

# Le quattro virtù cardinali e il pannello prospettico di Baltimora: una lettura iconografica

---

Patricia Meneses

---

Nel XV secolo la raffigurazione delle virtù personificate si era gradualmente spostata dalla rappresentazione della tradizionale battaglia fra vizio e virtù – come vediamo per esempio negli affreschi giotteschi nella Cappella degli Scrovegni – a quella della sola figura allegorica con i suoi attributi. Mentre le virtù teologali rimasero immutate, le altre crebbero in numero. Tuttavia, nonostante l'iconografia del Quattrocento offra una vasta gamma di figure allegoriche con notevoli varianti, le quattro virtù cardinali (Forza, Giustizia, Prudenza e Temperanza) continuarono ancora ad essere considerate e rappresentate insieme come un gruppo definito in maniera costante. Basti pensare, per esempio, alla serie di virtù cardinali e teologali dipinta da Piero da Pollaiuolo e Botticelli nel 1470.

Nel pannello prospettico che rappresenta una città ideale, oggi alla Walters Art Gallery a Bal-

timora (fig. 1), il tema delle virtù ricompare. La tavola raffigura un'ampia piazza ornata nei suoi quattro angoli da sculture sistematiche sopra colonne di porfido, che rappresentano altrettante figure allegoriche: Fortezza<sup>1</sup>, Giustizia, Temperanza e Abbondanza. Si tratta delle virtù cardinali, fatta eccezione per l'Abbondanza, che è al posto della tradizionale Prudenza. La scelta fa sorgere una domanda: perché rappresentare l'Abbondanza invece della Prudenza?<sup>2</sup> Quest'allegoria sembra fuori posto anche per il fatto che non può essere considerata una virtù in sé, ma tutt'al più la conseguenza di un atteggiamento virtuoso. Scopo di quest'articolo è analizzare questa supposta anomalia e proporre una spiegazione.

Non è possibile occuparsi del pannello di Baltimora senza fare menzione degli altri due dipinti ai quali esso è solitamente collegato (figg. 2, 3), ossia le tavole di Urbino e Berlino. Tutti e tre i

quadri rappresentano spazi urbani idealizzati, dove però non si svolgono storie né azioni particolari. Gli ambienti raffigurati sono diversi fra loro, ma i dipinti sono simili nell'impostazione e nel rigore matematico della composizione prospettica. Essi sono stati oggetto di ricerca da parte di un gran numero di studiosi<sup>3</sup> che, affascinati dal carattere peculiare, ma anche dall'affinità percepibile fra essi, hanno proposto molteplici interpretazioni, talvolta anche in polemica fra loro, generando infinite discussioni accademiche: è difficile, infatti, rimanere nel concreto quando si analizzano dipinti anonimi, senza date definite, basandosi soltanto sullo stile e su riferimenti ad altre opere.

Cominciamo con la questione del luogo di origine di queste opere, il luogo cioè per il quale furono prodotte. Si tratta di un punto molto problematico, ma fondamentale per capire le scelte iconografiche sulle quali stiamo



1. *Anonimo, Veduta di città ideale, Walters Art Gallery, Baltimora*

indagando. Anche se la maggioranza degli studiosi concorda nel ritenere che l'architettura rappresentata in esse abbia un'origine fiorentina, più specificamente albertiana<sup>4</sup>, è frequente mettere in relazione questi tre pannelli con l'ambiente culturale di Urbino degli ultimi decenni del XV

