

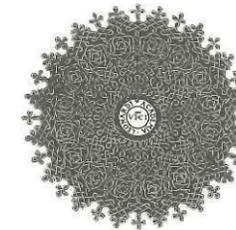
FRANK ZÖLLNER

La Battaglia di Anghiari
di Leonardo da Vinci
fra mitologia e politica

XXXVII

LETTURA VINCIANA

18 aprile 1997



CITTÀ DI VINCI
Biblioteca Leonardiana



COMUNE DI VINCI



CON LA CACCIATA dei Medici avvenuta nel dicembre del 1494, i rapporti di forza a Firenze si erano spostati a favore di una élite di potere di orientamento repubblicano, che cercò di sottolineare le proprie idee politiche ricollocando opere d'arte più antiche e commissionandone di nuove. In questo senso è da intendere la sistemazione, rispettivamente nel cortile e davanti a Palazzo Vecchio, del *David* bronzeo di Donatello e della sua *Giuditta* nel 1495 e del gigantesco *David* marmoreo di Michelangelo nel 1504. Qui le sculture annunciavano le pretese antimedicee della giovane repubblica.¹ L'iconografia politica legata alla produzione scultorea di impronta repubblicana ha trovato una continuazione all'interno del Palazzo, in particolare attraverso le diverse opere d'arte che richiamavano gli avvenimenti politici e militari più importanti della Firenze repubblicana. Si tratta di due opere religiose e due profane per la Sala del Consiglio Maggiore: una pala di altare con *Madonna con Gesù Bambino e sant'Anna* commissionata nel 1498 a Filippino Lippi e che Fra' Bartolomeo iniziò nel 1504 dopo la morte di Filippino ma lasciò incom-

* Vorrei rivolgere un profondo ringraziamento al Sindaco di Vinci, Giancarlo Faenzi, al direttore della Biblioteca Leonardiana, Romano Nanni, a Monica Donato, Julian Kliemann, Sabine Poeschel, Michael Rohlmann, Christof Thoenes, Frederike Timm, e a Monica Taddei che ha tradotto il mio testo dall'originale tedesco.

¹ Horst W. Janson, *The Sculpture of Donatello*, 2 voll., Princeton 1957; Saul Levine, *The Location of Michelangelo's "David": The Meeting of January 25, 1504*, in: *Art Bulletin*, 56, 1974, pp. 31-49; Howard Hibbard, *Michelangelo*, New York 1974, pp. 58 e 76-77; Franz-Joachim Verspohl, *Michelangelo und Machiavelli*, in: *Städel-Jahrbuch*, 8, 1981, pp. 204-246; idem, *Der Platz als politisches Gesamtkunstwerk*, in: Werner Busch (ed.), *Funkkolleg Kunst*, 2 voll., 2. ed., Monaco di Baviera 1991, II, pp. 363-391. - Per la *Giuditta* ed il *David* di Donatello si veda anche Volker Herzner, *Die Judith der Medici*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 43, 1980, pp. 139-180, p. 180, e Christine M. Sperling, *Donatello's Bronze David and the Demands of Medici Politics*, in: *Burlington Magazine*, 134, 1992, pp. 218-224. Per un'interpretazione diversa si veda John Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture*, 4 ed., Londra 1996, pp. 354-355, e *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, 4 ed., Londra 1996, pp. 421-423.

3 piuta nel 1512. La scelta dei temi del dipinto avvenne secondo criteri politici. A partire dalla cacciata del despota Walter von Brienne, duca di Atene, nel 1334, il giorno di Sant'Anna (26 luglio) era diventato giorno di festa generale. Le sue connotazioni repubblicane, in particolare dopo la cacciata dei Medici, dovevano probabilmente risultare molto significative agli occhi di ogni osservatore dell'epoca. Il secondo contratto per la Sala del Consiglio Maggiore fu una scultura del *Salvatore*, commissionata il 10 giugno 1502 ad Andrea Sansovino e mai realizzata, che si sarebbe dovuta collocare nella Loggia della 'Signoria'. Anche quest'opera veicolava un messaggio politico poiché il giorno del Salvatore, il 9 novembre, la proclamazione della repubblica nel 1494 era stata resa possibile dalla cacciata dei Medici.² Il *Salvatore* fu per di più commissionato nello stesso anno in cui i Fiorentini elessero 'gonfaloniere' a vita Piero Soderini, il quale, in una fase difficile della repubblica che andò aggravandosi a partire dal giugno 1502,³ appare infatti quasi come un salvatore: il *Salvator* di Sansovino rinvia dunque al gonfaloniere Soderini, il salvatore o 'salvator' della repubblica.

I due contratti più importanti e allo stesso tempo più noti per la decorazione della 'Sala grande' furono di carattere profano e andarono a Leonardo da Vinci e Michelangelo. All'artista più anziano, Leonardo, la Signoria commissionò nell'ottobre del 1503 un monumentale dipinto di una battaglia. Questo dipinto murale, che Leonardo lasciò incompiuto all'inizio del 1506 e che fu distrutto già a metà del XVI secolo, mostrava una rappresentazione della battaglia di Anghiari, una vittoria ottenuta nel 1440 dai Fiorentini e dai loro alleati pontifici sulle truppe milanesi presso la cittadina di Anghiari.⁴ Vicino all'opera di Leonardo si sarebbe

² Jonathan Wilde, *The Hall of the Great Council of Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 7, 1944, pp. 65-81; Hibbard, op. cit., pp. 77-79; Martin Kemp, *Leonardo da Vinci. The Marvelous Works of Nature and Man*, London 1981, pp. 234-237; Frederick Hartt, *Leonardo and the Second Florentine Republic*, in: *Journal of the Walters Art Gallery*, 41, 1983, pp. 95-116; Nicolai Rubinstein, *Machiavelli and the Mural Decoration of the Hall of the Great Council of Florence*, in: *Musagetes. Festschrift für Wolfgang Prinz* (ed. R. Kecks), Berlin 1991, pp. 275-285; idem, *The Palazzo Vecchio 1298-1532*, Oxford 1995, pp. 56, 70 e 71-75. Per la tradizione relativa a questa tipologia di sala si veda Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes*, Wiesbaden 1983; Randolph Starn/Loren Partridge, *Halls of Power. Three Halls of State in Italy, 1300-1600*, Berkeley 1992; Julian Kliemann, *Gesta dipinte*, Milano 1993.

³ H. C. Butters, *Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence 1502-1519*, Oxford 1985, pp. 44-45.

⁴ Per la relativa documentazione si veda Luca Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano 1919, nn. 130, 132, 134, 136-138, 140, 145-146, 151-154, 159-160, 165-167, 177-180; Giovanni Poggi, *Leonardo da Vinci. La vita di Giorgio*

dovuta collocare la cosiddetta *Battaglia di Cascina* di Michelangelo, più precisamente la rappresentazione dell'allarme che il 28 luglio 1364 avvertì i soldati fiorentini, intenti al bagno, della minaccia nemica e che quindi contribuì all'esito vittorioso della scaramuccia.⁵ Entrambi i dipinti, a noi ancora noti solo per mezzo di copie dell'epoca, sarebbero diventati la creazione pittorica più impressionante per uno spazio inter-
no pubblico degli inizi del XVI secolo. Nessun dipinto profano contemporaneo possedeva una qualità drammatica anche solo simile e monu-

4

VII, XVI

Vasari nuovamente commentata, Firenze 1919, pp. 35-39; Friedrich Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vinci modello zu seinem Wandgemälde der "Anghiarischlacht"*, Monaco di Baviera 1995, pp. 114-115, 123-127. Per la discussione delle copie si rimanda alle opere citate a nota 15, e M. Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci*, Quakenbrück 1935; Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Strasbourg 1937; Julius S. Held, *Rubens. Selected Drawings*, seconda edizione, Oxford 1986, pp. 85-88. Per una documentazione critica generale si veda Alfredo Lensi, *Palazzo Vecchio*, Milano/Roma 1929, pp. 98-103; Wilde, op. cit. a nota 2; Günther Neufeld, *Leonardo da Vinci's "Battle of Anghiari": A Genetic Reconstruction*, in: *Art Bulletin*, 31, 1949, pp. 170-183; Cecil Gould, *Leonardo's Great Battle Piece. A Conjectural Reconstruction*, in: *Art Bulletin*, 36, 1954, pp. 117-129; Olle Cederlöf, *Leonardo's "Kampen om standaret"*. *En ikonografisk undersökning*, in: *Konsthistorisk Tidskrift*, 28, 1959, pp. 73-98, e *ibid.*, 30, 1961, pp. 61-94; Christian Adolf Isermeyer, *Die Arbeiten Leonardos und Michelangelos für den großen Ratssaal in Florenz*, in: *Studien zur Toskanischen Kunst. Festschrift für L. H. Heydenreich*, Munich 1964, pp. 83-130; Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito. Tre saggi*, Firenze 1968, pp. 53-78; H. T. Newton/J. R. Spencer, *On the Location of "Leonardo's Battle of Anghiari"*, in: *Art Bulletin*, 64, 1982, pp. 45-52; Barbara Hochstedler Meyer, *Leonardo's Battle of Anghiari: Proposals for some Sources and a Reflection*, in: *Art Bulletin*, 66, 1984, pp. 367-382; Pietro C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo*, Firenze 1989, pp. 132-138; Gigetta Dalli Regoli, *Leonardo e Michelangelo: il tema della "Battaglia" agli inizi del Cinquecento*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 7, 1994, pp. 98-106; Claire J. Farago, *Leonardo's "Battle of Anghiari": A Study in the Exchange Between Theory and Practice*, in: *Art Bulletin*, 76, 1994, pp. 301-330. - Per le fonti si veda Rubinstein (1991), op. cit. a nota 2; Piel, op. cit., pp. 134-148.

⁵ Wilhelm Koehler, *Michelangelos Schlachtkarton*, in: *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der kaiserlich-königlichen Zentralkommission*, 1, 1907, pp. 115-172; K. Frey, *Studien zu Michelagnolo Buonarrotti und zur Kunst seiner Zeit*, in: *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, 30, 1909, pp. 113-137; Gould, op. cit. a nota 4; Paola Barocchi, *Michelangelo e la sua scuola*, vol. 1, Firenze 1962, pp. 7-15; Isermeyer, op. cit.; Cecil Gould, *Michelangelo: Battle of Cascina*, Newcastle-upon-Tyne 1966; Charles de Tolnay, *Michelangelo, 1. The Youth of Michelangelo*, Princeton 1969, pp. 105-109, 209 e 219; Hans Werner Grohn, *Michelangelos Darstellung der Schlacht von Cascina. Versuch einer Rekonstruktion*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen*, 17, 1972, pp. 23-42; Michael Hirst, *I disegni di Michelangelo per la "Battaglia di Cascina" (ca. 1504)*, in: *Tecnica e stile: esempi di pittura murale del Rinascimento a cura di Eve Borsook e Fiorella Superbi Gioffredi*, 2 voll., Firenze 1986, I, pp. 31-49, 49-58; Luisa Morozzi, *La "Battaglia di Cascina" di Michelangelo: nuova ipotesi sulla data di commissione*, in: *Prospettiva*, 53-56, 1988-1989, I, pp. 320-324; *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, a cura di J. Levenson, New Haven/Londra 1992, pp. 266-268; Dalli Regoli, op. cit. a nota 4, pp. 102-103; *L'Officina della Maniera: Varietà e fierezza nell'arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494-1530*, a cura di Antonio Natali e Alessandro Cecchi, Venezia 1996, no. 20.

mentalità paragonabile. In termini di storia dello stile le due opere contrassegnano l'inizio dello stile eroico dell'alto Rinascimento; in relazione alla storia dei generi possiamo definirle come incunaboli della pittura di scene storiche e precursori della pittura d'avvenimento barocca.

Innanzitutto gli elementi figurativi della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, in ragione della scelta tematica orientata politicamente, testimoniano un programma politico ponderato, qual è naturale attendersi per il dipinto d'altare *Madonna con Gesù bambino e sant'Anna* e per il *Salvatore* collocato nella Loggia della 'Signoria'. Per quanto riguarda gli elementi pittorici della *Battaglia di Anghiari*, qui da interpretare e sinora non ancora discussi in maniera coerente, si tratta soprattutto della testa e pelliccia di ariete e delle armi del cavaliere all'estrema sinistra. Meritano attenzione anche l'elmo con drago e la maschera dell'elmo indossati dai due guerrieri provenienti da destra. In considerazione del carattere politico dell'intero apparato decorativo della Sala del Consiglio è escluso che gli elementi ricordati siano stati accostati in maniera puramente casuale e che abbiano avuto un carattere esclusivamente ornamentale.⁶ L'interpretazione che seguirà è di natura politica e prende le mosse dalla tesi sostenuta recentemente da Nicolai Rubinstein e in precedenza da Frederik Hartt secondo la quale i dipinti di Michelangelo e Leonardo riflettono l'idea, lanciata a Firenze intorno al 1503 da Niccolò Machiavelli, di una milizia civica.⁷ Inoltre farò riferimento a scritti politici e mitologici e a panegirici, il cui significato per l'impostazione figurativa del dipinto è stato sinora trascurato. La mia argomentazione si suddivide in cinque parti relative a: 1. il significato dei disegni e delle copie, 2. la possibilità di una interpretazione mitologica, 3. il significato della diffusione a Firenze di una speciale iconografia ispirata a Marte, 4. Firenze alleata della *prudencia*, 5. il problema del significato del dipinto.

1. Il significato dei disegni e delle copie

La nostra idea del dipinto murale si basa su diversi schizzi preparatori di Leonardo e su copie contemporanee (si veda l'appendice). Nella riproduzione dell'intera composizione queste prime copie corrispondono-

⁶ Per un'interpretazione formale, a mio parere speculativa e poco utile, si veda per esempio Farago, op. cit. a nota 4; eadem, *The "Battle of Anghiari": A Speculative Reconstruction of Leonardo's Design Process*, in: *Academia Leonardi Vinci*, 9, 1996, pp. 73-86.

⁷ Hartt, op. cit. a nota 2; Rubinstein, op. cit. a nota 2.

no pienamente le une con le altre. Oltre a tre fanti che combattono a terra o sono inginocchiati, esse mostrano in primo piano quattro cavalieri che si scontrano gli uni contro gli altri e, infuriati, si contendono il possesso di uno stendardo e della sua asta. Da sinistra a destra si tratta dei seguenti personaggi: Francesco Piccinino e suo padre Niccolò, comandanti perugini dell'esercito milanese; Lodovico Scarampo e Piergiampaolo Orsini, capi delle truppe papali e fiorentine alleate che uscirono vittoriose dalla battaglia raffigurata.⁸

In tutte le copie sono rappresentati in maniera concorde lo scontro dei quattro cavalieri e la battaglia dei fanti che combattono a terra ai piedi della cavalleria. La battaglia dei cavalieri ha raggiunto quello stadio in cui l'asta dello stendardo si dovrebbe di fatto rompere oppure, al contrario, si dovrebbero sciogliere le forze contrapposte. La composizione si basa quasi su un viluppo dinamico il cui scioglimento sembra incombere imminente.

Già i due più importanti schizzi, oggi a Venezia, mostrano questa dinamica compositiva.⁹ Essi chiariscono come Leonardo si sia avvicinato a dominare la dinamica della battaglia attraverso un motivo compositivo centrale - il 'gropo di cavalli'. Sempre di più si è concentrato, già nella fase degli schizzi, sul centro di forza rappresentato appunto dal motivo centrale della battaglia, ossia sul gruppo dei quattro cavalieri in lotta per lo stendardo. In tal modo ha addirittura trascurato quasi tutti quei "vantaggi" che la tradizione metteva a sua disposizione per la rappresentazione di un'intera battaglia. Quanto Leonardo si sia da questi distaccato è chiarito dai seguenti particolari: tenne appena in considerazione le tradizioni a cui poteva attingere; rappresentò solo la battaglia per lo stendardo, ma non altri avvenimenti documentati da fonti storiche; ignorò quasi completamente un memorandum appositamente redatto per lui dalla cancelleria di Machiavelli, contenente precise indicazioni sulla battaglia.¹⁰ Come compilatori del programma contenutistico del dipinto, vincolante per Leonardo, è probabile che siano da chiamare in causa Marcello Adriani oppure Agostino Vespucci, il segretario di Machiavelli,

⁸ Peter Meller, *La Battaglia d'Anghiari*, in: *Leonardo. La pittura*, Firenze 1985, pp. 130-136 (prima edizione Firenze 1977, pp. 187-194); Friedrich Piel, *Die Tavola Doria - Modello Leonardos zur Anghiarischlacht*, in: *Pantheon*, 47, 1989, pp. 83-97.

