



HAL
open science

La "scopetta", gli "occhiali" e la "cadrega" di fuoco: immagini sforzesche della prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo

Marco Versiero

► To cite this version:

Marco Versiero. La "scopetta", gli "occhiali" e la "cadrega" di fuoco: immagini sforzesche della prudenza nelle allegorie politiche di Leonardo. *Iconographica*, 2010. <halshs-01380832>

HAL Id: halshs-01380832

<https://shs.hal.science/halshs-01380832v1>

Submitted on 17 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

ICONOGRAPHICA

RIVISTA DI ICONOGRAFIA
MEDIEVALE E MODERNA

FONDATA DA FABIO BISOGNI

IX • 2010

ESTRATTO



FIRENZE

SISMEL • EDIZIONI DEL GALLUZZO

LA "SCOPETTA", GLI "OCCHIALI" E LA "CADREGA" DI FUOCO: IMMAGINI SFORZESCHE DELLA PRUDENZA NELLE ALLEGORIE POLITICHE DI LEONARDO

MARCO VERSIERO

Abstract: This paper illustrates a specific episode of intersection between Renaissance politics and the arts: Leonardo da Vinci's engagement with Ludovico the Moor and the Sforza court in Milan, at the end of the 15th century. The artist created for his patron a lot of emblems and allegories, intended to support his controversial political conduct, especially before the formal acquisition of the ducal title. In fact, until his nephew's death (1494), Ludovico officially acted as a factual governor in Gian Galeazzo Sforza's name, even if his actual authority resulted undisputable to everyone. Consequently, an attentive texture of political dissimulation was predisposed by him, while arranging his own succeeding to the nephew. A propagandistic recourse to the conceptual category of prudence was therefore fundamental: in its double significance (both of prevision capability and of preservation/maintenance), this virtue was perfectly suitable to mark Ludovico's actions as a tutor of Galeazzo (and of his state, too), especially on the basis of a symbolic association between his nickname (the Moor) and the mulberry tree, whose prudential attitude in budding had been recognized since Pliny the Elder. In his several projects for emblematic representations (as documented by drawings and writings), Leonardo used, together with the mulberry branches, Ludovico's other heraldic attributes (as the little brush for dresses, a metaphor of his aim to clean Italy from the foreigners), in combination with specific images of prudence: so, the spectacles in a drawing at Bayonne, where Ludovico is presented as an Egyptian Pharaoh, appear as a foresight amplification.

Keywords: political allegories, emblems, virtues, prudence, dissimulation

Saranno esaminati due progetti di Leonardo, risalenti alla fase culminante del lungo periodo trascorso a Milano, al servizio di Ludovico Sforza (1482-1499), che ben documentano il coinvolgimento del vinciano, nella sua duplice veste di artista e tecnico di corte, nella massiccia politica culturale del Moro, intesa a convalidarne e legittimarne la condotta in qualità di reggente *de facto* del ducato, come tutore del giovane e inesperto nipote Gian Galeazzo. Entrambi i progetti dimostrano l'impiego di una precisa simbolica del potere, che ricorre alla virtù politica della prudenza e alla sua complessa semantica, giocata tra le due complementari attitudini – previsionale e conserva-

tiva – che ben si confacevano alle particolari esigenze propagandistiche di Ludovico, la cui personalità rinviava alla prudenza persino nel soprannome, essendo il gelso-moro, sin da Plinio, un simbolo di questa virtù¹. L'interesse di questi progetti risiede nella loro destinazione agli apparati effimeri delle celebrazioni politiche del ducato sforzesco, con funzione di trasmissione estemporanea al pubblico di precisi significati, nel caso sia di una processione simbolica, rivolta alla fruizione di una vasta *audience* negli spazi aperti e condivisi della città, sia di una privata rappresentazione scenica, destinata al ristretto *milieu* filoSforzesco².

L'allegoria della Christ Church di Oxford³ (fig. 1), affastellata di simboli sforzeschi *animati*, nel progredire e nel concatenarsi delle loro azioni, può rientrare nella prima categoria, essendo plausibile interpretarla come la traccia programmatica per un corteo da mettere in scena con attori e animali reali⁴. Lo stile e la tecnica del disegno implicano una datazione al 1485-1488 circa⁵, in un momento in cui, con la messa da parte della moglie del defunto fratello, Bona di Savoia, e dopo l'uccisione (1480) del primo ministro di costei, Cicco Simonetta, Ludovico il Moro si era definitivamente imposto alla reggenza tutelare del ducato lombardo. La delicata posizione di dominio fattuale



1. Oxford, Christ Church Collection, inv. JBS 18 (0037) recto, Leonardo da Vinci, 1485-1488 ca., Allegoria del governo del ducato milanese, penna e inchiostro bruno su carta bianca ingiallita.

ma ancora non ufficializzato indusse Ludovico a tessere un'accorta dissimulazione della propria ingerenza negli affari di stato, fino a quando, nel 1493 (e in leggero anticipo sulla morte del nipote, 1494), ottenne l'investitura formale a duca di Milano da parte dell'imperatore Massimiliano d'Asburgo, col quale aveva instaurato un forte sodalizio politico e personale, sancito anche dalle nozze tra un'altra sua nipote (Bianca Maria, sorella di Gian Galeazzo) e lo stesso *Rex Romanorum*⁶.

Nella scena raffigurata in questo disegno, il grosso volatile che si agita impaurito sulla sommità della grande gabbia circolare⁷ è identificabile con un "gallaccio", referente onomastico (forse ironicamente dispregiativo o comunque grottescamente irrisorio) di Gian Galeazzo e della sua inettitudine politica⁸. L'incolumità di quest'ultimo (e, di conseguenza, l'integrità del ducato stesso), esemplificata dalla gabbia vuota

ta⁹, metafora di preservata libertà, è garantita dall'intervento delle due figure femminili seminude all'estremità sinistra del foglio, che difendono il gallaccio dall'assalto dei lupi (o cani voraci o volpi), accorrenti da destra, aizzati da un satiro cornuto dai seni vizzi. Si tratta di un'allusione generica alle minacce esterne al ducato, istigate in altri potentati dal vizio dell'invidia¹⁰, mentre non pare possibile scorgere, nella figura del satiro, alcuna allusione ad un personaggio storico preciso, come volle il Castelfranco, facendo il nome di Cicco Simonetta, del resto ormai morto diversi anni prima dell'epoca cui si riferisce questo disegno¹¹.

