

**MECENATI, ARTISTI E PUBBLICO
NEL RINASCIMENTO**

**Atti del XXI Convegno Internazionale
(Pienza-Chianciano Terme 20-23 luglio 2009)**

**a cura di
Luisa Secchi Tarugi**



Franco Cesati Editore

Guardando dall'alto delle finestre della sala dell'Udienza, quella angolare del Palazzo Vecchio, il Granduca poteva ammirare la fontana del Nettuno che aveva preso il posto del leone del Marzocco quale perno angolare della piazza, e anche collegare il significato del Trionfo di Furio Camillo dopo la presa di Veio (di Francesco Salviati) con quello del rilievo bronzeo del Giambologna collocato sotto il monumento equestre; proprio visibile dal Palazzo; esso venne realizzato dal Giambologna sullo schema del trionfo affrescato dal Salviati. Il bronzo della piazza permetteva anche ai cittadini di riconoscere Cosimo a cavallo raffigurato come un antico: il Duca trionfava nella sua più grande impresa, la conquista di Siena del 1555.

Sul pubblico palazzo grandeggiava lo stemma Granducale, che nel 1587 i Medici intesero porre anche sulla facciata del duomo – a “monumento perpetuo” di un “dominio in ogni tempo a venire”, scrisse il cronista Francesco Settignano⁹⁰.

Cosimo de' Medici morì il 21 aprile del 1574; il corteo funebre formatosi negli Uffizi prese avvio proprio dalla *sua* Piazza. Da un podio si tenne un'orazione funebre in latino. Morto Vasari, fu Alessandro Allori a curare la direzione artistica delle esequie ufficiali, mentre il Giambologna eseguì un calco delle mani e del volto del Granduca, perché la sua effigie a grandezza naturale sarebbe stata esibita durante la processione.

⁹⁰ Francesco Settignano, *Memorie Fiorentine*, in Neri Lusanna, *op. cit.*, p. 529.

MARCO VERSIERO *

ARTE E POLITICA, TRA FESTE E CORTEI:
PRUDENZA E GIUSTIZIA IN DUE ALLEGORIE
DI LEONARDO DA VINCI PER LUDOVICO IL MORO

Saranno esaminati due progetti di Leonardo, risalenti alla fase culminante del lungo periodo trascorso a Milano al servizio di Ludovico Sforza (1482-99), 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 conservativa – 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 virtù. 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* filosoforzesco¹.

L'allegoria della Christ Church di Oxford², affastellata di simboli sforze-

* Università degli Studi di Napoli - L'Orientale.

¹ Cfr. in generale R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento, 1450-1650*, trad. it. di R. Miserocchi, Milano, Il Saggiatore, 1987 (1ª ed. inglese 1973), pp. 59-68.

² Inv. JBS 18 (0037) *recto*, penna e inchiostro bruno, su carta bianca ingiallita, cm 20.6x28.3; si veda la scheda recente di C.C. Bambach, in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, catalogue de l'exposition, sous la direction de F. Viatte et V. Forcione, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2003, pp. 155-56, cat. 46.

schì *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 reali³. Lo stile e la tecnica del disegno implicano una datazione al 1485-88 circa⁴, 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 si era definitivamente imposto alla reggenza tutelare del ducato lombardo. La delicata posizione di dominio fattuale 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*⁵.

Nella scena raffigurata in questo disegno, il grosso volatile che si agita impaurito sulla sommità della grande gabbia circolare⁶ è identificabile con un "gallaccio", referente onomastico (forse ironicamente dispregiativo o comunque grottescamente irrisorio) di Gian Galeazzo e della sua inettitudine politica⁷. L'incolumità di quest'ultimo (e, di conseguenza, l'integrità del ducato

³ S. Bramly, *Leonardo da Vinci*, Milano, Fabbri, 2000 (1^a ed. francese 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" (scheda in *Leonardo da Vinci*, exhibition catalogue, ed. by M. Kemp and J. Roberts, London, Hayward Gallery and South Bank Centre, 1989, pp. 156-57, cat. 83).

