



Achademia Leonardi Vinci

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy. Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia>

Sodoma e la *Battaglia di Isso*, la fascinazione della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo

Maria Forcellino

How to cite: Forcellino M. (2024). Sodoma e la *Battaglia di Isso*, la fascinazione della *Battaglia di Anghiari* di Leonardo. *Achademia Leonardi Vinci*, 4(4), 105-120.

<https://doi.org/10.6093/2785-4337/11430>

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.

LA fascinazione di Leonardo sul Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, 1477-1549) è una questione ben nota negli studi benché ad oggi tutt'altro che delucidata.¹ Tracce dell'influsso di Leonardo sulla

¹ Si veda da ultimo Calzona, Lucia, "Sodoma e Leonardo." In *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità* (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), Roberto Antonelli, Claudia Cieri Via, Antonio Forcellino, Maria Forcellino (ed.), Roma: Bardi Edizioni, 2019, pp. 263-275; su Sodoma si veda almeno la bibliografia principale: Meyer, "Sodoma". In *Allgemeines Künstlerlexikon*, Berlin 1885, s. v.; Priuli Bon, Lilian, *Sodoma*, London: Bell, 1900; Cust, Robert H., *Giovanni Antonio Bazzi, hitherto usually styled "Sodoma"*, London: John Murray, 1906; Suida, Wilhelm, "Sodoma, wirklichen Name Giovanni Antonio Bazzi." In *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXXI(1937), pp. 198-202; *Mostra delle opere di Giovanni Antonio Bazzi, detto "Il Sodoma"* (Vercelli, Museo Borgogna – Siena, Pinacoteca), Enzo Carli (ed.), Vercelli: Ed. Savit, 1950; Hayum, Andrée, "A new dating for Sodoma's frescos in the Villa Farnesina." *The Art Bulletin*, 48 (1966), pp. 215-217; Hayum, Andrée, *Giovanni Antonio Bazzi "Il Sodoma"*, New York e London: Garland, 1976 (ristampa tesi di laurea 1968); Carli, Enzo e Morandi, U., "Un documento per il Sodoma." *Bullettino senese di storia patria*, 1977-1978, pp. 212-222; Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 4. Il giovane Sodoma." *Prospettiva*, 30 (1982), pp. 43-58; Vasari, Giorgio, *le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini commento secolare a cura di Paola Barocchi, in 6 voll, Firenze: Sansoni, 1966-1987, "Vita di Giovannantonio detto il Sodoma da Verzelli pittore", vol. V (testo) 1984, pp. 381-390; Bisogni, Fabio, "La pittura a Siena nel primo Cinquecento." In *La Pittura in Italia, Il Cinquecento*, tomo I, Milano: Electa 1988, pp. 335-349; Bartalini, Roberto, "Sodoma the Nozze and the Vatican Stanze." *The Burlington Magazine*, CXLIII (2001), pp. 544-553; Radini Tedeschi, Daniele, *Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma*, Roma, 2008; Bartalini, Roberto e Zombardo, Alessia, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma: fonti documentarie e letterarie*, Vercelli: Biblioteca della Società Storica Vercellese, 2012; Bartalini, Roberto, "Da Raffello al Sodoma: sulla camera nuziale di Agostino Chigi alla Farnesina" in *Late Raphael. Proceeding of the International Symposium* (Madrid: Museo Nacional del Prado) Miguel Falomir (ed.), Madrid: Museo Nacional del Prado 2013, pp. 80-89, cit. pp. 80-81; Bartalini,

Sodoma e la *Battaglia di Isso*: la fascinazione dalla *Battaglia* *di Anghiari* di Leonardo

MARIA FORCELLINO



Gallerie dell'Accademia, 214r



Fig. 1 – Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma, *Sala delle Nozze*, affreschi, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

sua pittura sono generalmente riferite all'adozione dello sfumato leonardesco e circoscritte ad aspetti dello stile del pittore che si è soliti collocare, sulla base di un presunto incontro fra i due, non documentato, sul finire del Quattrocento e riaffiorare vagamente nella produzione successiva. Poca attenzione ha ricevuto infatti negli studi l'influsso di Leonardo sulla produzione del Sodoma a Roma nel secondo decennio del Cinque-

cento, quando realizza gli affreschi della *Sala delle Nozze* (Fig. 1) della villa suburbana del banchiere Agostino Chigi. In quegli affreschi, data l'importanza della contiguità spaziale e temporale con l'attività di Raffaello nella villa, è stato valutato soprattutto quello dell'Urbinate.² In realtà negli affreschi della Farnesina la fascinazione di Leonardo sul Sodoma sembra rinvigorita anche nell'affresco delle *Nozze*, per i riferimenti iconografi-

Roberto, "Sulla camera di Alessandro e Rossane alla Farnesina e sui soggiorni romani del Sodoma (con una nota su Girolamo Genga a Roma e le sue relazioni con i Chigi)." *Prospettiva*, 153/154, 2014 (2015), pp. 39-73; Fagiani, Marco, "Il Sodoma (eigl. Bazzi, Giovanni Antonio)." In *Allgemeine Künstler Lexikon*, 104(2019), pp. 412-414; Bartalini, Roberto, "Raffaello e il Sodoma nella Stanza della Segnatura. Nuove evidenze." *Prospettiva*, 181-182 (Gennaio-aprile 2021), pp. 86-95. Il presente saggio è la seconda parte di uno studio pubblicato nella stessa rivista nel numero precedente e conclude lo studio di Leonardo iniziato in occasione della ricorrenza del Cinquecentenario della morte dell'artista. Ringrazio il presidente dell'Accademia dei Lincei, prof. Roberto Antonelli, per la proficua collaborazione di questi anni e la curatrice di Villa Farnesina, dott.ssa Virginia Lapenta.

² Bartalini, 2014 (2015).



Fig. 2 – Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *La Battaglia di Issa*, affresco, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

ci che contiene nel paesaggio al dipinto della *Leda Borghese*, opera di sicura derivazione dai cartoni originali del maestro e convivere quindi con quella per Raffaello.³ Non solo, ma una fascinazione anche maggiore di Leonardo si trova, a mio avviso, in un altro affresco della stessa sala, nella *Battaglia di Issa* (Fig. 2) con conseguenze forse non trascurabili per una migliore comprensione anche dell'opera di Leonardo.

LA BATTAGLIA DI ISSO

La Battaglia di Issa (Fig. 2) è uno degli affreschi dipinti dal Sodoma nella villa suburbana del banchiere senese Chigi, meglio nota come la Farnesina.⁴ Si trova sulla parete sud fra le due finestre della camera da letto che prende il nome dal suo affresco più famoso, le *Nozze di Alessandro e Rossane* sulla parete nord. Il tema raccontato come gli altri della stessa sala è un episodio della vita di Alessandro Magno noto attraverso le *Historiae Alexandri Magni Macedonis* di Quinto Curzio Rufo,

³ Forcellino, Maria, "Suggerzioni leonardesche nella sala delle Nozze di Alessandro e Rossane alla Farnesina." *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*, 3 (2023), 124-139; <https://doi.org/10.6093/2785-4337/3>.