La donna placidamente seduta, colta nell'atto ieratico di reggere una spada, è riconoscibile, proprio per questo attributo, come una personificazione della Giustizia¹², qui presente in un ruolo esclusivamente ancillare nei confronti della sua compagna¹³, come dimostrato dal fat-

to che, in luogo dell'altro simbolo che le è consono (la bilancia¹⁴), nell'altra mano regge uno specchio, emblema della veritiera conoscenza di se stessi¹⁵ e, come tale, da sempre associato alla virtù della Prudenza per alludere all'attitudine introspettiva che la caratterizza. Costituisce, dunque, una figurazione della Prudenza (della quale è una connotazione inconfondibile, del resto, la conformazione bifronte della testa, a significare la capacità di raccogliere in sé la conoscenza sia del passato che del presente) la seconda immagine femminile, vera protagonista della rappresentazione, mentre la Giustizia, infatti, è confinata in un ruolo di passiva assistenza, la Prudenza appare drammaticamente coinvolta, in audace torsione, nella rocambolesca dinamica dell'assalto, al punto che, essendo il braccio sinistro impegnato a circondare protettivamente il "gallaccio", la sola



2. Bayonne, Musée Bonnat, inv. 656 recto, Leonardo da Vinci, 1494 ca., Allegoria del "Moro cogli'occhiali", sanguigna ripassata a penna e inchiostro su carta bianca.

mano destra è costretta a impugnare una vera e propria pletora di attributi simbolici. Se la cordicella cui è legata la colomba adombra, con crudele *naïveté*, la forzata inattività di Bona di Savoia, della quale il volatile era un emblema araldico, gli altri tre oggetti rinviano a vario titolo alle prerogative caratterizzanti il governo del Moro: il grosso serpente o "biscione", elemento desunto dallo stemma dei predecessori politici degli Sforza, i Visconti, denota la pretesa di Ludovico di legittimare politicamente l'egemonia sforzesca sulla base di una diretta continuità con il preesistente ramo ducale (attraverso la madre di Ludovico, Bianca Maria Visconti); il ramo fronzuto, talvolta identificato come di alloro¹⁷, sarebbe, invece, se di gelso o moro, una immediata evocazione "onomatopeica" di Ludovico stesso, in quanto Moro; la "scopetta" per abiti, infine, presente in una nota vignetta propagandistica, nella quale un paggio moro

(Ludovico) se ne serve per "ripulire" una personificazione allegorica dell'Italia dagli invasori¹⁸, rimanda coerentemente ad uno degli obiettivi del programma politico dello Sforza. Al sodalizio con l'imperatore asburgico, poi, alluderebbe l'aquila (tradizionale simbolo imperiale), giunta dall'alto in soccorso del gruppo capeggiato dalla Prudenza¹⁹.

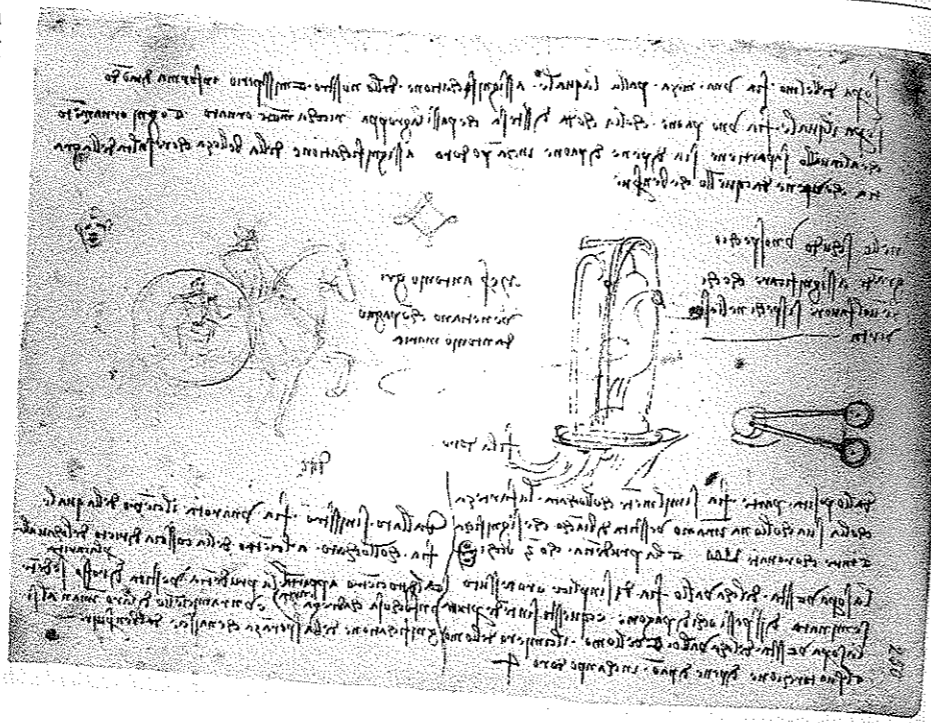
Il primato della Prudenza, in questo disegno, si palesa, insomma, sia attraverso la sua preponderanza di ruolo rispetto alla pur presente Giustizia (mentre del tutto assenti risultano le altre due virtù cardinali, Fortezza e Temperanza), sia nella particolare preferenza per essa, che Ludovico (o chi per lui) dovette evidentemente trasmettere in ispirazione a Leonardo: tutti i più significativi attributi simbolici sforzeschi, infatti, sono retti dalla sola Prudenza, che se ne serve come di armi per difendere il gallaccio-Galeazzo²⁰. La lettura complessiva dell'opera, dunque,

suggerisce di riconoscervi una trasposizione allegorica del governo tutelare del Moro, che si voleva presentare come giusto e prudente, a fronte di probabili (e plausibili) voci di dissenso, suscitate non tanto *ex parte populi* (che, anzi, esprimeva simpatia per il reggente *de facto*)²¹, quanto nell'ambito dei sodali del nipote e, soprattutto, a partire dal 1489, della consorte di costui, Isabella d'Aragona, il cui autorevole parentado napoletano mal tollerò il dorato confino al quale la coppia dei giovani duchi fu suo malgrado indotta.

