizi del secolo, della «testimonianza oculare» degli artisti, della verosimiglianza delle loro raffigurazioni, parrebbero aver fatto largo uso, in particolar modo, i duchi di Borgogna: Filippo il Buono, ad esempio, aveva fatto ritrarre nel 1428 la figlia del sovrano portoghese, Isabella, per valutarne i tratti e la bellezza, affidandosi alle sapienti pennellate di Jan van Eyck. Si vedano, a riguardo, Brown, *Virtue and beauty*, cit., p. 100, e L. Seidel, *The value of verisimilitude in the art of Jan van Eyck, in Contexts. Style and values in medieval art and literature*, a cura di D. Poirion e N. Freeman Regalado, New Haven, 1991, p. 38.
- 69 L'aspirazione di questi «uomini nuovi» ad attenuare le differenze cetuali con l'antica nobiltà feudale è stata discussa da A. Gurevič, *Il mercante*, in *L'uomo medievale*, a cura di J. Le Goff, Roma-Bari, 2002, pp. 293-294.
- 70 Hatfield, *Five Early Renaissance portraits*, cit., pp. 320-321.
- 71 P. Simons, *Women in frames. The gaze, the eye, the profile in Renaissance Portraiture*, in «History Workshop», 25, 1988, p. 7.
- 72 S. Ammirato, *Dell'istorie fiorentine*, Firenze, 1600, p. 677.
- 73 J. Nowak, *Ein Kardinal im Zeitalter der Renaissance. Die Karriere des Giovanni di Castiglione*, Tübingen, 2011, pp. 146-147.
- 74 M. Horster, *Andrea del Castagno. Complete edition with a critical catalogue*, Oxford, 1980, p. 38.
- 75 *Ibidem*. Si veda inoltre M.L. Eiko Wakayama, *Iconografia ritrattistica negli affreschi a Castiglione Olona*, in «Arte Lombarda», 17, 1972, pp. 56-61 e 83-87, che ha identificato in Filippo Scolari uno dei personaggi dell'opera.
- 76 J. Bernstein, *Bartolomeo Colleoni as Hercules Invictus. Guidizani's medal reinterpreted*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano, 1999, pp. 119-120.
- 77 O'Bryan, *Pisanello*, cit., p. 17.
- 78 Numerose, fastose armature rinascimentali sono analizzate in *Heroic armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, a cura di S. Pyhrr e J. Godoy, New York, 1998.
- 79 Si vedano, a tal proposito, le riflessioni di H.W. Janson, *The sculpture of Donatello*, Princeton, 1963, p. 161.
- 80 B. Belotti, *Il Colleoni nell'arte*, in *id.*, *Studi colleoneschi*, Milano, 1939, p. 232. Nell'opera, il