⁴ Sulla Farnesina si veda Frommel, Christoph L., *Die Farnesina und Peruzzis architektonisches Fruehwerk*, Berlin: de Gruyter, 1961; *La Villa Farnesina a Roma*, Frommel, Christoph L. (ed), Modena: Panini 2003; sui problemi connessi alla cronologia degli affreschi con una proposta a sostegno di una loro datazione intorno al 1516/17 rinvio da ultimo a Forcellino, 2023.

scelte quali *exempla virtutis*.⁵ Con la *Battaglia di Isso* combattuta nel 333 a. C., Alessandro il Grande riportò la vittoria sull'esercito del re persiano Dario III che subì una completa disfatta benché numericamente superiore. Il giorno dopo la vittoria Alessandro si recò a rendere omaggio alla famiglia del vinto re persiano dando prova di grande magnanimità verso la madre di Dario, Sisigambi, la moglie Statira e le sue due figlie, soggetto dell'affresco sul muro contiguo e noto come la *Magnanimità di Alessandro*.⁶ (Fig. 3)

La *Battaglia di Isso* dipinta dal Sodoma rappresenta un momento della battaglia attraverso lo scontro che avviene fra due cavalieri contrapposti al centro, Alessandro in groppa ad un cavallo nero con la spada sguainata pronto a colpire e il suo avversario, chino dietro al collo del suo cavallo. Alessandro si fa riconoscere perché indossa la stessa armatura che porta nell'episodio adiacente, la *Magnanimità di Alessandro*, e l'elmo della battaglia dei soldati macedoni. Lo scontro fra i due cavalieri coinvolge anche i due cavalli, in opposizione fin dal colore. Intorno diversi fanti sono colti in varie posizioni mentre un ampio paesaggio domina la seconda metà della parete. Il paesaggio contiene riferimenti ai luoghi storici della battaglia in quanto presenta un fiume, una chiara allusione al fiume Pinarus lungo il confine turco-siriano, e più oltre nella parte alta, il golfo di Isso, con la

città (di Isso) lungo la costa, al tramonto. In questo affresco è stata segnalata recentemente, in occasione della preparazione della mostra di Roma per il Cinquecentenario della morte di Leonardo, la citazione di un *topos* leonardiano dalla *Battaglia di Anghiari* dipinta solo in parte nella Sala Grande (poi Sala del Maggior Consiglio e successivamente Salone dei Cinquecento) di palazzo Vecchio a Firenze, nelle zampe anteriori dei due cavalli che si intrecciano le une alle altre nella foga dello scontro.⁷ Tale segnalazione merita approfondimenti per le domande che suscita e le questioni che solleva. Il dettaglio iconografico segnalato fu proprio dell'opera di Leonardo e colpì subito la fantasia dei contemporanei e successivamente di Vasari:

Per il che, volendola condurre Lionardo, cominciò un cartone alla sala del papa, luogo in Santa Maria Novella, dentrovi la storia di Niccolò Piccinino, capitano del Duca Filippo di Milano, nel quale disegnò un groppo di cavalli che combattevano una bandiera, cosa che eccellentissima e di gran magisterio fu tenuta per le mirabilissime considerazioni che egli ebbe nel far quella fuga. Percioché in essa non si conosce meno la rabbia, lo sdegno e la vendetta ne gli uomini che ne' cavalli; *tra' quali due, intrecciatisi con le gambe dinanzi, non fanno men vendetta coi denti, che si faccia chi gli cavalca nel combattere detta bandiera*.⁸

⁵ Faedo, Lucia, "L'impronta delle parole. Due momenti della pittura di ricostruzione." In *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, Salvatore Settis (ed.), t. II (*I generi e i temi ritrovati*), Torino: Einaudi, 1985, pp. 23-37.

⁶ Hayum, 1968, p. 167 che riferisce l'episodio dalle *Vite* di Plutarco.

⁷ Calzona, 2019, cit. p. 271; segnalazioni analoghe si ritrovano anche in Nardinocchi, Elisabetta, "La lotta per lo stendardo della fondazione Horne equivoci e conferme." In *L'arte di governo e la Battaglia di Anghiari* (Anghiari, Museo della Battaglia e di Anghiari, 1 settembre 2019-12 gennaio 2020), Gabriele Mazzi (ed.), 2019, pp. 24-27, cit. p. 25, anche questo un contributo legato a un'esposizione del Cinquecentenario.

⁸ Vasari, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori, et Scultori Italiani, da Cimabue insino a' nostri tempi*. Nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino Firenze 1550, Luciano Bellosi e Aldo Rossi (ed.), Torino: Einaudi, 1986, *Vita di Lionardo da Vinci*, pp. 552-553 (il corsivo è di chi scrive); su questa annotazione del Vasari sui cavalli che "non fanno men vendetta coi denti" si rimanda più avanti nel testo.

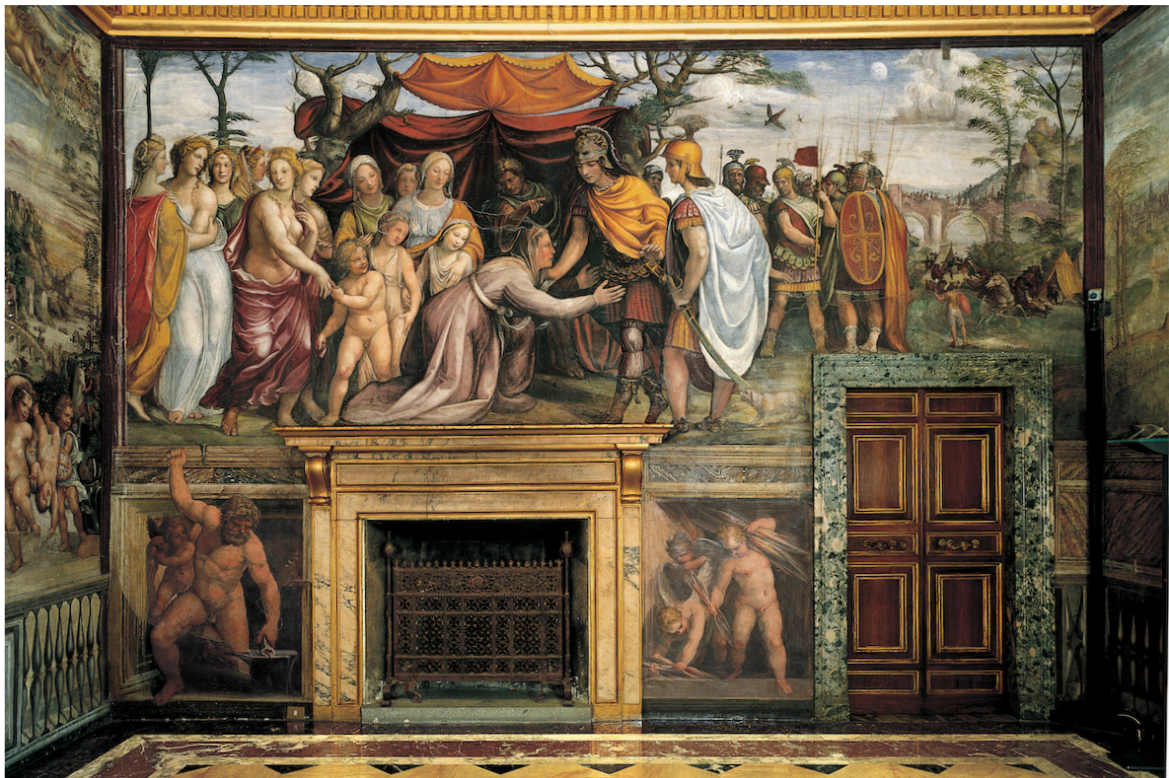


Fig. 3 - Giovanni Antonio Bazzi, detto il Sodoma, *La Magnanimità di Alessandro*, affresco, Roma, Villa Farnesina (Su gentile concessione Archivio Accademia dei Lincei)