Tuttavia, è ancora più degna di nota, perché insolita nel panorama artistico a cavallo tra XV e XVI secolo, l'esibizione di un netto primato della Prudenza, verosimilmente favorito dall'associazione semantica "moro (pianta) - Moro (Ludovico) - prudenza", al punto che (anche sulla scorta del gesto protettivo ostentato nel disegno dalla figura allegorica verso il goffo volatile) sembrerebbe emergere, in definitiva, più che un'identificazione diretta di Ludovico nella virtù politica di riferimento²², una immedesimazione, in quest'ultima (ma in unione con la defilata Giustizia), del giusto e prudente governo del ducato, del quale le insegne sforzesche costituirebbero gli strumenti di condotta. È significativo, cioè, che il richiamo alla prudenza, come virtù della ragion pratica, serva quasi a giustificare la spregiudicatezza della prevaricazione del Moro nei confronti del legittimo duca: non è improbabile, perciò, che, laddove l'attitudine difensiva ne visualizzi la capacità di previsione preventiva degli attacchi, il movimento del piede sinistro, con cui la Prudenza tiene lontana una ciotola di cibo dai due uccellini in basso²³, possa denotare la componente conservativa del suo predominio etico e politico²⁴.

A giudizio di chi scrive, non sembra essere stato sinora rilevato come lo stesso impianto compositivo e simbolico dell'allegoria di Oxford sia ravvisabile nel più tardo disegno del Musée Bonnat di Bayonne (fig. 2), il cui contorno circolare induce a credere che fosse stato realizzato in preparazione del lato posteriore di una medaglia commemorativa²⁵. Subito dopo la morte di Gian Galeazzo per probabile avvelenamento (1494), questo disegno riutilizza il ricorso alla Prudenza in un contesto politico ribaltato, nel quale il neo-duca Ludovico cercava di allontanare da sé i sospetti circa un proprio coinvolgimento nel presunto assassinio²⁶. Laddove Machiavelli connoterà la *saviezza* privi-

sionale (che in lui coincide essenzialmente con la virtù della prudenza, contrapposta agli arbitri della fortuna²⁷) con la metafora della vista acuta²⁸, Leonardo traduce questo stesso motivo nell'immagine del sovrano "moro" al centro di questa scena (di fatto, un negroide ammantato, con grosse orecchie pendule, naso *retroussé*, labbra carnose e un diadema serpentiforme che spicca sul cranio calvo, secondo una curiosa adesione al partito iconografico di un antico faraone²⁹), dotato di un paio di occhiali ad amplificarne la vista, come del resto suggerisce l'omologo appunto figurativo del Ms H (f. 88 verso: «Il Moro cogl'occhiali e la 'nvidia colla falsa infamia dipinta e la giustizia nera pel Moro»), fornendo, nel contempo, una guida alla lettura delle altre parti del disegno. Se un'annotazione dello stesso manoscritto (f. 97 verso) scioglie inequivocabilmente l'uso metaforico delle lenti, che servono «per meglio conoscere»³⁰, la dascalìa autografa (purtroppo frammentaria) al foglio di Bayonne («Fugitiva, perché lo invidioso dando falsa infamia no po' stare al paragone, onde conviene inverso [...]»³¹) corrobora il riconoscimento, nella figura accecata e macilenta all'estrema destra, messa in fuga dal sovrano moro, di una personificazione dell'Invidia³², recante, effigiata su una banderuola, la «falsa infamia dipinta», vale a dire un'illustrazione trasfigurata dell'accusa mossa a Ludovico, sotto forma di un gallaccio trafitto da una freccia (uccisione di Galeazzo)³³. Ma «il Moro cogl'occhiali» non è che una immagine di Ludovico con l'*habitus* della Prudenza, con un ruolo corrispondente a quello assunto dalla figura ibrida al centro del foglio di Oxford, di cui costituisce, in effetti, una radicalizzazione semantica: ora la Prudenza, infatti, anziché essere riferita alla condotta politica del Moro (si ricordi, in quel disegno, il tradizionale assetto figurativo della Prudenza come allegoria³⁴, dotata però di attributi simbolici sforzeschi), si identifica direttamente con quest'ultimo, al punto che è Ludovico (sia pur nella fattispecie di un proprio *alter ego*) ad essere connotato di un'attitudine prudente, anziché viceversa. La quasi puntuale sovrapposibilità dello schema narrativo di questa allegoria a quello emerso nel disegno di Oxford, inoltre, è confermata dalla rinnovata presenza marginale, all'estremità sinistra, di una «giustizia nera»³⁵, nella veste di un paggio o scudiero moro in armatura (con un'enfaticizzazione del rinvio al «braccio armato» della Giustizia, equivalente alla presenza del solo attributo



3. Londra, British Library, Ms Arundel 263, f. P 1 [già 250] recto, Leonardo da Vinci, 1491 ca., Schizzi per vestizione scenica, matita rossa, penna e inchiostro.

della spada nel disegno precedente)³⁶, dunque, in entrambe le prove grafiche, una minaccia fomentata dal vizio dell'Invidia è fronteggiata dalla virtù politica della Prudenza, scortata e assistita dalla compagna Giustizia. Il secondo progetto da prendere in considerazione è contenuto in una pagina del Ms Arundel 263 della British Library di Londra (f. P 1 [già 250] recto; fig. 3), con schizzi e appunti per la vestizione scenica di uno dei cavalieri partecipanti alla giostra indetta da Galeazzo da Sanseverino (capitano delle milizie milanesi), in onore delle nozze del Moro con Beatrice d'Este (1491)³⁷. Esso, dunque, si situa in posizione cronologica intermedia tra l'allegoria di Oxford e quella di Bayonne: infatti, verso il margine sinistro della pagina del codice arundelliano, subito accanto allo schizzo che illustra la figura di cavaliere sul destriero, si scorge un abbozzo stenografico di un volto visto frontalmente, dagli spiccati caratteri negroidi (gli stessi osservati nel personaggio principale dell'allegoria di Bayonne: colpiscono soprattutto la dimensione persino grottesca delle orecchie e l'ampiezza delle narici), mentre alcuni segni che vanno dalla fronte alla sommità del cranio calvo parrebbero ancora alludere, a una visione molto ravvicinata,

