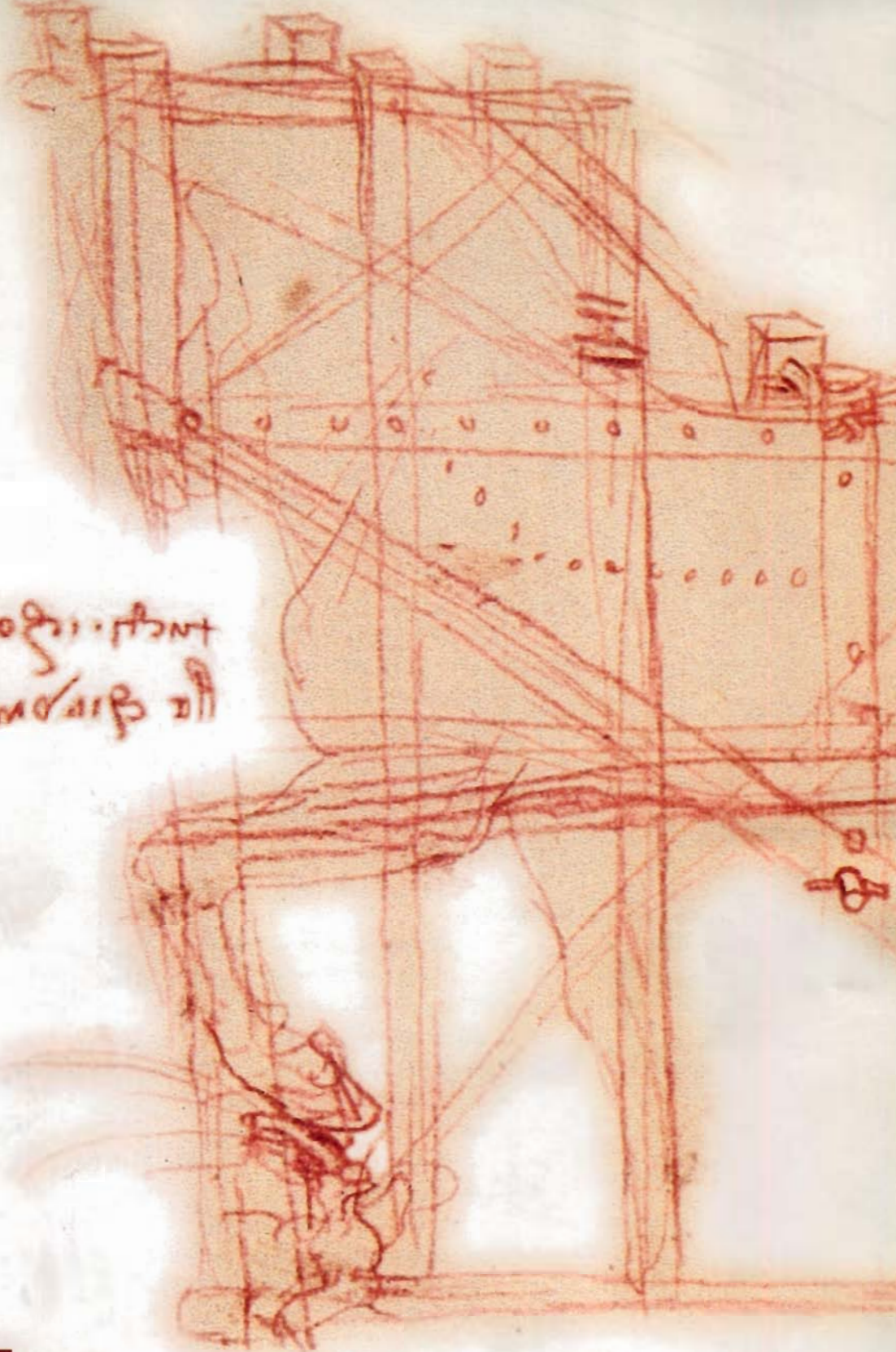


U.N.I.R.E.  
Unione Nazionale  
Incremento  
Razze Equine



Il cavaliere  
e il cavallo

di **i cavalli**  
**Leonardo**



GIUNTI

*L'UNIRE ha aderito con grande interesse ed entusiasmo alla proposta della Casa Editrice Giunti di Firenze per la realizzazione di una mostra relativa ai disegni ed agli studi di Leonardo da Vinci sulla anatomia ed il movimento del cavallo.*

*L'Ente ha voluto che la mostra, oltre a svolgere la propria funzione divulgativa in una sede principale, visitasse il maggior numero possibile di città per portarvi il messaggio e la cultura dell'animale «più nobile» attraverso l'opera di uno dei maggiori ingegni di tutti i tempi.*

*Una mostra permanente è stata dunque creata nella sede stessa dell'UNIRE a Roma, nello storico Palazzo Fiano, in Piazza S. Lorenzo in Lucina; e nello stesso tempo ha preso a viaggiare un'altra mostra più essenziale per tutte quelle città d'Italia in cui è ben radicato l'amore per il cavallo attraverso la quotidiana vita di ippodromo, il luogo dove il contatto fra l'uomo e l'animale si esalta nel meraviglioso spettacolo agonistico delle corse.*

*La mostra itinerante toccherà città dalla grandissima tradizione ippica, partendo da Napoli, nei giorni del Gran Premio Lotteria. Significativo a questo proposito è stato il riconoscimento che il Comune della città di Napoli ha attribuito alla mostra inserendola nella grande manifestazione culturale «Il maggio dei monumenti». Sarà anche in altre grandi metropoli, a Milano, a Bologna, a Torino ed in altre città dalle grandi tradizioni ippiche; ma sarà presente anche in luoghi dove la passione per il mondo delle corse, ancorché allo stato embrionale, si sta già rivelando straordinaria come a Siracusa, dove decine di migliaia di persone hanno accompagnato l'anno scorso i primi giorni di vita del nuovissimo ippodromo.*

*La mostra si concluderà alla metà di novembre alla Fiera Cavalli di Verona, trovando il suo porto più appropriato nel grande padiglione dell'UNIRE le cui iniziative caratterizzano abitualmente la manifestazione veneta, che conta ogni anno centinaia di migliaia di visitatori.*