⁹ H. Bodmer, *Leonardos zeichnerische Vorarbeiten zur Anghiari-Schlacht*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 3, 1919-1932, pp. 463-491; A. E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, London 1952, no. 192-201; Giovanna Nepi Sciré, *La Battaglia di Anghiari*, in: *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, pp. 256-279.

¹⁰ *Codice Atlantico*, fol. 74; Beltrami, op. cit. a nota 4, no. 138; Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., Oxford 1970, § 669.

il quale già all'inizio dei lavori aveva redatto per Leonardo una breve descrizione della battaglia così come una lista dei personaggi più significativi.¹¹ Leonardo, infine, trascurò in gran parte anche le descrizioni contenute nel suo *Trattato della pittura* nelle quali si era occupato della rappresentazione artistica delle battaglie.¹² Mentre queste descrizioni del *Trattato della pittura*, insieme ai resoconti storici delle fonti e alle indicazioni suggerite dal committente sullo svolgimento della battaglia, avrebbero vantato un certo spessore epico e richiesto una rappresentazione adeguatamente varia e ricca, Leonardo si concentrò sempre di più su un unico episodio, la battaglia per lo stendardo.¹³ L'impressione che se ne riceve è che addirittura l'artista, in uno stadio ideativo già avanzato, non fosse addirittura interessato ad altro che all'esclusiva rappresentazione della battaglia centrale dei cavalieri. Oltre a ciò è anche possibile ipotizzare, sulla base delle composizioni ridotte all'essenziale di Michelangelo e Leonardo, che entrambi gli artisti abbiano preparato un cartone solo del gruppo di figure più importante, mentre avrebbero dovuto disegnare le scene complementari, che denotavano minor dinamismo e drammaticità figurativi, senza un progetto a grandezza reale.¹⁴

Le copie giunte fino a noi confermano la supposizione secondo cui l'artista non avrebbe realizzato né sul cartone preparatorio del dipinto murale né sul dipinto murale stesso alcuna composizione che essenzialmente andasse oltre la battaglia per lo stendardo.¹⁵ Tuttavia la questione delle copie è estremamente complicata, poiché nella restituzione dei particolari si differenziano in parte le une dalle altre (si veda l'appendi-

¹¹ Per Marcello Adriani si veda Alessandro Cecchi, *Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul programma e l'assetto compositivo delle 'battaglie' di Leonardo e Michelangelo per la Sala del Consiglio Maggiore in Palazzo Vecchio*, in: *Prospettiva* 83-84, 1997, pp. 102-115; per Agostino Vespucci Rubinstein, op. cit. a nota 2.

¹² Leonardo da Vinci, *Manoscritto 2038*, fols. 30-41r (Richter, op. cit. a nota 8, §§ 601-602), nel *Trattato della pittura*, *Codex Urbinas*, fols. 53r e 85r-v.

¹³ Per ricostruzioni ipotetiche di una composizione originale più ampia si veda per esempio Neufeld, op. cit. a nota 4; Gould, op. cit. a nota 4; Hochstetler-Meyer, op. cit. a nota 4; Farago, 1994, op. cit. a nota 4.

¹⁴ Hirst, op. cit. a nota 6, p. 52 (F. Mancinelli). Per i cartoni si veda Carmen Bambach Cappel, *Cartoon Documents for Leonardo's "Battle of Anghiari"* (in corso di stampa), cit. da Farago (1996), op. cit. a nota 6, p. 74.

¹⁵ Suter, op. cit. a nota 4; Lessing, op. cit. a nota 4; Held, op. cit. a nota 4, pp. 85-88; Paul Joannides, *Leonardo da Vinci, Peter Paul Rubens, Pierre-Nolasque Bergeret and the Fight for the Standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1, 1988, pp. 76-86; Frank Zöllner, *Rubens Reworks Leonardo: The Fight for the Standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, pp. 177-190; Piel (1995), op. cit. a nota 4, pp. 102-112.

ce). Queste divergenze sono dovute fra l'altro al fatto che i copisti contemporanei avevano fondamentalmente tre possibilità nella scelta dei loro modelli: potevano prima di tutto copiare il cartone di Leonardo oppure, in secondo luogo, il dipinto murale. Come terza soluzione, nel caso di differenze tra dipinto murale e cartone, nella rappresentazione dei particolari stava loro di fronte la possibilità di servirsi ora dell'uno ora dell'altro progetto. Una delle copie più attendibili è un disegno della ex raccolta Rucellai di Firenze che, a mio parere, mostra lo stadio del dipinto murale. Ugualmente si rifanno forse al già danneggiato dipinto murale due copie dipinte: una tavola attualmente a Palazzo Vecchio e la cosiddetta *Tavola Doria*. L'affidabilità di queste copie e la loro derivazione dal dipinto murale emerge dalle seguenti osservazioni: tanto entrambi i dipinti quanto anche i disegni prima ricordati (così come ancora una copia parziale in forma di disegno attualmente al British Museum) rappresentano il cavaliere all'estrema destra in maniera poco dettagliata e, nel caso delle copie dipinte, vi lasciano addirittura un vuoto. Questa considerazione autorizza la supposizione che i copisti, volendo procedere con una pretesa di precisione archeologica e vedendosi di fronte un'opera di Leonardo in questo punto non finita, abbiano tenuto conto del fatto documentando fedelmente quelle parti ancora non completate nella composizione originale. Questo progetto non terminato doveva corrispondere non al cartone ma al dipinto murale, visto che i documenti conservati, relativi all'andamento dei lavori, fanno supporre che la composizione del dipinto murale fosse molto meno avanzata della compilazione del cartone. La supposizione è supportata dall'analisi del bordo inferiore di entrambe le copie dipinte, dove infatti manca una parte della rappresentazione, con tutta probabilità il segmento inferiore del dipinto murale che poteva essere già danneggiato o parzialmente nascosto da una cornice.

Altrettanto affidabile considero un secondo gruppo di copie condotte da un disegno, che si trova ora a Den Haag, risalente agli inizi del XVII secolo. Malgrado la sua tarda datazione, ha un alto valore documentario poiché riproduce molto precisamente lo stadio di una copia realizzata già molto presto, e quindi affidabile, che Rubens aveva rielaborato e integrato.¹⁶ Il foglio riadattato da Rubens, attualmente al Lou-

¹⁶ Anne-Marie Logan/Haverkamp-Begeman, *Dessins de Rubens*, in: *Revue de l'art*, 42, 1978, pp. 89-99, p. 96; Anne-Marie Logan, *Rubens Exhibitions*, in: *Master Drawings*, 15, 1977, pp. 403-417, pp. 408-409; id., [Rec. di Held, *Rubens. Selected drawings*], in: *Master Drawings*, 25, 1987, pp. 63-82, pp. 70-71; J. M. Muller, *Measures of Authenticity: The*

x

xii

xi

viii

ix

vre, e la sua copia riproducono, a mio parere, lo stadio compositivo del cartone di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* o, almeno, uno stadio progettuale che per alcuni dettagli si differenzia dal dipinto murale effettivamente realizzato e che ne precede cronologicamente l'esecuzione. Per inciso resta comunque da notare che, per quanto riguarda le copie, la loro derivazione dal dipinto murale da una parte e dal cartone dall'altra necessita di un'ulteriore precisazione.

xv Sin qui non è stata ancora affrontata la questione della valutazione dell'affidabilità dell'incisione su rame di Lorenzo Zacchia che in un particolare si differenzia da tutte le altre copie. Soltanto in questa versione il terzo cavaliere tiene una scure da guerra nella mano destra sollevata per colpire. Questa incisione su rame si suppone derivi da una terza possibile versione dell'opera di Leonardo, dalla cosiddetta 'tavola sperimentale', che l'artista avrebbe realizzato per sperimentare una nuova tecnica pittorica.¹⁷ A questo proposito rimando all'iscrizione riportata in basso a destra 'EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCII'. Ritengo comunque probabile anche un'altra ipotesi. In quasi tutte le copie la raffigurazione del terzo cavaliere da sinistra presenta le maggiori differenze. Probabilmente Zacchia, sulla base di queste divergenze e secondo la sua ispirazione, mise mano ad alcune aggiunte, per esempio quella della scure da guerra, la cui assenza in tutte le altre copie è molto appariscente e del resto non depone a favore dell'affidabilità dell'autore. Ad una certa inaffidabilità di Zacchia rinviano anche ulteriori aggiunte che altrettanto raramente si ritrovano in altre prime copie: equipaggiò di giavellotto il fante rannicchiato in basso a sinistra e provvide di spada il suo fodero, lasciato invece vuoto altrove. Altre copie ancora – come il dipinto che si trova a Palazzo Vecchio e la *Tavola Doria* – con tutta probabilità riproducono lo stadio originale: il dipinto murale si trovava già in cattivo stato nella parte bassa, il fodero della spada era vuoto e il fante non impugnava alcun giavellotto, ma teneva invece nella mano destra la spada estratta dal fodero. Inoltre Zacchia aggiunge sullo sfondo anche un paesaggio colli-

Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship, in: *Studies in the History of Art (Retaining the Original. Multiple Originals, Copies, and Reproductions)*, Center for Advanced Study in Visual Arts. Symposium Papers VII, National Gallery of Art, Washington D. C., vol. 20, 1989, pp. 141-149, p. 147; Zöllner, op. cit.

¹⁷ Isermeyer, op. cit. a nota 4, pp. 114 e 117; Marani, op. cit. a nota 4, p. 132. Per la cosiddetta "tavola sperimentale" si vedano inoltre Carlo Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, Londra 1973, pp. 83-85, e la recensione dello stesso libro fatta da Cecil Gould, in: *Burlington Magazine*, 116, 1974, p. 544.

nare che tutte le altre copie più antiche e ritenute affidabili praticamente non presentano. Come accessori liberamente ideati si contano anche parti dell'armatura, il mantello mosso dal vento del quarto cavaliere nonché due piccole pietre sotto i due fanti che combattono. Del resto presentano aggiunte ugualmente stravaganti la cosiddetta copia *Timbal* ed il dipinto del Museo Horne di Firenze che, a mio parere, sono di significato secondario per la ricostruzione del dipinto originale.¹⁸

XIII-XIV

II. *L'interpretazione mitologica: Francesco Piccinino come Marte*

Dedichiamoci ora agli elementi del dipinto prima ricordati e qui da reinterpretare, al loro significato politico e al loro contesto storico. La raffigurazione, estremamente curata nei dettagli, delle singole figure della composizione di Leonardo testimonia non solo la straordinaria creatività dell'artista ma fa pensare ad un progetto pittorico che riflettesse esso stesso la volontà politica del committente nei particolari dal gusto esotico. Soprattutto dalle figure di Niccolò Piccinino e di suo figlio Francesco risulta evidente quanto l'artista abbia ricevuto esatte indicazioni per la realizzazione del dipinto e le abbia riadattate creativamente e dettagliatamente. Niccolò, che con la mano destra brandisce con veemenza la sciabola e con la sinistra cerca di trattenere l'asta dello stendardo, è identificabile sulla base del suo noto copricapo rosso.¹⁹ Si riconosce suo figlio Francesco da un ariete raffigurato sul petto, animale, questo, simbolo del dio della guerra Marte e contemporaneamente animale araldico della famiglia Piccinino.²⁰

Oltre all'allusione a Marte evidente in relazione ai Piccinino, l'equipaggiamento di Francesco presenta ancora ulteriori elementi provenienti dal repertorio corrente della simbologia bellica: l'impugnatura della spada in alcune copie ha la forma di una zampa di leone, in altre di testa di leone, a suggerire la forza leonina e l'intrepidezza del suo portatore. Meno chiaro sembra essere il significato delle corna di Ammone sul copricapo di Francesco. Dovevano il loro nome alla divinità antico-egi-

6, VIII-IX, XI-XV, XVII
5, X

¹⁸ Suter, op. cit. a nota 4; Zöllner, op. cit. a nota 15.

¹⁹ Per la forma di questo copricapo si veda per esempio una medaglia del Pisanello, in: R. Chiarelli, *Pisanello*, Milano 1972, no. 85; *Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini. L'Antico a Roma alla vigilia del Rinascimento*, Roma 1988, p. 232, no. 79. Si veda anche Cederlöf (1961), op. cit. a nota 4, pp. 63-65.

²⁰ A. Semerau, *Die Condottieri*, Jena 1909, p. 180; Meller, op. cit. a nota 8; Piel, op. cit. a nota 8.

zia Ammone il cui animale sacro era l'ariete.²¹ Inoltre Ammone, come Marte, aveva un'immagine oltremodo negativa.²² Era considerato essere sanguinario e raffigurazione menzognera di Zeus-Giove²³ e si adattava dunque molto bene all'iconografia di Marte, quale aveva trovato espressione nella rappresentazione del giovane Piccinino.

Decisiva per la raffigurazione da parte di Leonardo dei due capitani perugini non fu solo l'iconografia corrente di Marte ma anche la sua concreta trasposizione in particolari figurativi. Era infatti plausibile aspettarsi Niccolò Piccinino nel ruolo di Marte, visto che i poeti del XV secolo lo avevano celebrato come 'Mars alter'. Tuttavia, ad esclusione della selvaggia mancanza di controllo della sua fisionomia, niente richiama l'antico dio della guerra. Chiaramente si doveva rendere riconoscibile Niccolò come personaggio storico, appunto attraverso l'equipaggiamento in uso all'epoca ed il copricapo tramandato anche altrove. Con i tratti somatici del dio della guerra venne quindi rappresentato suo figlio, Francesco Piccinino, che agli occhi dei suoi contemporanei appariva infatti altrettanto incapace di controllo quanto Marte stesso e ancora più incapace di controllo di suo padre. In misura maggiore di lui si confaceva ad una rappresentazione negativa dell'aspetto fisico dell'antico dio della guerra. Le sembianze di Francesco hanno qualcosa di quelle rappresentazioni di Marte risalenti al XV e XVI secolo e che si trovano in autori antichi come Omero, Stazio, Ovidio, Isidoro e in scrittori più tardi come Giovanni Boccaccio e Lorenzo Spirito.²⁴ In una poesia pubblicata a Venezia nel 1489 e dedicata alle imprese di guerra della famiglia Piccinino dal titolo *L'altro Marte* (1460 circa), Lorenzo Spirito ha descritto l'antico dio della guerra come un cavaliere che si precipita sulla scena acceso d'ira, con il volto trasfigurato dalla furia e le armi che sembrano infuocate.²⁵ In

²¹ W. H. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, 7 voll., Lipsia 1884ss, I, col. 283-291.

²² Ibid., I, col. 288, 290, 478-493, II.2, col. 1894-1897; Vincenzo Cartari, *Immagini delli Dei de gl'antichi*, Venezia 1547, pp. 92 e 330.

²³ Ovidio, *Metamorfosi*, 4.671, 5.18 e 5.325-328.

²⁴ Omero, *Iliade*, 5 e 8; Stazio, *Tebais*, 3.295-335 e 7.34-114; Isidoro da Sevilla, *Etymologiarum libri XX*, 8.11.52; Giovanni Boccaccio, *Genealogie Deorum gentiliu libri*, 9.3 (92d-94c), ed. V. Romano, 2 voll., Bari 1951, II, pp.443-451. Si veda anche Macrobius, *Saturnalia*, 1.12.10 e 1.19.1-6; Roscher, op. cit. a nota 20, I, pp. 478-493, e, per i cavalli, Quintus Smyrnaeus, 8.237-245.

²⁵ Lorenzo Spirito, *L'altro Marte*, Venezia 1489 (due copie di questo libro raro si trovano a Parigi nella Bibliothèque Nationale). Per Lorenzo Spirito si veda V. Rossi, *Il Quattrocento*, Milano 1938, pp. 232 e 236.