Il motivo dei due cavalli che presentano le zampe anteriori intrecciate le une alle altre sembra comparire già nei primi schizzi di Leonardo per la composizione della scena principale della *Battaglia*, e si ritrova infatti disegnato nello schizzo oggi a Venezia, (*Lotta per lo stendardo presso un ponte*, disegno a pen-

na, 101 x 142 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 216).⁹ (Fig. 4) Come è noto Leonardo cominciò la *Battaglia di Anghiari* con l'episodio della *Lotta per lo stendardo* nell'autunno del 1503 e lo lasciò incompiuto nella primavera del 1506.¹⁰ Tuttavia negli ultimi tempi è stato suggerito ne-

⁹ Zöllner, Frank, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica. XXXVII Lettura Vinciana*, 18 aprile 1997, Firenze: Giunti, 1998, *Appendice*, II p. 31; Melani, Margherita, *Il fascino dell'opera interrotta. La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, Poggio a Caiano: CB Edizioni, 2012, VI p. 71; per i disegni autografi di Leonardo a Venezia (inv. nn. 214, 215 e 216) si rimanda adesso alle schede in *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019), Annalisa Perissa Torrini (ed.), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana editoriale, 2019, nn. 51, 50, 52.

¹⁰ Sulla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo la bibliografia è ormai sconfinata, si rimanda di seguito solo ad una selezione di saggi più strettamente pertinenti all'argomento trattato: Pedretti, Carlo, "Nuovi documenti riguardanti la "Battaglia d'Anghiari." In Pedretti, Carlo, *Leonardo da Vinci inedito, Tre saggi*, Firenze: Barbèra, 1968, pp. 53-78; Pedretti, Carlo, *La "Tavola Doria"*, *ibidem*, pp. 79-86; Clark, Kenneth e Pedretti, Carlo, *The Drawings of Leonardo Da Vinci in the Collection of her Majesty The Queen at Windsor Castle*, 3 voll, London: Phaidon, 1968-1969; Dalli Regoli, Gigetta, "Leonardo e Michelangelo: il tema della battaglia agli inizi del Cinquecento." *Achademia Leonardi de Vinci*, 7 (1994), pp. 98-106; Zöllner, 1998; Zöllner, Frank, *Leonardo da Vinci (1452-1519)*, Köln: Taschen,



Fig. 4 – Leonardo, *Lotta per lo stendardo presso un ponte*, disegno a penna, 101x142 mm, Venezia, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 216 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

gli studi che Leonardo in realtà non realizzò molto sulla parete e che si deve la conoscenza dell'opera piuttosto al cartone o ai cartoni e ai disegni da lui approntati.¹¹ Una ripresa dalla *Battaglia di Anghiari* di Leonardo da parte del Sodoma è stata richiamata in passato già per uno degli affreschi di Monteoliveto, la *Predizione della distruzione di Montecassino* forse uno degli ultimi riquadri del ciclo (1508).¹² La recente pulitura della parete con la *Batta-*

glia di Issa, eseguita in occasione del restauro della *Sala delle Nozze* nel 2022, ha restituito una maggiore visibilità a tutto l'affresco permettendo oggi di apprezzare meglio particolari figurativi che finora erano meno visibili per lo stato di conservazione dell'opera. Questo è vero soprattutto per quanto riguarda la sua parte inferiore dove è possibile valutare con maggiore chiarezza alcuni aspetti iconografici dell'affresco. La ripresa della *Battaglia di Anghiari* a mio avviso è non solo, come è stato giustamente osservato, nel motivo delle zampe incrociate dei due cavalli in primo piano nella figurazione, ma anche in almeno altri due motivi dell'affresco: nella figura del fante rannicchiato sotto il cavallo a sinistra che si protegge con lo scudo alzato e nel gruppo dei due soldati che lottano al centro, al di sotto dell'intreccio delle zampe dei due cavalli.¹³ L'impostazione stessa dell'affresco del Sodoma che si sviluppa intorno ai due soldati che si scontrano stando sui rispettivi cavalli al centro della figurazione stabilisce subito un rapporto con la più famosa battaglia a cavallo dell'epoca, sia pure con alcuni scarti iconografici nel numero di soldati e

2003, p. 164; Melani, 2012; Marani, Pietro C., "La Tavola Doria dalla "battaglia di Anghiari" di Leonardo: un riesame." *Raccolta Vinciana*, XXXV (2013), pp. 69-85; Forcellino, Antonio, *Leonardo genio senza pace*, Bari: Laterza, 2016, pp. 211-232; *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015; Bambach, Carmen, *Leonardo da Vinci rediscovered*, 4 voll, New-Haven, London: Yale University Press, 2019, vol. II; *La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci: dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo*, Roberta Barsanti, Gianluca Belli, Emanuela Ferretti e Cecilia Frosinini (ed.), Firenze: Leo S. Olschki editore, 2019; Vecce, Carlo, "Leonardo e il racconto della battaglia." In *Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 17 aprile-14 luglio 2019) Annalisa Perissa Torrini (ed.), Cinisello Balsamo, Milano: Silvana Editoriale, 2019, pp. 67-73; Barone, Juliana e Kemp, Martin, "The "Head of a Soldier" in the Ashmolean Museum and the Size of Leonardo's "Battle of Anghiari." In *Götterhimmel und Künstlerwerkstatt, Festschrift zum 60. Geburtstag von Frank Zöllner*, Julia Dellith, Nadja Horsch und Daniela Roberts (Hg.), Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2019, pp. 67-82.

¹¹ Sulla questione riguardo a cosa fosse visibile dell'opera di Leonardo nella Sala Grande, se la pittura murale o solo il cartone e i disegni, rimando alla discussione più avanti nel testo.

¹² Sricchia Santoro, 1982, cit. p. 51.

¹³ Conclusioni analoghe sono anche in Nardinocchi 2019, lette al termine della stesura di questo saggio.



Fig. 5 - Raffaello, Schizzo ispirato alla Battaglia di Anghiari, ante 1505, disegno a punta d'argento, 211x274 mm., Oxford, Ashmolean Museum (da *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015, p. 43)

nell'ambientazione paesaggistica, un tratto questo proprio del Sodoma.