⁴ Cfr. G. Carotti, *Leonardo da Vinci pittore, scultore, architetto*, Torino, Celanza, 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".

⁵ Cfr. F. Catalano, *Ludovico il Moro*, Milano, Dall'Oglio, 1985, pp. 115-42.

⁶ Cfr. O.H. Giglioli, *Leonardo: iniziazione alla conoscenza di lui e delle questioni vinciane*, Firenze, Arnaud - Centro Italiano Editoriale Librario, 1944, pp. 151-52, tav. CLXXIX: "gabbia da pollame". Isolata resta l'indicazione di E. Müntz, *Leonardo da Vinci. Artist, Thinker and Man of Science*, New York, Parkstone Press, 2006 (rist.; 1^a ed. 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, Thames & Hudson, 1973, p. 102, fig. 112: "cage".

⁷ Cfr. G.A. Dell'Acqua, *Leonardo e i potenti*, in *Leonardo e Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano, Banca Popolare di Milano, 1982, pp. 18-40: 22 e 34-35, fig. 13. Secondo M. Kemp, *Leonardo da Vinci, le mirabili operazioni della natura e dell'uomo*, Milano, Mondadori, 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 colto 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 Festschrifts for John Shearman*, ed. by L.R. Jones

stesso), esemplificata dalla gabbia vuota⁸, 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 viziati. Si tratta di un'allusione generica alle minacce esterne al ducato, istigate in altri potentati dal vizio dell'invidia⁹, mentre non pare possibile scorgere, nella figura del satiro, alcuna allusione a un personaggio storico preciso, come volle il Castelfranco facendo il nome di Cicco Simonetta, del resto ormai morto da diversi anni al momento al quale si riferisce questo disegno¹⁰.

La donna placidamente seduta, colta nell'atto ieratico di reggere una spada, è riconoscibile, proprio per questo attributo, come una personificazione della Giustizia¹¹, qui presente in un ruolo esclusivamente ancillare nei confronti della sua compagna¹², come dimostrato dal fatto che, in luogo dell'altro simbolo che le è consono (la bilancia)¹³, nell'altra mano regge uno specchio, emblema della veritiera conoscenza di se stessi¹⁴ e, come tale, da sempre associato alla virtù della Prudenza, per alludere all'attitudine introspettiva che la caratterizza. Costituisce, dunque, una figurazione della Prudenza

and L.C. Matthew, Cambridge, Ma., Harvard University Press, 2001, pp. 381-86, preferisce per il gallaccio una più generica allusione alla vigilanza, che esso tradizionalmente simboleggiava.

⁸ Secondo W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, ed. it. a cura di M.T. Fiorio, Vicenza, Neri Pozza, 2001 (1^a ed. tedesca 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 varii di erudizione e di critica in onore di Rodolfo Renier*, Torino, Bocca, 1912, pp. 491-509: 503, a scorgere all'interno della gabbia i bisoni sforzeschi (che, essendo sovradesignati alla gabbia, danno l'impressione di dimorare in essa).

⁹ Cfr. Kemp, *op. cit.* (1982), p. 152.

¹⁰ Si veda G. Castelfranco, *Studi Vinciani*, Roma, De Luca, 1966, p. 218, nota 15. L'ipotesi è stata recentemente ripresa da P.L. Mulas, *La Sala delle Asse: une allégorie de la Prudence à la cour de Ludovic le More?*, "Chroniques italiennes", LX, 4 (1999), pp. 117-28: 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, *op. cit.*, pp. 502-3, 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.

¹¹ Cfr. R. Guénon, *Simboli della scienza sacra*, Milano, Adelphi, 1990, pp. 160-1; M. Sbricoli, *La benda della Giustizia: iconografia, diritto e leggi penali dal Medioevo all'età moderna*, in *Ordo iuris: storia e forme dell'esperienza giuridica*, Milano, Giuffrè, 2003, pp. 41-95: 58-60.