a un diadema serpentiforme (del resto, la possibilità di istituire un raffronto con il ritratto di piccolo fanciullo negro rapidamente accennato in Ms H, f. 103 verso, è particolarmente istruttiva a riguardo). Siccome questo studio di dettaglio si riferisce sicuramente alla figura della Prudenza assisa in trono, solo cursoriamente indicata nella sagoma tondeggiante dello scudo apposto alla coscia posteriore del cavallo, se ne potrebbe inferire di essere in presenza di una prima figurazione in costume «faraonico» della prudenza del Moro, poi codificata, secondo un dispositivo allegorico più complesso, dal foglio di Bayonne. Le annotazioni che corredano i disegni, infatti, documentano l'intenzione di Leonardo di dipingere, su «una rota, il centro della quale fia collocato al centro della coscia di dietro del cavallo», una figura di «prudenzia, vestita di rosso per la carità sedente in focosa cadrega [scil. cattedra, cioè scranno]³⁸, [con] carta e un ramicello di lauro in man a significazione della speranza che nasce del ben servire». Leonardo precisa, inoltre, che «dall'opposita parte fia similmente collocata la fortezza colla sua colonna in mano, vestita di bianco, che significa [...]»³⁹ e tutte coronate, e la prudenzia con tre occhi».

Emerge, dunque, una fedele adesione al modulo iconografico consueto nella raffigurazione delle virtù: Prudenza e Fortezza, infatti, sono assise in trono, in veduta frontale, di icastica immobilità, colte nell'atto solenne di reggere i relativi attributi simbolici, come nelle tavole realizzate dai fratelli Pollaiuolo per il Tribunale fiorentino della Mercanzia alla fine degli anni sessanta del XV secolo – una serie che Leonardo, all'epoca del suo apprendistato presso la bottega direttamente rivale (quella del Verrocchio), aveva fatto oggetto di un'attenta osservazione⁴⁰. Tuttavia, se la colonna di Sansone è un attributo abituale della Fortezza e se il conferimento alla Prudenza di un terzo occhio⁴¹, per quanto inconsueto, rientra pur sempre nell'ordine di significati legati anche alla sua attitudine bifronte (essenzialmente, la capacità di temperare la conoscenza di tutte le epoche, dal passato al futuro, passando attraverso il presente), mentre perfettamente plausibili e consone al rango di entrambe appaiono le due corone, maggiore curiosità suscitano le scelte cromatiche degli abiti (rosso per la Prudenza, bianco per la Fortezza), che non trovano corrispondenza in esempi coevi o di epoca anteriore. Secondo una contaminazione semantica che sarebbe culminata a metà del secolo XVI, con l'attribuzione alla Prudenza di caratteristiche tradizionalmente pertinenti ad altre virtù (a significare una tendenza alla centralità che essa avrebbe nei fatti realizzato sul piano dell'agire pratico)⁴², Leonardo giustifica l'associazione del colore rosso alla Prudenza con il considerarlo una metafora della Carità⁴³, una delle tre virtù teologali (insieme a Fede e Speranza): l'enfasi posta da Leonardo sulle fiamme che avvolgono il sito della Prudenza/Carità potrebbe costituire un'amplificazione del motivo della piccola fiaccola accesa (in origine un cuore ardente), che compare in mano alla Carità, come emblema del fervido ardore che la contraddistingue⁴⁴. In base alla simmetria compositiva prevista da Leonardo, la spiegazione del colore candido dell'abito della Fortezza (solitamente raffigurata in armatura) risiederebbe nella riunione, in una sola figura simbolica, di elementi di questa virtù cardinale ad altri di una delle restanti due teologali (Fede e Speranza): purtroppo, una lacuna nel testo leonardiano non consente di trarre direttamente da esso alcuna soluzione interpretativa. Dovrebbe, comunque, trattarsi della Fede, come indirettamente provato, per esclusione, dal fatto che alla Spe-

ranza avrebbero alluso altri due attributi della Prudenza: la «carta» e il «ramicello di lauro», infatti, sono forse indicativi di un testo poetico a carattere politico e del relativo riconoscimento di una vittoriosa fama, che la Prudenza avrebbe tenuto in mano, trattandosi di due prove testimoniali di «speranza che nasce del ben servire». Appare interessante che l'inclusione di elementi delle virtù contemplative di tradizione cattolica implichi una sorta di laicizzazione delle stesse, come provato esplicitamente dalla spiegazione della Speranza come virtù di corredo alla fedeltà politica; la stessa associazione della Carità alla Prudenza potrebbe sottintenderne una assimilazione alla ciceroniana *magnanimitas*, quella liberalità che Machiavelli avrebbe stigmatizzato nel capitolo XVI de *Il Principe* ma che costituisce presenza rituale imprescindibile nel *training* allegorico di un condottiero di fine Quattrocento, secondo l'insegnamento normativo degli *specula principum*, di straordinaria fortuna ancora nella prima metà del secolo, così come diffuso anche attraverso testi pittorici paradigmatici, come il ciclo senese del Lorenzetti⁴⁵. L'assoluta preminenza della Prudenza, anche in questo progetto, è provata, inoltre, dall'idea di dotare il cavaliere del noto emblema di questa virtù, collocando «nello scudo uno specchio grande, a significare che chi ben vol favore, si specchi nelle sue virtù». Sembra alludere alla Prudenza, peraltro, pure il singolare proposito che «la sopravvesta del cavallo fia di semplice oro tessuto, seminata di spessi occhi di pagone, e questo s'intende per tutta la sopravvesta del cavallo e dell'omo: il cimiero dell'omo e 'l suo torchione [scil. collana] di penne di paon in campo d'oro». Gli occhi di pavone, che si ritenevano un tempo appartenuti al mitico Argo, fedele guardiano al servizio di Giunone, potrebbero costituire, infatti, un'amplificazione della metafora prudenziale della vista acuta⁴⁶, soprattutto considerando come «sopra dell'elmo fia una mezza palla, la qual ha significazione dello nostro emisferio, in forma di mondo, sopra il quale fia uno paone colla coda distesa che passi la groppa riccamente ornato». Anche se poco dopo Leonardo riconosce il valore estetico dell'inserzione nel costume delle penne di pavone, connettendolo al tema delle virtù del «ben servire» («ogni ornamento che al cavallo s'appartiene sia di penne di paone in campo d'oro, a significazione della bellezza che

resulta dalla grazia che viene da quello che ben serve»), colpisce la soluzione di un ridondante copricapo, di cui Leonardo si cura di fornire anche uno schizzo di dettaglio, che altro non sembra costituire, se non una sottile allegoria dell'auspicato dominio di un governo prudenziale sulla «mezza palla [...] dello nostro emisferio»⁴⁷.