Vincenzo Cartari, che ha interpretato le antiche fonti sopra accennate, si trova una descrizione ancora più dettagliata: "Marte ha un aspetto spaventoso e, durante la battaglia, un volto gonfio sul quale risaltano occhi fiammeggianti. Nella mano tiene una lancia, sulla testa ha un elmetto che riluce come fosse infuocato, le impugnature delle sue armi sono fissate alle spalle con robuste catene. Il petto appare nudo e senza corazza, poiché il dio della guerra si fa incontro ai suoi nemici apertamente, senza proteggersi. I suoi cavalli assomigliano più a persone che ad animali e sono così spaventosi che paiono sputare fuoco".²⁶

Questa descrizione di Marte, raccolta da Cartari alla metà del sedicesimo secolo da fonti precedenti, corrispondeva alla conoscenza delle fonti diffusa intorno al 1500. Le sue indicazioni non erano certamente simili in tutti i particolari alla raffigurazione di Francesco Piccinino; eppure la somiglianza di alcuni elementi non poteva essere casuale: Francesco, malgrado la sua giovane età, non è infatti una bellezza ed il suo volto dà l'impressione, press'a poco nella zona della testa, di essere più gonfio di quanto ci si potrebbe aspettare anche se avesse le ciglia aggrottate dall'ira. L'asta nella mano destra è simile a quella di una lancia, spuntoni che guizzano da dietro le corna di Ammone richiamano le fiamme e lo connotano come 'deo ardito' e quindi come Marte;²⁷ la spada è fissata con due catene di metallo ad un punto indefinibile dietro le spalle ed alle corna dell'ariete. Il petto - in contrapposizione alle cosce, alle braccia ed alla mano - appare privo di protezione; la parte direttamente sotto il collo e giù quasi fino alla spalla sinistra è completamente nuda; la restante parte visibile del busto è coperta solo da una pelliccia arruffata che già Cederlöf aveva interpretato come pelliccia di ariete.²⁸

Ai riferimenti alla mitologia antica, che si ritrovano soprattutto nella rappresentazione dei particolari figurativi, corrispondono altrettanti riferimenti alle discussioni politiche del consiglio fiorentino su aumenti delle tasse, politica estera, strategia di guerra e simili. I rimandi alla storia e mitologia antiche qui ricorrenti facevano infatti parte di un repertorio argomentativo generalmente riconosciuto; addirittura nelle riunioni del consiglio si polemizzava contro un eccessivo ricorso ad *exempla* classici (come per esempio dell'antica Grecia) e ad uno scarso uso di *exempla*

²⁶ Cartari, op. cit. a nota 22, pp. 207-209.

²⁷ Per Marte come "deo ardito" si veda Giovanni Santi, *La vita e le gesta di Federigo da Montefeltro Duca d'Urbino*, ed. L. Michellini Tocci, 2 voll., Città del Vaticano 1985, pp. 41-44, 55-58 e 197-198.

²⁸ Cederlöf (1961), op. cit. a nota 4, p. 71-76.

biblici.²⁹ Un altro esempio del legame con l'antichità classica sarebbero le poesie di eco virgiliana in onore dell'elezione di Piero Soderini alla carica di 'gonfaloniere' il 1° novembre 1502. Il poeta Cipriano Brachali promise solennemente una nuova età dell'oro per Firenze che Giove aveva inaugurato con l'elezione di Soderini.³⁰ Brachali scomodò inoltre simili lusinghieri paragoni tra l'attualità politica e la mitologia antica anche per i più importanti alleati interni di Soderini. Per quanto riguarda i riferimenti all'antichità è altrettanto interessante un'indicazione di Flavio Biondo secondo cui la battaglia di Anghiari sarebbe unica nella storia poiché, come le battaglie antiche, fu vinta solo grazie al valore.³¹ Al pubblico della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo erano dunque ampiamente familiari i richiami alla mitologia e storia antiche, almeno nella misura in cui erano comprensibili anche le allusioni tematizzate nei particolari del dipinto.

III. La diffusione a Firenze di una speciale iconografia ispirata a Marte

La rappresentazione di Francesco Piccinino come Marte è di grande interesse, poiché nella raffigurazione degli antichi dei della guerra di regola ci si serviva di altri tipi iconografici. Così Marte assurgeva spesso alla dignità della rappresentazione nella figura conciliante di un bel giovane, le cui azioni erano di natura prima erotica che guerriera – un po' come in *Marte e Venere* di Botticelli.³² Questa immagine idealizzata era praticamente inconciliabile con quella del mostro che Omero aveva rappresentato nell'*Iliade*. Tuttavia, anche nella variante figurativa del guerriero, non ci si ispirava alla descrizione di Omero ma a compendi mitografici più recenti nei quali Marte compariva come furibondo conducente di carro da battaglia.³³ Quest'ultima tipizzazione fu preferita anche per le

²⁹ Felix Gilbert, *Florentine Political Assumptions in the Period of Savonarola and Soderini*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, pp. 187-214. Per rimandi alla storia antica si veda anche Rubinstein, op. cit. a nota 48.

³⁰ Butters, op. cit. a nota 3, p. 47.

³¹ Flavio Biondo, *Historiarum ab inclinatione Romanorum libri XXXII*, Basilea 1559, p. 572, cit. da Rubinstein (1991), op. cit. a nota 2, p. 282.

³² Sandro Botticelli, *Marte e Venere*, Londra, National Gallery (Ronald Lightbown, *Sandro Botticelli*, 2 voll., Londra 1978, II, no. B41). - Per la figura conciliante di Marte si veda Omero, *Odissea*, 8.266-333; Ovidio, *Metamorfosi*, 4.171-173.

³³ H. Liebeschütz, *Fulgentius metaphoralis. Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter*, Lipsia/Berlino 1926, p. 64 e fig. 26; J. Seznec, *La Survivance des dieux antiques*, Parigi 1980 (prima edizione 1940), fig. 74-79; *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts 1300-1990s*, ed. J. Davidsohn Reid, 2 voll., New York/Oxford 1993, I, pp. 190-195.

corrispondenti raffigurazioni della pittura murale pubblica – per esempio a Palazzo Pubblico a Siena³⁴ e al Collegio di Cambio a Perugia.³⁵ La rappresentazione del dio della guerra in forma di cavaliere non era in genere comunemente diffusa nel XIV e XV secolo. Diversa era però la situazione a Firenze, dove Marte in epoca precristiana era stato il patrono della città; non a caso, quindi, anche la famiglia Piccinino si figurò l'antico dio della guerra non in forma di conducente di carro da guerra ma di cavaliere. Già in gioventù Niccolò Piccinino aveva infatti sognato una carriera militare, e in una visione notturna Marte gli era apparso come un terribile cavaliere dal volto furioso e adirato. Così lo descrive il già citato Lorenzo Spirito nella poesia *L'Altro Marte*, in cui a proposito del suo eroe dice:

Gli parve una mirabile visione
Che gli pareva vedere per uno sentiere
Venire e prosimarsi apoco apoco
Sopra un cavallo un forte cavaliere
E tucte le sue arme erano di foco
Nel viso pieno duna ira & di uno sdegno
Che faceva tremare tucto quello loco [...].³⁶

Quest'apparizione del dio della guerra che a cavallo si precipita con impeto fu presa a modello da Niccolò Piccinino e suo figlio Francesco, così in ogni caso confermano le parole di Lorenzo Spirito, la cui poesia di lode è dedicata nelle prime parti a Niccolò e nell'ultima a suo figlio Francesco.

I Fiorentini, inoltre, non figuravano Marte esclusivamente nella forma più comune del conducente di carro da guerra ma anche come cavaliere, per esempio in un codice manoscritto della *Cronica* di Giovanni Villani e nel rilievo di Andrea o Nino Pisano per il Campanile del Duo-

³⁴ Affreschi di Taddeo di Bartolo, 1413-1414. A questo proposito si veda Nicolai 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.

³⁵ Affreschi di Pietro Perugino, 1500. A tal proposito si veda Ettore Camesasca, *L'opera completa di Perugino*, Milano 1969, no. 71F, e Pietro Scarpellini, *Perugino*, 2 ed., Milano 1991, no. 91; Martina Hansmann, "Una forza che si sente ma non può esprimersi", *Bemerkungen zur Bildkonzeption der Cambiofresken Peruginos*, in: *Hülle und Fülle. Festschrift für Tilmann Bud-densieg*, a cura di Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani e Gunter Schweikhart, Alfter 1993, pp. 285-303.

³⁶ Spirito, op. cit. a nota 25.

mo.³⁷ A Firenze sopravvisse infatti a lungo il ricordo di un'antica statua di cavaliere, nel Medioevo erroneamente identificata con Marte, che nel 1333 fu affondata nelle acque dell'Arno. In precedenza la statua, ormai composta solo dal torso di un cavaliere, era servita come oggetto di culto pagano e la si adornava con superstiziosa riverenza per allontanare la mala sorte dalla città. Tuttavia fin dal XIII secolo sembra che si siano fatte strada connotazioni negative, al punto che l'antica statua fu alla fine considerata funesta e fu lasciata nell'Arno.³⁸ A questa figura non canonica di Marte e alle sue connotazioni negative si richiamava la rappresentazione di Francesco Piccinino ad opera di Leonardo.

La figura inconsueta di Marte aveva un senso immediatamente comprensibile in relazione alla *Battaglia di Anghiari*. Questo senso emergeva da fonti conosciute e dalla situazione politica contemporanea. Le caratteristiche negative del dio della guerra erano infatti un'immagine diretta di quei capitani mercenari che condizionarono ampiamente le vicende militari del XV secolo e degli inizi del XVI. Come questi condottieri che per il soldo cambiavano prontamente schieramento, Marte si distingueva per la sua manchevole coscienza giuridica e per la sua qualità di sostenitore di partito senza scrupoli, di uomo malvagio, dunque, che indulgeva senza problemi al suo opportunismo bellico.³⁹

Altrettanto malvagi erano molti dei capitani delle truppe mercenarie del XV-inizi del XVI secolo, comandanti di una soldatesca incontrollabile, assassina, la cui letale maledizione fu inequivocabilmente rappresentata da Leonardo nel mantello di Francesco Piccinino sollevato come un vortice. Qui compare infatti, visibile solo in una delle copie, nella *Tavola Doria*, un teschio che simbolicamente richiama la professione mortale del condottiere.⁴⁰ Contro la notoria inaffidabilità di questi soldati professionisti, che si consideravano essi stessi figli di Marte,⁴¹ si era-

³⁷ "L'assassino di Buondelmonti", da Giovanni Villani, *Cronica*, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Chigi LVIII.296, c. 70r. Per questa tradizione si veda R. Davidsohn, *Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlino 1896-1927, II.1, pp. 44-45, III, p. 102; Luca Gatti, *Il mito di Marte a Firenze e la "pietra scema"*, in: *Rinascimento*, 35, 1995, pp. 201-230. Per il rilievo di Marte per il Campanile, oggi attribuito al "Saturnmeister", si veda Gert Kreytenberg, *Andrea Pisano und die toskanische Skulptur des 14. Jahrhunderts*, Monaco di Baviera 1984, pp. 71-72.

³⁸ Davidsohn, op. cit., e Gatti, op. cit.

³⁹ Si veda Omero, *Iliade*, 5.761 e 5.830-834.

⁴⁰ Per questa osservazione si veda Piel, op. cit. a nota 8, p. 91.

⁴¹ Si veda per esempio Spirito, op. cit. a nota 25, e il rovescio della medaglia del Pisanello con i condottieri Niccolò Piccinino e Braccio da Montone, come Romolo e Remo figli di

no rivoltati i rappresentanti della Firenze repubblicana a partire dal tardo XIV secolo. La creazione di una milizia civica proposta da Machiavelli fin dal 1503 ha contrassegnato la fine di questa polemica contro la piaga dei capitani al soldo,⁴² la cui pericolosità si era appena resa nuovamente manifesta, nella primavera del 1501, con la minaccia della città da parte di Cesare Borgia e dei suoi mercenari.⁴³ Ma anche durante il periodo di lavoro di Leonardo al dipinto murale, i politici al potere si trovarono ad avvertire il pericolo della corrottibilità dei capitani mercenari, inizialmente nei primi mesi del 1504 a causa delle difficoltà per l'elezione del 'condottiere' preposto alla campagna contro Pisa e poi, circa un anno dopo, per l'infedeltà dell'appena nominato capo mercenario Giovampaolo Baglioni.⁴⁴ La decorazione, iniziata nell'autunno del 1503, della 'Sala del Consiglio Maggiore' ebbe dunque sullo sfondo avvenimenti contemporanei che ripetutamente avevano dimostrato l'inaffidabilità dei 'condottieri'. Nel dipinto murale della *Battaglia di Anghiari* Niccolò e Francesco Piccinino incarnavano, in quanto già figure storiche, quella stessa inaffidabilità dei capitani mercenari da cui si sperava di potersi liberare attraverso una milizia civica. L'incarico promosso da Machiavelli per la decorazione della Sala del Consiglio con due rappresentazioni di battaglie doveva sottolineare la necessità di una forma di difesa di questo tipo, sostenuta dal coraggio civile dei Fiorentini.

IV. Firenze, partito della guerra operante con prudentia

Machiavelli con la sua richiesta di una milizia cittadina civica si richiamava alle virtù civili che già Aristotele aveva formulato nell'*Etica Nicomachea* e che erano state solennemente giurate a Firenze sin dai giorni di Filippo Villani.⁴⁵ Qui di seguito sosterrò la tesi secondo cui i due cavalieri sul lato destro del dipinto murale, Ludovico Scarampo e

Marte, nutriti non dalla Lupa Capitolina ma dal Grifone di Perugia (*Da Pisanello alla nascita dei Musei Capitolini*, op. cit. a nota 19, p. 232, no. 79).

⁴² Hans Baron, *The Crisis of the Early Renaissance*, 2 voll., Princeton 1955, I, pp. 373-378; August Buck, *Machiavellis Dialog über die Kriegskunst*, in: *Krieg und Frieden im Horizont des Renaissance-Humanismus*, ed. F. J. Worstbrock, Weinheim 1986, pp. 1-12; Rubinstein, op. cit. a nota 2; idem (1995), op. cit. a nota 2, p. 75.

⁴³ Luca Landucci, *Diario fiorentino dal 1450 al 1516*, Aprile e Maggio 1501, ed. I. della Badia, Firenze 1883; si veda anche Hartt, op. cit. a nota 2, p. 100.

⁴⁴ Butters, op. cit. a nota 3, pp. 83-84 e 93.

⁴⁵ Vedi Aristotele, *Etica Nicomachea*, 3.10-11, con un riferimento a Omero, *Iliade*, 22.100, 8.148 e 2.391-394; Rubinstein, op. cit. a nota 2, pp. 284-285.

Piorgiampaolo Orsini, rispettivamente i comandanti delle truppe fiorentine e di quelle papali alleate, sarebbero la rappresentazione artistica di queste virtù. Lo dimostra già il drago alato sull'elmo di Ludovico Scarampo, che compare solo su tutte le copie che derivano dal dipinto murale.⁴⁶ Il terribile animale simboleggiava tradizionalmente per lo più qualità negative, anche se sull'elmo di un guerriero la minacciosità del drago era diretta contro l'avversario in battaglia.⁴⁷ Un possibile significato di questo animale nelle decorazioni di palazzi comunali è suggerito da un ciclo di dipinti al secondo piano di Palazzo Vecchio, precisamente nella Sala dei Gigli decorata dagli artisti della bottega di Domenico Ghirlandaio (attiva dal 1482).⁴⁸

Nella stanza immediatamente adiacente la cancelleria di Machiavelli appaiono due gruppi di virtuosi eroi romani: a sinistra Bruto, Muzio Scevola e Camillo, a destra Decio, Scipione e Cicerone. Decio si era sacrificato per la *res publica* come eroe di guerra; Bruto, noto anche come tirannicida, veniva considerato anche il salvatore della patria; Cicerone era lo statista e l'oratore che agiva e scriveva in virtù di un impegno politico (contro il tiranno); Camillo era eroe della guerra e del popolo, Muzio Scevola il fondatore del diritto civile.

Questi eroi incarnano dunque l'impegno repubblicano, l'onestà politica, la dedizione militare e lo spirito di sacrificio per la collettività, così come un'esemplare coscienza giuridica. Anche Scipione l'Africano, che nel dipinto compare sotto gli altri personaggi simbolici, indossa un elmo con drago. Nel suo caso l'animale, rappresentato addomesticato, adorna l'eroe vittorioso contro Annibale ed i Cartaginesi. Eppure il drago appare comunemente anche nel contesto delle virtù repubblicane, nel dipinto illustrate dallo stesso Scipione e dalle vicine rappresentazioni di Cicerone e Decio. Si trattava essenzialmente di due idee: del valore delle virtù repubblicane e della vittoria militare che con quelle virtù fu messa in relazione e simbolicamente rappresentata dal drago.

⁴⁶ Per l'iconografia araldica della *Battaglia d'Anghiari* ed il drago simbolo di Scarampo o degli Scarampi si veda Paul Schubring, *Cassoni Panels in English Private Collections I e II*, in: *Burlington Magazine*, 22, 1912-1913, pp. 158-165 e pp. 196-202; idem, *Cassoni. Truhen und Truhenbilder der italienischen Frührenaissance*, 2 voll., Lipsia 1915, no. 104-105, II, pp. 243-244.

⁴⁷ Brigit Blass-Simmen, *Sankt Georg. Drachenkampf in der Renaissance*, Berlino 1991, p. 19.

⁴⁸ Jan Lauts, *Domenico Ghirlandaio*, Vienna 1943, pp. 19 e 49-50; Ronald Kecks, *Ghirlandaio. Catalogo Completo*, Firenze 1995, no. 12. Per la Sala dei Gigli si veda anche Nicolai Rubinstein, *Classical Themes in the Decoration of the Palazzo Vecchio in Florence*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1987, pp. 29-43; idem (1995), op. cit. a nota 2, pp. 61-66.