*Il Commissario*

*Avv. Angelo Pettinari*

U.N.I.R.E.  
Unione Nazionale  
Incremento  
Razze Equine

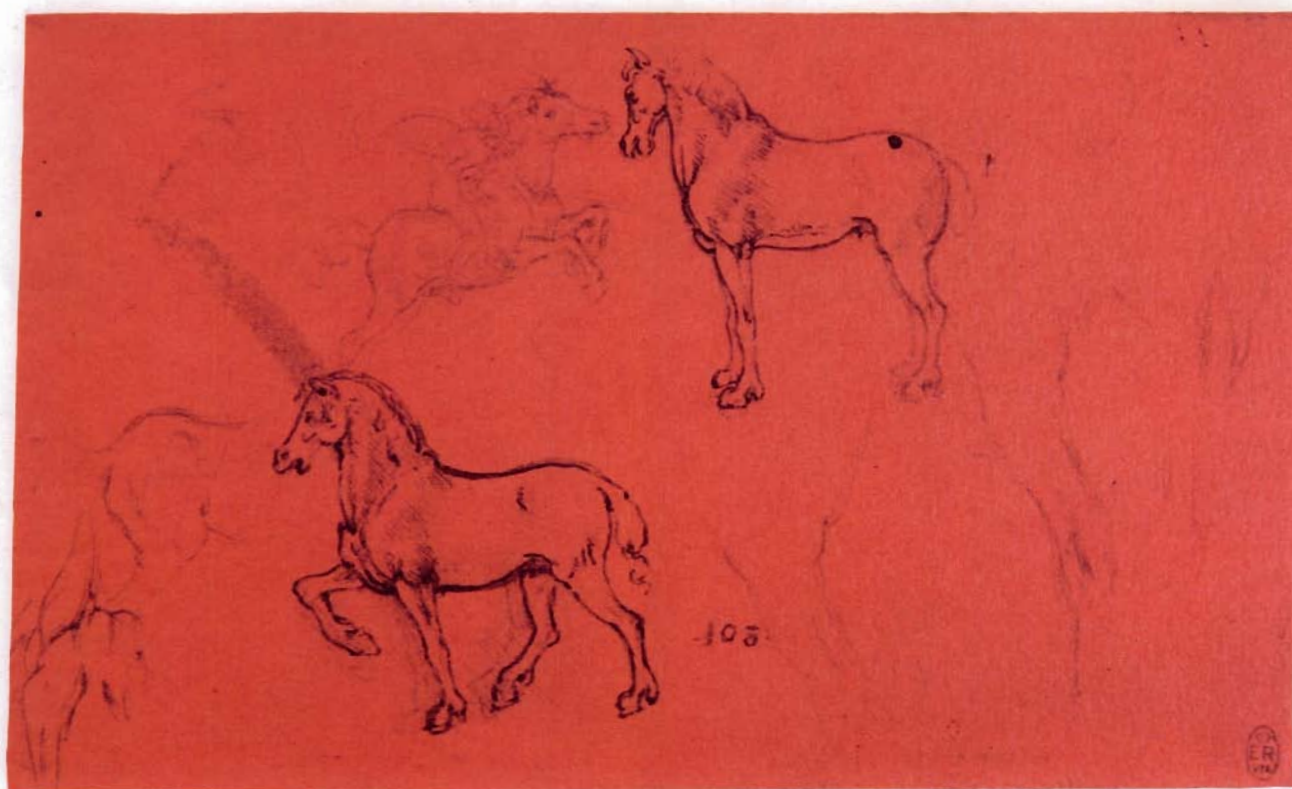
di **i cavalli**  
**Leonardo**



GIUNTI



1 - Due studi di cavalli, schizzo di cavaliere su cavallo al galoppo, e particolari di gambe di cavallo, 1478 ca. (Windsor, Raccolta Reale, P ii 77)



## I cavalli di Leonardo

Carlo Pedretti

Quando nel 1482 il trentenne Leonardo da Vinci (1452-1519) si accingeva a trasferirsi a Milano, offrendosi a Ludovico Sforza come scultore, architetto militare e ingegnere, la sua fama di pittore a Firenze era ormai assicurata anche se era il solo degli artisti fiorentini che l'anno avanti non fosse accorso a Roma per la prima fase della decorazione della Cappella Sistina.

L'apprendistato presso Andrea del Verrocchio (1435-1488), insieme con altri giovani come Botticelli, Perugino, Lorenzo di Credi e Francesco di Simone, gli aveva fruttato una educazione artistica pressoché completa, con esperienze che vanno dalla scultura alla pittura e all'architettura, e dallo studio assiduo della figura alle teorie dell'ottica e della prospettiva e quindi alla geometria, alle scienze naturali – soprattutto botanica – e alla musica. E con questo gli si presentavano pure le numerose occasioni di accedere alla grande committenza, soprattutto quella dei Medici, che privilegiavano infatti la bottega del Verrocchio e che inoltre si servivano del padre di Leonardo come notaio di famiglia.

Le opere di Leonardo che risalgono agli anni Settanta del Quattrocento, come il ritratto di Ginevra Benci, l'*Annunciazione* degli Uffizi, l'angiolo nel *Battesimo di Cristo* del Verrocchio nonché la stupenda serie di studi di panneggi, riflettono da vicino l'insegnamento del Verrocchio, al punto che diverse opere del maestro, anche in quelle di scultura, presentano caratteri che si riconosceranno ancora nella produzione matura di Leonardo. Il sodalizio che segue il tirocinio va avanti fino almeno al 1476, poi il Verrocchio si trasferisce a Venezia per il progetto del secondo grande monumento equestre del Quattrocento dopo il Gattamelata di Donatello a Padova, e cioè il monumento a Bartolomeo Colleoni, progetto probabilmente già impostato nella bottega fiorentina e quindi anche con la partecipazione di Leonardo, e poi compiuto a Venezia subito dopo la morte del Verrocchio in quella città nel 1488.

Il primo periodo fiorentino di Leonardo, quello della sua formazione, è dunque dominato dalla presenza del cavallo, e il cavallo è anche il protagonista dei famosi tornei medicei, all'organizzazione dei quali Leonardo stesso parteciperà con la pittura di bande, stendardi e forse anche costumi come avrebbe fatto più tardi in analoghe circostanze a Milano e in Francia. Non sorprende quindi che poco prima di trasferirsi a Milano, nel 1482, egli godesse della protezione addirittura di Lorenzo il Magnifico, che infatti lo aveva accolto nel suo «giardino» di Via Larga, dietro Palazzo Medici, dove era stata disposta la

2 - Studi di cavallo  
impennato e della  
parte posteriore  
dello stesso cavallo,  
1478 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P II 80)

prestigiosa collezione medicea di statue antiche – compreso naturalmente cavalli o frammenti di essi – affidata alle cure del vecchio allievo di Donatello, Bertoldo di Giovanni, al quale spettava pure il compito di assistere col consiglio e con l'insegnamento le nuove generazioni di artisti fiorentini, fra i quali appunto il già affermato Leonardo e, pochi anni dopo, lo stesso Michelangelo (1475-1564).

Questa fase di ricerche e sperimentazioni stimolate dal confronto con l'antico è un po' come il «dottorato di ricerca» per il giovane Leonardo da poco «laureato» alla grande scuola del Verrocchio. E questo aspetto del mecenatismo mediceo a favore del promettente artista è confermato dalla fonte più antica, la testimonianza del cosiddetto Anonimo Gaddiano del 1540 circa, al quale lo stesso Vasari avrebbe attinto più tardi. Da

quel primo biografo s'apprende dunque come fosse stato proprio Lorenzo de' Medici, il grande politico e diplomatico fiorentino, principe ricco di potere e di cultura, a inviare Leonardo a Milano come suo ambasciatore artistico:

«Stette da giovane col magnifico Lorenzo de' Medici, et dandoli provvisione, per sé il faceva lavorare nel giardino sulla Piazza di San Marco di Firenze. Aveva 30 anni che da detto magnifico Lorenzo fu mandato al Duca di Milano, insieme con Atalante Migliorotti a presentarli una lira, che unico era in sonare tale extrumento».

La missione diplomatica consisteva dunque nel recare in dono al duca di Milano uno strumento musicale fabbricato dallo stesso Leonardo – uno straordinario oggetto di straordinaria carica simbolica. Per saperne di più basta ricorrere al Vasari (1550) che parla del fatto come di una svolta determinante nella carriera di Leonardo:

«Fu condotto a Milano con gran reputazione Lionardo al duca, il quale molto si diletta del suono della lira, perché sonasse; e Lionardo portò quello strumento ch'egli aveva di sua mano fabbricato d'argento gran parte, in forma d'un teschio di cavallo, cosa bizzarra e nuova, acciocché l'armonia fosse con maggior tuba e più sonora di voce; laonde superò i musici che quivi erano concorsi a sonare».