Marco Versiero
Università di Napoli - "L'Orientale"
versiero@yahoo.it

Note

- 1) Questo saggio riprende e amplia una linea di ricerca, i cui risultati ho potuto in parte presentare in occasione di due convegni internazionali, di cui si attende la pubblicazione degli atti: *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, atti del convegno (Chianciano e Pienza, 20-23 luglio 2009), a cura di L. SECCHI TARUGI, e *Figures et figurations du pouvoir*, atti della conferenza (Lille, 5-9 novembre 2009) a cura di M.-M. CASTELLANI-F. MC INTOSH-VARJABEDIAN. Per una prima informazione sintetica circa il tema qui discusso, sia consentito il rinvio a M. VERSIERO, «Il moro cogl'occhiali»: le allegorie politiche di Leonardo da Vinci (Firenze e Milano, 1481-1494), in «Pittura Antica, oltre lo sguardo», II/6, (2006), pp. 6-20, con rimandi alla bibliografia precedente.
- 2) Cfr. P. C. MARANI, *Leonardo e le colonne "ad tronchonos": tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, in «Raccolta Vinciana», 21 (1982), pp. 103-120. Cfr. in generale R. STRONG, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano 1987 [ed. originale Woodbridge (UK) 1984], pp. 59-68.
- 3) Inv. JBS 18 (0037) recto, penna e inchiostro bruno, su carta bianca ingiallita, cm 20,6 x 28,3; si veda la scheda recente di C. C. BAMBACH, scheda 46, in *Leonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogo della mostra (Parigi, Musée National du Louvre, 5 maggio-14 luglio 2003), a cura di F. VIATTE e V. FORCIONE, Paris 2003, pp. 155-156.
- 4) S. BRAMLY, *Leonardo da Vinci*, Milano 2000 [ed. originale Paris 1988], p. 195, ipotizza, invece, una destinazione a «pannelli decorativi», mentre per Martin Kemp, «Allegories of this kind [...] would have been particularly appropriate as decorations for the sumptuous temporary structures erected on days of dynastic celebration» (M. KEMP, scheda 83, in *Leonardo da Vinci*, catalogo della mostra, (Londra, Hayward Gallery, 26 gennaio - 16 aprile 1989) a cura di M. KEMP e J. ROBERTS, London 1989, pp. 156-157).
- 5) Cfr. G. CAROTTI, *Leonardo da Vinci pittore, scultore, architetto*, Torino 1921, pp. 17-18, tav. 10, per una datazione ancora più precoce, «Leonardo appena giunto in Milano», per raffronti stilistici e tipologici con la sua «maniera giovanile».