Oltre a rimandare al rapporto tra virtù e vittoria, l'elmo con drago consentiva però anche un'altra associazione più generale, quella con l'avvedutezza e la prudenza (*prudencia*). Dal Medioevo il drago si era imposto come animale simbolo di prudente avvedutezza, e questo significato poteva addirittura riflettersi concretamente in un copricapo con decorazione a forma di drago – come nel caso della corona che intorno al 1520 nel commentario vitruviano di Cesare Cesariano fu intitolata 'Prudentia'.⁴⁹ Ma nel dipinto murale della *Battaglia di Anghiari* si alludeva anche al significato concreto di prudenza in battaglia.

In un'impresa, o emblema araldico, dal titolo 'vittoria', Leonardo aveva messo a confronto la 'prudencia' con la forza o 'fortezza' del leone.⁵⁰ La vittoria si basava quindi sull'avvedutezza o prudenza da una parte e sulla forza dall'altra. Nella *Battaglia di Anghiari* la prudenza potrebbe essere intesa come antitesi a Francesco Piccinino; la testa di leone sull'impugnatura della spada lo denotava come guerriero combattente con forza leonina, mentre dall'altra parte la 'prudencia' simboleggiata dal drago doveva garantirne la vittoria. Infine conferma una tale interpretazione anche l'emblematica del XVI secolo, in cui l'animale simbolo di Marte scelto in associazione a Francesco Piccinino, l'ariete, significava 'stultitia' ovvero stupidità. I cavalieri sul lato destro suggerivano così anche l'idea di un successo militare garantito non solo attraverso la forza ma anche con la prudenza.⁵¹

Nella *Battaglia di Anghiari* è stata quindi creata un'antitesi tra la fazione che combatte con forza brutale da una parte ed i vincitori prudenti, che procedono con avvedutezza, dall'altra. La contrapposizione tra un mostro brutale da un lato e forze che agiscono con avvedutezza da un altro è paragonabile alla coppia antitetica di Marte e Minerva, così come ci è stata tramandata soprattutto dalla pittura profana dei palazzi comunali e delle sale assembleari dell'Umbria e della Toscana. Un'esplicita rappresentazione dell'antitesi Marte-Minerva si trovava nei già citati affreschi di Taddeo di Bartolo a Palazzo Pubblico a Siena.⁵² Rispetto a

⁴⁹ Cesare Cesariano (ed. e trad.), *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare [...]*, Como 1521, fol. 92r.

⁵⁰ Parigi, Institut de France, Ms. H III, 118r, 1494 circa (Jean Paul Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, 2 voll., 3 ed., Oxford 1970, § 692; Carlo Pedretti, *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Commentary*, 2 voll., Oxford 1977, I, p. 396). Per questi elementi iconografici si veda anche Cederlöf (1961), op. cit. a nota 4, pp. 72-75 e passim.

⁵¹ *Hori Apollonis selecta hieroglyphica*, Roma 1606, pp. 217-218, cit. da Cederlöf (1961), op. cit. a nota 4, pp. 75-77.

⁵² Per gli affreschi di Taddeo di Bartolo a Siena si veda la nota 34.

questo tipo di confronto antitetico ebbe di nuovo influenza l'*Iliade*. Omero descrive Minerva (Atena) – la dea della prudenza nella condotta di guerra – come l'unica in grado di controllare Marte, altrimenti incontrollabilmente furioso e violento. Inoltre Minerva, come dea della prudenza e protettrice delle città e delle assemblee popolari, aveva caratteristiche del tutto positive con le quali la Firenze repubblicana si poteva identificare.⁵³ Ma il richiamo a Minerva era comprensibile anche in ragione della situazione politica concreta, visto che sia l'istituzione di una milizia civica, di cui si andava discutendo a Firenze, sia l'appello alle virtù civili che ne era necessario presupposto potevano essere propagandati nel migliore dei modi nello spirito di Atena-Minerva. E questa propaganda dell'attitudine alle armi della Repubblica era stata coltivata fin dalla fine del XIV-inizi del XV secolo. Così Leonardo Bruni, già intorno al 1403, aveva descritto le virtù dei Fiorentini con quegli stessi mezzi stilistici con cui Elio Aristide aveva rappresentato nel *Panathenaicus* quelle degli Ateniesi.⁵⁴ Firenze agli occhi del Bruni poteva dunque risorgere come una seconda Atene. Le due repubbliche comunali – Atene e Firenze – erano diventate direttamente paragonabili, anche in campo militare. Proprio come gli Ateniesi si erano difesi contro la monarchia persiana, i Fiorentini si erano scontrati agli inizi del XV secolo con le truppe militarmente superiori dei Milanesi. L'epilogo militare di questo confronto fu la battaglia di Anghiari del 1440. La tesi è quindi che alle forze imprevedibili di Marte poteva essere contrapposta la prudente e quindi vittoriosa condotta di guerra di cui Minerva era dea protettrice.

In relazione alla contrapposizione di Marte e Minerva (Atena) potrebbe forse valere la pena di analizzare anche la maschera della visiera dell'elmo di Orsini. Marte (cioè Ares nelle fonti greche) stava insieme a Venere (Afrodite), era dalla parte dei Troiani, Minerva (Atena) sosteneva invece i Greci.⁵⁵ La maschera dell'elmo di Orsini compare in una copia del dipinto murale in una foggia che ricorda il copricapo di Minerva, quindi un elmo corinzio.⁵⁶ Questo tipo di elmo veniva associato nel XVI secolo alla dea greca, per esempio in una antica copia del Codice

⁵³ Omero, *Iliade*, 5.766 e 15.112-142; Roscher, op. cit. a nota 21, I, col. 675-704, in particolare col. 678-681.

⁵⁴ Aelius Aristides, *Panathenaicus*, e Leonardo Bruni, *Laudatio Florentinae urbis*, cit. da Baron, op. cit. a nota 42, I, pp. 163-167.

⁵⁵ Omero, *Iliade*, 5, oppure 8.516-520.

⁵⁶ Roscher, op. cit. a nota 21, I, col. 697-698 e 702-703; *Oxford Guide to Mythology*, op. cit. a nota 33, I, pp. 242-243.

Pighiano.⁵⁷ Un'allusione del genere all'elmo di Minerva sarebbe del tutto coerente con il significato appena analizzato del dipinto: visto che i Fiorentini si identificavano con un'Atena vittoriosa grazie ad una condotta di guerra prudente, anche un riferimento al suo copricapo aveva una sua logicità. Minerva compare però solo in una copia, per il resto comunque molto attendibile e di antica datazione. Una sua interpretazione nel senso detto poc'anzi trova riscontro nella tipologia della pittura profana antecedente il 1500 e corrisponde anche alle esigenze politiche dei Fiorentini; ma il reperto ammette questa lettura solo come una delle possibili, visto che altre copie al posto dell'elmo corinzio presentano un volto fortemente marcato, addirittura con barba, a mo' di maschera.

Questa maschera, insieme all'elmo con drago indossato da Scarampo, consente probabilmente un'interpretazione che va oltre e che vorrei qui tentare di condurre. Tutti e due gli elementi figurativi, la maschera ed il drago, potevano richiamare alla mente di un osservatore contemporaneo non solo la *prudencia* di Minerva ma anche Alessandro Magno. Questa curiosa associazione tra Alessandro e Minerva, oggi del tutto incomprensibile, è storicamente dimostrata e si spiega in questi termini: nel XV secolo si era verificata una notevole trasformazione nella rappresentazione del leggendario re macedone. Fino al Medioevo Alessandro era stato raffigurato soprattutto come sovrano incoronato, assolutamente mai come condottiero. Tuttavia, intorno al 1500, il re macedone iniziò a comparire come condottiero in corazza e tra i suoi attributi si contava un elmo meravigliosamente decorato, provvisto di drago o di maschera o di una combinazione di entrambi gli elementi.⁵⁸ Ne sono esempi noti la *Battaglia di Alessandro* di Albrecht Altdorfer⁵⁹ e una splendida terracotta della bottega del Verrocchio, in cui tuttavia manca la maschera.⁶⁰ L'elmo

⁵⁷ Amico Aspertini, *Codice Pighianus*, Berlin, SMPK, fol. 327v. Si veda Gunter Schweikhart, *Der Codex Wolfegg. Zeichnungen nach der Antike von Amico Aspertini*, London 1986, fig. 1.3-104.

⁵⁸ Per Alessandro Magno si vedano *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* von J. S. Ersch und J. G. Gruber, vol. III, Lipsia 1819, pp. 20-27; Johann Jacob Bernoulli, *Die erhaltenen Darstellungen Alexanders des Großen*, Monaco di Baviera 1905; *Lexicon iconographicum mythologiae classicae*, vol. I, Zurigo 1981, pp. 666-689; Sabine Poeschel, *ALEXANDER MAGNUS MAXIMUS. Neue Aspekte zur Ikonographie Alexanders des Großen im Quattrocento*, in: *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23-24, 1988, pp. 62-74.

⁵⁹ Albrecht Altdorfer, *Die Alexanderschlacht*, 1529, Monaco, Staatsgemäldesammlung; Ernst Buchner, *Die Alexanderschlacht*, Stoccarda 1956, p. 9; Franz Winzinger, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, Monaco di Baviera/Zurigo 1975, pp. 100-102.

⁶⁰ Andrea del Verrocchio (attribuito a), *Alessandro Magno*, 1480 circa, Washington D.C., National Gallery; Günter Passavant, *Verrocchio*, Londra/New York 1969, pp. 41-44.

8

18-20, X-XIV

21

22

con maschera si trova per esempio anche nell'*Illustrium Imagines* del 1517 di Andrea Fulvio, opera che si rifaceva ad una precedente bozza di Giacomo Spadoletto. Sul bordo superiore dell'elmo è ancora visibile una
 23 piccola testa di drago e sulla fronte Alessandro indossa una maschera.⁶¹ Soprattutto in relazione a quest'ultima il cambiamento, sorprendente, nella rappresentazione di Alessandro si deve ad un errore a quel tempo ricorrente e importante per il nostro contesto. È noto che nel XV secolo circolavano antiche monete che mostravano da un lato una rappresentazione di Atena e dall'altro l'iscrizione 'Alexandros', che fu erroneamente
 24 riferita alla figura di Atena con elmetto e visiera. Addirittura si è verificata un'ulteriore fusione dell'iconografia di Alessandro e Minerva: la testa della Gorgone è stata trasferita dallo scudo o dal pettorale di Minerva sull'armatura del re guerriero. Infine sull'elmo di quest'ultimo è stato raffigurato il drago della prudenza. In una qualche tradizione iconografica gli elementi figurativi dell'iconografia di Minerva erano stati fusi con quelli dell'iconografia alessandriana.⁶²

Gli attributi dei capitani fiorentini, il drago, l'elmo corinzio o elmo con maschera, sono separati e compaiono su due diversi copricapo, mentre, come particolari figurativi, sono strettamente collegati all'iconografia di Alessandro, che verso la fine del XV secolo si era mischiata con una rappresentazione tipizzata di Atena-Minerva. Il messaggio simbolico del drago potrebbe essere quello della prudenza e dell'importanza di quest'ultima virtù per la condotta di guerra dei Fiorentini, come sopra accennato.

Tuttavia anche la figura di Alessandro Magno, divenuta leggendaria dalla tarda antichità e qui ulteriormente connotata, ha un senso riconoscibile nel contesto di produzione del dipinto murale. Al re macedone venivano rimproverati anche vari vizi come iracondia, alcolismo e pederastia, mentre dall'altra parte, già presso gli antichi storiografi e nelle leggende, compariva come figura di capo militare.⁶³ Come modello ed eroe simboleggiava soprattutto l'attitudine guerriera e l'invincibilità militare. In questo contesto sono indicative anche le opinioni di Niccolò Machiavelli, che indirettamente ebbe responsabilità nella decorazione pittorica della Sala del Consiglio. Nel *Principe*, in particolare in relazione agli affari militari, sottolinea la necessità di modelli storici, e fra questi è

⁶¹ Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma 1517 (ristampa 1972), fol. 5v.

⁶² Poeschel, op. cit. a nota 58, p. 65.

⁶³ Si veda la nota 58 e Friedrich Pfister, *Der Alexanderroman mit einer Auswahl aus den verwandten Texten*, Meisenheim 1978, pp. 182-188 e passim.

al primo posto Alessandro.⁶⁴ Nei *Discorsi* del Machiavelli compare come esempio di condottiero virtuoso⁶⁵ che riassume in sé caratteristiche e qualità di base indispensabili alla vittoria militare: 'assai soldati e buoni, capitani prudenti, e buona fortuna'.⁶⁶ Il riferimento di Machiavelli al numero necessario di soldati, a capitani prudenti e alla fortuna era una trasposizione quasi letterale della descrizione di Tito Livio delle campagne di guerra di Alessandro Magno.⁶⁷ Questo richiamo sottolinea nuovamente fino a che punto il re macedone poté essere modello dell'importanza di una giusta condotta di guerra. Per Machiavelli ed i suoi contemporanei questa idea doveva aver suggerito una relazione tra la rappresentazione del loro massimo successo militare, cioè della *Battaglia di Anghiari*, le allusioni all'attuale guerra contro Pisa e, dall'altra parte, la figura del condottiero Alessandro. Le allusioni a quest'ultimo introdotte attraverso la maschera ed il drago erano dunque coerenti nel contesto di un dipinto di battaglia in cui colpisce ancora il riferimento alla prudenza o *prudentia* necessaria in guerra.⁶⁸

Permettetemi ora di delineare il significato che questa attenzione nei confronti della prudenza assume nel contesto della politica estera della Repubblica fiorentina. L'antitesi evocata nel dipinto della *Battaglia di Anghiari* tra i mercenari, combattenti con forza bruta in nome di Marte, ed i Fiorentini che lottano con 'prudencia' corrisponde precisamente alla realtà politico-militare degli anni dopo il 1500. Firenze infatti, da decenni – appunto dalla battaglia di Anghiari in poi – militarmente perdente, correva continuamente il pericolo di cadere in balia delle grandi potenze (Francia, Spagna, il Papa e l'Imperatore). La politica estera fiorentina non si basava sulla 'forza' militare e su una conseguente 'volontà' politica attiva, bensì su una ponderata valutazione della situazione politica, riassunta con concetti quali 'ingegno' e 'ragione'.⁶⁹ Il termine 'ragione' – nel dipinto impersonata dalle figure di Piergiampaolo Orsini e Lodovico

⁶⁴ Niccolò Machiavelli, *Tutte le opere*, a cura di Mario Martelli, Milano 1993, p. 279 (*Il Principe*, 14).

⁶⁵ Ibid., p. 105 (*Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, 1.20).

⁶⁶ Ibid., p. 160 (*Discorsi*, 2.10).

⁶⁷ Tito Livio, *Ab urbe condita libri*, 9.16.12 e segg.

⁶⁸ A margine è degno di nota anche un altro passo dal Profeta Daniele, 8: "L'ariete dell'oriente, da interpretare come l'animale-simbolo del regno persiano, viene annientato dall'ariete dell'ovest, cioè da Alessandro Magno": anche questo luogo comune letterario costituirebbe un parallelismo con l'antitesi tra l'iconografia ariete-Marte da una parte e quella di Minerva-Alessandro dall'altra.

⁶⁹ Si vedano i verbali delle sedute del Gran Consiglio, in Gilbert, op. cit. a nota 29.

Scarampo – rappresentava l'antitesi rispetto alle potenze esterne sentite come irrazionali e incontrollabili e i cui spaventosi rappresentanti erano nella realtà i mercenari e nel dipinto i 'condottieri' combattenti sotto le insegne di Marte.

V. Il problema del significato del dipinto

Permettetemi infine di tematizzare alcune obiezioni che possono scaturire dal mio tentativo interpretativo. L'obiezione più importante sarebbe quella secondo cui l'ambiguità dei simboli citati impedirebbe un'interpretazione coerente. Questo è in prima battuta giusto; e non basterebbe nemmeno sottolineare il fatto che i due dipinti di "battaglia" di Leonardo e Michelangelo sono alla fine rimasti incompiuti, per cui un'interpretazione assolutamente definitiva non sarebbe comunque possibile. In realtà però, sulla base delle differenze tra le copie, dobbiamo mettere in conto la possibilità che il dipinto murale realizzato da Leonardo non fosse ancora pronto nella parte contenutisticamente decisiva e che si differenziasse dal cartone nella raffigurazione dei particolari del terzo e quarto cavaliere. Secondo la mia spiegazione, in una prima fase progettuale si sarebbe pensato ad una contrapposizione di Marte e Minerva, come compariva anche in simili e più antiche decorazioni pittoriche dei Palazzi Comunali di Siena e Perugia. Questa prima idea trovò espressione nel cartone di Leonardo. In un secondo momento si sarebbe poi aggiunta la rappresentazione del drago legata all'iconografia minerviana e decisiva per l'iconografia di Alessandro. Questo stadio prese forma, per la prima volta dopo il completamento del cartone, nella realizzazione del dipinto murale, almeno in alcune sue parti. In questo senso si spiegherebbero del resto anche le differenze tra le diverse copie.