L'episodio appartiene ormai alla leggenda. Di qui la figura di Leonardo emerge curiosamente con l'inevitabile impronta di un trovatore che approda alla corte più ambita d'Italia. È facile così dimenticarsi che si trattava di una missione diplomatica voluta da Lorenzo, un atto politico col quale rinnovare i rapporti di amicizia istaurati con Ludovico Sforza quando questi si trovava esiliato a Pisa dal 1477 al 1479, ed era spesso ospite di





3 - Studi di cavalli  
e di teste di cavallo,  
1478 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 83)

Lorenzo a Firenze, partecipando con lui a feste e tornei. Leonardo, loro coetaneo, ebbe forse allora l'occasione di incontrare per la prima volta il futuro duca di Milano, dal quale doveva essere già conosciuto di fama. Famosa è infatti la storia della «rotella» di fico con l'immagine di un mostro terrificante che Leonardo, ancora ragazzo, aveva dipinto su richiesta del padre e che questi aveva venduta a «certi mercatanti» i quali a loro volta l'avevano ceduta per un buon profitto al duca di Milano.

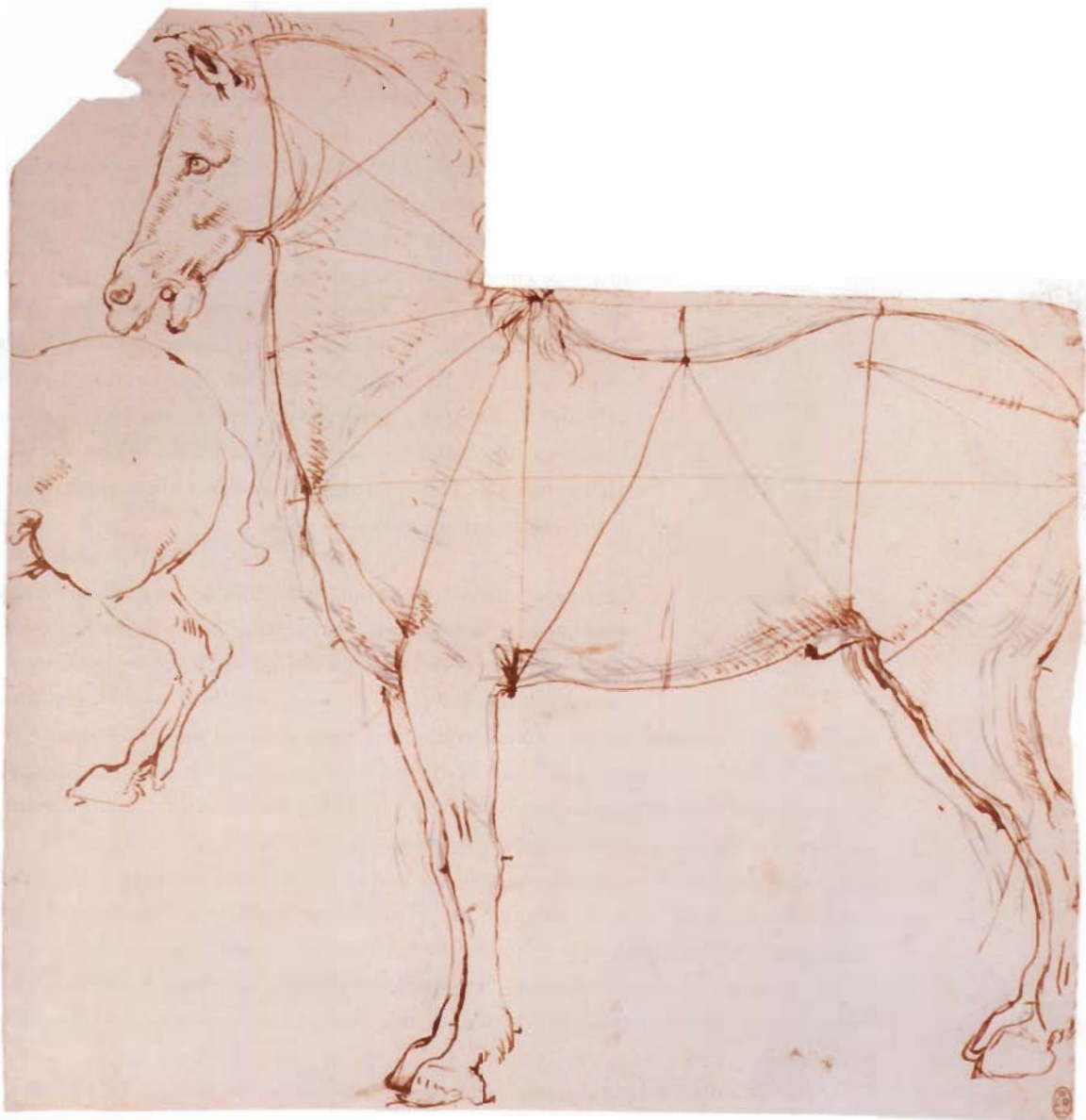
Si sa che gli aneddoti fanno la leggenda, non la storia, ed è quindi compito dello storico penetrare la fitta cortina della leggenda per rivelare, spesso anche solo con un indizio, la squillante eloquenza dei fatti. È questo il caso del grande foglio del Codice Atlantico, il 888 recto, contenente una notevole varietà di studi tecnologici, abbozzi di profili e schizzi architettonici, e celebre soprattutto per l'elenco di opere d'arte – pitture, sculture e disegni – compilato da Leonardo stesso intorno al 1482 al tempo del trasferimento da Firenze a Milano. Si ha qui una impressionante rassegna di una trentina di voci che riflettono pressoché ogni aspetto della produzione e delle esercitazioni del giovane Leonardo, forse materiali da portarsi appresso o da lasciare a Firenze: di sicuro qualcosa come il novantacinque per cento di opere di Leonardo perdute e quindi sconosciute. Si tratta di studi di figura, con particolari di teste sia maschili che femminili, studi anatomici e di proporzioni, capigliature e acconciature, ritratti e soggetti religiosi – santi, Cristi, Madonne, angeli, storiette forse di plastica, probabili caricature («una testa di zingara»), motivi di ornato come nodi e fiori «ritratti di naturale», e perfino corpi geometrici in prospettiva (come quelli celebri di Paolo Uccello e Piero della Francesca), e anche modelli, come strumenti idraulici e per imbarcazioni. In tutto questo manca solo il cavallo.

L'assenza è davvero inspiegabile considerando che numerosi disegni giovanili di Leonardo, certamente anteriori a quell'elenco, sono studi del cavallo, sia isolati che insieme con figure umane e perfino studi dal vero e di proporzioni equine, precisamente quello che Leonardo avrebbe prodotto anche molto tempo dopo il tirocinio presso il Verrocchio. Del resto lo stesso maestro è autore di alcuni disegni (a Roma e a New York) con misure e proporzioni del cavallo sul genere di quelli che Leonardo avrebbe elaborato più tardi. E così per giustificare la singolare mancanza si può pensare che Leonardo elencasse solo i materiali che aveva deciso di lasciare a Firenze, quelli che ormai non gli servivano più, mentre avrebbe portato con sé a Milano tutti gli studi sul cavallo in vista del progetto del monumento equestre a Francesco Sforza, che è il soggetto del paragrafo conclusivo nella lettera con la quale Leonardo si presentava a Ludovico Sforza: «Ancora si potrà dare opera al cavallo di bronzo, che sarà gloria immortale e eterno onore della felice memoria del Signore vostro padre e della inclita casa Sforzesca».