- 6) Cfr. F. CATALANO, *Ludovico il Moro*, Milano 1985, pp. 115-142.
- 7) Cfr. O. H. GIGLIOLI, *Leonardo: iniziazione alla conoscenza di lui e delle questioni vinciane*, Firenze 1944, pp. 151-152, tav. CLXXIX: «gabbia da pollame». Isolata resta l'indicazione di E. MÜNTZ, *Leonardo da Vinci. Artist, Thinker and Man of Science*, New York 2006 [ed. originale Paris 1899], vol. II, p. 64, secondo cui si tratterebbe non di una gabbia ma di una sorta di macina («millstone»); si veda, infatti, anche C. PEDRETTI, *Leonardo: A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 102, fig. 112: «cage».
- 8) Cfr. G. A. DELL'ACQUA, *Leonardo e i potenti*, in *Leonardo e Milano*, a cura di G. A. DELL'ACQUA, Milano 1982, pp. 18-40, qui 22 e 34-35, fig. 13. Secondo M. KEMP, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano 1982, p. 151, invece, il gallaccio alluderebbe a Galeazzo da Sanseverino, comandante dell'esercito milanese e genero di Ludovico; ma proprio l'attitudine di spavento in cui l'animale è coito e il fatto stesso di essere protetto da altri piuttosto che trovarsi frontalmente impegnato nello scontro – come ci si attenderebbe da un uomo d'armi come il Sanseverino – depongono a sfavore di questa interpretazione. Ultimamente, A. NOVA, *The Kite, Envy & a Memory of Leonardo da Vinci's Childhood*, in *Coming about... A Festschrift for John Shearman*, a cura di L. R. JONES-L. C. MATTHEW, Cambridge (Mass.) 2001, pp. 381-386, preferisce per il gallaccio una più generica allusione alla vigilanza, che esso tradizionalmente simboleggiava.
- 9) Secondo W. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi*, Vicenza 2001 [ed. originale München 1929], p. 117, il gallo sarebbe posizionato all'interno della gabbia: si tratta evidentemente di una svista, analoga a quella che indusse E. SOLMI, *La politica di Lodovico il Moro nei simboli di Leonardo da Vinci (1489-1499)*, in *Scritti vari di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino 1912, pp. 491-509, qui p. 503, a scorgere all'interno della gabbia i bisoni sforzeschi (che, essendo sovradisegnati alla gabbia, danno l'impressione di dimorare in essa).
- 10) Cfr. KEMP, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni*, p. 152.
- 11) Si veda G. CASTELFRANCO, *Studi Vinciani*, Roma 1966, p. 218, nota 15. L'ipotesi è stata recentemente ripresa da P. L. MULAS, *La Sala delle Asse: una allegoria di Prudence à la cour de Ludovic le More?*, in «Chroniques italiennes» 60/4 (1999), pp. 117-128, qui p. 126, che si dichiara però scettico sulla possibilità di pervenire a una completa intelligibilità della concettualità sottesa al disegno. Parimenti inattendibile appare l'identificazione proposta da SOLMI, *La politica di Lodovico il Moro*, pp. 502-503, con Bernardino da Cotignola, protagonista della congiura ordita nel 1492 da Bona di Savoia, per avvelenare Galeazzo da Sanseverino e, forse, lo stesso Ludovico: ne risulterebbe uno slittamento cronologico in avanti dell'allegoria in questione, non confermabile su base stilistica.
- 12) Cfr. R. GUÉNON, *Simboli della scienza sacra*, Milano 1990, pp. 160-161; M. SBRICCOLI, *La benda della Giustizia: iconografia, diritto e leggi penali dal Medioevo all'età moderna*, in *Ordo iuris: storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano 2003, pp. 41-95, qui pp. 58-60.
- 13) Cfr. recentemente M. LANDRUS, *The Treasures of Leonardo da Vinci*, New York 2006, pp. 36-37, che, tuttavia, definendo il disegno «Allegory of Statecraft», non va oltre il notare che «Justice supports Prudence», senza approfondire le inerenti implicazioni iconologiche e concettuali.
- 14) Cfr. R. JACOB, *Images de la Justice: essais sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris 1994, p. 220.
- 15) Cfr. M. BATTISTINI, *Simboli e allegorie*, Milano 2002, p. 138.
- 16) Al contrario, per J. THIS, *Leonardo da Vinci. The Florentine Years of Leonardo & Verrocchio*, London s. d. [ma 1913], p. 231, si tratterebbe di una personificazione dell'Esperienza o Conoscenza («Wisdom»).
- 17) Cfr. KEMP, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni*, p. 151.
- 18) Cfr. E. McGRATH, *Ludovico il Moro and his Moors*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 65 (2002), pp. 68-94, qui pp. 89-92.
- 19) Diversamente, NOVA, *The Kite, Envy & a Memory*, p. 381, riconosce nell'uccello, che ritiene appartenere alla schiera nemica, un nibbio, notorio referente simbolico vinciano per l'Invidia; la pur interessante segnalazione di questo studioso, relativa a una incisione di epoca precedente, in cui cane e nibbio compaiono inequivocabilmente come attributi dell'Invidia (*ivi*, p. 384, fig. 3), non vale a suffragare la sua teoria, sia perché il nibbio vi appare del tutto diverso dall'uccello di rapina del disegno vinciano, sia perché la stessa Invidia non coincide con la versione satiresca di Leonardo.
- 20) Costatazione, questa, che si accresce di significato considerando come, in sintonia con la predilezione leonardiana per la duplicità di senso, serpente e gesso-moro, oltre che emblemi ludoviciani, sono anche referenti simbolici della stessa Prudenza, mentre la colomba addomesticata, oltre che un'indicazione della sottomissione di Bona di Savoia, potrebbe attestare la conquista della pace come prerogativa della ragion pratica.
- 21) Cfr. G. LOPEZ, *Leonardo e Ludovico il Moro: la roba e la libertà*, Milano 2001 [1ª ed. 1982], pp. 44-57. Della politica sforzesca offre ora un quadro lucido e persuasivo F. SOMAINI, *L'uso politico della cultura alla corte di Ludovico il Moro: artisti, umanisti, storiografi*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 24 marzo - 21 maggio 2006), a cura di P. C. MARANI-G. M. PIAZZA, Milano 2006, pp. 31-49.
- 22) Ciò sembrerebbe implicare le recenti valutazioni di P. L. MULAS, *Le allegorie di Leonardo*, in *Ludovicus Dux*, catalogo della mostra, a cura di L. GIORDANO, Vigevano 1995, pp. 118-125, qui p. 122; di D. ARASSE, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, Paris 1997, pp. 227-228, fig. 158 e di F. ZÖLLNER, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*, Colonia 2003, pp. 93-94.
- 23) Secondo NOVA, *The Kite, Envy & a Memory*, p. 381, si tratterebbe di un unico uccello, da identificarsi (nonostante il tratto davvero cursorio di Leonardo!) con una pernice, simbolo della Verità. La conclusione dello studioso (tenendo conto anche delle altre sue ipotesi, segnalate *supra*) è che «the artist's objective – whatever the specific meaning of each detail – was that of representing a clear-cut psychomachia between Ludovico's virtues on the left (Justice, Prudence, Vigilance, Truth), which protect the Milanese grass serpents in the cage [...], and the vices coming from the right» (a una generica rappresentazione della lotta tra virtù e vizi aveva già pensato ad esempio F. MALAGUZZI VALERI, *La Corte di Lodovico il Moro*, vol. II: *Bramante e Leonardo*, Milano 1915, p. 630, fig. 686). L'interpretazione del NOVA, in effetti innovativa rispetto alle consuete letture frammentarie dell'iconografia del disegno (e alla quale va il merito di aver comunque prospettato un significato unitario per tutte le parti di esso), non è tuttavia coerente con l'affermazione dello stesso studioso, circa la polivalenza simbolica della pernice (spesso referente di vizi – tra cui la stessa Invidia – più che di virtù); inoltre, laddove gallo e aquila (non nibbio!) vanno considerati allusione a personaggi storici (Galeazzo Sforza e Massimiliano d'Asburgo) più che a virtù o vizi, il particolare dell'uccellino in basso (per il quale ogni identificazione ornitologica appare quanto meno azzardata) costituisce scena secondaria e di corredo all'assetto semantico della Prudenza (sia tipologicamente – non essendo una personificazione allegorica ma un animale simbolico – sia per ragioni inerenti l'economia compositiva del disegno, in altri termini, esso è da considerarsi un attributo e non riferimento allegorico a una virtù a sé).
- 24) Si tratta di elemento sinora del tutto sfuggito all'attenzione degli studiosi che si sono occupati di questo disegno. Soltanto G. FUMAGALLI, *Appendice sulle allegorie vinciane*, in EADEM, *Leonardo prosatore*, Milano-Roma-Napoli 1915, pp. 347-362, qui p. 358, per avvalorare la sua identificazione della figura androgina con Dolore e Piacerè binati, afferma di riconoscere nella ciotola delle monete anziché del cibo, rinviando alla rappresentazione allegorica di Leonardo, in cui il Piacerè, appunto, lascia cadere in terra delle monete (Oxford, Christ Church, inv. A 29 recto).