C'è tuttavia ancora una seconda risposta: ogni critica è altrettanto valida quanto le interpretazioni alternative da essa evidenziate. La possibilità più immediata sarebbe in questo caso la concezione finora comunemente condivisa, secondo cui sia nella rappresentazione di Leonardo che di Michelangelo si sarebbe trattato ogni volta di esempi di sfoggio in attuazione di idee puramente artistiche. Il resto sarebbe dovuto al caso. Questo punto di vista non è accettabile poiché il carattere politico dell'intera decorazione della Sala del Consiglio Maggiore suggerisce plausibilmente l'esistenza di un significato politico di tutti e due i dipinti, significato veicolabile per prima cosa per mezzo di quegli attributi sopra citati, i quali non sono difficilmente interpretabili come riferimenti sim-

bolici a Marte da una parte e Minerva dall'altra. Inoltre l'antitesi tematizzata nella Sala del Consiglio di Firenze tra Marte e Minerva corrisponde precisamente alla tipologia dell'iconografia profana come era stata già formulata nel Palazzo Comunale di Siena e di Perugia.

Una seconda obiezione alla mia interpretazione potrebbe essere la seguente: perché l'antitesi – già prefigurata nella iconografia profana e spiegabile sulla base di fonti note – tra i mercenari combattenti in nome di Marte da una parte ed i Fiorentini che procedono con prudenza dall'altra è potuta rimanere sconosciuta per circa 500 anni? Come si è potuto trascurare in toto tutti quegli attributi presenti in maniera così massiccia ed il loro possibile significato? Almeno una risposta ci è già stata suggerita dal modo di recepire un'opera d'arte nella storia: anche un dipinto politico serviva al godimento della vista, un po' come quando Vasari si deliziava del virtuosismo di Michelangelo, ammirava la maestria dei suoi nudi o si inebriava della capacità artistica di Leonardo nel rappresentare il terrore fisico, ma prestava poca attenzione al contenuto del dipinto. L'autore di biografie di artisti, che avrebbe invece dovuto conoscere la differenza, confondeva addirittura i due partiti politici del dipinto della battaglia di Leonardo: prese i Fiorentini per Milanesi e al contrario i Milanesi per Fiorentini.⁷⁰ Questa trascuratezza nei confronti di un significato contenutistico del tutto riconoscibile rappresentava tuttavia più la regola che non l'eccezione. Ricordo qui solo ancora due esempi. La *Primavera* di Botticelli, già agli inizi del XVI secolo, era stata a mala-
pena compresa; fu lasciata aperta la questione del vero significato del
dipinto, in cui si videro semplicemente belle rappresentazioni di donne
seminude, una Venere, il Giardino delle Esperidi o il Giardino di Atlan-
te.⁷¹ Un destino simile spettò al *David* di Michelangelo; solo la ricerca
più recente ha infatti voluto precisare il significato, del tutto determina-
bile, della scultura nello spirito della politica militare fiorentina, mentre
ai contemporanei fu da subito indifferente.⁷² Lo stesso avvenne per la
Battaglia di Anghiari.

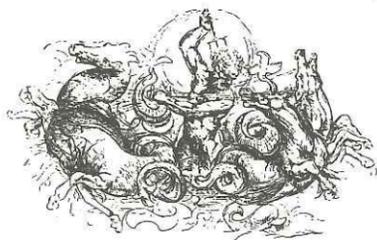
L'occhio stupito di Vasari vi scorse la bellezza dello 'spaventoso' senza ricordarsi della realtà di guerra contro la quale il dipinto effettivamente

⁷⁰ Vasari, op. cit. a nota 4, pp. 35-36.

⁷¹ Sandro Botticelli, *La Primavera*, Firenze, Uffizi. Si vedano gli inventari citati da Lightbown, op. cit. a nota 32, II, no. B39; Frank Zöllner, *Zu den Quellen und zur Ikonographie von Sandro Botticellis "Primavera"*, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 50, 1997, pp. 131-157.

⁷² Michelangelo, *David*, Firenze, Galleria dell'Accademia. Si veda Verspohl (1981), op. cit. a nota 1.

si rivolgeva. Sopraffatto dalla maestria artistica del dipinto, lodò solo le emozioni sfrenate dei nemici della sua patria d'adozione. Il 'furor' di eventi incontrollabili e la forza scatenata di guerrieri, considerati a priori negativamente, esercitavano su di lui il massimo fascino. Con le sue osservazioni sull'arte, che spesso erano un meravigliarsi privo di sensi, si inebriò di un'opera che doveva propagandare la prudenza. L'opera d'arte agiva dunque non in virtù del richiamo alla prudenza ma per mezzo della rappresentazione della forza fisica sfrenata. Evidentemente lo scatenarsi del male fattosi immagine era più vicino al piacere sensoriale di quanto lo fosse la prudenza, a paragone innocua. Se seguissimo questa logica vasariana della recezione, allora Minerva potrebbe non essere più la dea delle arti e Marte dovrebbe subentrare al suo posto. Una idea terribile, oppure, ciò nonostante, spaventosamente bella?



APPENDICE

Le pagine seguenti contengono schizzi e disegni originali di Leonardo, nella misura in cui sono ritenuti con sicurezza autografi e, per questo, denotano un rapporto diretto con la composizione originaria della *Battaglia di Anghiari* o con un'idea dell'artista ancora da realizzare (A). Segue una comparazione commentata delle prime copie che, a mio parere, restituiscono lo stadio del cartone (B) o quello del dipinto murale ancora incompleto o danneggiato (C). La conclusione è costituita da una lista di copie parziali (D), nonché da un elenco di varianti meno significative (E), ispirate a copie anteriori o probabilmente tratte da esse, tali da essere di significato secondario per la ricostruzione dell'opera.

A. Schizzi di idee e disegni preparatori

I. Leonardo da Vinci, *Mischia tra cavalieri e pedoni*, disegno a penna, 160 x 152 mm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 215 r

Lo schizzo di piccolo formato mostra già lo scontro dei due gruppi di cavalieri contrapposti e la loro lotta per lo stendardo. Rivela inoltre la dinamica della composizione e, tendenzialmente, anche la sua riduzione al nucleo centrale della battaglia. Nel disegno, però, sia al centro della composizione che sul lato inferiore a sinistra si trovano ancora spazi vuoti che nella versione finale vengono riempiti da tre figure in tutto.

A destra in basso è sviluppata l'idea del fante rannicchiato a terra che nella composizione più tarda comparirà, in forma diversa, sotto il cavaliere all'estrema sinistra (Francesco Piccinino).

Bibl.: Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 192B; *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, p. 262

II. Leonardo da Vinci, *Mischia tra cavalieri e pedoni*, disegno a penna, 101 x 142 mm, Gallerie dell'Accademia, n. 216

In questo disegno Leonardo sviluppa ulteriormente il motivo centrale della battaglia anticipato nel primo schizzo (qui tav. I). I due gruppi di cavalieri in combattimento sono più strettamente ravvicinati. Come nella versione definitiva, qui combattono tra loro anche i due cavalli centrali le cui zampe anteriori si intrecciano le une con le altre. Al centro della composizione si trova un fante che avanza verso la battaglia. Al suo posto, nella versione finale, subentra il gruppo dei due combattenti che a terra lottano l'uno contro l'altro. Immediatamente alla destra del gruppo di cavalieri è riconoscibile una coppia di fanti che combattono a terra; più a destra compare quel ponte conteso fra le parti che è citato molte volte anche nelle fonti relative alla battaglia di Anghiari.

Bibl.: Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 193B; *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, p. 265

III. Leonardo da Vinci, *Tre gruppi di uomini in lotta*, disegno a penna, 87 x 152 mm, Gallerie dell'Accademia, n. 214

Il motivo dei due combattenti che lottano a terra, qui sviluppato in tre piccoli schizzi, appare già in una sua prima variante nel secondo schizzo complessivo (Venezia n. 216, qui tav. II) sulla destra della scena della battaglia dei cavalieri. In questo disegno conosce la sua versione definitiva e va ad occupare la parte centrale sotto il nucleo della composizione. Questa collocazione dei due fanti che combattono a terra l'uno contro l'altro nella posizione definitiva sottolinea nuovamente quanto Leonardo, progressivamente, si sia sempre più concentrato su una drammatizzazione della battaglia per lo stendardo e, alla fine, abbia addirittura perso interesse per le altre scene collaterali.

Bibl.: Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 192A; Carlo Pedretti, 'The cut-throat finger', in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1, 1988, p. 87-88; *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, p. 266

IV. Leonardo da Vinci, studio di testa di Niccolò Piccinino, punta d'argento, gessetto rosso e nero, 191 x 188 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1775

Questo disegno a gessetto costituisce uno studio preparatorio della fisionomia di Niccolò Piccinino, i cui particolari compositivi si ritrovano in parte anche nel disegno di Oxford considerato un frammento del cartone (si veda, sotto, tav. XIX).

Bibl.: Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 192A

V. Leonardo da Vinci, studio di testa di uno dei cavalieri della *Battaglia di Anghiari*, disegno a sanguigna (ges-

setto rosso), 227 x 186 mm, Budapest, Szépművészeti Múzeum, n. 1774

Il disegno attribuito a Leonardo mostra il profilo del quarto cavaliere, quindi probabilmente la fisionomia di Pier Giampaolo Orsini.

Bibl.: Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 199; *Leonardo & Venezia*, Venezia 1992, p. 274

VI. Leonardo da Vinci, *Cavalieri con stendardi*, disegno a gessetto (gessetto nero), 160 x 197 mm, Windsor Castle, Royal Library, n. 12339 r

Il disegno mostra un reparto della cavalleria che si avvicina da destra al galoppo, sotto compare la rappresentazione di un cavallo visto esattamente da dietro, che Raffaello riproduce nel suo schizzo della *Battaglia di Anghiari*, ora ad Oxford (tav. VII). Il rapporto tra lo schizzo di Raffaello ed il disegno di Leonardo dimostra, fra l'altro, che questa rappresentazione della cavalleria deriva da Leonardo stesso e dovrebbe effettivamente costituire un elemento compositivo per la *Battaglia di Anghiari*.

Bibl.: Anny E. Popp, *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*, Berlino 1928, p. 15, 47-49, n. 15; Kenneth Clark, Carlo Pedretti, *The drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, 3 v., London 1968-1969, n. 12339; Arthur E. Popham, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londra 1952, n. 201

B. Copie della *Battaglia di Anghiari* (probabilmente derivanti dal cartone)

VII. Raffaello, schizzo ispirato alla *Battaglia di Anghiari*, eseguito prima del 1505, disegno a punta d'argento, porzione di un foglio, grandezza dell'intero foglio 211 x 274 mm, Oxford, Ashmolean Museum

Lo schizzo di Raffaello è il prodotto artisticamente più significativo tra le prime

copie, ma per le sue piccole dimensioni e il carattere piuttosto impreciso fornisce poche indicazioni sui particolari compositivi della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo. È possibile che Raffaello avesse visto sia il cartone e il dipinto murale che i disegni preparatori di Leonardo. Così la restituzione del quarto cavaliere (Orsini), di cui è riconoscibile chiaramente il mantello mosso dal vento, lascia supporre che Raffaello con il suo disegno si sia ispirato principalmente al cartone. Lo schizzo, che si trova sullo stesso foglio, di un cavallo visto da dietro deriva inoltre da un piccolo disegno di Leonardo (tav. VI), anch'esso da mettere in relazione con la *Battaglia d'Anghiari*.

Bibl.: Anny E. Popp, *Leonardo da Vinci. Zeichnungen*, Berlino 1928, p. 48; Maria Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci*, Quakenbrück 1935, p. 21-22; K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of drawings in the Ashmolean Museum*, 2 v., Oxford 1956, II, n. 535; E. Knab, E. Mitsch, K. Oberhuber, *Raphael. Die Zeichnungen*, Stuttgart 1983, n. 112

VIII. Anonimo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno, gessetto, matita (?) e penna, 435 x 565 mm, Den Haag, Collezione di Sua Maestà Giuliana, Regina dei Paesi Bassi

Si tratta di una copia molto precisa della versione attualmente al Louvre (qui tav. IX), eseguita prima che quest'ultima venisse rielaborata da Rubens (si veda sotto). Le proporzioni delle figure e tutti i particolari corrispondono esattamente a quei particolari del disegno di Parigi lasciati invariati da Rubens. La testa qui chiaramente visibile del cavallo di Francesco Piccinino è ancora riconoscibile nel disegno di Parigi sotto i rimaneggiamenti di Rubens. Poiché queste variazioni sono state profonde, è il disegno di Den Haag a restituire con la massima precisione la composizione originale di Leonardo. I due fogli attualmente a Los Angeles, Ar-

mand Hammer Museum, e a Cambridge, Fogg Art Museum (qui tavv. XXI-XXII), possono essere considerati copie molto fedeli di questo disegno.

Bibl.: Julius S. Held, *Rubens. Selected drawings*, Oxford 1986, p. 87; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 177-190

IX. Anonimo del XVI secolo, rielaborato da Peter Paul Rubens agli inizi del XVII secolo, disegno, gessetto nero, penna, inchiostro a china, 452 x 637 mm (foglio originale interno circa 420 x 577 mm), Parigi, Louvre, inv. n. 20271

Il foglio costituisce la più famosa delle copie della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo e, malgrado le differenze dall'originale - chiaramente opera di rielaborazioni da parte di Rubens -, comunica ancora nel migliore dei modi la dinamica della composizione originaria. L'opinione ricorrente a partire da Suter (1937), secondo cui il disegno del Louvre deriverebbe interamente da Rubens e sarebbe stato eseguito dopo l'incisione di Lorenzo Zacchia, non regge ad un esame più attento. Soltanto la parte del foglio in questione e le differenze delle talvolta libere integrazioni di Zacchia (per esempio nella rappresentazione di Ludovico Scarampo, cioè del terzo cavaliere da sinistra) sono da sole sufficienti a contrastare questa supposizione. Il disegno originale (420 x 577 mm circa) è stato il frutto del lavoro di un copista molto meticoloso del XVI secolo. Più tardi, probabilmente agli inizi del XVII secolo, il disegno fu montato dallo stesso Rubens su un nuovo foglio leggermente più grande (452 x 637 mm). L'ingrandimento gli servì per poter inserire alcune integrazioni, in particolare la coda del cavallo di destra. Ulteriori aggiunte sono rappresentate dalla sciabola nella mano di Scarampo (il terzo cavaliere

da sinistra), dalla fenditura nell'asta dello stendardo al centro dell'immagine e dalla piccola bandiera all'estrema destra appesa alla stessa asta e ricadente sulla spalla di Orsini (il quarto cavaliere).

L'origine del disegno nel XVI secolo è principalmente dimostrata dalla concordanza dei particolari con altre copie, per esempio le copie parziali del secondo cavaliere di Parigi e Londra (tavv. XVII e XVIII). Al centro della rappresentazione è inoltre visibile una punta di giavellotto che non appartiene a nessuna asta. Un elemento del genere, senza precisa contestualizzazione nel disegno, si può ricondurre solo ad un copista che abbia proceduto con precisione archeologica e che abbia riprodotto esattamente la composizione di Leonardo, in questo punto ancora incompleta. È invece impensabile che un artista con una propria creatività come Rubens, che aveva fra l'altro variato il disegno in alcuni punti, avesse copiato la punta del giavellotto così com'era (per una documentazione più dettagliata si veda Zöllner, 1991).

Bibl.: Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 81-83; Julius S. Held, *Rubens. Selected drawings*, Oxford 1986, p. 85-88, n. 49; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 180-185

C. Copie della *Battaglia di Anghiari* (probabilmente derivanti dal dipinto murale)

X. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 290 x 430 mm, prima Firenze, Collezione Rucellai, attualmente Milano, Collezione privata

Malgrado l'esecuzione artisticamente molto goffa il disegno ha un alto valore documentario. Riproduce infatti accurata-

mente la maggior parte dei particolari, soprattutto dell'abbigliamento e delle armi dei combattenti. È il caso, per esempio, dell'impugnatura della spada di Niccolò Piccinino, raffigurata allo stesso modo anche nella *Tavola Doria* e nella copia di Palazzo Vecchio (tavv. XI e XII). Una certa impressione di correttezza archeologica (propria, del resto, anche delle due copie seguenti, tavv. XI e XII) si ha nella rappresentazione appena accennata del cavaliere all'estrema destra, nella quale il copista appunto tiene conto dello stato di incompletezza del dipinto murale.