LA BATTAGLIA DI ANGHIARI DI LEONARDO: LA LOTTA PER LO STENDARDO

Come è noto la *Battaglia di Anghiari* ci è pervenuta attraverso i disegni originali di Leonardo superstiti legati soprattutto all'episodio della *Lotta per lo stendardo*.¹⁴ Oltre ad essi testimoniano l'opera alcune copie e derivazioni disegnate e dipinte a partire dal XVI secolo



Fig. 6 - Francesco Morandini detto il Poppi (?), *Tavola Doria*, olio su tavola, 857x1156 mm, Firenze, in deposito presso la Galleria degli Uffizi (da *La Tavola Doria tra storia e mito*, "Atti della giornata di studio (Firenze, salone Magliabechiano della Biblioteca degli Uffizi, 22 maggio 2014)", Cristina Acidini e Marco Ciatti (ed.), Firenze: Edifir, 2015, p. 92)

e su cui la critica non ha raggiunto però un giudizio unanime lasciando aperta la questione della loro maggiore o minore fedeltà con quanto realizzato e lasciato incompiuto da Leonardo sulle pareti della Sala Grande.¹⁵ Fra esse sono sicuramente documenti molto fedeli all'originale un disegno di Raffaello oggi ad Oxford (Schizzo ispirato alla *Battaglia di Anghiari*, ante 1505, disegno a punta d'argento, 211 x 274 mm, Ashmolean Museum), (Fig. 5) la *Tavola Doria* (Fig. 6) in deposito presso gli Uffizi (Francesco Morandini detto il Poppi (?), olio su tavola, 857 x 1156 mm, Firenze,

¹⁴ Sui disegni di Leonardo per la *Battaglia di Anghiari* di cui la *Lotta per lo stendardo* è l'episodio raccontato cfr. Clark e Pedretti, I 1968 (text), pp. 25-26; 33-35, II 1969 (illustrations) inv. 12326 r/v, 12338 r/v, 12339 r/v; Zollner 1998, *Appendice I* pp. 31-32; Zöllner 2003, pp. 166-174 e cat. disegni nn. 42-54, pp. 280-287; Melani, 2012, I-XVI pp. 53-89.

¹⁵ Per un punto sulla questione delle copie e derivazioni dall'opera di Leonardo cfr. Barsanti, Roberta, "Copie e derivazioni della battaglia d'Anghiari: una questione aperta." In *La Sala Grande*, pp. 307-332; Ruffini, Marco, "La battaglia di Leonardo. Fortune alterne del dipinto e del cartone." In *La Sala Grande*, pp. 333-346; per una perduta tavola sperimentale cui fa riferimento l'incisione dello Zacchia cfr. da ultimo Melani, 2012, p. 108; Frosinini, Cecilia, "Del cartone e della pittura nella vexata quaestio della Battaglia di Anghiari." In *La Tavola Doria*, p. 29.

Galleria degli Uffizi); la copia degli Uffizi (Anonimo, copia della *Lotta per lo stendardo nella Battaglia di Anghiari*, olio su tavola, 866 x 1545 mm, Firenze, Galleria degli Uffizi, in deposito presso il Museo di palazzo Vecchio); la stampa del lucchese Lorenzo Zacchia il Giovane del 1558 (*Riproduzione del 1558 della tavola dipinta da Leonardo nella Sala del Papa in S. Maria Novella*) e il disegno di Anonimo di Parigi, già attribuito in passato a Rubens (Ignoto fiorentino del XVI secolo, *Battaglia di Anghiari*, ca. 1600-1608, Parigi, Musée du Louvre). La critica si è a lungo interrogata su quanto Leonardo riuscì a realizzare sulla parete della Sala Grande della *Battaglia di Anghiari*.¹⁶ Recentemente è stato suggerito però attraverso un'interpretazione non sem-

pre condivisibile di alcuni documenti e delle fonti storiche che in realtà le copie e derivazioni che conosciamo siano tratte non dai lacerti di pittura rimasta sul muro rovinata per la tecnica sperimentale adottata da Leonardo, bensì dai cartoni approntati dall'artista nella Sala del Papa in Santa Maria Novella, poi spostati nella Sala Grande per la messa in opera della pittura che non fu in realtà mai realizzata.¹⁷ Una siffatta interpretazione mi sembra difficilmente conciliabile non solo con i documenti e le testimonianze storiche note ma anche con l'immagine storicamente fondata perché tramandata da diverse fonti, del Leonardo "sperimentatore" che compromise la sopravvivenza delle sue stesse opere, come avvenne effettivamente prima a Mila-

¹⁶ Pedretti, 1968; Melani, 2012, pp. 33-34; Forcellino, 2016, pp. 211-232; Acidini, Cristina, "Riflessioni sulla tavola Doria." In *La Tavola Doria*, pp. 41-50; Barone e Kemp, 2019, pp. 67-82.

¹⁷ Frosinini, 2015; Barsanti, 2019; tuttavia non convincono interpretazioni delle fonti storiche come quella che segue: "[Francesco Albertini] nella sala grande nova del consiglio maggiore" segnala "una tavola di fra Philipppo, li cavalli di Leonardo da Vinci et li disegni di Michelagnolo". Solo per l'opera leonardiana non si menziona il supporto. Anche se quest'ultimo sintatticamente viene assimilato dalla critica ai disegni michelangioleschi per la *Battaglia di Cascina*" (Barsanti, 2019, p. 309 e nota 8). L'associazione sintattica fra "li cavalli di Leonardo" e "li disegni di Michelagnolo" non appare affatto automatica. Analogamente non si comprende perché riferire ad un cartone un documento che riguarda l'innalzamento di un telaio a protezione di quello che con linguaggio chiaro nel documento si riferisce a "figure dipinte" di Leonardo: "Non vedo infatti come una cornice lignea potesse essere disposta intorno ad una porzione di muro e come potesse ottemperare allo scopo di proteggere un brano di intonaco dipinto. Mentre proprio una cornice di legno si adatta molto più alla conservazione o all'inquadramento di una serie di fogli di carta che uniti insieme costituiscono il cartone" (Frosinini, 2015, p. 30); "Tale elemento [un'armatura lignea] confermerebbe l'avvenuta esposizione del cartone al tempo del Soderini, dal momento che una protezione siffatta mal si accorderebbe con una porzione di muro dipinta, mentre troverebbe giustificazione per un'opera mobile quale un cartone". (Barsanti, 2019, pp. 311-312); il documento del febbraio del 1513 recita con chiarezza: "1513 die xxvi februarii, [...] A Francesco di Chappello legnaiolo lire 8 s. 12 per braccia 43 d'asse di o/3 d'albero levò Rinieri Lotti, disse per armare intorno le figure dipinte nella sala grande della guardia, di mano di Lionardo da Vinci per difenderle che non le sieno guaste" (Villata, Edoardo, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano: Castello Sforzesco, 1999, doc. 289 del 26 febbraio 1513, p. 246.) Sorge poi spontanea una domanda: se quello che era rimasto nella Sala Grande era solo il cartone perché non fu semplicemente trasferito, come quello di Michelangelo, di nuovo nella Sala del Papa a Santa Maria Novella e magari anche incorniciato lì se lo si voleva proteggere? Sembra più probabile, per quanto difficile da interpretare nella sua esatta articolazione che l'armatura, cioè l'incorniciatura, fosse a protezione della porzione di muro già dipinta, ancora visibile e non trasportabile. A quell'intelaiatura hanno dato significato credibile in passato molti studiosi, a cominciare da Pedretti (Pedretti, 1968, p. 77 nota 33) e seguito da molti altri. Il dibattito tuttora in corso scaturito da questa nuova interpretazione si è colorato di molte voci con echi anche nella stampa (specializzata) di cui sono un esempio recente Gatti, Gloria, "Il "processo" alla Battaglia di Anghiari: fu affrescata o solo disegnata? Una polemica ancora non chiusa." *About art online* <22 novembre 2020> <https://www.aboutartonline.com/il-processo-alla-battaglia-di-anghiari-fu-affrescata-o-solo-disegnata-una-polemica-ancora-non-chiusa/>

no con il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie e poi a Firenze.