D'altra parte il cavallo rientra nella categoria degli studi di figura, e quindi



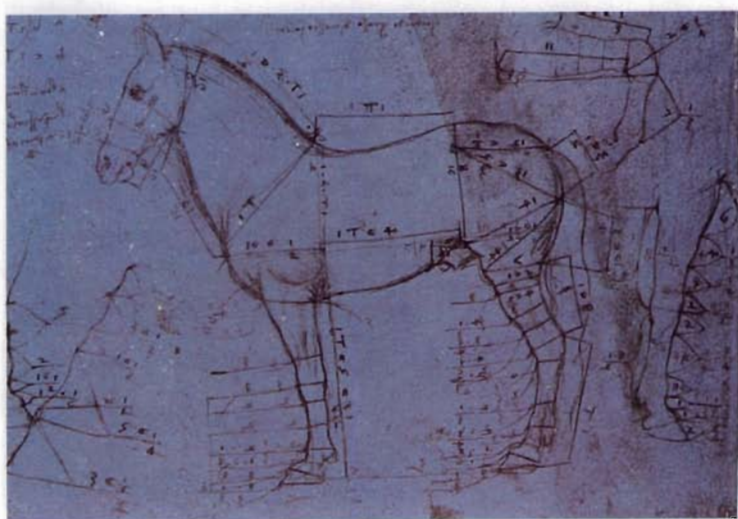
4 - Studio di cavallo  
con schema propor-  
zionale, 1478 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 88)





5 - Disegno con  
misure di un cavallo  
di profilo a sinistra  
e studi di gambe  
di cavallo, 1490 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 89)

viene studiato in funzione della scena da rappresentare. Come tale è infatti menzionato nel *Trattato della Pittura* di Leon Battista Alberti, del 1435, noto a Leonardo in versione manoscritta – la prima edizione italiana illustrata è quella di Cosimo Bartoli del 1568 –, e da lui considerato come traccia programmatica di fondamentale importanza nella formulazione della propria teoria artistica. «Ma poiché la istoria è summa opera del pittore in quale dee essere ogni copia et elegantia di tutte le cose», così scrive l'Alberti, «conviensi curare sappiamo dipigniere non solo uno huomo ma ancora cavalli, cani et tutti altri animali et altre cose degne d'essere vedute». Dunque l'uomo e il cavallo, come del resto ogni altro animale, vengono ad accomunarsi con l'Alberti in un unico concetto di «animante», come è appunto il cavallo del noto trattatello albertiano che Leonardo certamen-



te conosceva. E si deve proprio a Leonardo il primo sistematico programma di ricerca in tema di anatomia comparata quale sarà intrapreso più tardi, dal 1500 in poi, al suo ritorno a Firenze dopo il lungo e laborioso soggiorno milanese. Ma l'accostamento dell'uomo al cavallo con intenti fisiognomici e quindi psicologici è già in atto nelle prime opere fiorentine di Leonardo, una perduta o non realizzata *Adorazione dei pastori* del 1478 e l'*Adorazione dei Magi* del 1481. L'Alberti avrebbe certamente giudicato il grandioso abbozzo dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, eseguito da Leonardo l'anno prima della partenza per Milano, come l'illustrazione più efficace dei suoi precetti.

«Era tanto piacevole nella conversazione, che tirava a sé gli animi delle genti; e non avendo egli, si può dir, nulla, e poco lavorando, del continuo tenne servitori e cavalli, de' quali si diletto molto, e particolarmente di tutti gli altri animali, i quali con grandissimo amore e pazienza governava». È poco probabile che questa vivida caratterizzazione del Vasari si riferisca al tempo degli esordi di Leonardo poiché è più tardi, quando con la fama avrà acquistato reputazione e agiatezza, che Leonardo potrà permettersi «servitori e cavalli», come oggi si aspira all'automobile non tanto come necessità quanto come affermazione di posizione sociale. Viene spontaneo pensare alle «scuderie» delle ambitissime «teste rosse» nel considerarle le «polite stalle» vagheggiate nei progetti architettonici di Leonardo, quelle stalle vaste e attrezzate che solo i principi rinascimentali potevano permettersi.

Di certo il padre di Leonardo, Ser Piero da Vinci notaro in Firenze, possedeva cavalli per spostarsi spesso da una località all'altra in Toscana. E il figlio, prima o dopo, avrà pure avuto la sua prima «utilitaria». Ma anche se allora s'andava a piedi più di oggi (e fu così che Brunelleschi si recò a Roma, d'improvviso, per andare a vedere un certo

6 - Veduta frontale  
di cavallo con  
linee di suddivisione  
o assi, 1490 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 91)

«pilo» antico che gli era stato magnificato), i cavalli non mancavano di certo nella Firenze dei primi anni di Leonardo, quella, per dire, della celebre veduta detta «della catena», che è del 1470 circa (e sembra proprio lui, ragazzo, il giovane pittore seduto su di un poggio a destra in basso nell'atto di ritrarla sul foglio di un album): lì vediamo, con some, o cavaliere, lungo le mura verso Porta a Prato, costeggiando la «Sardigna» – località ricordata anche da Leonardo – che è il tratto di aperta campagna lungo l'Arno dove oggi sono le Cascine e dove si portavano i cavalli morti lasciandoli in preda agli uccelli rapaci, come la leggiadra veduta spietatamente rivela a un occhio attento, mostrando perfino un teschio di cavallo come a suggerire dove il giovane Leonardo poteva procurarsi un autentico modello per la sua famosa lira d'argento.

I cavalli sontuosamente bardati come quelli dipinti da Benozzo Gozzoli nella lunga processione dei re Magi nella cappella di Palazzo Medici, dovevano essere una presenza giornaliera a Firenze, simbolo di benessere e di cultura, presenti nelle feste religiose e nelle pubbliche cerimonie, specialmente nel tratto fra Duomo e Palazzo Vecchio, e poi nei tornei nelle piazze di Santa Croce e Santa Maria Novella. Palazzi e altri edifici con botteghe avevano tutti i loro anelli o ganci al muro (e molti esistono ancora) per legarvi i cavalli in sosta. Da qualsiasi parte fosse la bottega del Verrocchio, si può essere sicuri che appena fuori dell'uscio ci fosse un cavallo «parcheggiato». È questa l'immagine che Leonardo evoca nei suoi disegni giovanili (per es. Fig. 1), e si capisce come non avesse bisogno di recarsi a una stalla per le suddivisioni proporzionali tracciate su un cavallo ritratto in grande formato (Fig. 4).

Solo dopo queste considerazioni sul contesto urbano della Firenze del Quattrocento, si può osservare questa prima serie degli studi sul cavallo di Leonardo con l'occhio dello storico dell'arte e notare (Fig. 1) una certa esitazione a idealizzare la forma, soprattutto nel caso del cavallo in basso a sinistra, rappresentato in ambio come in alcune medaglie di Pisanello e in altre opere ispirate all'antico. Leonardo si allontana gradualmente dal modello naturale osservato in attitudini domestiche o rurali e viene a insistere sui caratteri araldici del cavallo come a conformarsi ai moduli di azione e attitudine sanciti dall'arte classica e rispecchiati nei tornei e negli spettacoli del suo tempo.

Il cavaliere con lancia, nello schizzo a punta metallica, cavalca un cavallo che appare al galoppo più che impennato. Può ben essere una prima idea per il gruppo della lotta col drago, che in un primo tempo Leonardo sembra avere considerato per lo sfondo a destra dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi, ma il cavallo è ancora slanciato a testa in avanti come in un torneo, o come nelle illustrazioni un po' più tarde delle macchine da guerra di Leonardo.

Alla stessa categoria fra l'immagine naturale e quella idealizzata appartiene il disegno successivo (Fig. 2), forse proprio uno studio per il cavallo nella composizione della lotta col drago, dalla quale sareb-





7 - Studio di cavallo di profilo a destra e particolari delle gambe anteriori e petto in vedute frontali e di tre quarti, 1490 ca. (Windsor, Raccolta Reale, P ii 92)



be derivato il gruppo di cavalli nello sfondo dell'*Adorazione* degli Uffizi. E tuttavia essi rivelano un grado di idealizzazione della forma che può solo derivare da un modello classico, il cui spirito si esprime nel carattere romantico della figura, quasi di cavallo alato. Il modellato vivido e delicato mette in risalto le proporzioni slanciate dell'animale, come nel salto di un ostacolo. Se questo cavallo impennato o al galoppo avesse le gambe posteriori come appare nel particolare indicatovi sopra, sarebbe quasi identico a uno dei colossi di Monte Cavallo a Roma (oggi Quirinale), in particolare il cosiddetto *Opus Praxitelis* riprodotto da Raffaello in un disegno a Chatsworth.