- 25) Inv. 656 recto, sanguigna ripassata a penna e inchiostro, su carta bianca, cm 9,6 x 9,2. Si veda la scheda di F. VIATTE, scheda 7, in *Léonard de Vinci. La collection du musée Bonnat à Bayonne*, catalogo della mostra (Bayonne, Musée Bonnat, 30 luglio - 30 ottobre 2004), a cura di F. VIATTE e V. FORCIONE, Paris 2004, pp. 29-30, con completa bibliografia precedente, dove, tuttavia, il collegamento è istituito con il disegno a tergo del foglio di Oxford, sulla base di una presunta somiglianza tra la corona li esibita dalla virtù alata (che pare però essere di alloro o comunque di altro serto vegetale) e il copricapo portato dal «Moro» in questo disegno (sulla cui diversa tipologia si veda *infra* in questo saggio). L'unico legame ravvisato dalla studiosa tra questa composizione e quella al recto del foglio di Oxford è nell'affinità tra il volatile qui effigiato sulla banderuola dell'Invidia e quello che vola in picchiata in alto a destra nel disegno di Oxford (la qual cosa si scontrerebbe con l'interpretazione del primo come gallaccio, vale a dire uccello non capace di volare, accolta dalla restante critica e da chi scrive – ma, stranamente, taciuta nella pur dettagliata scheda della Viatte). Si coglie l'occasione per ringraziare Madame Viatte per aver amichevolmente discusso con chi scrive l'interpretazione di questo disegno in un cordiale colloquio privato, esprimendo parere favorevole circa la plausibilità e l'interesse della tesi iconologica qui proposta (Firenze, 27 ottobre 2008).
- 26) Cfr. SOLMI, *La politica di Lodovico il Moro*, p. 501: «Il Moro rappresenta qui la previdenza dalla lunga vista, esso è adorno dalla giustizia e percorso dalle false accuse degli invidiosi. Solo suo fine è il lavoro fatto per il bene altrui, senza nessun secondo intento». Non si può condividere quest'ultima affermazione: si intende dimostrare, infatti, che anche in questo caso il ricorso alla prudenza politica serve ad esorcizzare, dissimulandoli, gli intenti di prevaricazione egemonica nutriti dallo Sforza.
- 27) Cfr. V. DINI, *Prudenza*, in *Enciclopedia del pensiero politico. Autori, concetti, dottrine*, a cura di R. ESPOSITO e C. GALLI, Roma-Bari 2000, pp. 570-571. È significativo che lo stesso studioso abbia precedentemente fatto notare come Machiavelli sembri «riecheggiare una peraltro discutibile etimologia di prudentia, fornita da Isidoro di Siviglia, da porro videns» (V. DINI, *La prudenza da virtù a regola di comportamento: tra ricerca del fondamento razionale ed osservazione empirica*, in V. DINI, G. STABILE, *Saggezza e prudenza. Studi per la ricostruzione di un'antropologia in prima età moderna*, Napoli 1983, pp. 13-123, qui p. 71), soprattutto in considerazione del fatto che le *Etimologie* di Isidoro sono anche una fonte accertata del pensiero di Leonardo (sul testo di Isidoro in rapporto alla semantica della prudenza cfr. inoltre D. TARANTO, *Le virtù della politica. Civismo e prudenza, tra Machiavelli e gli antichi*, Napoli 2003, p. 68).
- 28) Cfr. Niccolò Macchiavelli, *Ghiribizzi scripti in Perugia al Soderino* (1506): «di questi savi non si truova, havendo li huomini [...] la vista corta»; e *Il Principe*, IX, 8 (1513): «essendo in quelli [= i grandi] più vedere e più astuzia, avanzano sempre tempo per salvarsi» (ed. A. CAPATA, *Tutte le opere storiche, politiche e letterarie*, Roma 1998, rispettivamente pp. 900 e 23). Cfr. F. CHIAPPPELLI, «Prudenza» in *Machiavelli*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. IV, Roma 1977, pp. 191-211; A. FONTANA, *Fortune et décision chez Machiavel*, in «Archives de Philosophie», 62/2 (1999), pp. 255-267, qui pp. 264-265.
- 29) La connotazione «faraonica» del protagonista di questo disegno è sfuggita anche a McGRATH, *Ludovico il Moro and his Moors*, p. 74 e nota 24, che resta in dubbio se, effettivamente, esso rappresenti Ludovico in quanto «moro». Si ringrazia il prof. Carlo Pedretti per aver favorevolmente considerato l'ipotesi di chi scrive, anche in merito alla verosimile penetrazione di suggestioni iconografiche egizianeggianti alla corte del Moro, con l'importante suggerimento di un possibile collegamento con l'allegoria del «tempo nimbo», anticamente segnalata come «ieraglypho» – e cioè «geroglifico» – dal Cesariano (1521), nel Castello Sforzesco e per la cui invenzione si è supposta una paternità vinciana (gentile comunicazione orale, settembre 2008).
- 30) C. VECCE, *Leonardo da Vinci. Scritti*, Milano 1992, p. 150. Si veda C. PEDRETTI, *Gleanings*, 14. *Argus*, in «Achademia Leonardi Vinci» 10 (1997), p. 244: «That 'Il Moro' should be represented with spectacles [...] could be taken to convey the idea that he is a watchful protector of his nephew. [...] As a means to prevent sight deception, thus sharpening visual perception, they well symbolize watchfulness, and this is the role that 'Il Moro' wanted to play not only as his nephew's tutor but also as the regent of the dukedom. Spectacles make him a vigilant Argus [...]. This role is even documented by a passage in a letter that Sabba da Castiglione [...] reproduced at the end of his *Ricordi* (Venice, 1555), f. 134 v: 'Al vostro Lodovico Sforza già di Milano poco riposato Duca, al quale mentre la benigna fortuna arrese fu certamente al Mondo un Argo riputato».
- 31) VECCE, *Leonardo da Vinci. Scritti*, p. 154.
- 32) Per un'allegoria dell'Invidia a cavallo della Morte, infatti, Leonardo aveva previsto di raffigurare la personificazione di questo vizio secondo il seguente repertorio di caratteristiche: «Fassi ch'ella è ferita nella vista da palme e olivo. Fassi ferito l'occhio di lauro e mirto, a significare che vittoria e verità l'offendono. [...] Fassi magra e secca perch'è in continuo struggimento [...]». Cfr. *ivi*, pp. 155-156.
- 33) Cfr. SUIDA, *Leonardo e i leonardeschi*, p. 117. Chi scrive non scorge traccia, invece, della «freccia, la cui punta è a forma di lingua», che, secondo KEMP, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni*, p. 150, l'Invidia «si volge a lanciare contro Ludovico», né riesce a trovare conferma dell'affermazione dello stesso studioso, secondo cui «la Giustizia protegge il duca con il proprio mantello». FUMAGALLI, *Appendice sulle allegorie vinciane*, p. 352, restava in dubbio se l'episodio storico adombrato in questa allegoria sia l'usurpazione del Moro ai danni del nipote o la sua tragica scelta di chiamare i Francesi in Italia.
- 34) Cfr. N. CECCHINI, *Dizionario sinottico di iconologia*, Bologna 1982 [1ª ed. 1976], pp. 158-159.
- 35) Non sembra esservi, quindi, alcuna «critica mascherata» a Ludovico nell'inserimento in questa rappresentazione di una figura di *giustizia nera*, come suppone, invece, BRAMLY, *Leonardo da Vinci*, p. 357, nota 89.
- 36) Per MULAS, *Le allegorie di Leonardo*, p. 120, il ruolo protettivo sarebbe assunto dalla figura con gli occhiali in mano (in cui lo studioso non riconosce il Moro ma una personificazione della Virtù), nei confronti del personaggio alle sue spalle.
- 37) Cfr. M. ANGIOLILLO, *Leonardo: feste e teatri*, Napoli 1979, pp. 47-55 e fig. 20; si veda inoltre C. PEDRETTI, *L'altro Leonardo*, in *Fra Rinascimento, Manierismo e Realtà. Studi di storia dell'arte in memoria di Anna Maria Brizio*, a cura di P. C. MARANI, Firenze 1984, pp. 17-30, qui p. 19. Per C. VECCE, «Focosa cadrega», in «Achademia Leonardi Vinci» 4 (1991), pp. 212-213, invece, un collegamento andrebbe istituito con i festeggiamenti per le nozze tra Gian Galeazzo Maria Sforza e Isabella d'Aragona, tenutesi l'anno precedente, in base a una identificazione dell'Antonio Gri veneziano compagno d'Antonio Maria, indicato in queste note da Leonardo come il cavaliere cui erano destinati i paramenti allegorici, con un Antonio Grisone della corte aragonese, che sarebbe giunto a Milano scortando la principessa napoletana. Ma C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Milano 1988 [1ª ed. 1978], p. 291, riconosce in Antonio Maria il fratello di Galeazzo Sanseverino, ciò che rinsalda la relazione di queste note con il torneo del 1491.
- 38) Cfr. VECCE, *Leonardo da Vinci. Scritti*, p. 161, nota 29; si veda pure L. BELTRAMI, *Voci e termini del dialetto milanese nel Codice Atlantico*, in «Raccolta Vinciana», 1 (1905), pp. 67-70, qui p. 68, che, riconoscendovi un esempio di adesione di Leonardo al dialetto lombardo, lo interpretava come «sedile, scranna». Si tratterebbe invece di una *quadriga* per G. CALVI, *I Manoscritti di Leonardo da Vinci, dal punto di vista cronologico, storico e biografico*, Busto Arsizio 1982 [ed. originale Bologna 1925], p. 110, nota 133; di una *sedia* per A. M. BRIZIO, *Leonardo da Vinci. Scritti scelti*, Torino 1952, p. 133, nota 2. Vecce (VECCE, «Focosa cadrega») vi riconosce una rappresentazione di una nota «impresa» o divisa napoletana, il cosiddetto sito «periglioso» o «peligroso», allusione al coraggio e al valore indispensabili all'insediamento alla guida di un governo travagliato.
- 39) A questo punto il foglio originale presenta una lacuna; cfr. VECCE, *Leonardo da Vinci. Scritti*, p. 158.
- 40) Cfr. P. C. MARANI, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, pp. 14-15, figg. 10-11.
- 41) Cfr. A. PROSPERI, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino 2008, pp. 8, 19, 34, con riferimento a Dante, *Purgatorio*, XXIX, 132.
- 42) Cfr. *Ragion di Stato. L'arte italiana della prudenza politica*, catalogo della mostra, (Napoli, Palazzo Serbelloni, 4-30 luglio 1994) a cura di G. BORRELLI, Napoli 1994 (in particolare la quinta sezione della mostra, dal titolo «Sopra ogni virtù»).
- 43) Può essere utile ricordare che le fonti preumanistiche concordavano nel far corrispondere al primato