¹² Cfr. recentemente M. Landrus, *The Treasures of Leonardo da Vinci*, New York, Collins, 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.

¹³ Cfr. R. Jacob, *Images de la Justice: essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Age à l'âge classique*, Paris, Le léopard d'or, 1994, p. 220.

¹⁴ Cfr. M. Battistini, *Simboli e allegorie*, Milano, Electa, 2002, p. 138.

(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, per la propria centralità sia compositiva che narrativa¹⁵: 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 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 alloro¹⁶, sarebbe, invece, se di gelso o moro, una immediata evocazione 'onomatopeica' di Ludovico stesso, in quanto Moro¹⁷; 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 a 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

¹⁵ Al contrario, per J. Thiis, *Leonardo da Vinci. The Florentine Years of Leonardo & Verrocchio*, London, Jenkins, s.d. (ma 1913), p. 231, si tratterebbe di una personificazione dell'Esperienza o Conoscenza ("Wisdom").

¹⁶ Cfr. Kemp, *op. cit.* (1982), p. 151.

¹⁷ Cfr. P.C. Marani, *Leonardo e le colonne 'ad tronchos': tracce di un programma iconologico per Ludovico il Moro*, "Raccolta Vinciana", XXI (1982), pp. 103-20: 116-19.

¹⁸ Cfr. E. McGrath, *Ludovico il Moro and his Moors*, "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", LXV (2002), pp. 68-94: 89-92.

¹⁹ Diversamente, Nova, *op. cit.* (2001), 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.



Fig. 1. Allegoria, prudenza e giustizia, Oxford.

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 riconoscerci 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

²⁰ Costatazione, questa, che si accresce di significato considerando come, in sintonia con la predilezione leonardiana per la duplicità di senso, serpente e gelso-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, Mursia, 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, a cura di P.C. Marani e G.M. Piazza, Milano, Electa, 2006, pp. 31-49.

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.

Ma è ancora più degna di nota, perché insolita nel panorama artistico a cavallo tra XV e XVI sec., 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.

²² Ciò sembrerebbero implicare le recenti valutazioni di P.L. Mulas, *Le allegorie di Leonardo*, in *Ludovicus Dux*, catalogo della mostra, a cura di L. Giordano, Vigevano, Diakronia, 1995, pp. 118-25: 122, D. Arasse, *Léonard de Vinci, le rythme du monde*, Paris, Hazan, 1997, pp. 227-28, fig. 158; e F. Zöllner, *Leonardo da Vinci. Tutti i dipinti e disegni*, Köln, Taschen, 2003, pp. 93-94.

²³ Secondo Nova, *op. cit.* (2001), 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, Hoepli, 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 Id.,