Analoghi disegni degli stessi modelli si sa essere stati eseguiti nel Quattrocento, per esempio quello attribuito a Filippo Lippi nel British Museum. Un disegno al tratto dell'Ambrosiana, rappresentante il cavallo dell'*Opus Praxitelis* veniva pubblicato nel 1784 dal Gerli come opera di Leonardo. Benché non sia di Leonardo, questo disegno mostra come il modello antico fosse ben conosciuto agli artisti della cerchia di Leonardo. Un riflesso di quei colossi si avverte anche negli studi più tardi per la *Battaglia di Anghiari*, dove Leonardo continua a saggiare posizioni alternative e conferisce alla veduta di profilo dei cavalli il carattere di un bassorilievo. Del resto, la stessa *Adorazione dei Magi* degli Uffizi, quadrata com'è, evoca il formato dei bassorilievi nella Porta del Paradiso del Ghiberti, per cui le scene nello sfondo avrebbero avuto il carattere del «rilievo staccato» introdotto da Donatello. Ragione di più per guardare più da vicino all'antico. Ecco così il primo piano di una testa di cavallo vista di fronte e di profilo, con l'occhio stilizzato, si direbbe proprio svuotato come nella famosa testa colossale di bronzo della raccolta medicea.

Nello studiare i cavalli impennati per l'*Adorazione dei Magi*, come fa nella parte inferiore di questo foglio (meglio visibile alla luce ultra-violetta), Leonardo sembra concepirli come adatti a un monumento equestre ispirato all'antico (P ii 83). È ben probabile che al tempo di questi studi egli fosse informato dell'intenzione di Ludovico Sforza di erigere un tale monumento a Milano. Fra il 1477 e il 1479, come si è visto, Ludovico, esiliato a Pisa, era spesso a Firenze ospite di Lorenzo de' Medici. Ed è a quel tempo che a Leonardo fu data l'opportunità di studiare i modelli antichi adunati nel giardino dei Medici.

Con questo in mente si spiega meglio la successiva serie milanese di studi sul cavallo, che porta infatti avanti lo stesso programma di ricerca, benché l'attenzione stia spostandosi gradualmente sul modello naturale. Leonardo indugia con compiaciuta insistenza sugli effetti di luce e ombra nel rendere la vitalità dell'animale attraverso le armoniose, spesso delicate modulazioni di superficie (Figg. 5-8), e così s'addentra sempre più nella problematica delle proporzionalità nello stesso modo che allo stesso tempo, intorno al 1490, affronta quelle dell'uomo, che troveranno sintesi suprema nel famoso «uomo vitruviano» di Venezia.

La concezione del colossale monumento equestre comincia con una visione



8 - Corpo di cavallo  
visto di profilo  
a sinistra, 1490 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 93)



impossibile. Disegni e stampe dell'inizio degli anni Ottanta mostrano che Leonardo pensa a un cavallo impennato che Francesco Sforza, in tutta armatura, monta trionfante travolgendo un nemico abbattuto. Le dimensioni colossali previste non ne avrebbero mai consentito la realizzazione pratica, che comporterebbe anche oggi inaudite difficoltà di fusione. E le stesse difficoltà sussisterebbero anche quando si ricorresse a un'immagine più sciolta, col cavaliere nudo come un eroe antico, quale si vede in un disegno che per stile e per carattere si colloca più vicino al 1490 (Fig. 12). Con questo si rinuncia anche all'audacia di una immagine possente, di impeto guerriero, per suggerire inevitabilmente quella dei giochi equestri. Lo stesso Ludovico è insoddisfatto e nel 1488 scrive a Lorenzo de' Medici a Firenze per chiedergli se può procurargli uno scultore più adatto al compito. La

risposta è fra il negativo e il temporeggiante venendo da chi ha raccomandato Leonardo. E Leonardo passa subito al rimedio e cambia programma. «Addì 23 d'aprile 1490 cominciai questo libro e ricominciai il cavallo». Così si legge sul primo foglio del Ms. C di Parigi.

Ricominciare il cavallo, per Leonardo, significa abbandonare l'idea del cavallo impennato sopra un nemico caduto e considerare quella del cavallo al passo, superbo e maestoso nell'aspetto, fremente di vitalità e imponente nell'incedere come in una parata trionfale. E significa anche trovare il modo di fonderlo.

Il 23 dicembre 1493 il modello di creta era pronto per la fusione che nel manoscritto ritrovato a Madrid Leonardo predispone con puntigliosa accuratezza come nella compilazione di un trattato. Suoi taccuini di quel tempo mostrano che egli continua a esaminare i migliori cavalli nelle scuderie della nobiltà milanese, e continua a prendere misure e confrontare particolari (Figg. 10 e 11) per gli ultimi ritocchi al grandioso modello di creta. Ormai può procedere con confidenza. Il modello è trasportato alla fonderia, probabilmente fuori porta sulla via di Vercelli nei paraggi dove Leonardo, nel 1498, aveva ricevuto una vigna in dono da Ludovico Sforza, e quindi non lontano da Santa Maria delle Grazie dove avrebbe dipinto il *Cenacolo* proprio allo stesso tempo. I poeti di corte ne parlano come di un capolavoro senza precedenti, degno rivale dei colossi di Monte Cavallo. Luca Pacioli nella sua *Divina proportione* del 1498 ne ricorda l'altezza in 12 braccia, pari a 7,20 m, e calcola il peso del bronzo necessario alla fusione. Ma col passaggio dell'armata francese, che nel 1494 lo stesso Ludovico aveva istigato contro Napoli, si hanno i primi sintomi del rapido deteriorarsi della stabilità politica nel ducato milanese. Il 17 novembre di quell'anno il bronzo raccolto per la fusione del cavallo veniva inviato da Ludovico a suo suocero Ercole d'Este, duca di Ferrara, per farne cannoni. Ma è probabile che Leonardo

9 - Disegno schematico con misure della gamba anteriore sinistra di un cavallo, 1493 ca. (Windsor, Raccolta Reale, P ii 94)



10 - Studio di gamba  
anteriore sinistra  
compresa la spalla  
e parte del petto,  
1493 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 102)





11 - Studi dal vero  
di cavalli, 1490 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 99)

12 - Cavallo  
impennato e cavalie-  
re che travolgono  
un nemico caduto,  
1490 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 106)



13 - Studio di cavallo  
impennato, 1503-4  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P II 113)

continuasse a occuparsi del progetto per il resto di quel decennio: il Bandello lo ricorda nel 1497 al lavoro alternativamente al *Cenacolo* e al cavallo. Le forme erano pronte e non sembra che si fosse rinunciato alla fusione. Questo nel 1498, al tempo dei calcoli del Pacioli. Un anno dopo i francesi entravano in Milano e il modello veniva distrutto.

Alla fine del 1499, con la caduta della dinastia sforzesca, Leonardo ritorna a Firenze dopo quindici anni di fervida attività a Milano, facendo tappa a Mantova e a Venezia. Nel 1502 è in Romagna al servizio di Cesare Borgia come architetto militare. L'anno dopo è di nuovo a Firenze e riceve l'incarico di decorare la nuova sala del Gran Consiglio costruita dietro Palazzo Vecchio fra il 1495 e il 1498. L'enorme composizione –

tre volte il *Cenacolo* – doveva commemorare la vittoria riportata dai fiorentini sui milanesi ad Anghiari presso Borgo San Sepolcro nel 1440. Nel 1505 il cartone era già completato, e l'anno appresso la parte centrale della composizione era già stata trasferita sulla parete designata. Intanto l'incarico di decorare un'altra parte della sala veniva affidato al giovane Michelangelo, che già si era affermato come scultore col colossale *David*, e che avrebbe dovuto svolgere un tema analogo, un episodio della *Battaglia di Cascina*, nella quale i fiorentini sconfissero i pisani nel 1364.