Bibl.: Maria Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci*, Quakenbrück 1935, p. 12-21; Otto Kurz, *An early copy of the Battle of Anghiari*, in: *Raccolta Vinciana*, 19, 1962, p. 129-135; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 180

XI. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, 86 x 116 cm, prima Napoli, Collezione Doria, poi Monaco, Collezione Hoffman, infine Collezione privata

La cosiddetta *Tavola Doria* è la migliore e più dettagliata tra le copie dipinte della *Battaglia di Anghiari*. Come il disegno della Collezione Rucellai e la pittura ad olio degli Uffizi (qui tavv. X e XII), si distingue per una certa precisione archeologica, per esempio nell'omissione di alcune parti non eseguite nel dipinto murale (come il busto del quarto cavaliere) o già distrutte (per es. i particolari del bordo inferiore). Che nel caso di questo dipinto si tratti di un "modello" dello stesso Leonardo (Piel, 1995) è ingiustificabile in termini di critica stilistica.

Ad un'ipotesi di questo genere (che in ultima analisi mira ad un aumento del valore di mercato dell'opera) si contrappone anche la manifesta precisione archeologi-

ca, già più volte citata, del dipinto, che è dunque da identificare con certezza come copia. Del resto contrastano con un'attribuzione a Leonardo anche alcune parti artisticamente deboli del dipinto, per esempio la spalla di Francesco Piccinino (il primo cavaliere da sinistra) prospetticamente rappresentata in maniera del tutto infelice.

Bibl.: Maria Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci*, Quakenbrück 1935, p. 212-223; Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci inedito*, Firenze 1968, p. 76-86; *Leonardo e il Leonardismo a Napoli e a Roma*, catalogo, a cura di Alessandro Vezzosi, Firenze 1983, p. 130-131, n. 267; Friedrich Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vinci's modello zu seinem Wandgemälde der "Anghiarischlacht"*, Monaco 1995

XII. Anonimo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, 86 x 144 cm, Firenze, Palazzo Vecchio (già presso il deposito degli Uffizi, inv. 1890, n. 5376)

Come la *Tavola Doria* ed il disegno della Collezione Rucellai, la copia attualmente a Palazzo Vecchio - nota anche come copia degli Uffizi - si distingue per la fedeltà archeologica nella riproduzione. Anche qui il copista ha ommesso le parti incomplete o già rovinate del dipinto: il dorso di Orsini (il quarto cavaliere da sinistra) e il fanto rannicchiato in basso a sinistra, che a questo punto dell'esecuzione della copia non era più visibile sul dipinto murale. Sia qui che nella *Tavola Doria* manca la riproduzione della parte inferiore del dipinto murale già danneggiata o del tutto distrutta. In importanti particolari (per esempio nella restituzione del drago dell'elmo di Scarampo, il terzo cavaliere da sinistra, iconograficamente così rilevante) questa copia corrisponde alla *Tavola Doria* ed al disegno della Collezione Rucellai.

Bibl.: Karl F. Suter, *The earliest copy of Leonardo da Vinci's "Battle of Anghiari"*, in: *The Burlington Magazine*, 55, 1929, p. 181-188; *Firenze e la Tosca-*

na dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno, Firenze 1980, p. 130, n. 252

XIII. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su tela, 154 x 212 cm, Firenze, Museo Horne, Inv. n. 6

La terza, ed anche la più grande, delle copie dipinte è interessante soprattutto per il colore. Il suo valore documentario è però sminuito dalle integrazioni di un artista di non grande qualità: i pantaloni dei cavalieri di sinistra e destra, la sciabola del fanto che combatte in basso al centro, la punta metallica dello stendardo, il paesaggio definito e completo sullo sfondo, la vegetazione in primo piano, tutti elementi che derivano dall'immaginazione del copista.

Bibl.: F. Rossi (a cura di), *Il Museo Horne a Firenze*, Milano 1967, p. 147; *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Il primato del disegno*, Firenze 1980, p. 130, n. 253

XIV. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, trasferita su tela, 72 x 84 cm, già Collezione Charles Timbal, attualmente New York, Wildenstein Collection

La quarta, e più piccola, delle copie dipinte deve il suo nome al collezionista Charles Timbal, che nel XIX secolo acquistò il dipinto dal Visconte de Laborde e nel 1867 lo fece riprodurre in forma di incisione da William Haussoullier. La copia Timbal è interessante per il colore, che probabilmente suggerisce indicazioni relative alla colorazione originale del dipinto di Leonardo. Il paesaggio è rielaborato altrettanto liberamente quanto quello della copia del Museo Horne (tav. XIII) e dell'incisione di Lorenzo Zacchia (tav. XV). Come ulteriori particolari, sono stati aggiunti l'imbrigliatura ed i finimenti del cavallo di destra, lo stendardo in

alto che sventola verso destra, sotto il frammento di una veste, per terra in basso a destra un elmo e un'alabarda.

Bibl.: Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 31-33; Nicole Dacos, *Pedro Machuca en Italie*, in: *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, 2 v., Milano 1984, I, p. 323-361, p. 360 nota 22; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 185

XV. Lorenzo Zacchia il Giovane (1524 circa - dopo 1587), copia della *Battaglia di Anghiari*, 1558, incisione su rame, 374 x 470 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina

Questa incisione su rame è l'unica copia datata, presenta moltissimi dei particolari comuni alle altre, ma dal punto di vista artistico è sostanzialmente di secondario interesse. Viene considerata molto attendibile soprattutto per la datazione e la scritta che vi compaiono. Zacchia si allontana però da tutte le altre copie in un particolare importante. Solo nella sua versione, infatti, nella mano destra pronta a colpire, Scarampo (il terzo cavaliere da destra) impugna una scure da guerra. Si è cercato di spiegare questa appariscente differenza con un disegno, attribuito a Leonardo e attualmente a Budapest, raffigurante un motivo simile (Joannides, 1988). L'attribuzione è però discutibile e per di più il cavaliere del disegno di Budapest non brandisce alcuna spada. È inoltre poco probabile che Zacchia, originario di Lucca, alla metà del XVI secolo avesse avuto libero accesso ai disegni originali di Leonardo.

Ad una certa inaffidabilità di Zacchia rimandano del resto ulteriori integrazioni, che raramente si ritrovano in altre copie antiche: equipaggiò il fante inginocchiato in basso a sinistra di un giavellotto e dotò il suo fodero, vuoto nelle altre copie, di una spada.

Si può inoltre supporre che quest'incisione di Zacchia possa derivare da una terza versione forse esistente della composizione di Leonardo, dalla cosiddetta "tavola di prova", che l'artista avrebbe realizzato per sperimentare una nuova tecnica pittorica. Un'indicazione in questo senso sarebbe anche la scritta visibile in basso a destra "EX TABELLA PROPRIA LEONARDI VINCI". È comunque ipotizzabile anche un'altra possibilità. In quasi tutte le copie la rappresentazione del terzo cavaliere da sinistra mostra le maggiori differenze. Sulla base di queste è possibile supporre che Zacchia abbia introdotto alcune variazioni di sua iniziativa secondo fantasia. Del resto un simile argomento è stato formulato da Suter già nel 1937. La rappresentazione del terzo cavaliere nel dipinto murale di Leonardo nel 1558 era a tal punto già danneggiata che Zacchia l'avrebbe integrata con una scure da guerra. L'espressione usata dall'incisore "tabella" è molto generica e non sta necessariamente a significare un dipinto su tavola. Può riferirsi a qualsiasi forma di rappresentazione pittorica o grafica eseguita su una superficie piana.

Bibl.: Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 27-28; Ulrich Becker, Felix Thieme, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, XXXVI, Lipsia 1947, p. 375; Paul Joannides, *Leonardo da Vinci, Peter Paul Rubens, Pierre-Nolasque Bergeret and the "Fight for the standard"*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1, 1988, p. 76-86, p. 78; Friedrich Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vincis modello zu seinem Wandgemälde der "Anghiarischlacht"*, Monaco 1995, p. 100

XVI. Piastra bronzea raffigurante la *Battaglia di Anghiari*, 48 x 73 mm, Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Inv. n. 2217

La piccola piastra, già citata da Müller-Walde, ha scarso valore documentario. L'artista, complessivamente non molto dotato, si è pur sempre dato molta pena

nella restituzione della composizione di Leonardo; nello stesso tempo ha però aggiunto diversi particolari quali lo sfondo architettonico, un cavaliere ed un cane sul lato destro del dipinto.

Bibl.: Paul Müller-Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci VII*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 20, 1899, p. 54-116, p. 54-116, p. 111-112; Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 38-39; Friedrich Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vincis modello zu seinem Wandgemälde der "Anghiarischlacht"*, Monaco 1995, p. 109

D. Copie parziali

XVII. Anonimo, copia raffigurante Francesco Piccinino, disegno a penna, rialzato di biacca su carta tinta, 246 x 242 mm, Parigi, Louvre, inv. n. 2559

Questa copia parziale, molto puntuale, raffigurante Francesco Piccinino (il primo cavaliere da sinistra) risulta attendibile nella restituzione dei particolari (per esempio delle armi e dell'abbigliamento del cavaliere). Allo stesso modo, come il disegno seguente del British Museum (tav. XVIII), dimostra l'attendibilità del disegno rielaborato da Rubens (tav. IX).

Bibl.: Emil Möller, *Leonardo e Verrocchio*, in: *Raccolta Vinciana*, 14, 1930-1934, p. 15; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 187

XVIII. Anonimo, copia raffigurante il cavaliere centrale, disegno a penna su carta tinta di rosa, 267 x 237 mm, Londra, British Museum

Il disegno, eseguito in maniera molto pedante ed attendibile, è certamente di scarso valore artistico, testimonia però, per le sue concordanze con il foglio rielaborato da Rubens, l'attendibilità di quest'ultimo.

Bibl.: A.E. Popham, E. Pouncy, *Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. The fourteenth and fifteenth centuries*, Londra 1950, n. 117; Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 26-27; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 188

XIX. Anonimo, copia parziale della *Battaglia di Anghiari*, particolare raffigurante la testa di Niccolò Piccinino, disegno (gesetto nero), 386 x 504 mm, Oxford, Ashmolean Museum

Questo disegno, rimaneggiato da vari artisti, è o una copia parziale della *Battaglia di Anghiari* o, piuttosto, un frammento di un cartone originale di Leonardo. È possibile che si tratti di una parte del secondo cartone o cartone sostitutivo (introdotto nel dibattito da Carmen Bambach Cappel), che sarebbe servito all'artista per la trasposizione della composizione in dipinto murale. In effetti alcuni contorni e perforazioni annerite potrebbero far pensare ad un uso del disegno in questo senso.

Bibl.: K. T. Parker, *Catalogue of the Collection of drawings in the Ashmolean Museum*, 2 v., Oxford 1956, II, n. 20; Carmen Bambach Cappel, cit. in Claire Farago, *The "Battle of Anghiari": a speculative reconstruction of Leonardo's design process*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 9, 1996, p. 73-86, p. 73-74

E. Copie derivate da copie anteriori (precedenti al XIX secolo)

XX. Anonimo del XVI secolo (?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna sfumato, 285 x 427 mm, Firenze, Uffizi, n. 14591F

Si tratta di una copia (probabilmente ricalcata) del disegno della Collezione Rucellai (tav. X). Il copista si è attenuto molto fedelmente al modello, ma non ne ha com-

preso almeno un particolare trasformando le braccia del polipo in foglie di quercia.

Bibl.: G. Dalli Regoli, (a cura di), *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Firenze 1985, p. 89-90, n. 40

XXI. Anonimo del XVII secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 425 x 556 mm, Los Angeles, Armand Hammer Museum (precedentemente Parigi, Collezione Reynauld)

Questo disegno è un'esatta riproduzione della copia ora a Den Haag (tav. VIII) o del foglio del Louvre prima del rimaneggiamento ad opera di Rubens (tav. IX).

Bibl.: Julius S. Held, *Rubens. Selected drawings*, Oxford 1986, p. 87; Frank Zöllner, *Rubens reworks Leonardo: The fight for the standard*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 4, 1991, p. 181

XXII. Anonimo del XVII secolo (Gérard Edelinck?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a china, 453 x 640 mm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Il disegno è una copia del foglio del Louvre rimaneggiato da Rubens (tav. IX). Evidenza in maniera completa le integrazioni ad opera dell'artista fiammingo e deriva probabilmente da Gérard Edelinck, l'autore dell'incisione su rame di cui discuteremo alla tav. XXIII.

Bibl.: *Drawings in the Fogg Museum of Art*, a cura di A. Mongan e P.J. Sachs, 3 v., Cambridge (Mass.) 1940, I, p. 246-247, n. 473

XXIII. Gérard Edelinck (1640-1707), copia della *Battaglia di Anghiari*, 1660 ca., incisione su rame, 449 x 600 mm, Londra, British Museum

Nella sua incisione Edelinck riproduce esattamente, seppure al rovescio, la *Batta-*

glia di Anghiari nella versione integrata e variata ad opera di Rubens (tav. IX). Questa riproduzione, insieme alla più tarda incisione su rame tratta da "L'Etruria pittrice" (si veda sotto, tav. XXV), ha influenzato in maniera decisiva, fino alla fine del XIX secolo, l'idea della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, dato che quasi tutte le altre copie furono scoperte o pubblicate solo più tardi.

Bibl.: F. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, 3 v., Parigi 1767, I, p. 184-187; John Rowlands (a cura di), *Rubens. Drawings and sketches*, British Museum, Londra 1977, n. 23; *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano 1984, p. 167, n. 254

XXIV. Peter Paul Rubens o bottega di Rubens, copia della *Battaglia di Anghiari*, dipinto, olio su tela, 82,7 x 117 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste

Come l'incisione su rame di Edelinck, anche questo dipinto deriva dalla versione della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo rimaneggiata da Rubens (tav. IX). Nel dipinto, però, non affiorano particolari discordanti come per esempio la punta del giavellotto privo di asta (si veda sopra, tav. IX). Risulta quindi chiaro come Rubens o i suoi colleghi di bottega abbiano corretto nel dipinto una discordanza non ancora eliminata nella copia precedente.

Bibl.: Karl F. Suter, *A copy in color by Rubens of Leonardo's Battle of Anghiari*, in: *The Burlington Magazine*, 56, 1930, p. 257-271; D. Bodart (a cura di), *Pietro Paolo Rubens*, Padova; Roma; Milano 1990, p. 64-65, n. 15

XXV. Antonio Fedi, Matteo Carboni, copia della *Battaglia di Anghiari*, incisione su rame, 243 x 360 mm, pubblicata in *L'Etruria pittrice*, 1790

Questa incisione su rame è una precisa riproduzione grafica del disegno conserva-

to agli Uffizi (tav. XX) e, insieme a quella eseguita da Edelinck un secolo prima (tav. XXIII), potrebbe esser stata determinante per la conoscenza della *Battaglia di Anghiari* nel XIX secolo. L'incisione di Fedi e Carboni fu nuovamente riprodotta nell'opera di d'Agincourt sulla storia dell'arte, in cui compare come capolavoro di Leonardo insieme all'*Ultima cena*.

Bibl.: Marco Lastrì, *L'Etruria Pittrice ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti*, Firenze 1791-1795, I, tav. XXIX; Jean Baptiste Louis George Servoux d'Agincourt, *Historie de l'art par les monuments depuis sa décadence au IV siècle jusqu'à son renouvellement au XVI*, Parigi 1812-1824, vol. 3, p. 169 e tav. 187.3; Karl F. Suter, *Das Rätsel von Leonardos Schlachtenbild*, Straßburg 1937, p. 20; *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano 1984, p. 168, n. 255; Friedrich Piel, *Tavola Doria: Leonardo da Vincis modello zu seinem Wandgemälde der "Anghiarischlacht"*, Monaco 1995, p. 108

XXVI. Andrea Comodi (?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, sfumato, 267 x 440 mm, Collezione privata

Il disegno non ha alcun valore documentario, visto che le integrazioni del lato destro derivano da antichi motivi nonché da lavori più tardi di Michelangelo e Raffaello, come Maria Lessing aveva già notato (1935). La composizione centrale è completamente ripresa dalla versione di Rubens e dalle relative copie (tavv. IX, XIII, XIV).