Fra le fonti importanti prima del Vasari sulla pittura mal riuscita di Leonardo a Firenze per il suo carattere sperimentale è sicuramente la testimonianza dello storico Paolo Giovio intorno al 1523-1527 che vi si riferisce come a un'“opera interrotta”:

[...] e nella sala del Consiglio della Signoria fiorentina rimane una Battaglia e vittoria sui Pisani, magnifica ma sventuratamente incompiuta a causa di un difetto dell'intonaco che rigettava con singolare ostinazione i colori sciolti in olio di noce. Ma il rammarico per il danno inatteso sembra avere straordinariamente accresciuto il fascino dell'opera interrotta.¹⁸

Vent'anni dopo (17 agosto 1549) il fiorentino Anton Francesco Doni a Venezia suggeriva

all'amico Alberto Lollio cosa visitare a Firenze e si raccomandava: “[in Palazzo Vecchio] date una vista a un gruppo di cavalli e d'uomini, un pezzo di battaglia di Lionardo da Vinci, che vi parrà cosa miracolosa.”¹⁹

Lo stato di realizzazione dei lavori di pittura di Leonardo sulla parete si deduce oltre che dalle fonti storiche dalla contabilità della committenza fiorentina che specifica in dettaglio i pagamenti per i materiali usati dall'artista e dai suoi collaboratori (Ferrando spagnolo e Tomaso di Giovanni Masini) per la stesura della pittura fra la primavera e l'estate del 1505 e i compensi per essa dovuti a Leonardo.²⁰ Per quanto interessata anche la testimonianza degli stessi committenti di Leonardo, la Signoria di Firenze, nella corrispondenza con il governatore di Milano, Charles d'Amboise, suggerisce in più punti che Leonardo andando a Milano nel 1506 aveva lasciato l'opera

¹⁸ Giovio, Paolo, “Vita di Leonardo.” *Scritti d'arte del Cinquecento*, Paola Barocchi (ed.), tomo I, Milano Napoli: Ricciardi 1971, pp. 8-9; sulla *Vita* di Leonardo di Giovio cfr. Vecce, Carlo, “Le biografie antiche di Leonardo.” In *Leonardo da Vinci, la vera immagine; documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, (Firenze, Archivio di Stato, 19/10/2005-21/01/2006), Vanna Arrighi e Anna Bellinazzi (ed.), Firenze: Giunti, 2005, pp. 62-71, cit. pp. 67-69; alla tecnica sperimentale di Leonardo quale causa della rovina della pittura si riferiscono anche il *Libro di Antonio Billi*, redatto fra 1506 e 1540: “El qual comincio a mettere in opera [la Battaglia di Anghiari] nella sala del Consiglio di materia, che non ferraua, in modo che rimase imperfetta. Dettesi la colpa, che lui fu ingannato nello olio del seme del lino, che gli fu falsato” (*Il libro di Antonio Billi esistente in due copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze*, Carl Frey (ed), Berlin: Grote, 1892, p. 52); l'Anonimo Gaddiano o Magliabechiano, composto fra 1537 e 1542: “E da Plinio cavò quello stucco, con il quale coloriva, ma non l'intese bene. E la prima volta lo provò in uno quadro nella sala del Papa, ché in tal luogo lavorava, e davanti a esso, ché l'aveva appoggiato al muro, accese un gran fuoco di carboni, dove per il gran calore di detti carboni rasciugò e seccò detta materia, e di poi la volse mettere in opera nella sala, dove giù basso il fuoco aggiunse e seccolla, ma lassù alto, per la distanza grande, non vi aggiunse il calore e colò.” (*L'Anonimo Magliabechiano*, Annamaria Ficarra (ed.), Napoli: Fiorentino, 1968, p. 122); e lo stesso Vasari: “Et imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa, per lo incollato del muro, che continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare, di maniera che in breve tempo abbandonò quella”. (Vasari, 1550 (1986), *Vita di Leonardo*, p. 553); per la tecnica ad olio o a stucco su muro adottata probabilmente da Leonardo a Firenze cfr. Melani, 2012, pp. 34-37.

¹⁹ Cito da Pedretti, *Presentazione* a Melani, 2012; cfr. su questo passaggio anche le recenti osservazioni di Ruffini, 2019, pp. 339-340.

²⁰ I due collaboratori sono menzionati nel pagamento di agosto del 1505 (in Villata, 1999, doc. 221 del 31 agosto, p. 186); significativi a tal proposito risultano i documenti del 1505 ripubblicati da Villata, 1999 (n. 218 del 30 aprile, pp. 184-185; n. 219 del 6 giugno, pp. 185-186; n. 221 del 31 agosto, p. 186; n. 222 del 31 ottobre, pp. 186-187); Forcellino, 2016 (pp. 211-232) fornisce una plausibile lettura dello stato di realizzazione dell'opera sulla parete attraverso i pagamenti dei materiali forniti a Leonardo fra 1504 e 1505.



Fig. 7 - Leonardo, *Studi per la Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 162 x 154 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 215 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

“incominciata”²¹ nella Sala Grande a Firenze e “dato un picciolo principio a una opera grande doveva fare.”²² Il che presuppone ovviamente che qualcosa Leonardo e due collaboratori, a partire da quel mattino infausto del 6 giugno 1505 che l'artista con meticolosità notarile annota come l'inizio dei lavori alla Sala, e per tutta l'estate dovettero pur realizzarla.²³ Più condivisibile risulta pertanto la lettura di chi, come Cristina Acidini, tenendo conto di tutte le testimonianze storiche e dei documenti, ritiene che le derivazioni

dalla *Battaglia di Anghiari*, fra le quali spicca la *Tavola Doria*, (Fig. 6) proprio per lo stato incompleto in cui ci sono pervenute, con parti molto dettagliate alternate ad altre meno definite, traducano quanto effettivamente realizzato da Leonardo e visibile per la prima metà del secolo sul muro della Sala Grande.²⁴ Dai documenti figurativi superstiti la critica è abbastanza unanime nel ritenere che Leonardo cominciò a dipingere sulla parete un episodio della battaglia di Anghiari raccontata dagli storici, la *Lotta per lo stendardo*, che ebbe come protagonisti due capitani dell'esercito del duca di Milano, Niccolò Piccinino e suo figlio Francesco da una parte e dall'altra Ludovico Scarampo Mezzarota a capo delle truppe fiorentine e Pietro Giampaolo Orsini di quelle papali.²⁵ In tutte le copie e derivazioni più fedeli dell'episodio oltre ai quattro protagonisti a cavallo che si affrontano per la conquista dello stendardo ve ne sono altri. Uno di essi è il fante rannicchiato sotto il cavallo di Francesco Piccinino, sulla sinistra, che si protegge con lo scudo. Questa figura trova la sua ideazione fin dai primi schizzi di Leonardo per l'episodio, in particolare in quello oggi a Venezia (*Studi per la Battaglia di Anghiari*, disegno a penna, 162 x 154 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 215) (Fig. 7), dove compare a terra sulla destra.²⁶ La sua presenza in una scena di battaglia è

²¹ Villata, 1999, doc 235 del 28 agosto 1506, pp. 202-203.

²² Villata, 1999, doc. 236 del 9 ottobre 1506, p. 203.

²³ Nota nel Codice di Madrid II Ms II di Madrid; sulla nota di Leonardo del Ms II di Madrid è d'obbligo il rinvio a Pedretti, 1968, pp. 53-78; cfr. anche Villata, 1999, doc. 219 del 6 giugno 1505, pp. 185-186 e più recentemente Borgo, Francesca, “Summoned by bells: the soundscape of Leonardo Da Vinci's Battle of Anghiari.” *Source: Notes in the History of Art*, 42/3 (Spring 2023), pp. 170-178.