- condottiero bergamasco parrebbe indossare un copricapo “alla Piccinino”, se non “alla Carmagnola”: l’esperto Bussone era stato infatti uno dei maestri del giovane Colleoni, agli inizi degli anni Trenta.
- 81 R. Starn, *Reiventing heroes in Renaissance Italy*, in «The Journal of Interdisciplinary History», 17, 1986, pp. 81-84, analizza nel dettaglio il significato politico della summenzionata statua del Gattamelata.
- 82 K. Christiansen, *From Filippo Lippi to Piero della Francesca. Fra Carnevale and the making of a Renaissance master*, New York, 2005, p. 150.
- 83 P. Aries, *The hour of our death*, New York, 1981, p. 215; *Ornatissimo codice. La biblioteca di Federico da Montefeltro*, a cura di M. Peruzzi, Milano, 2008, p. 107.
- 84 Alcune delle lettere scambiate tra Francesco Sforza e Luca Pitti si ritrovano tuttora nel fondo dei registri delle missive ducali dell’Archivio di Stato di Milano. Importante uomo politico, membro della Signoria e dei Dieci di Balìa, il Pitti era stato anche ambasciatore presso la corte sforzesca, come ricordato da V. Arrighi, *Per una biografia di Luca Pitti*, in «Opus Incertum», 1, 2006, pp. 9-10.
- 85 J. Breck, *A double portrait by Fra Filippo Lippi*, in «Art in America», 2, 1913, pp. 44-45. L’ipotesi di un ritratto matrimoniale, confermata in un primo tempo da Brown, *Filippo Lippi*, cit., p. 106, è stata in seguito messa in dubbio in Ruda, *Fra Filippo Lippi*, cit., p. 385.
- 86 J. Hale, *Guerra e società nell’Europa del Rinascimento*, Roma-Bari, 1987, p. 179; F. Cardini, *Quell’antica festa crudele*, Milano, 1995, p. 216. Secondo alcuni teorici della guerra rinascimentale, i militari «dovevano spregiare il vestire lussurioso», come in N. Machiavelli, *Dell’arte della guerra*, a cura di A. Capata, Roma, 2011, p. 239.
- 87 C.M. Belfanti, *Mobilità sociale e opportunità di mercato alle origini del cambiamento*, in *Moda e moderno. Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di E. Paulicelli, Roma, 2006, p. 40; *id.*, *La civiltà della moda*, Roma-Bari, 2008, pp. 11-45.
- 88 Fantoni, *Le corti*, cit., pp. 742-753.
- 89 Rosenthal, *Cultures of clothing*, cit., pp. 463-470
- 90 G. Della Casa, *Il galathea*, Venezia, 1582, p. 85.
- 91 *Prediche volgari di San Bernardino da Siena*, cit., pp. 246-247. Si fa riferimento, in particolare, alla predica del 1426 su «come ogni cosa di questo mondo è vanità», nella quale viene inoltre esplicitamente condannata l’abitudine maschile di «portare tanta roba in capo», considerata dal frate francescano come segno di «grande malignità e peccato». Oggetto di critiche paiono soprattutto i copricapi «con tanti viluppi», come quelli dei venturieri, «che ben significa che tu hai avviluppata assai della roba altrui». *Ivi*, pp. 268 e 272.
- 92 C. Frick, *Cappelli e copricapi nella Firenze del Rinascimento. L’emergere dell’identità sociale attraverso l’abbigliamento*, in *Moda e moderno. Dal Medioevo al Rinascimento*, cit., pp. 103-128.
- 93 I valori di questa «mentalità cavalleresca» sono efficacemente riassunti da Sposato, *Chivalry in late medieval Tuscany and Florence*, cit., pp. 5-8. È altresì importante notare come, per i fiorentini investiti del cavalierato, sussistessero significative esenzioni dalla normativa suntuaria: si veda a tal proposito Salvemini, *La dignità cavalleresca*, cit., pp. 51-55.
- 94 Esempari, in tal senso, le vivide pagine di B. Pitti, *Cronica*, Bologna, 1720, che si era unito per qualche tempo all’esercito francese, durante la Guerra dei Cent’anni, prima di ritornare ai suoi consueti commerci di stoffe e al suo amatissimo gioco d’azzardo.

- 95 P. Sposato, *The chivalrous life of Bonaccorso Pitti. Honor, violence, and the life of arms in late medieval Florence and Italy*, in «Studies in Medieval and Renaissance Italy», 13, 2018, pp. 141-176.



Fig. 1: Paolo Uccello, *Monumento equestre di Giovanni Acuto*, Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, 1436.



Fig. 2: Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello, *Medaglia di Niccolò Piccinino*, 1438, diam. 91,5 mm. forums.collectors.com.



Fig. 3: Amadio da Milano, *Medaglia di Niccolò III d'Este*, 1437, diam. 61 mm.
www.museibologna.it

Fig. 4: Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello, *Medaglia di Gianfrancesco Gonzaga*,
diam. 95,5 mm, 1439. www.numisbids.com



Fig. 5: Andrea del Castagno, *Ciclo degli uomini e delle donne illustri. Farinata degli Uberti*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1448-1451. Foto: Galleria degli Uffizi, su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.



Fig. 6: Andrea del Castagno, *Monumento equestre di Niccolò da Tolentino* (part.), Firenze, Cattedrale di Santa Maria del Fiore, 1456.