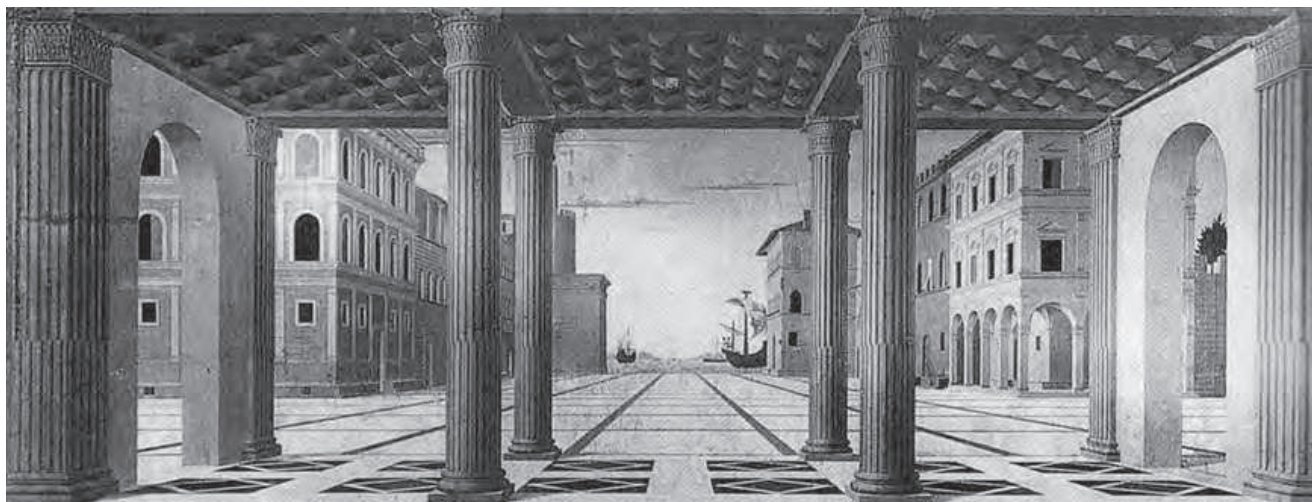
secolo, il che – ritengo – sia fortemente plausibile: il legame con il ducato feltresco è suggerito dalla predilezione per questo tipo d'immagine architettonica di grande impronta prospettica e astratta nella decorazione del palazzo ducale. Ad Urbino riconduce anche il tentativo di

collegare le opere a fonti documentarie scritte. Il più antico riferimento è quello di Bernardino Baldi nella *Descrittione del Palazzo Ducale di Urbino*, del 1587, in cui egli commenta la presenza di «certe tavolette nelle quali sono tirate con ragione di prospettiva e colorite alcune



2. *Anonimo, Veduta di città ideale, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino*

3. *Anonimo, Veduta di città ideale, Bode Museum, Berlino*





scene» dipinte, a suo dire, da Luciano Laurana. Per Baldi questa affermazione è comprovata dal fatto che l'artista avrebbe scritto il suo nome con «carattere e linguaggio Schiavone»<sup>5</sup>. All'inizio del XX secolo alcuni studiosi suggerirono di identificare la supposta firma del Laurana in un'iscrizione in un alfabeto non latino presente nella raffigurazione della città ideale di Urbino, ma fin da subito l'ipotesi suscitò forti dubbi, essendo l'iscrizione molto deteriorata e oggi ormai completamente illeggibile<sup>6</sup>.

Altri documenti in cui sono menzionate opere d'arte che potrebbero essere identificate con uno dei tre pannelli di città ideali sono gli inventari del palazzo urbinato. Nel 1582 è citato un dipinto molto più lungo che alto, che era esposto sopra una porta; l'inventario del 1599 descrive un dipinto prospettico di «stile antico», di mano di Fra Carnevale<sup>7</sup>, in cui tradizionalmente è identificata la città ideale di Baltimora. Nondimeno, questi riferimenti non sono determinanti e potrebbe benissimo trattarsi di semplici coincidenze. È necessaria un'analisi dell'opera e dell'ambiente urbinato per cercare di capire i possibili punti di contatto.

## 1. IL PANNELLO DI BALTIMORA

Il dipinto oggi conservato alla Walters Gallery può essere considerato il più solenne di tutti e tre. Fu acquistato come parte della collezione Massarenti, ma il suo luogo d'origine non è finora conosciuto. Esso raffigura un'ampia piazza circondata da palazzi imponenti, di impronta moderna. In fondo vediamo modelli di edifici di ispirazione antica: un anfiteatro romano, un arco di trionfo e un battistero. Il punto di fuga della composizione è collocato proprio al centro dell'arco, dietro il quale si riconoscono le mura della città e la porta d'in-

gresso, inquadrata dal fornice centrale dell'arco. La cinta muraria è visibile anche dietro l'anfiteatro.