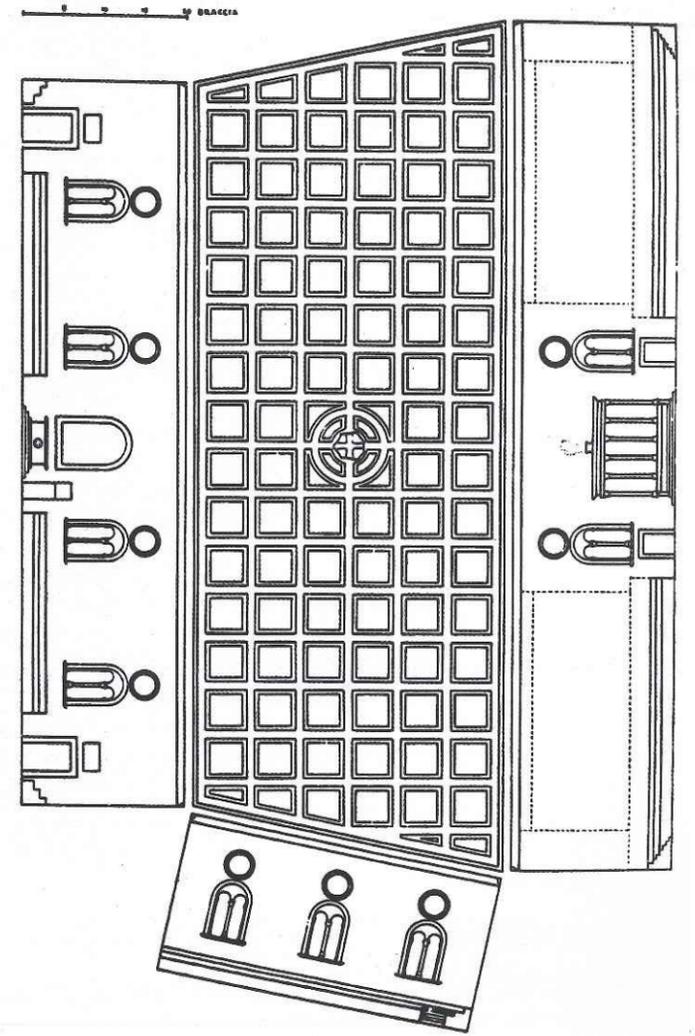
Bibl.: Maria Lessing, *Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci*, Quakenbrück 1935, p. 30-31; Paul Joannides, *Leonardo da Vinci, Peter Paul Rubens, Pierre-Nolasque Bergeret and the "Fight for the standard"*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 1, 1988; Paul Joannides, *The "Bergeret drawing"*, in: *Achademia Leonardi Vinci*, 2, 1989, p. 151



ILLUSTRAZIONI

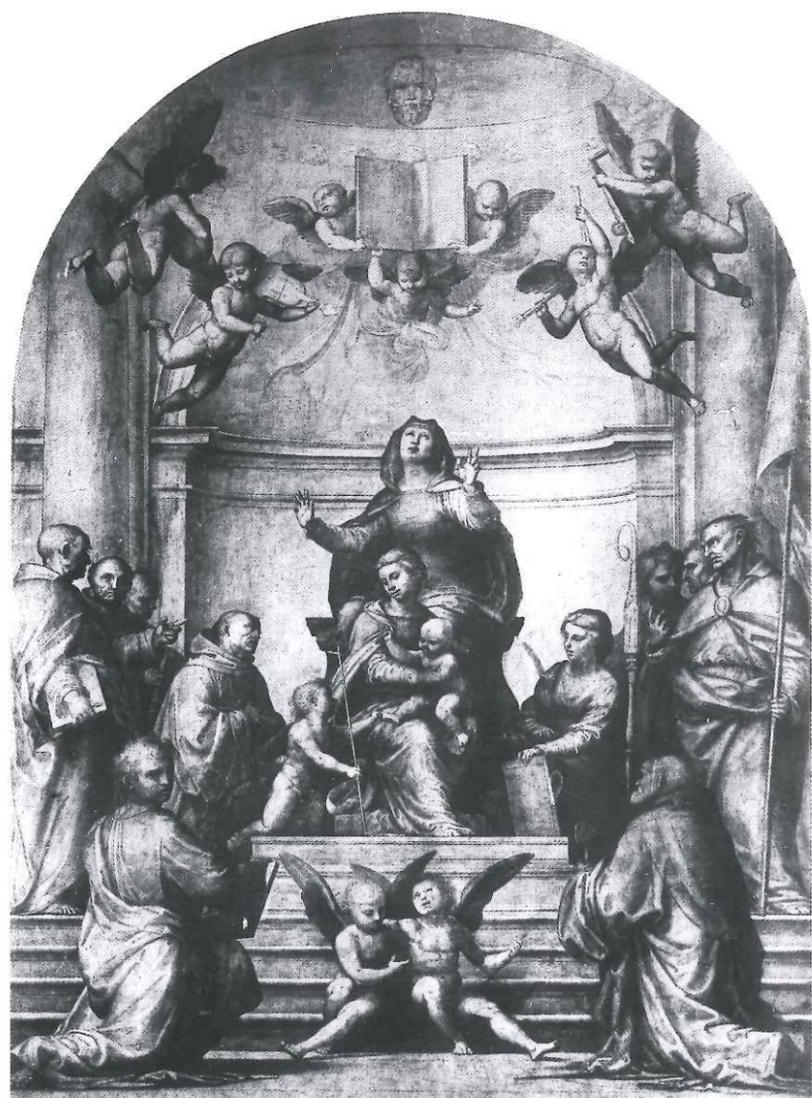


1



2

1. Michelangelo, *David*, Firenze, Galleria dell'Accademia
2. Firenze, Palazzo Vecchio, *Sala del Consiglio Maggiore* (secondo Wilde/Kemp)



3



4



5



6

3. Fra' Bartolomeo, *Sant' Anna*, Firenze (San Marco?)

4. Aristotele da Sangallo, da "Michelangelo, *Battaglia di Cascina*", Holkham Hall, Collezione dell'Earl of Leicester

5. Anonimo, Francesco Piccinino, busto e testa, particolare del disegno ex collezione Rucellai (vedi Tav. X)

6. Anonimo, Francesco Piccinino, busto e testa, particolare della copia parziale di Parigi, Louvre (vedi Tav. XVII)



7

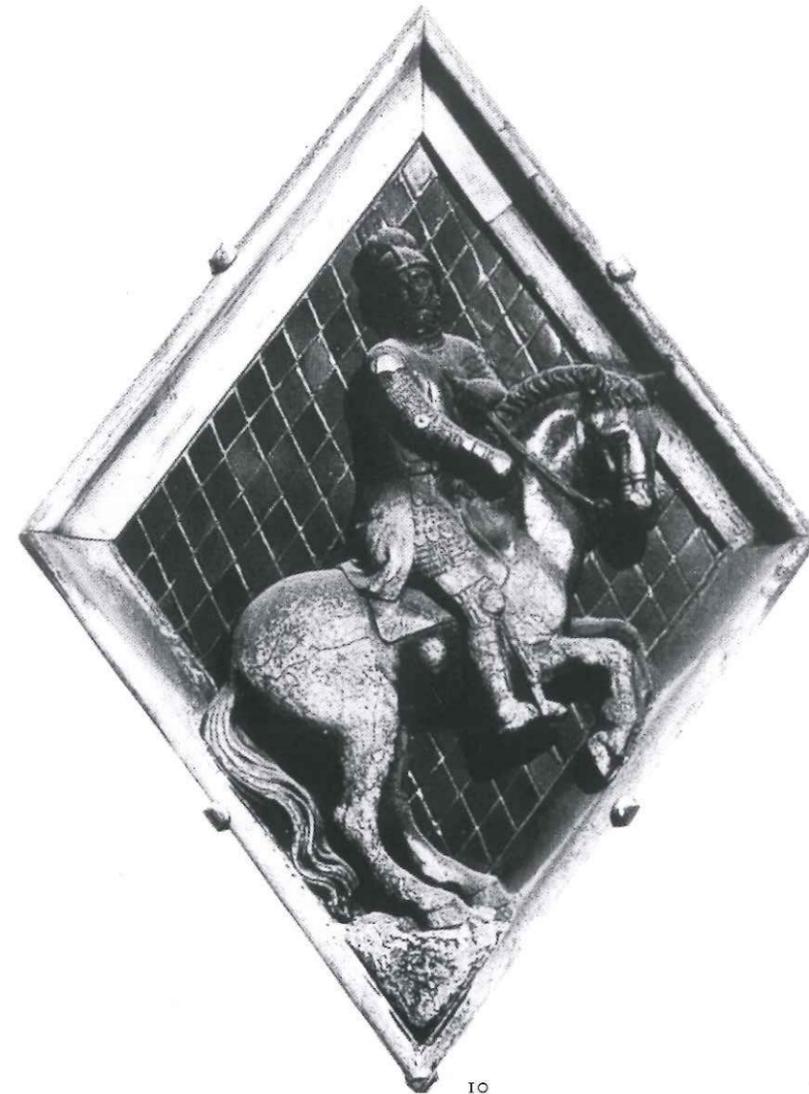


8



9

7. Sandro Botticelli, *Marte e Venere*, Londra, National Gallery, 1483 ca.
 8. Taddeo di Bartolo, *Marte* (affresco), Siena, Palazzo Pubblico, 1413-1414
 9. Perugino, *Marte* (affresco), Perugia, Collegio del Cambio, 1500



10



11

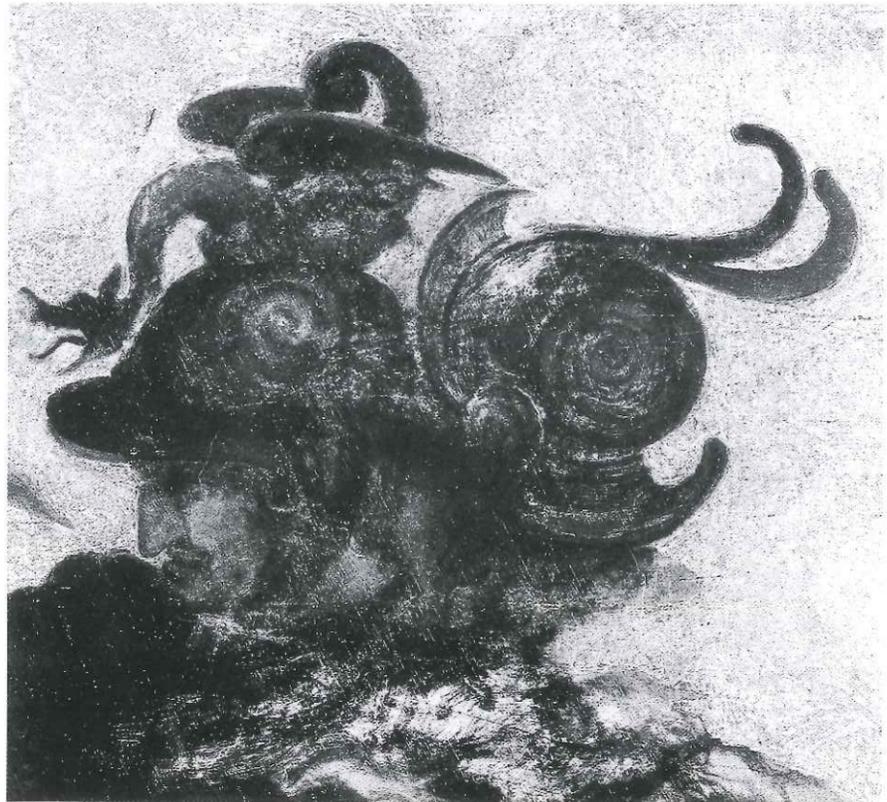
10. Andrea o Nino Pisano, *Marte* (rilievo), Firenze, Campanile del Duomo
 11. Anonimo, piega del mantello di Francesco Piccinino, teschio, particolare della *Tavola Doria* (vedi Tav. XI)

Alle pagine seguenti:

12. Anonimo, elmo con drago del terzo cavaliere, particolare della copia degli Uffizi, Firenze, Palazzo Vecchio (vedi Tav. XII)
 13. Anonimo, elmo con drago del terzo cavaliere, particolare della *Tavola Doria*, New York (vedi Tav. XI)
 14. Anonimo, elmo con drago del terzo cavaliere, particolare della copia Timbal, Collezione privata (vedi Tav. XIV)
 15. Domenico Ghirlandajo, affresco raffigurante tre virtuosi eroi romani (Decio, Scipione e Cicerone), Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli



12



13



14



15



Alle pagine precedenti:

16. Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura Libri Dece traducti de latino in Vulgare* [...], Como 1521, fol. 92r, particolare della *Prudentia* con elmo con drago

17. Leonardo, impresa della *Vittoria*, Parigi, Istituto di Francia, Ms. H III, f. 118r

18. Anonimo, elmo con maschera del quarto cavaliere, particolare del disegno ex collezione Rucellai (vedi Tav. X)

19. Anonimo, elmo con maschera del quarto cavaliere, particolare della copia di Den Haag (vedi Tav. VIII)

20. Lorenzo Zacchia il Giovane (1524 ca. - dopo il 1587), copia della *Battaglia di Anghiari*, particolare dell'elmo con maschera del quarto cavaliere (vedi Tav. XV)

21. Albrecht Altdorfer, *La battaglia di Alessandro*, 1529, Monaco, Staatsgemäldesammlung, particolare dell'elmo con drago di Alessandro

22. Andrea del Verrocchio (attribuito a), *Alessandro Magno*, 1480 ca., Washington D.C., National Gallery



21



22

ALEXANDER MAGNVS



23



24

23. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma 1517 (rist. 1972), fol. 5v