Nel 1506, finito il cartone, Michelangelo abbandonava l'impresa e ritornava al servizio del papa. Anche Leonardo avrebbe interrotto l'opera intorno al 1506 chiamato a Milano a nome del re di Francia. I due cartoni furono subito presi a modello dalle nuove generazioni di artisti, compreso Raffaello e Andrea del Sarto, e infatti, al dire del Cellini, «mentre che stettero in piedi furono la scuola del mondo». Quello di Michelangelo fu lacerato nel 1512 al ritorno dei Medici a Firenze, e quello di Leonardo seguì probabilmente la stessa sorte, mentre la parte dipinta in palazzo scompariva nel 1563 con le modifiche apportate alla sala dal Vasari.

«I cavalli di Leonardo da Vinci», «il gruppo dei cavalli di Leonardo». Così i contemporanei di Leonardo, a cominciare da Francesco Albertini nella sua guida di Firenze pubblicata nel 1510, avrebbero ricordato la parte della *Battaglia di Anghiari* da lui dipinta



14 - Studio di cavallo  
impennato, 1503-1504  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 114)





15 - Studio di una  
testa di cavallo,  
1503-4, (Raccolta  
Windsor, P ii 116)  
e Studi di teste di  
cavalli e di un cavallo  
impennato, 1503-4  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 117)



16 - Studi di un  
cavallo impennato  
e di una Leda  
inginocchiata, 1503-4  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 118)

nel 1505. E così l'Anonimo Caddiano che intorno al 1540 scriveva della sorte toccata al cartone di Leonardo, avrebbe affermato che la maggiore porzione di esso si trovava presso lo Spedale di Santa Maria Nuova, mentre il «gruppo de cavalli», l'unica parte trasferita in pittura, era rimasto a Palazzo Vecchio. Nel 1549, l'ammiratissima pittura murale era ancora visibile, e Anton Francesco Doni la raccomandava a un visitatore veneziano: «e salito le scale della sala grande, diligentemente date una vista a un gruppo di cavalli e d'uomini (un pezzo di battaglia di Leonardo da Vinci) che vi parerà una cosa miracolosa».

Una stampa del 1558 ci conserva memoria del gruppo che Leonardo aveva dipinto su una tavola di saggio, e questo deve essere stato il prototipo delle copie successive, compresa quella famosa del Rubens eseguita quando l'originale e il cartone erano già scomparsi. Nel 1563 il Vasari ebbe l'ordine dal Gran Duca di modificare l'architettura della sala e di fornirne una nuova decorazione pittorica. Non si sa se egli ebbe a distruggere la pittura di Leonardo o se fu in grado di conservarla col sovrapporvi la nuova decorazione. In ogni caso, ce ne ha conservata vivida memoria descrivendone la composizione con straordinario acume, per cui il «gruppo di cavalli» viene giustamente analizzato nel senso di un «gruppo» e di una «fuga» – non più un gruppo, dunque, ma l'annodarsi di forme vibranti di energia, il vortice di una corsa travolgente.

Tutti i documenti grafici appartenenti al capolavoro perduto di Leonardo, e in particolare i suoi disegni preparatori (Figg. 13-18), confermano l'osservazione del Vasari circa l'opera «che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta, per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga; perciocché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta negli uomini, che ne' cavalli». Si veda in particolare lo studio di quello che potrebbe definirsi la «fisionomia del cavallo» affrontata a quella dell'uomo (Fig. 15).

Lo studio del cavallo impennato, a matita rossa con tracce di penna (Fig. 13), è forse il più celebre, e certamente il più emblematico di tutti gli studi per la *Battaglia di Anghiari*. Ed è pure uno dei primi, in rapporto con lo schizzo compositivo della scena centrale in un disegno di Venezia, dove un cavallo nella stessa posizione appare all'estrema destra. Lo schizzo di Venezia mostra l'inizio della concezione leonardesca del gruppo centrale, cioè della «Lotta per lo Stendardo». Le parti che si scontrano non sono ancora allacciate in una lotta a corpo a corpo come si vede nelle copie più tarde, compresa quella del Rubens, ma volteggiano attorno a un'area centrale, mentre l'asta della bandiera sembra suggerire il braccio di una giostra. Si stabiliscono così due motivi fondamentali nei cavalli di



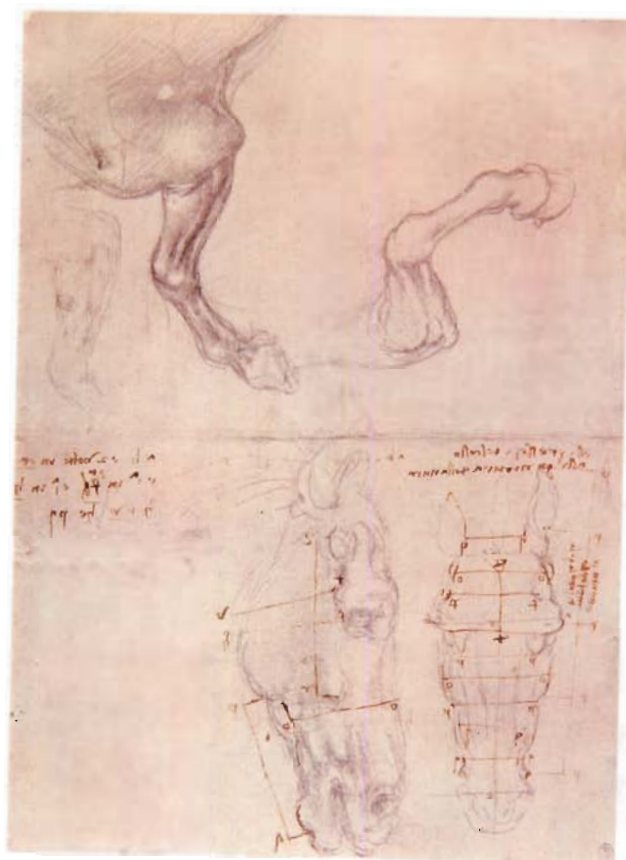
17 - Studi di cavalieri  
al galoppo e altre  
figure, 1503-4  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 121)

18 - Adunata  
di cavalieri con vessilli  
pronti a procedere  
verso sinistra, 1505 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 123)





19 - Studi delle  
gambe anteriori  
di cavalli e disegni  
di teste di cavallo  
con schemi propor-  
zionali, 1506-8  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 124)



20 - Quattro studi  
di monumento  
equestre, 1508-10  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 133)



21 - Studi di cavallo  
e cavaliere, 1508-10  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P. II 134)





profilo a sinistra: uno di essi è rivolto verso lo spettatore come in questo disegno, l'altro se ne allontana dirigendosi verso lo sfondo, come si può vedere anche nel piccolo schizzo a penna su questo stesso foglio.

Oltre all'impressione di un movimento rotatorio, un effetto centrifugo è suggerito dai singoli cavalli. Ognuno cerca di allontanarsi dall'altro, ma l'asta della bandiera li tiene uniti, e l'unico modo per loro di procedere è di roteare vorticosamente. È questo il principio fondamentale di dinamica cui s'informerà la versione definitiva del gruppo centrale. È come se il roteare vorticoso avesse portato le parti contendenti a un confronto ravvicinato. Da qui la necessità di chiudere completamente l'area centrale, per cui lo spazio triangolare che si determina allo scontrarsi di due cavalli impennati può ridursi col

sovrapporvi la parte posteriore di un altro cavallo sulla sinistra mentre il resto viene ad essere occupato da due combattenti a terra. I cavalli del gruppo centrale sono studiati con insistenza (Figg. 14-16), e così il motivo di questo disegno è ripreso in un altro a carboncino (Fig. 14), che al confronto appare timido e debole. Il cavallo non si presenta più realisticamente asciutto e nervoso, ma assume l'aspetto idealizzato delle proporzioni poderose, adatte a suggerire l'effetto monumentale di un modello classico come quello dei colossi di Monte Cavallo.