²⁴ “[...] una pittura che nonostante i danni irradiava una potenza e una bellezza tali da suscitare stupore per alcuni decenni, forse per mezzo secolo dopo la sua esecuzione” (Acidini, 2015, p. 49).

²⁵ Pedretti, 1968; Dalli Regoli, 1994, pp. 100-101; Zöllner, 1998, pp. 10-15 (e per la sua interpretazione politica pp. 28-30); Melani, 2012, pp. 11-15; Vecce, 2019, pp. 67-68.

²⁶ “A destra in basso è sviluppata l'idea del fante rannicchiato a terra che nella composizione più tarda comparirà,

prevista da Leonardo anche nei suoi scritti. Nella descrizione su come dipingere una battaglia destinato al suo *Libro di pittura* intorno al 1490 Leonardo si soffermava infatti già anche su questa figura: “Vedresti alcuno storpiato, caduto in terra e farsi copritura col suo scudo, e lì ‘l nemico chinato in basso fare forza di dare morte a quello.”²⁷ La figura è documentata in tutte le copie e derivazioni della *Lotta per lo stendardo* più importanti che ci sono pervenute, anche nella *Tavola* di Anonimo di Firenze dove fino a oggi non era presente nel visibile. Le recenti indagini riflettografiche che sono state condotte sull’opera ne hanno documentato infatti l’esistenza nel disegno sottostante.²⁸ Nella *Battaglia di Isso* (Fig. 2) è evidente che il soldato sulla sinistra che si protegge con lo scudo è una chiara citazione del soldato “rannicchiato” sotto il cavallo di Francesco Piccinino della pittura di Leonardo. È possibile anche stabilire, nel confronto con i vari documenti figurativi superstiti, con quali di essi presenti una maggiore somiglianza. La figura del soldato dipinta da Sodoma presenta una grande sovrapponibilità con quella del disegno di Raffaello (Fig. 5), sia per la posizione delle braccia e delle gambe, che per l’inclinazione del volto sotto lo scudo. Questa figura, che in Raffaello è appena schizzata e raffigurata nuda, ha la stessa posizione: nell’atto di rialzarsi da terra, poggia sul suo braccio destro e sul ginocchio sinistro puntato mentre solleva con il braccio sinistro lo scudo per proteggersi il volto. Nel disegno di Raffaello il braccio del soldato sollevato per sorreggere lo scudo si presenta incerto (l’inclinazione del-

lo scudo non è congruente con la posizione del braccio che lo sostiene che ne risulta mal raffigurato). Nell’affresco del Sodoma questa figura è completata dalla presenza di un altro soldato disteso per terra che con le sue gambe e piedi in scorcio, uno scorcio quasi di memoria michelangiolesca, va a coprire l’esatta disposizione delle gambe del primo soldato. Quest’ultimo è raffigurato con una grande barba, un elmo a calotta e una corazzina metallica che lo protegge lungo il corpo fino a poco sopra le ginocchia. Nella *Tavola Doria* (Fig. 6) questo personaggio è sfuggente, un “mostruoso bozzolo”²⁹ testimoniando che a questa data forse non era più molto ben leggibile, mentre è ben visibile nella stampa dello Zacchia con cui appare del tutto sovrapponibile. Considerando la datazione del disegno di Raffaello, necessariamente legato al suo soggiorno fiorentino fra 1503 e 1508, l’affresco di Sodoma potrebbe rivelarsi una nuova fonte, e fra le più antiche, a documentare un aspetto della pittura muraria di Leonardo diventata ben presto meno chiara.

Oltre questa figura anche il combattimento dei due soldati che si affrontano a terra proprio sotto le zampe dei cavalli al centro è inequivocabilmente una citazione dalla *Lotta per lo stendardo* di Leonardo. Non è casuale infatti la loro disposizione al centro dell’affresco all’intreccio delle zampe dei due cavalli. Questo gruppo è ugualmente presente fin dai primi schizzi di Leonardo sia pure in un’idea successivamente modificata. Si ritrova infatti la sua prima ideazione nella coppia di fanti che combattono a terra sulla destra nello schizzo di Venezia (inv. 216) (Fig. 4) e

in forma diversa, sotto il cavaliere all’estrema sinistra (Francesco Piccinino)” (Zöllner, 1998, *Appendice I*, p. 31).

²⁷ Cito questo passaggio del Manoscritto A (ff. IIIr-IIIv) da Melani, 2012, p. 48.

²⁸ Le indagini a infrarosso sono discusse in Barsanti, 2019, p. 320.

²⁹ Secondo la felice definizione di Marani, 2013, p. 79.

sarà spostato poi al posto del soldato che nello stesso disegno occupa il centro fra i due cavalli ma a terra.³⁰ I due uomini in lotta sono poi oggetto di studio in un altro schizzo di Leonardo oggi a Venezia (Leonardo, *Studi di due uomini in lotta*, disegno a penna, 87 x 152 mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 214).³¹ (Fig. 8)

I due combattenti che a terra lottano l'uno contro l'altro all'incrocio dei due cavalli sono variamente restituiti nelle diverse derivazioni, forse a causa della loro indeterminatezza già nell'originale di Leonardo,³² ed appaiono liberamente reinterpretati da Sodoma. La lotta avviene nell'affresco della Farnesina fra un soldato caduto a terra, che tenta di rialzarsi, e un altro in piedi, colto nell'atto di aggredire il suo avversario dall'alto, con il braccio sollevato pronto a colpire con un pugno. Va forse segnalato che nell'affresco del Sodoma il soldato che occupa la posizione dominante, pronto all'aggressione, non impugna un oggetto per colpire l'avversario ma lo fa a mani nude. Se c'è un punto ambiguo nell'interpretazione visiva offerta dalle derivazioni e dalle copie dalla *Lotta per lo stendardo* di Leonardo è proprio il gesto che compie il soldato aggressore: sembra affrontare a mani nude l'avversario e colpirlo al collo nel disegno di Raffaello, mentre simula con un dito allungato un'arma nella *Tavola Doria* (Fig. 6) e nella tavola di Anonimo degli Uffizi.³³ Bisogna aspettare il racconto di Vasari perché quell'oggetto si trasformi in un coltello e come tale venga raffigurato nelle derivazioni più tarde che

non vedono più la pittura di Leonardo ma leggono evidentemente il biografo aretino:

Oltra che in terra, fra le gambe de cavagli, v'è dua figure in iscorto, che combattendo insieme, mentre uno in terra ha sopra uno soldato, che alzato il braccio quanto può, con quella forza maggiore gli mette alla gola il pugnale, per finirgli la vita, e quello altro con le gambe e con le braccia sbattuto, fa ciò che egli può per non volere la morte.³⁴

Lo stesso Vasari ne prese nota per una citazione nel gruppo dei due fanti in combattimento a terra nel suo affresco con la *Vittoria di Cosimo I a Marchiano* nel Salone dei Cinquecento, l'opera che ricoprì definitivamente la *Battaglia di Anghiari* nel 1563.³⁵ Sodoma, come in fondo il disegno di Raffaello, ne dà un'interpretazione diversa da quella fornita dalle altre derivazioni evidentemente più tarde della *Lotta per lo stendardo*, che non presuppone l'impugnatura di un'arma bensì la lotta a mani nude. Del corpo a corpo fra i due soldati dell'opera di Leonardo Sodoma restituisce la violenza della colluttazione e il braccio pronto a colpire con il pugno. Anche questo elemento introduce un nuovo spunto di riflessione rispetto all'interpretazione fin qui data di questo passaggio nei disegni e nella pittura di Leonardo.