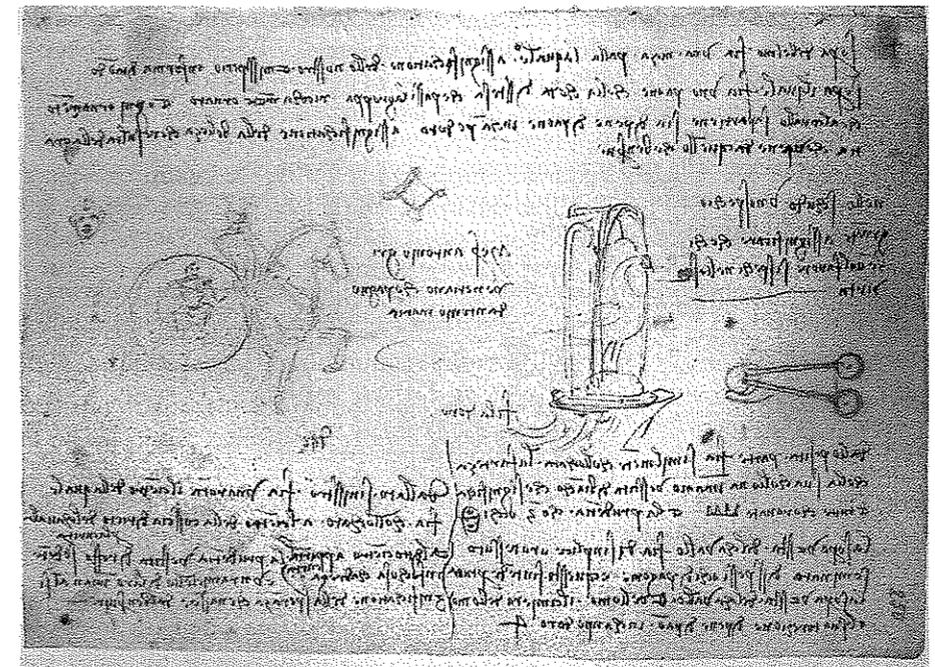


Fig. 2. Progetto di vestizione scenica di cavaliere. Ms. Arundel 263.

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*), con schizzi e appunti per la vestizione scenica di uno dei cavalieri partecipanti alla giostra indetta da Galeazzo da Sanseverino in onore delle nozze del Moro con Beatrice d'Este (1491)²⁵. Le annotazioni documentano l'intenz-

Leonardo prosatore, Milano-Roma-Napoli, Società Editrice "Dante Alighieri", 1915, pp. 347-62: 358, per avvalorare la sua identificazione della figura androgina con Dolore e Piacere binati, afferma di riconoscere nella ciotola delle monete anziché del cibo, rinvio alla rappresentazione allegorica di Leonardo, in cui il Piacere, appunto, lascia cadere in terra delle monete (Oxford, Christ Church, inv. A 29 *recto*).

²⁵ Cfr. M. Angiolillo, *Leonardo: feste e teatri*, presentaz. di C. Pedretti, Napoli, Società Editrice Napoletana, 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, Giunti Barbèra, 1984, pp. 17-30: 19. Per C. Vecce, *Focosa cadrega*, "Achademia Leonardi Vinci", IV (1991), pp. 212-13, 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

ione di Leonardo di dipingere, su "una rota, il centro della quale fia collocato al centro della coscia dirieto del cavallo", una figura di

prudenzia, vestita di rosso per la carità sedente in focosa cadrega [*scil. cat-tedra*, cioè scranno]²⁶, [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 [...] 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 Polaiolo per il Tribunale fiorentino della Mercanzia alla fine degli anni sessanta del XV sec. – una serie di cui Leonardo, all'epoca del suo apprendistato presso la bottega direttamente rivale (quella del Verrocchio), aveva fatto oggetto di un'attenta osservazione²⁸. Tuttavia, se la colonna di Sansone è un attributo abituale della Fortezza e se il conferimento alla Prudenza di un terzo occhio²⁹, per quanto inconsueto, rientra pur sempre nell'ordine di significati legati anche alla sua attitudine bifronte (essenzialmente, la capacità di contemplare la conoscenza di tutte le epoche, dal passato al futuro, passando attraverso il presente), mentre perfettamente plausibili e consone al rango di en-

Milano scortando la principessa napoletana. Ma C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano, Electa, 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.

²⁶ Cfr. C. Vecce, *Leonardo da Vinci. Scritti*, Milano, Mursia, 1992, p. 161, nota 29; si veda pure L. Beltrami, *Voci e termini del dialetto milanese nel Codice Atlantico*, "Raccolta Vinciana", I (1905), pp. 67-70: 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*, intr. alla nuova ed. di A. Marinoni, Busto Arsizio, Bramante Editrice, 1982 (1ª ed. 1925), p. 110, nota 133; di una *sedia* per A.M. Brizio, *Leonardo da Vinci. Scritti scelti*, Torino, Utet, 1952, p. 133, nota 2. 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.

²⁷ A questo punto il foglio originale presenta una lacuna; cfr. Vecce, *op. cit.* (1992), p. 158.

²⁸ Cfr. P.C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze, Cantini, 1989, pp. 14-15, figg. 10-11.