Poi viene lo schizzo a penna su un grande foglio che in origine era tutt'uno col frammento di una testa di cavallo (Fig. 15). L'intero foglio è dominato dalle espressioni feroci delle teste di cavallo in profilo verso destra. Esse variano in intensità e violenza a seconda di come le bocche s'aprono a esporre i denti superiori, le narici si espandono, l'occhio infocato emerge dal profondo della fossa orbitale; il collo s'incurva sopra il petto spinto fieramente in fuori. Essi sembrano tutti ricondurre al tema centrale del leone ruggente e dell'uomo urlante – una illustrazione appropriata del concetto leonardesco della guerra come «pazzia bestialissima». Il resoconto del Vasari della *Battaglia di Anghiari* trova riscontro puntuale in questo disegno in quanto richiama l'attenzione sul modo come nella pittura «non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la

vendetta negli uomini, che ne' cavalli».

Il carattere di questi disegni s'accorda benissimo al termine «schizzo», cioè il disegno eseguito con grande rapidità, di solito con la penna, in modo che l'inchiostro viene ad associarsi all'idea degli spruzzi o getti d'acqua. Leonardo usò questa parola per indicare gli studi sul cavallo per il cartone della *Battaglia di Anghiari* quali si trovavano su un libro ora perduto: «un libro di cavalli schizzati pel cartone».

In un altro foglio di grande formato (Fig. 16) il motivo del cavallo impennato appare ancor più imponente e alquanto idealizzato, come per assumere la monumentalità





23 - Studi di cavalli  
e cavalieri, 1508-10  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 137)



di una statua equestre. È probabilmente lo studio per il cavallo principale, quello all'estrema destra, del gruppo della «Lotta per lo Stendardo». Il cavaliere, appena indicato, sembra suggerire la posizione di chi è appena saltato in sella e si sporge in avanti col braccio sinistro allungato al di sopra del collo del cavallo come per raggiungere qualcosa postovi sul petto. La testa del cavaliere è chiaramente visibile, sovrapposta sul lato sinistro di quella del cavallo, e il collo del cavallo è rivolto in direzione opposta allo spettatore.

Questo disegno conferma inoltre che le prime idee per una Leda inginocchiata, ispirata al modello classico della Venere Anadiomene, risalgono al tempo degli studi per la *Battaglia di Anghiari*, intorno al 1504, e quindi al tempo degli studi per le fortificazioni di Piombino dei quali si ha un riflesso in un grande foglio del Codice Atlantico che contiene altri abbozzi di cavalli per la *Battaglia di Anghiari*.

Altri studi si riferiscono alle parti periferiche della vasta composizione. A sinistra della «Lotta per lo Stendardo» era prevista la scena di una carica di cavalleria. Ecco così il cavallo lanciato al galoppo (Fig. 17). Simile studio a matita rossa fu aggiunto da Leonardo a un foglio a Venezia con studi di proporzione databili intorno al 1490. Come in quel disegno a Venezia, qui il cavallo appare molto più grande in rapporto al cavaliere di quanto è di solito il caso negli altri studi.

Per il gruppo di destra, invece, Leonardo aveva previsto una adunata di cavalieri con vessilli pronti a procedere verso sinistra (Fig. 18). Uno schizzo di Raffaello del 1505 a Oxford, che è la copia della «Lotta per lo Stendardo» quale appariva nel cartone perduto di Leonardo, include il particolare del cavallo visto dal retro al centro di questo disegno. Che questo sia uno studio per il gruppo di destra della *Battaglia di Anghiari* è provato anche dai tratti verticali con i quali è indicata all'estrema destra la fine della composizione. Con essi le figure dei cavalieri con trombe vengono ad essere tagliate a metà come per suggerire che la scena continua oltre quel limite. Raffaello avrebbe fatto lo stesso nelle Stanze in Vaticano.

L'andamento da destra a sinistra dell'azione presuppone un punto di collegamento col gruppo centrale, e uno studio per quest'ultimo a Venezia mostra che il passaggio da un episodio all'altro si sarebbe effettuato con un

ponte posto a mezza distanza sul quale si svolge un'attività concitata, sia pure indistinta, e che implica la presenza di un fiume o torrente che scorra dallo sfondo al primo piano. Si può dunque inferire che il gruppo nel presente disegno – a volte considerato una «cavalcata» – è concepito in rapporto col ponte fuori campo. Vi sono rappresentate le riserve fiorentine pronte a portare soccorso sul campo di battaglia prendendo la strada del ponte.



25 - Studi  
di monumenti  
equestri, 1508-10  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 139)





26 - Studio  
di monumento  
equestre, 1510-12  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 140)



27 - Tre studi  
di cavalli, 1510 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P II 141 v.)

La figura del comandante che dirige l'operazione appare in primo piano al centro. È il cavaliere che si dispone a saltare da un cavallo a un altro. Il cambio di cavallo poco prima della battaglia era una pratica comune presso i condottieri del tempo.

Sembra che in occasione di ogni nuovo progetto che comportasse la presenza di cavalli, Leonardo rinnovasse lo studio delle proporzioni equine. Può essere che ciò fosse anche in funzione del proposito di compilare un trattato sull'anatomia e il moto del cavallo analogamente a quanto andava facendo con la figura umana, e del resto si sa che durante gli studi per la *Battaglia di Anghiari* o subito dopo aveva intrapreso un sistematico programma di anatomia comparata, ponendo la struttura umana a confronto con quella equina.

Uno dei fogli più problematici di Leonardo a Windsor con studi delle gambe anteriori del cavallo e disegni di teste equine con schemi proporzionali (Fig. 19), si presenta con lo stile dei disegni a carboncino del periodo giovanile. E il particolare delle gambe anteriori di un cavallo impennato richiama subito il motivo centrale della *Battaglia di Anghiari*, ma anche precedenti studi per l'*Adorazione dei Magi* e per il monumento Sforza. Così anche i disegni di teste rimandano a quelli per la giovanile *Adorazione*. Misure e note, pure a penna, furono aggiunte molto più tardi, e mostrano infatti lo stile della scrittura di Leonardo al tempo della *Battaglia di Anghiari* o dopo, al tempo del progetto per il Monumento Trivulzio intorno al 1506-8. Alcuni degli studi per quel progetto, infatti, dimostrano un rinnovato interesse nel problema delle proporzioni. Le misure aggiunte a questo disegno potrebbero essere una prova indiretta del fatto che si tratta qui di studi dal vero, ai quali Leonardo ritornava dopo un intervallo di venticinque anni per verificare un canone proporzionale.



Quando ancora all'opera alla pittura in Palazzo Vecchio, Leonardo veniva chiamato dal governatore francese di Milano per progetti architettonici e allestimenti teatrali. Lo stesso re, che nel 1507 si sarebbe recato a Milano, intendeva servirsi di lui come pittore e ingegnere. Col permesso della Signoria Leonardo lasciava Firenze a fine maggio 1506 per ritornarvi fra il 1507 e il 1508, e per poi trasferirsi ancora una volta a Milano. È probabilmente dopo il 1508 che un altro personaggio del governo francese, il maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, si rivolge a

lui per il progetto di un monumento equestre da erigersi all'interno della propria cappella funebre che il Bramantino avrebbe edificato dopo il 1512 in S. Nazaro a Milano.