della Prudenza sulle altre virtù cardinali quello della Carità sulle teologali: cfr. Q. SKINNER, *Virtù Rinascimentali*, Bologna 2006 [ed. originale Cambridge 2002], pp. 81-82.

44) Cfr. R. FREYHAN, *The evolution of the Caritas figure in the thirteenth and fourteenth centuries*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 11 (1948), pp. 68-82, qui pp. 73-75.

45) Cfr. N. RUBINSTEIN, *Political ideas in Sienese art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico*, in «Journal of the Warburg

and Courtauld Institutes», 21 (1958), pp. 179-207, qui p. 180.

46) Non va dimenticato, in proposito, che la codificazione iconografica definitiva dell'immagine allegorica della *Ragion di Stato* prevede una veste disseminata di occhi e orecchie, per significare (secondo la definizione di Cesare Ripa nella sua *Iconologia* del 1602) «la gelosia che tiene del suo dominio, che per tutto vuol avere occhi, & orecchie di spie, per poter meglio guidare i suoi disegni, & gl'altri troncare»: cfr. *Ragion di Stato*, a cura di BORRELLI particolarmente la sezione conclusiva del catalogo, dedicata al tema «Prudenza politica è Ragion di Stato».

47) In questo caso il pavone è inserito nella figurazione non perché esso stesso referente simbolico di virtù o di vizio – in quanto, cioè, qualificabile di per se stesso come attributo (cfr. CACCHINI, *Dizionario sinottico di iconologia*, p. 419) – ma perché le sue piume, con il loro artificio illusorio, consentono al costumista d'eccezione di co-spargere il *setting* allegorico del giostrante di una miriade di occhi *trompe-l'oeil*: vale a dire che l'occhio-vista va considerato l'attributo vero e proprio, le piume di pavone e il pavone stesso costituendo meri *media* materici della sua concreta rappresentazione.