24. Effigie su moneta di Alessandro Magno



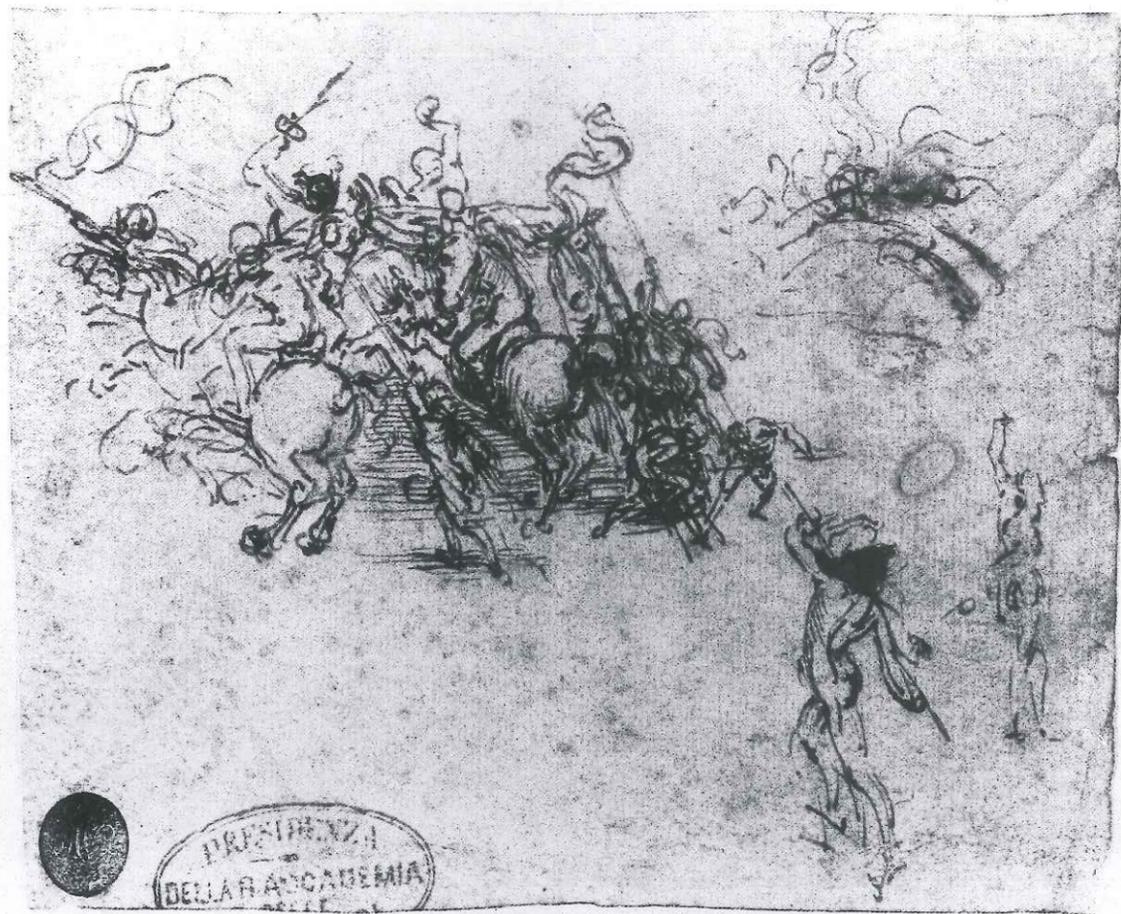
25

TAVOLE

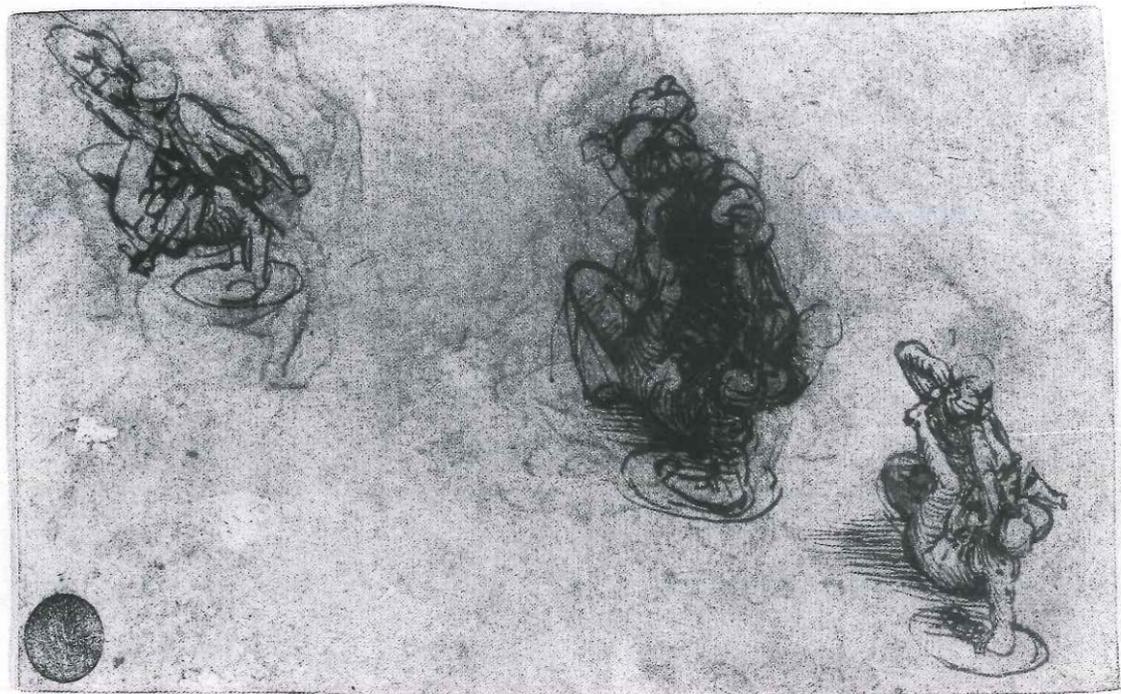
A. Schizzi di idee e disegni preparatori



I. Leonardo da Vinci, *Mischia tra cavalieri e pedoni*, disegno a penna, 160 x 152 mm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, n. 215 r



II. Leonardo da Vinci, *Mischia tra cavalieri e pedoni*, disegno a penna, 101 x 142 mm, Gallerie dell'Accademia, n. 216



III. Leonardo da Vinci, *Tre gruppi di uomini in lotta*, disegno a penna, 87 x 152 mm, Gallerie dell'Accademia, n. 214



IV. Leonardo da Vinci, studio di testa di Niccolò Piccinino, punta d'argento, gessetto rosso e nero, 191 x 188 mm, Budapest, Szépművésti Múzeum, n. 1775



V. Leonardo da Vinci, studio di testa di uno dei cavaliere della *Battaglia di Anghiari*, disegno a sanguigna (gessetto rosso), 227 x 186 mm, Budapest, Szépművésti Múzeum, n. 1774



VI. Leonardo da Vinci, studio di gruppo di cavalieri, disegno a gessetto nero, 160 x 197 mm, Windsor Castle, Royal Library, n. 12339 r

B. Copie della *Battaglia di Anghiari* (probabilmente derivanti dal cartone)

VII. Raffaello, schizzo ispirato alla *Battaglia di Anghiari*, eseguito prima del 1505, disegno a punta d'argento, porzione di un foglio, grandezza dell'intero foglio 211 x 274 mm, Oxford, Ashmolean Museum



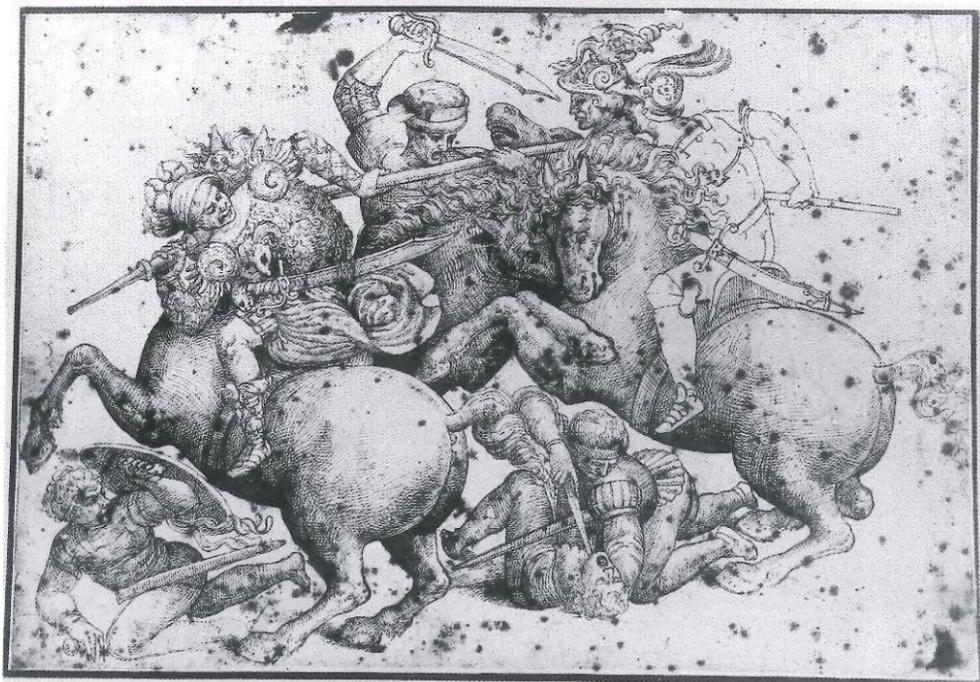
VIII. Anonimo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno, gessetto, matita (?) e penna, 435 x 565 mm, Den Haag, Collezione di Sua Maestà Giuliana, Regina dei Paesi Bassi



IX. Anonimo del XVI secolo, rielaborato da Peter Paul Rubens agli inizi del XVII secolo, disegno, gessetto nero, penna, inchiostro a china, 452 x 637 mm (foglio originale interno circa 420 x 577 mm), Parigi, Louvre, inv. n. 20271



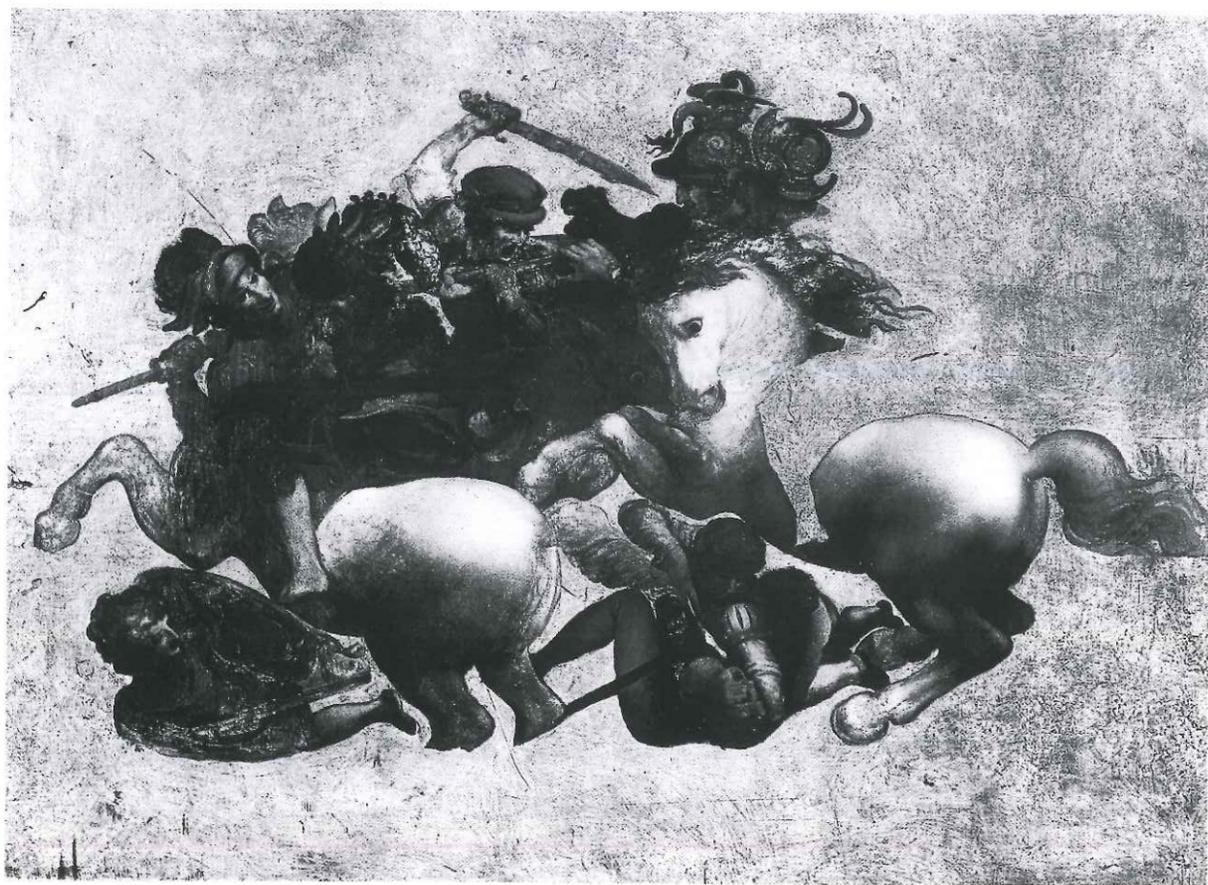
C. Copie della *Battaglia di Anghiari* (probabilmente derivanti dal dipinto murale)



X. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 290 x 430 mm, prima Firenze, Collezione Rucellai, attualmente Milano, Collezione privata



XII. Anonimo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, 86 x 144 cm, Firenze, Palazzo Vecchio (già presso il deposito degli Uffizi, inv. 1890, n. 5376)



XI. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, 86 x 116 cm, prima Napoli, Collezione Doria, poi Monaco, Collezione Hoffman, infine Collezione privata



XIII. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su tela, 154 x 212 cm, Firenze, Museo Horne, Inv. n. 6



XIV. Anonimo del XVI secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, pittura a olio su legno, trasferita su tela, 720 x 840 mm, già Collezione Charles Timbal, attualmente New York, Wildenstein Collection



XV. Lorenzo Zacchia il Giovane (1524 circa-dopo 1587), copia della *Battaglia di Anghiari*, 1558, incisione su rame, 374 x 470 mm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina



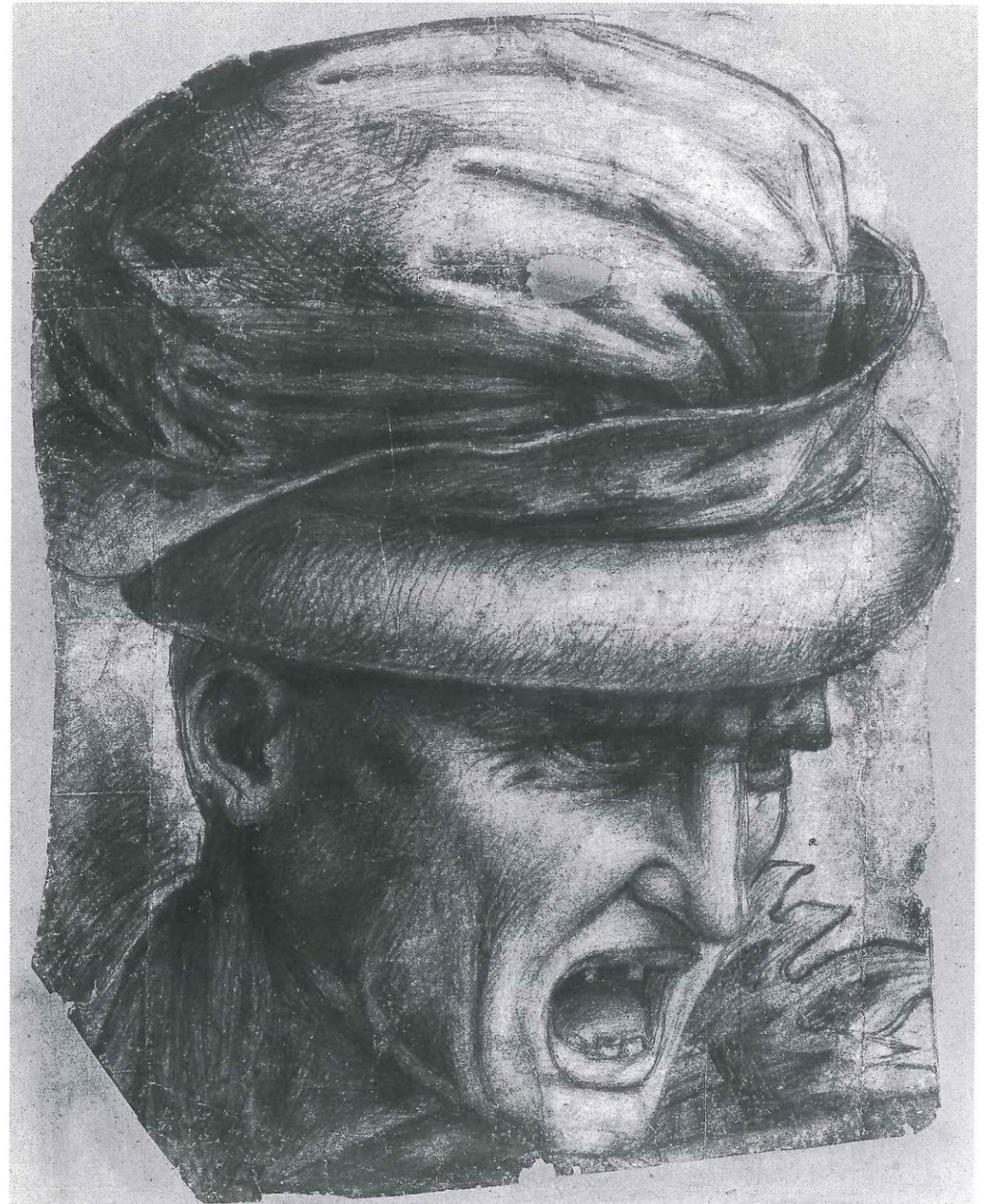
XVI. Piastra bronzea raffigurante la *Battaglia di Anghiari*, 48 x 73 mm, Berlino, Staatliche Museen, Preußischer Kulturbesitz, Inv. n. 2217

D. Copie parziali

XVII. Anonimo, copia raffigurante Francesco Piccinino, disegno a penna, rialzato di biacca su carta tinta, 246 x 242 mm, Parigi, Louvre, inv. n. 2559



XVIII. Anonimo, copia raffigurante il cavaliere centrale, disegno a penna su carta tinta di rosa, 267 x 237 mm, Londra, British Museum



XIX. Anonimo, copia parziale della *Battaglia di Anghiari*, particolare raffigurante la testa di Niccolò Piccinino, disegno (gessetto nero), 386 x 504 mm, Oxford, Ashmolean Museum

E. Copie derivate da copie anteriori (precedenti al XIX secolo)



XX. Anonimo del XVI secolo (?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna sfumato, 285 x 427 mm, Firenze, Uffizi, n. 14591F



Alla pagina seguente:

XXI. Anonimo del XVII secolo, copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 425 x 556 mm, Los Angeles, Armand Hammer Museum (precedentemente Parigi, Collezione Reynauld)

XXII. Anonimo del XVII secolo (Gérard Edelinck?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a china, 453 x 640 mm, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum



XXIII. Gérard Edelinck (1640-1707), copia della *Battaglia di Anghiari*, 1660 ca., incisione su rame, 449 x 600 mm, Londra, British Museum



XXV. Antonio Fedi, Matteo Carboni, copia della *Battaglia di Anghiari*, incisione su rame, 243 x 360 mm, pubblicata in *L'Etruria pittrice*, 1790



XXIV. Peter Paul Rubens o bottega di Rubens, copia della *Battaglia di Anghiari*, dipinto, olio su tela, 82,7 x 117 cm, Vienna, Akademie der Bildenden Künste



XXVI. Andrea Comodi (?), copia della *Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, sfumato, 267 x 440 mm, Collezione privata