Fig. 7: Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano. Niccolò da Tolentino alla testa dei fiorentini* (part.), London, National Gallery, 1438.

Fig. 8: Paolo Uccello, *Battaglia di San Romano. Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo* (part.), Paris, Musée du Louvre, 1438.





			
triplice cappello di capitano	berretta alla Piccinino	berretta pre-sforzesca	berretta sforzesca
1435 - 1460	1435 - 1440	1435 - 1440	1450 - 1470



Fig. 9: Evoluzione della "berretta capitanesca" fra gli anni Trenta e gli anni Settanta del Quattrocento. Disegno di Jan Verheyen.

Fig. 10: Antonio di Puccio Pisano, detto Pisanello, *Medaglia con ritratto di Francesco Sforza*, 1441, diam. 90 mm. commons.wikimedia.org.



Fig. 11: Bonifacio Bembo, *Doppio ritratto di Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1462. © Photo SCALA, Firenze.

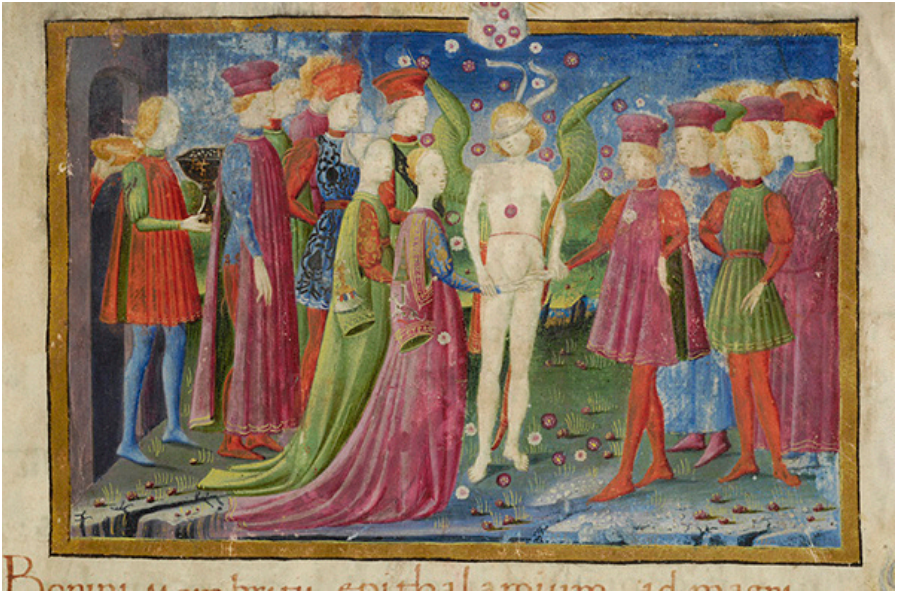


Fig. 12: Bonino Mombrizio, *Epithalamium de nuptiis Petri Comitis et Helisabeth Vicomercatae*, New York, Morgan Library, Ms. M. 1148, c. 1r, 1450-1464.



Fig. 13: Girolamo Mangiaria, *Opusculum de impedimentis matrimonii*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 4586, c. 1r, 1465. © De Agostini Picture Library.

Fig. 14: Bartolomeo Melioli, *Medaglia di Ludovico III Gonzaga*, 1475, diam. 80 mm. collections.vam.ac.uk.



Fig. 15-16: Andrea Mantegna, *Camera Picta, La corte dei Gonzaga* (part.), Mantova, Castello di San Giorgio, 1465-1474.

Fig. 17: Clemente da Urbino, *Medaglia di Federico da Montefeltro*, 1468, diam. 83 mm.
Photo: commons.wikimedia.org.



Fig. 18: Cristoforo Landino, *Disputationes camaldulenses*, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Urb.lat.508, 1472-1473.



Fig. 19: Piero della Francesca, *Doppio ritratto dei duchi di Urbino*, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1465-1472. © Photo SCALA, Firenze, su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali



Fig. 20: Joos van Wassenhove, detto Giusto da Gand, *La Comunione degli Apostoli* (part.), Urbino, Galleria nazionale delle Marche, 1472-1474. © Photo SCALA, Firenze.