L'anfiteatro e l'arco sono stati ripetutamente identificati con il Colosseo e con l'Arco di Costantino, il che indicherebbe che la città raffigurata sarebbe Roma<sup>8</sup>. Personalmente credo piuttosto che si tratti di modelli generici: ovviamente l'artista fa riferimento a questi monumenti, ma ritengo difficile affermare che il dipinto rappresenti specificamente Roma. Se infatti cerchiamo confronti per gli altri edifici raffigurati, non è possibile ignorare come la costruzione a destra dell'arco, con la sua pianta poligonale, richiami esplicitamente il battistero fiorentino. A questo proposito, Maurizio Calvesi, sostenitore della tesi che la città rappresentata sia Roma, ritiene che l'edificio ottagonale non faccia riferimento al battistero fiorentino ma a quello lateranense, che sorge non molto lontano dal Colosseo e dall'arco di Costantino. Secondo lo studioso, il dipinto di Baltimora sarebbe quindi una rappresentazione di «Roma come Gerusalemme celeste in quanto città santa, e in quanto sede del primo battistero»<sup>9</sup>. È invece probabile che l'artista possa essersi richiamato tanto all'edificio romano quanto a quello fiorentino, in una specie d'amalgama esemplare. È chiaro che l'influenza di Roma come centro della Cristianità è fortemente presente, ma – ripeto – non credo sia possibile affermare che è specificamente Roma la città che vediamo nel pannello di Baltimora: l'immagine sembra piuttosto una visione, un mondo sospeso, fuori della realtà<sup>10</sup>.

Una delle principali differenze tra questo dipinto e gli altri due è rappresentata dalla presenza di – poche – figure umane, che nell'immensità della piazza sembrano un po' fuori posto, concentrate come sono nei loro

affari quotidiani. Guardando più da vicino, vediamo che queste figure sono realizzate con pennellate molto sottili, sotto le quali siamo ancora in grado di riconoscere il disegno originario della scena. È evidente che le figure furono aggiunte quando il dipinto era ormai ultimato, con tratto quasi esitante. Non sappiamo se l'aggiunta è opera dello stesso artista o di qualcun altro: considerando l'apparente estraneità di questi personaggi sulla scena, propenderei per la seconda possibilità.

## 2. LO STATO PERFETTO

Affrontiamo ora quello che credo essere il nodo della questione – la probabile provenienza urbinato – che, se chiarito, può aiutarci a rispondere alla domanda iniziale: il perché della presenza nel dipinto dell'allegoria dell'Abbondanza. È risaputo che il periodo del governo di Federico da Montefeltro fece di Urbino un importante centro della cultura umanistica e rappresentò per la regione una vera e propria età dell'oro, anche grazie alla grande abilità del Montefeltro come condottiero, che gli procurò il capitale necessario per riformulare lo spazio urbano e promuovere le arti<sup>11</sup>. Vespasiano da Bisticci già lodava questa tendenza della politica di Federico da Montefeltro: «Vegansi tutti gli edifici fatti fare da lui, l'ordine grande et le misure d'ogni cosa come l'ha osservate, et maxime il palagio suo»<sup>12</sup>. È chiaro che per lui, come del resto per la maggioranza degli uomini del Quattrocento, l'architettura era una prerogativa dei principi, con la quale essi dimostravano il loro potere. In questo senso, non v'è dubbio che Federico creò il mito di se stesso come principe perfetto di uno Stato perfetto.