²⁹ Cfr. A. Prospero, *Giustizia bendata. Percorsi storici di un'immagine*, Torino, Einaudi, 2008, pp. 8, 19, 34, con riferimento a Dante, *Purgatorio*, XXIX, 132.

trambe 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 sec. 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)³⁰, Leonardo giustifica l'associazione del colore rosso alla Prudenza con il considerarlo una metafora della Carità³¹, 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 contraddistingue. 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 Speranza 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".

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.

Sembrirebbe alludere alla Prudenza, peraltro, pure il singolare proposito che

la sopravesta del cavallo fia di semplice oro tessuto, seminata di spessi oc-

³⁰ Cfr. *Ragion di Stato. L'arte italiana della prudenza politica*, catalogo della mostra, a cura di G. Borrelli, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1994 (in partic. la quinta sezione della mostra, dal titolo "Sopra ogni virtù").

³¹ 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, il Mulino, 2006 (1ª ed inglese 2002), pp. 81-82.

chi di pagone, e questo s'intende per tutta la sopravesta 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 acuta³², 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"³³.

³² 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* (1994), particolarmente la sezione conclusiva del catalogo, dedicata al tema "Prudenza politica è Ragion di Stato".

³³ - 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 - ma perché le sue piume, con il loro artificio illusorio, consentono al costumista d'eccezione di coprire il *setting* allegorico del giostrante di una miriade di occhi *trompe-l'œil*: 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.

GIANLUCA MASI *

UN DONO DI MICHELANGELO A VITTORIA COLONNA. LA PIETÀ DI RAGUSA?

Questo contributo verte intorno a una storia complessa riguardante una *Pietà* donata da Michelangelo Buonarroti (1475-1564)¹ a Vittoria Colonna (1490-1547). Epoche lontane e diverse fra loro si trovano correlate in una vicenda ai cui estremi si collocano, da un lato, gli affascinanti segreti di una celebre coppia del Rinascimento, dall'altro, le storie minime di uomini e donne via via più vicini alla nostra epoca.

Ma andiamo con ordine, focalizzando la nostra attenzione, innanzitutto, su una donna del Rinascimento appartenente a un'illustre e controversa famiglia romana. Alludo naturalmente a Vittoria Colonna, figlia di Fabrizio (1460-1520) e sorella di Ascanio (1500-57), i quali, durante la loro vita, furono entrambi in grave conflitto coi Papi. Vittoria, nel 1509, si era sposata a Ischia con Ferrante Francesco d'Avalos (1490-1525), marchese di Pescara e condottiero di Carlo V (1519-56) nella guerra contro i Francesi². Ma poi,

* Università di Firenze.

¹ Cfr. Ch. de Tolnay, *Michelangelo*, 5 voll., Princeton 1943-60 (*ibid.* 1969-71²; Firenze 1951). E in generale: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, a cura di G. Bottari e S. Ticozzi, I, Milano 1822; *Rime e lettere di Michelangiolo Buonarroti...*, a cura di G.E. Saltini, Firenze 1858; *Le rime di Michelangelo Buonarroti, pittore, scultore e architetto...*, a cura di C. Guasti, Firenze 1863; G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici*, Firenze 1875; L. Vecchi, *Studi sulla poesia di Michelangelo*, "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXL (1963), pp. 30-66; R. Clements, *The Poetry of Michelangelo*, New York 1965; *Rime di Michelangelo Buonarroti*, a cura di E.N. Girardi, Bari 1967; H. Hibbard, *Michelangelo*, New York 1974²; M. Buonarroti, *Rime*, a cura di E. Borelli, Milano 1975 (1990); *Il Carteggio di Michelangelo*, ed. postuma di G. Poggi, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 5 voll., Firenze 1965-83.

² Cfr. G. Campori, *Vittoria Colonna*, "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria dell'Emilia", n. s., 3 (Modena 1878), pp. 31-45; B. Fontana, *Nuovi documenti vaticani sulla fede*