C'è ancora un altro elemento degno di nota nell'affresco del Sodoma per una migliore comprensione della *Lotta per lo stendardo* di Leonardo. La recente pulitura ha evidenziato gocce di sangue sul collo del cavallo bianco.

³⁰ Zöllner, 1998, *Appendice II*, p. 31.

³¹ Melani, 2012, VII p. 72.

³² Se ne veda l'analisi puntuale in Acidini, 2015, pp. 44-45.

³³ Si veda su questo punto anche l'analisi di Pedretti, 1968, pp. 85-86.

³⁴ Vasari, 1550 (1986), *Vita di Lionardo da Vinci*, p. 553.

³⁵ Melani, 2012, p. 37.

La critica ha molto dibattuto sulla disposizione dei cavalli nell'affresco di Leonardo. I musi dei cavalli che si scontravano al centro della *Lotta per lo stendardo* per alcuni si mordono per altri si insinuano l'uno sotto l'altro.³⁶ In un foglio oggi a Windsor, *Lotta di cavalli e cavalieri* 1504 ca. (penna e tracce di carboncino, 168 x 140 mm, RL 12330r) Leonardo esplora le possibilità della lotta fra due cavalli in due schizzi, uno di essi presenta proprio il momento in cui il cavallo di sinistra morde quello di destra raffigurato più in basso perché ricaduto sulle zampe anteriori ripiegate.³⁷ Nella *Battaglia di Issa* Sodoma raffigurando il sangue sul collo del cavallo bianco fornisce, probabilmente, la giusta lezione di quella sequenza: il sangue presuppone la ferita riportata dal cavallo bianco per il morso ricevuto dal cavallo nero. Lo scontro fra i due cavalieri è esteso così anche ai due cavalli come forse già suggeriva anche Vasari quando scriveva che “non fan men vendetta coi denti.”³⁸ È evidente che in questo passaggio Sodoma non inventa ma ripropone un motivo leonardesco che aveva destato stupore già nei contemporanei e proprio per la rappresentazione dei cavalli. Nell'intenzione di rendere il “furor” bellico della lotta Leonardo coinvolse anche il “grosso di cavalli” nella battaglia, rendendoli partecipi allo stesso modo della mischia di cui sono protagonisti gli uomini che li cavalcano. Non a caso è questa l'unica parte della pittura a colpire la fantasia dei contemporanei di Leonardo anche perché probabilmente l'unica rimasta visibile almeno fino al momento in cui l'Albertini annota “li cavalli di Leonardo da Vinci” nel 1510.



Fig. 8 – Leonardo, *Studi di due uomini in lotta*, disegno a penna, 87x152mm, Gallerie dell'Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe, n. 214 (Edizione Nazionale dei Manoscritti e Disegni di Leonardo)

Nelle restituzioni pittoriche (*Tavola Doria*, copia di Anonimo degli Uffizi, copia museo Horne) questo dettaglio non è riprodotto, né si legge nelle derivazioni grafiche (disegno di Raffaello, stampa dello Zacchia, disegno di Anonimo di Parigi (già Rubens), dunque un motivo in più per ritenere che Sodoma avesse ben presente la pittura di Leonardo sul muro. Anche in questo particolare iconografico pertanto Sodoma sembra contribuire a chiarire un aspetto rimasto a lungo ambiguo.

SODOMA E LA FASCINAZIONE DI LEONARDO

La *Battaglia di Issa* (Fig. 2) testimonia molto chiaramente la conoscenza del Leonardo fiorentino da parte del Sodoma. Non abbiamo fonti o documenti che ci informino sul fatto che Sodoma, come Raffaello, fosse fra gli artisti che poterono ammirare i primi tentativi di Leonardo di realizzare il dipinto nella Sala

³⁶ Acidini, 2015, p. 42.

³⁷ Un altro esempio di lotta fra cavalli che si mordono – ma non sulla bocca – è rappresentato dal disegno del British Museum di Londra n. 1854-5-13-17r e Windsor RL 12330r.

³⁸ Cfr. nota 8.

Grande o ancora prima i disegni preparatori nella *Sala del Papa* in Santa Maria Novella. Secondo Vasari infatti Raffaello avrebbe lasciato Siena e la collaborazione in corso con Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio, per recarsi a Firenze a vedere i cartoni di Leonardo e Michelangelo avendone sentito tessere le lodi da pittori di passaggio in città.

La cagione ch'egli non continuò, fu che in Siena erano venuti pittori che con grandissime lode celebravano il cartone che Lionardo da Vinci aveva fatto nella sala del papa in Firenze in un groppo di cavalli, per farlo nella sala di palazzo, e Michele Agnolo un altro d'ignudi a concorrenza di quello più mirabile e più divino.³⁹

Il disegno di Oxford ne è chiaramente una conferma. Nello stesso momento in cui Raffaello era a Siena vi era anche il Sodoma, impegnato a realizzare gli affreschi di Sant'Anna in Camprena (1503-1505), ed è difficile credere che non sapesse quanto avvenisse a Firenze, poco distante benché un suo soggiorno in città non sia documentato dalle fonti prima del 1514 e successivamente del 1515 quando vi si reca per partecipare alle corse di cavalli del Palio.⁴⁰ Un passaggio del Sodoma per Firenze prima del 1514, e più precisamente fra il ciclo di Sant'Anna in Camprena e quello di Monteoliveto, è stato sostenuto in passato negli studi su base stilistica.⁴¹ Riflessi di questo aggiornamento,

che includerebbero anche proprio la *Battaglia di Anghiari* con la *Lotta per lo stendardo*, si sarebbero ritrovati a Monteoliveto (1505-1508) ma ancora più, a mio avviso, nella *Battaglia di Isso* che, data la sua datazione precoce, presumibilmente al 1516/1517, rischia di essere un'altra fonte per la migliore conoscenza anche della *Lotta per lo stendardo* di Leonardo da cui dipende per la puntualità delle riprese. Va qui poi ricordato che in passato un emerito conoscitore come Bernard Berenson riteneva del Sodoma una delle derivazioni pittoriche della *Lotta per lo stendardo*, il dipinto della collezione Horne di Firenze (Ambito del Sodoma, *Episodio dello stendardo dalla Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci*, XVI sec., olio su tela, 154 x 212 cm)

considerandola una delle più precoci e importanti derivazioni dall'opera leonardiana per la chiarezza compositiva e le notevoli dimensioni, avanzandone una datazione coeva all'esecuzione del disegno raffaellesco.⁴²

Il rapporto fra il dipinto della collezione Horne e il Sodoma della *Sala delle Nozze* si è arricchito recentemente in maniera persuasiva dell'analisi stilistica proposta fra il paesaggio della Tavola Horne e quello della *Battaglia di Isso*. Le conclusioni della Nardinocchi sono che Sodoma sarebbe stato con le sue visite a Firenze documentate degli anni 1514, 1515 e 1516 un testimone diretto della pittura di Leonardo, "l'anello mancante",

³⁹ Vasari, 1550 (1986), *Vita di Rafael Da Urbino*, p. 613.