L'opera di Leonardo si conosce solo attraverso una serie di disegni (Figg. 20-29) che sono più o meno in rapporto con un particolareggiato preventivo di spesa su un foglio del Codice Atlantico databile appunto intorno al 1508-10. Da qui si viene a sapere che il Trivulzio - morto nel 1518 - doveva essere rappresentato disteso sul coperchio di un sarcofago retto da sei arpie portacandelabri. Colonne di marmo con capitelli di bronzo, poste ai quattro angoli della base sulla quale il sarcofago era collocato, avrebbero

28 - Studi delle  
gambe anteriori e  
posteriori del cavallo,  
con nota, 1508-10  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 142)





sostenuto una soprastruttura che sarebbe servita di base al gruppo equestre. Erano inoltre previste otto figure di schiavi chinati e probabilmente incatenati agli angoli del monumento, e sei tavole marmoree con trofei.

Nessuno dei primi biografi di Leonardo menziona il progetto del monumento equestre al Trivulzio. Sorprende in particolare che il Lomazzo, che poteva attingere al Melzi per informazioni di prima mano sull'attività di Leonardo a Milano, non ne accenni nemmeno. Egli ricorda, comunque, un ritratto del Trivulzio eseguito da Leonardo, un'opera che ci sarebbe altrimenti ignota, a meno che non si trattasse di uno studio per il cavaliere del monumento equestre.

Negli studi per questo monumento, solo in alcuni casi il cavaliere appare ritrat-

to realisticamente piuttosto che convenzionalmente. E si può dire che ogni volta che non appare con l'aspetto idealizzato di un eroe antico, i suoi tratti fisionomici sono quelli del Trivulzio. La descrizione che ne dà il Lomazzo – «piccolo di corpo, ma ben fatto, era di fronte spaziosa, di naso rilevato, con alquanto di zazzera, andava raso» – si applica bene al cavaliere rappresentato in uno dei disegni più vicini alle specificazioni del preventivo (Fig. 21).

Col nuovo progetto di un monumento equestre non più di dimensioni colossali, Leonardo può ritornare, almeno come alternativa, al motivo da lui sempre vagheggiato del cavallo impennato che travolge un nemico caduto (Figg. 20, 25 e 26). Quando usa la penna (per es. Fig. 20) non mostra più l'impeto esplosivo come negli analoghi studi per la *Battaglia di Anghiari* (per es. Fig. 15), ma il segno si fa più analitico, come negli studi anatomici coevi, diretto come sembra a una definizione più controllata della forma e a scandire gli elementi architettonici del basamento. Il tocco del carboncino, invece, acquista suggestioni atmosferiche anche quando la forma che ne emerge viene enfaticamente delineata a penna (Figg. 21 e 22).

Questi effetti coloristici, non necessari negli studi anatomici dello stesso tempo, riappaiono invece negli studi di paesaggi e anche negli studi di figura, specialmente in quelli per la testa della *Sant'Anna* del Louvre. Fra le immagini più belle di cavalli rappresentati in questo stile, è quella dove al cavaliere è conferita l'eterea consistenza di un fantasma (Fig. 23). È questo parte di una serie (Figg. 24-26) che sembra suggerire una fase di ricapitolazione negli studi di Leonardo per il progetto Trivulzio. Al carboncino subentra ora la punta di piombo. Cavallo e cavaliere sono visualizzati nello splendore e idealizzazione di forme classiche cui si aggiunge un senso di vivacità naturale. L'ispirazione può ben provenire da gemme antiche, il cui carattere viene trasmesso attraverso la levigatezza cristallina del modellato che conferisce consistenza e rigore all'evanescente qualità dell'immagine.

Con questi disegni si è forse già oltre il 1510, e il loro carattere prelude infatti



30 - Studi di gatti,  
di cavalli e di un  
San Giorgio e il  
Drago, 1518 ca.  
(Windsor, Raccolta  
Reale, P ii 158)





a quello degli studi più tardi di costumi per feste. È questo il tempo in cui Leonardo può passare dall'uso vigoroso, obbiettivo della penna negli studi anatomici, alla straordinaria, sognante delicatezza del tocco morbido della punta di piombo in disegni come questi, nei quali la percezione del passato è intesa come esperienza poetica.

Leonardo, ormai, non si preoccupa più di attribuire un'identità fisionomica al cavaliere. D'ora in poi esso apparirà come un eroe antico, nudo col mantello svolazzante al vento, oppure in costume fantastico (come nella Fig. 25) adatto a un personaggio in maschera.

Si arriva così all'immagine più emblematica di tutta la serie (Fig. 26). Si ha l'impressione che si tratti qui dell'ultimo di tutti gli studi per il Monumento Trivulzio, e si è tentati a pensare che Leonardo avesse infine abbandonato ogni idea di realizzare il progetto, per cui al monumento non restava che prendere forma nella sua mente. Lo stile può indicare qualsiasi momento dopo il 1510. Ma lo stile, quando è l'espressione di un artista che invecchia, è uno strumento pericoloso da usare. E così questo disegno potrebbe stare benissimo accanto ai più tardi disegni di figure in costume, compreso la celebre «Pointing Lady», e perciò potrebbe anche appartenere al periodo francese di Leonardo, dopo il 1517. Non c'è modo di provare che si riferisca al progetto per il monumento al Trivulzio.

Al gruppo di studi riferibili a quel monumento appartengono indubbiamente alcuni del solo cavallo (Figg. 27-29). Con l'insistenza sui particolari delle gambe, e con l'osservazione sul loro moto nel passo e nell'ambio (Fig. 28), riaffiora l'idea di un trattato sul cavallo, per riprendere o sviluppare quello che, secondo il Vasari, Leonardo avrebbe preparato durante il periodo sforzesco, e che sarebbe andato perduto al tempo dell'invasione francese del 1499. Ma se lo studio del cavallo isolato presuppone il riferimento al modello vivente, in questa serie predomina invece il proposito di idealizzare la forma nei suoi molteplici aspetti spaziali. Si arriva così a una veduta eccezionale del cavallo, addirittura a volo d'uccello, presa da tre quarti di dietro verso destra (Fig. 27). È come osservare un modello posto su un tavolo, come spesso accade con i disegni architettonici di Leonardo. Entrambi i cavalli recano una leggera indicazione della loro piattaforma rettangolare, anch'essa debitamente posta in prospettiva. L'alternativa della posizione della testa in rapporto con la gamba anteriore alzata è messa in evidenza in entrambi i disegni dalla curva vigorosa del collo.

Nell'allontanarsi dal dignitoso carattere araldico delle vedute di profilo, come nelle medaglie, questi cavalli rivelano un aspetto diverso del loro volume, che essi ostentano in modo quasi caricaturale. Essi prefigurano le frenetiche, acrobatiche contorsioni dei cavalli più tardi, quelli degli ultimi fogli francesi (Fig. 30). Strane immagini, quest'ultime, prive ormai di ogni logica di un rapporto con la realtà, possenti ma mute, richiamate come in sogno dai recessi più remoti della memoria.



*Finito di stampare  
nel mese di aprile 1996  
presso Giunti Industrie  
Grafiche S.p.A.  
Stabilimento di Prato*

U.N.I.R.E.  
Unione Nazionale  
Incremento  
Razze Equine

La mostra e il catalogo  
sono stati realizzati  
da Giunti Gruppo Editoriale  
per U.N.I.R.E.  
Unione Nazionale  
Incremento Razze Equine.

*Coordinamento*

Monica Maffioli

*Progetto grafico e allestimento*

Stefano Rovai

*In copertina*

Studio per il trasporto del cavallo per  
il monumento Sforza (dettaglio), 1493  
(Codice Atlantico, f.577v).

© 1996 Giunti Gruppo Editoriale Firenze