Fig. 21: Pisanello, *Medaglia di Sigismondo Pandolfo Malatesta*, 1445, diam. 90 mm.
it.wikipedia.org.



Fig. 22: Piero della Francesca, *Sigismondo Pandolfo Malatesta in preghiera davanti a San Sigismondo* (part.), Rimini, Tempio Malatestiano, 1451.



Fig. 23: Benozzo Gozzoli, *Cappella dei Magi* (part.), Firenze, Palazzo Medici-Riccardi, 1459.
© Photo SCALA, Firenze.

Fig. 24: Francesco del Cossa, *Aprile. Trionfo di Venere* (part.), Ferrara, Palazzo Schifanoia, Salone dei Mesi, 1468-1470.



Fig. 25: Giovanni di ser Giovanni, detto lo Scheggia, *Trionfo della fama* (part.), New York, Metropolitan Museum of Art, 1448.



Fig. 26: Basinio da Parma, *Hesperis*, Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, Ms. 630, c. 45v, 1462-1464. gallica.bnf.fr / BnF.



Fig. 27: Fra Filippo Lippi, *Ritratto di una donna e un uomo al davanzale*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1435-1444. © Photo SCALA, Firenze.

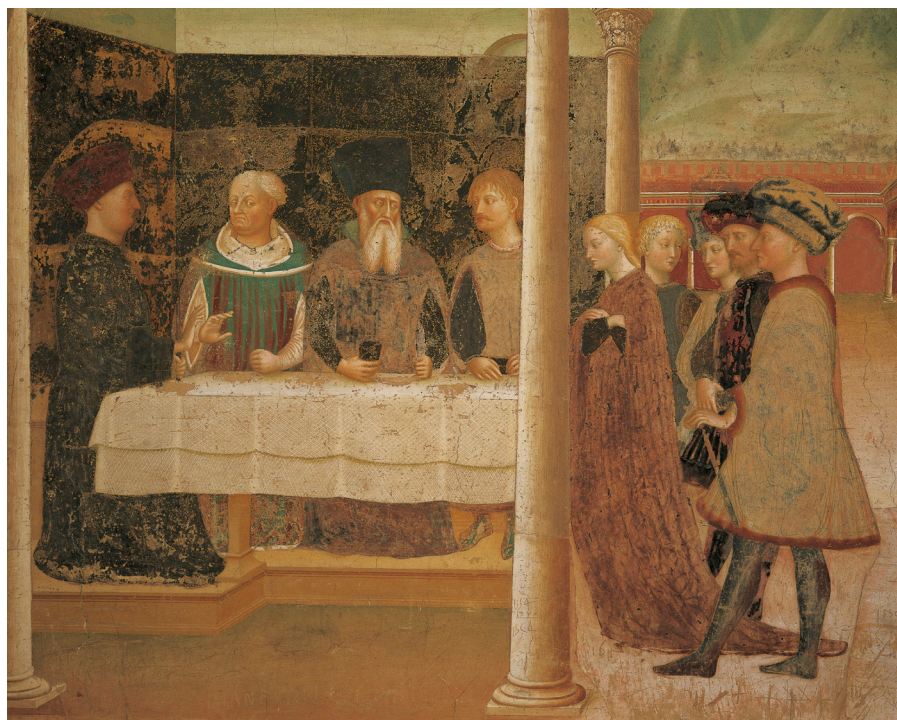


Fig. 28: Tommaso di Cristoforo Fini, detto Masolino da Panicale, *Banchetto di Erode* (part.), Castiglione di Olona, Battistero della Collegiata dei Santi Stefano e Lorenzo, 1435.

© Photo SCALA, Firenze.



Fig. 29: Andrea del Castagno, *Ciclo degli uomini e delle donne illustri*. Pippo Spano, Firenze, Galleria degli Uffizi, 1448-1451. © Galleria degli Uffizi, su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali.



Fig. 30: Donato di Betto de' Bardi, detto Donatello, Monumento equestre al Gattamelata (part.), Padova, Piazza del Santo, 1445-1453.