⁴⁰ Bartalini, Zombardo, 2012, p. 52 n. 20; i documenti relativi al palio di Firenze del 1514 e 1515 sono analizzati in Forcellino, 2023, nota 47 p. 140; tanto nella lettera a Francesco II Gonzaga, Marchese di Mantova, del 3 maggio 1518 (Bartalini, Zombardo, 2012, p. 70 n. 31) che in quella al duca di Ferrara, Alfonso d'Este, sempre del 3 maggio 1518 (Bartalini, 2012, p. 68 n. 30), Sodoma fa riferimento poi alla sua presenza a Firenze contemporaneamente a papa Leone X (22 dicembre 1515-19 febbraio 1516).

⁴¹ Sricchia Santoro, 1982b, p. 49.

⁴² Berenson, 1970, p. 179; Barsanti, 2019, pp. 326-327; cfr. su questo le precisazioni di Nardinocchi, 2019, p. 24.

con i suoi disegni, fra la pittura incompleta sul muro e le sue derivazioni pittoriche.⁴³ È possibile che Sodoma conoscesse il disegno di Raffaello da cui trasse ispirazione piuttosto che l'opera di Leonardo? Questa possibilità non è da escludere del tutto e chiamerebbe in causa altri disegni di Raffaello usati nella stessa *Sala delle Nozze* dal Sodoma, in particolare per la scena delle *Nozze di Alessandro e Rossane*, (Fig. 1) sulla parete nord per la quale esistono due disegni di riferimento inequivocabili (Raffaello, *Nozze di Alessandro e Rossane*, Haarlem, Teylers Museum e Idem, *Nozze di Alessandro e Rossane*, Vienna, Graphische Sammlung Albertina).⁴⁴ Se così fosse Raffaello avrebbe fornito al Sodoma l'ispirazione non solo per il riquadro delle *Nozze* ma anche per la *Battaglia di Issa*.

Un'ultima riflessione va fatta in merito all'autografia della *Battaglia di Issa*. Per questo affresco è stata avanzata in passato, su base stilistica, la presenza di un collaboratore del Sodoma, Bartolomeo di David (1482-1545/46), un pittore senese contemporaneo di Domenico Beccafumi.⁴⁵ Tuttavia il profilo di Bartolomeo di David in questi anni è ancora quello di un collaboratore, l'artista si affermerà come comprimario di Beccafumi

(e per molto tempo rimarrà ancora in debito con lo stile del Sodoma) soltanto più tardi, dalla metà degli anni venti, quando si propone come un interprete alternativo al pittore senese.⁴⁶ Se anche Bartolomeo di David prese parte all'esecuzione dell'affresco, non c'è dubbio che questo avvenisse sotto la direzione del Sodoma, il vero responsabile della commissione, in questa fase artista di fiducia dei Chigi come testimonia anche Vasari.⁴⁷ L'affresco, pur presentando un'esecuzione diversa rispetto al riquadro delle *Nozze* e della *Magnanimità di Alessandro*, è stato sicuramente concepito da Sodoma. La continuità per esempio con i paesaggi di Sodoma che presenta l'affresco, più vicino nella sua impostazione alla tradizionale organizzazione "in lontananza" già vista a Monteoliveto, benché realizzato forse più sommariamente, sembra indubbia. Del resto la riconoscibilità dello stile di Sodoma nel paesaggio della *Battaglia di Issa* è stata sottolineata anche da chi ne attribuiva l'esecuzione a Bartolomeo di David.⁴⁸ Così come il repertorio di barche e ponti e staccionate che trovano precise corrispondenze nella stessa stanza. Anche quella notazione cromatica del tramonto che domina la parte alta del riquadro ricalca in forma

⁴³ Nardinocchi, 2019, p. 25.

⁴⁴ Rinvio da ultimo su questo a Forcellino, 2023, p. 129.

⁴⁵ Per prima la Sricchia Santoro ha proposto di riconoscere su base stilistica l'intervento di Bartolomeo di David nel riquadro con la *Battaglia di Issa* (Sricchia Santoro, Fiorella, "Ricerche senesi. 3. Bartolomeo di David?" *Prospettiva*, 29 (1982), pp. 32-40); la proposta è condivisa da Bagnoli (Bagnoli, Alessandro, "Bartolomeo di David." In *Domenico Beccafumi e il suo tempo*, (Siena, Chiesa di Sant'Agostino/Palazzo Bindi Sergardi, 16 giugno-16 settembre 1990), Milano: Electa, 1990, pp. 313-315, cit. pp. 312-313), Dacos, 1990, p. 58; Bartalini, 1996, pp. 76-77 e Bartalini, 2014 (2015), p. 40.

⁴⁶ Bagnoli, 1990, cit. 312-313.

⁴⁷ "Ma Agostino [...] gli diede a dipingere nel suo palazzo di Trastevere in una sua camera principale, che risponde nella sala grande, la storia d'Alessandro quando va a dormire con Rosana:" (Vasari, 1568 (1984) cit. p. 384); non mi pare si sia evidenziata negli studi la confluenza in quegli anni intorno ai Chigi di un altro vercellese, quella del medico di Sigismondo Chigi.

⁴⁸ "Bartolomeo [...] si adegua all'accresciuto classicismo raffaellesco del maggior compagno e alle sue preferenze nel comporre un paesaggio frondoso e pieno di acque, senza rinunciare ad una stesura pittorica di gran prestezza più congeniale ai modi del Beccafumi". (Bagnoli, 1990, pp. 312-313)

più veloce il cielo delle Nozze. A lato (sinistro) della Battaglia di Isso, oltre la finestra, la scena prosegue con effetto illusionistico raccordandosi con un paesaggio al riquadro della parete contigua con la Magnanimità di Alessandro. Soprattutto l'agglomerato urbano, che presenta la stessa disposizione degli edifici della Battaglia di Isso, ed è situato pressappoco alla stessa altezza, al limite superiore della finestra, assicura unità visiva e continuità alla parete nonostante l'interruzione rappresentata dall'apertura della finestra.

La ripresa dalla *Battaglia di Anghiari* del Sodoma alla Farnesina sembra dare ulteriore sostegno a quei "ripensamenti leonardeschi del secondo decennio" nell'opera dell'artista già indicati dalla critica per altre opere coeve.⁴⁹ E danno nuovo fondamento a sostegno dell'e-

sistenza di una cospicua presenza della pittura di Leonardo nella Sala Grande da cui sembra prendere spunto attraverso la citazione di precisi rimandi iconografici (il fante che scivola sotto il cavallo di Francesco Piccinino; il soldato aggressore pronto a colpire a mano nuda; le gocce di sangue sul cavallo bianco) che farebbero datare quella ripresa alla fase iniziale dell'opera, prima che fossero definitivamente alterati dalla tecnica sperimentale adottata sul muro e dalla narrazione vasariana, entro il 1514-1515 quando è documentato a Firenze. Tracce della fascinazione del Sodoma da Leonardo nella Villa di Agostino Chigi sono evidenti nel riquadro con la *Battaglia di Isso* per i motivi che contiene dalla *Lotta per lo stendardo* così come in quello delle *Nozze* per le sue derivazioni dalla *Leda*.⁵⁰

⁴⁹ Sricchia Santoro, 1982, p. 55.

⁵⁰ Forcellino, 2023.