Il palazzo ducale di Urbino è l'esempio massimo della perfezione dello Stato e del suo signo-

re e proprio per questo il suo simbolo principale, giacché fu costruito proprio con l'ambizioso proposito di promuovere l'immagine della città come centro umanistico, rinforzando il mito di Urbino come città ideale. In un celebre passo del suo *Libro del Cortegiano*, Castiglione descrive così la grande impresa di Federico: «Questo, tra l'altre cose lodevoli, nell'aspero sito d'Urbino edificò un palazzo, secondo la opinione di molti, il più bello che in tutta Italia si ritrovi; e d'ogni opportuna cosa sì ben lo fornì, che non un palazzo, ma una città in forma di palazzo esser pareva»<sup>13</sup>. Presso la corte urbinata soggiornavano diversi artisti e intellettuali celebrati, molti dei quali provenienti da Firenze, fra cui Alberti. La loro presenza a Urbino contribuì a far crescere il mito del ducato

come città ideale, basata sui principi dell'umanesimo platonico<sup>14</sup>. Il risultato fu una cultura artistica molto particolare, non tanto per la sua estetica, ma per quello che quest'estetica, basata in gran parte sui modelli fiorentini, rappresentava in quell'ambiente specifico. La scelta e la lettura delle opere d'arte è ciò che rende Urbino diversa dagli altri centri culturali del Rinascimento.

### 3. FEDERICO DA MONTEFELTRO E LE VIRTÙ

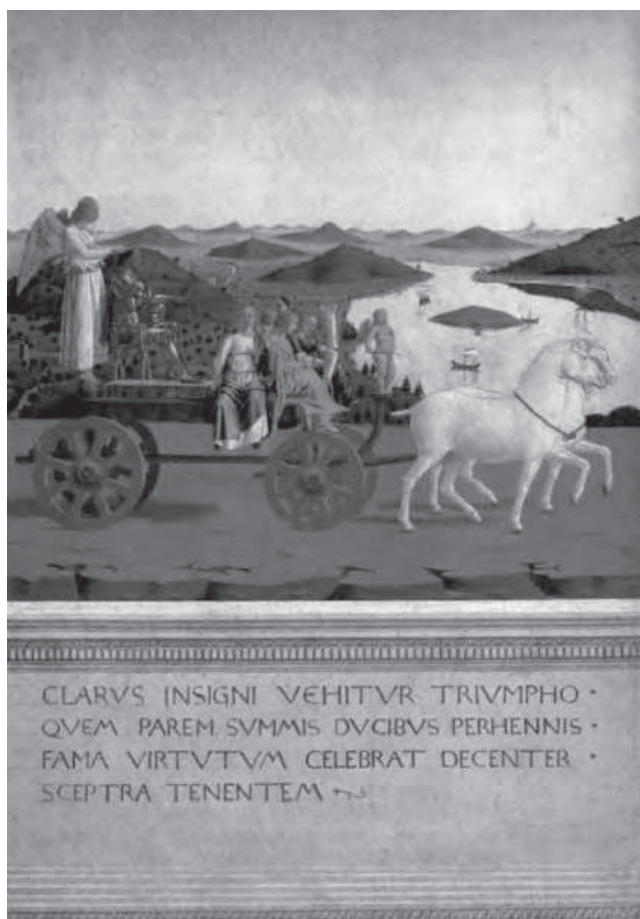
Lo Stato perfetto è opera del governante perfetto, e le rappresentazioni del duca dovevano sottolineare le qualità e le virtù di Federico. Nel *verso* del famoso dittico di Piero della Francesca, per esempio, Federico e la consorte Battista Sforza sono rap-

presentati in trionfo (fig. 4) e sul carro guidato dal duca vi sono la Fama, che incorona Federico, e le quattro virtù cardinali a significare il modello cui deve attenersi l'uomo che voglia raggiungere la grandezza.

La medesima intenzione politica può essere percepita anche nella struttura del palazzo, ma particolarmente nello studiolo di Federico. Lì, i principali elementi decorativi sono le tarsie con immagini illusionistiche che coprono il registro inferiore delle pareti della piccola stanza, in cui l'insaziabile curiosità intellettuale del duca è rappresentata fianco a fianco con la sua formazione militare, con perfetto equilibrio fra vita attiva e vita contemplativa. Questo *topos* compare nuovamente nel ritratto dipinto da Pietro Berruguete, dove il duca, vestito con l'armatura e intento a

4. Piero della Francesca, Trionfo di Federico da Montefeltro, Galleria degli Uffizi, Firenze

5. B. Pontelli, dettaglio di pannello intarsiato, Studiolo, Palazzo Ducale di Urbino





leggere un libro, è seduto in trono vicino al figlio Guidobaldo (fig. 6). Nello studiolo, invece, l'armatura è poggiata a terra, a indicare che lì dentro prevaleva la vita contemplativa. La decorazione intarsiata presenta libri, strumenti musicali, le tre virtù teologali e anche il duca, raffigurato come un umanista. Il più noto di questi pannelli rappresenta una veduta in prospettiva (fig. 5); in primo piano uno scoiattolo tiene una noce vicino ad un cesto di frutti, sotto un portico. Lise Bek, ricordando l'interpretazione iconografica di Luciano Cheles<sup>15</sup>, suggerisce che quest'immagine alluda al potere del duca: le terre distanti indicherebbero l'estensione del suo dominio, o almeno delle sue ambizioni di dominio; lo scoiattolo rappresenterebbe la prudenza e la sapienza per le quali Federico era noto, e il cesto di frutti l'abbondanza risultante da questo atteggiamento prudente<sup>16</sup>. Le qualità del duca come governante-umanista lo condurrebbero a magnifiche conquiste e quindi al potere. Qui la prospettiva ha un significato particolare, rappresentando «un'idea spirituale e di un'ideologia politica specifica del duca»<sup>17</sup>. Allora, secondo la Bek, la forma astratta diventa un simbolo: il dominio dello spazio pittorico allude al dominio effettivo dello spazio fisico. Federico da Montefeltro aspirava, quindi, a personificare il perfetto governante-architetto illuminato. Inoltre, il Cheles dimostrò che nello studiolo ci sono diverse allusioni alle virtù cardinali, anche se non sono rappresentate individualmente attraverso figure allegoriche come le virtù teologali<sup>18</sup>. Considerando la posizione di questo pannello in particolare, la prudenza avrebbe uno spazio privilegiato nella decorazione.

Basandosi su questa lettura, il dipinto di Baltimora assume una



6. P. Berruguete, Ritratto di Federico da Montefeltro insieme al figlio Guidobaldo, *Galleria Nazionale delle Marche, Urbino*

nuova luce: dove altro si trova, in questo periodo, una relazione così pertinente fra Prudenza e Abbondanza? Possiamo vedere

nella scelta di sostituire la Prudenza con l'Abbondanza un modo di suggerire, come nello studiolo, una relazione intrinseca

– forse di causa e conseguenza – fra le due. Credo che la figura della Prudenza, in un certo senso, sia presente nella tavola di Baltimora attraverso l'Abbondanza, e che anzi sia forse addirittura rafforzata dalla sua assenza fisica nel pannello: il fatto di essere stata, per così dire, sostituita, ci porta infatti a riflettere sulla scelta iconografica e sulla figura che ci si aspettava di trovare, ma che invece non c'è. Inoltre, rappresentando città vuote con una marcata caratteristica geometrica, l'artista presenta lo spazio d'azione del signore, uno spazio caratterizzato dall'armonia della piazza, che è il luogo deputato alle manifestazioni civili.

Federico creò il suo mito basandolo proprio sulla relazione di questi due concetti specifici. Nel suo *Libro del Cortegiano*, Baldassarre Castiglione insiste sulla prudenza del duca e sull'abbondanza del territorio: «il paese è fertilissimo e pien di frutti, in modo che oltre alla salubrità dell'aere, si trova abundantissima d'ogni cosa che fa mestie-

re, per lo vivere umano. Ma tra le maggior felicità che le possono attribuire, questa, credo, sia la principale, che da gran tempo in qua sempre è stata dominata da ottimi Signori [...]. Ma non ricercando più lontano, possiamo di questo far bon testimonio con la gloriosa memoria del duca Federico, il quale a' di suoi fu lume della Italia; ne mancano veri ed amplissimi testimoni, che ancor vivono, della sua *prudenzia*, della umanità, della giustizia, della liberalità, dell'animo invitto e della disciplina militare»<sup>19</sup>. Nei documenti del periodo, Federico è descritto in modo molto simile. Nella sua biografia, per esempio, Vespasiano da Bisticci usa la parola prudenza più di dieci volte per qualificare il duca, facendo addirittura riferimento alla «solita sua prudenza»<sup>20</sup>. Come suggerisce Francesco Erspamer, «Se “magnifico” poteva certo essere chiamato un qualsiasi principe o governante, ma “Il Magnifico” per eccellenza era e resta il grande Lorenzo, così, sia pure con evidenza minore, “pru-

dente”, “saggio”, “invitto”, fu per lunghi anni soprattutto Federico»<sup>21</sup>.

Il pannello di Baltimora, dunque, esprime chiaramente l'ideologia del duca, facendo allusione a due allegorie alle quali egli teneva molto, tanto da informarne la decorazione del suo studio: Prudenza e Abbondanza. Inoltre – com'è già stato largamente notato – l'uso della prospettiva in questo dipinto è molto simile a quello delle tarsie del palazzo urbinato<sup>22</sup>. Tutto sembra dunque indicare che l'origine del pannello sia da ricondurre all'ambiente culturale d'Urbino, anche se il rapporto con la città di Roma ovviamente esiste – non dimentichiamo lo stretto legame di Federico da Montefeltro con papa Sisto IV – ma filtrato dalla cultura del ducato, da dove, con tutta probabilità, proviene.

Patricia Meneses  
Pisa

## NOTE

Il presente lavoro è stato realizzato con il sostegno del CNPq, un'istituzione del governo brasiliano rivolta allo sviluppo scientifico e tecnologico. Ringrazio Antonio Pinelli per aver letto più volte quest'articolo e per i suoi suggerimenti.

1. Allegoria che stranamente viene indicata come Perseveranza da C. L. Frommel, *Le tavole di Berlino, di Urbino e di Baltimora*, in *Architettura e committenza da Alberti a Bramante*, Firenze, 2006, pp. 337-366.

2. Questo è ancora più sorprendente se pensiamo che in certi casi la Prudenza ha un ruolo preminente, come nel *Trionfo delle Virtù* di Mantegna, dov'è presentata come madre di tutte le virtù.

3. Si occuparono di queste tavole, per esempio, F. Kimball, *Luciano Laurana and the high renaissance*, in «The Art Bulletin», X, 1927, pp. 125-151; F. Krautheimer, *The Tragic and comic scenes of the renaissance: the Baltimore and Urbino panels*, in «Gazette des Beaux

Arts», 1948, p. 327; Krautheimer poi torna sull'argomento in *The panels of Urbino, Baltimore and Berlin reconsidered*, in H. Millon (ed.), *Italian Renaissance Architecture from Brunelleschi to Michelangelo*, London, 1996, pp. 232-257; A. Parrochi, *Urbino, Baltimora, Berlino: fronti di cassoni o modelli di scena del 1518?*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana*, München, 1992, pp. 100-107; M. Calvesi, *La città ideale del museo di Baltimora: le piazze del paradiso*, in «Art Dossier», 105, 1995, pp. 26-209; Calvesi riprende la sua interpretazione in *La città ideale di Baltimora*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Ricerche e Studi sui “Signori di Montefeltro” di Piero della Francesca e sulla “Città Ideale”*, Urbino, 2001, pp. 86-92.; G. Morolli, *Nel cuore del palazzo la città. Alberti e la prospettiva architettonica di Urbino*, in P. Dal Poggetto (a cura di), *Piero e Urbino. Piero e le corti rinascimentali*, Venezia, 1992, pp. 215-229; e più recentemente nel catalogo della mostra su Leon Battista Alberti: G. Morolli, *La vittoria postuma: una città niente affatto ideale*, in *L'uomo del rina-*

*scimento. Leon Battista Alberti e le arti a Firenze tra ragione e bellezza*, Firenze, 2006, pp. 393-399. Un altro recente contributo è quello di Frommel, *Le tavole di Berlino*, cit., che però attribuisce la progettazione delle tavole a Giuliano da Sangallo, in seguito ad un'ipotetica committenza di Lorenzo il Magnifico. Difatti una personalità come quella di Giuliano da Sangallo si adatta bene al profilo dell'anonimo autore delle tavole. Resta però sempre il problema del rapporto con l'ambiente urbinato, che ovviamente esiste giacché non solo una delle tavole è ad Urbino, ma ci sono anche diversi indizi di un legame con il ducato del Montefeltro, come si cerca di dimostrare in quest'articolo.

4. Cfr. Morolli, *Nel cuore del palazzo la città*, cit., pp. 215-229.

5. B. Baldi, *Descrizione del Palazzo Ducale di Urbino in Versi e Prose*, Venezia, 1590, p. 517: «Certe tavolette nelle quali sono tirate con ragione di prospettiva e colorite alcune scene nelle quali non può dubitarsi siano sue, essendovi scritto il suo nome e alcune altre

cose co' carattere, e linguaggio Schiavone».

6. Fu il Budinich il principale diffusore di questa identificazione nei suoi libri: *Un quadro di Luciano Dellaurana nella galleria annessa all'Istituto di Belle Arti di Urbino*, Trieste, 1902; Id., *Il Palazzo Ducale di Urbino*, Venezia, 1904.

7. Cfr. F. Sangiorgi, *Documenti Urbini: inventari del Palazzo Ducale (1582-1631)*, Urbino, 1976, pp. 43, 76.

8. Cfr. Calvesi, *La città ideale*, cit., pp. 26-29. L'ipotesi che il pannello di Baltimora rappresentasse Roma fu ancora difesa dall'autore nell'articolo *La città ideale di Baltimora*, cit., pp. 86-92. Anche il Morolli ritiene che le città ideali siano rappresentazioni di Roma e, più precisamente, sarebbero piani albertiani della mai compiuta *renovatio urbana* di Niccolò V. Cfr. Morolli, *La vittoria postuma*, cit., pp. 393-399.

9. Calvesi, *La città ideale di Baltimora*, cit., p. 28.

10. Krautheimer (*The panels of*

*Urbino*, cit., pp. 232-257, p. 239) arriva al punto di affermare che cercare confronti con l'architettura reale è tante volte un esercizio futile, visto che le opere sono più che altro utopie urbane.

11. L. Benevolo, P. Boninsegna, *Urbino*, Roma, 2000, p. 90: «[il duca] mette a profitto la compattezza del suo piccolo Stato per tessere un sistema di rapporti stesi in tutto il mondo [...] e i ritorni economici di questi rapporti per perfezionare l'attrezzatura civile e militare dello Stato, promovendo a Urbino la più straordinaria raccolta di talenti letterari, scientifici e artistici del secolo XV».

12. V. da Bisticci, *Le Vite*, Firenze, 1970, p. 382.

13. B. Castiglione, *Il Libro del Cortegiano*, Torino, 1981 [1955], p. 85.

14. Sulla questione del platonismo ad Urbino, cfr. M. G. Pernis, *Marsile Ficin et le platonisme à la cour d'Urbino*, Paris, 1997.

15. Cfr. L. Cheles, *The Studiolo of*

*Urbino. An Iconographic Interpretation*, Wiesbaden, 1986.

16. L. Bek, *La prospettiva nell'ambiente urbinato: un concetto spaziale ed il suo significato*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 1998, pp. 129-139, p. 137.

17. Ivi, p. 136.

18. Cfr. Cheles, *The Studiolo of Urbino*, cit., p. 64.

19. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, cit., pp. 83-84 (corsivo dell'autrice).

20. Cfr. V. da Bisticci, *Commentario de la vita del signore Federico, duca d'Urbino*, in *Le Vite*, cit., pp. 355-416, p. 357.

21. Cfr. F. Erspamer, *Il «Lume della Italia»: alla ricerca del mito feltresco*, in *Federico da Montefeltro. La cultura*, Roma, 1986, pp. 465-484, p. 468.

22. Cfr. A. Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, 1978, pp. 497-503; e M. Ferretti, *Casamenti seu prospettiva. La città degli intarsiatori*, in C. De Seta (a cura di), *Imago Urbis. Dalla città reale alla città ideale*, Milano, 1986, pp. 73-104.