

**LA SUA ANIMA.
BATTAGLIA DI ANGHIARI, DE LEONARDO DA VINCI
LEONARDO DA VINCI ÎN OGLINDA ISTORIEI:
BĂTĂLIA DE LA ANGHIARI**

Laura MESINA*

**LA SUA ANIMA. LEONARDO DA VINCI' BATTLE OF ANGHIARI
(Abstract)**

At the begining of the 16th century anima designated at the same time the new Florentine republic and the grand town council hall inside its town palace. As Leonardo da Vinci was asked to illustrate exactly in this hall the victory of Florence at Anghiari in 1440 on the Duke of Milano's army, he decided to do it by representing the concepts of anima and of libertas, the main virtue of the republic. Much of his previous work on topography, kinetics, anatomy of the human expression, the movement of horses as well as the art of war, comes back in his preparation for this work and more than ever his reflection was going in experiments in "prospettiva composta" and the so-called "geometry of color", meaning the perspective realized through colors and sfumatura effects. In the center of an open space overwhelmed by the battle we see the wild confrontation of the two captains on the Milanese banner (La Battaglia dello Stendardo): this is the anima of the image, and this image is the anima of a new visuality.

Keywords: *Cultural Studies, Florence, 16th century, Art, Power, and War, Niccolò Machiavelli, Leonardo Da Vinci, Battle of Anghiari, anima, libertas, sfumatura.*

Ipoteză și preliminarii metodologice

La începutul secolului al XVI-lea, în vocabularul politic florentin *anima* desemna atât noua republică inaugurată la 1494, cât și spațiul ei central de exercitare a puterii, respectiv Sala Marelui Consiliu din Palatul Comunal. Pentru că exact în acest loc este chemat Leonardo da Vinci să ilustreze printr-o impunătoare pictură murală victoria Florenței asupra armatei ducelui de Milano în bătălia de la Anghiari din 1440, prezum că celebrul artist-inginer a căutat să redea laolaltă *anima*, spiritul civic florentin și *libertas*, virtutea fundamentală a republicii, proiectând astfel imaginea perfectă a orașului-stat. Date-i fiind viziunea, ambiția și prestigiul în acest moment al carierei, de recunoaștere deplină (cum atestă istoriile artei) este de presupus că a căutat să ajungă prin pictura murală *La Battaglia di Anghiari* (Bătălia de la Anghiari) la expresia cea mai înaltă a artei sale; o numesc, printr-o contaminare metaforică, explicabilă istoric și ideologic, *la sua anima*. S-ar putea citi în această

* Profesor asociat la Facultatea de Litere, Universitatea din București.

„Studii și articole de istorie”, vol. LXXXVI, 2019, pp. 35-62.

încercare a lui Leonardo, ca și în minuțioasele sale studii din aceeași perioadă – dedicate artei războiului, topografiei, cineticii, stărilor și expresiilor umane, anatomiei omului și mișcărilor cailor (relevante aici, cum vom vedea) –, parcursul către obiectivul central al plasticii sale: *la prospettiva composta* (artistică și tehnică), redată prin „geometria culorii” – perspectiva creată cu ajutorul culorilor și al efectului de *sfumatura* (contopire a conturilor în clarobscur) –, diferită așadar de întreaga tradiție albertiană.

Demersul de față, de hermeneutică istorică, se bazează pe analize atente și reconstituiri precaute, coroborate interdisciplinar pe fundalul studiilor culturale vizuale. El este unul dificil, din cauza faptului că pictura murală *Bătălia de la Anghiari* nu mai este vizibilă de la jumătatea secolului al XVI-lea, așadar interpretarea ei – de fapt, constituirea obiectului istoric – nu se poate face decât pe baza mărturiilor indirecte. Invoc aici texte din epocă (de cancelarie, tratate politice, caiete de lucru, texte literare, cronici), imaginile păstrate (desene, alte picturi davinciene sau copii) și probe științifice (prelevate și analizate chimic cu ajutorul tehnologiilor, începând cu anul 2012).

Confruntarea bibliografică de strictă specialitate sprijină investigația de față cu numeroase puncte de vedere și argumente asupra operei lui Leonardo; lor li se adaugă însă aici unul nou. Întreaga operă este văzută din perspectiva acestei „perioade florentine”, de maximă tensiune și articulație conceptuală. Acum și aici va ridica Leonardo cele mai mari șantiere ale sale de creație, în artă și în știință, și tot acum și aici va avea cele mai mari eșecuri. În centrul unui spațiu deschis, cuprins de haosul luptelor militare, politice și spirituale, Leonardo proiectează în Sala Marelui Consiliu, *anima* cetății, chiar confruntarea paroxistică pentru putere a căpitanilor pentru steagul milanez (*La Battaglia dello Stendardo*), episod devenit *anima* picturii istorice în sine; iar această imagine se afirmă pe deplin ca *anima* unei noi vizualități, „naturale”, inaugurate de Leonardo în istoria artei europene.

Propun așadar o lectură nu polemică în raport cu cele pe care le amintesc și le discut, ci complementară, care permite, printr-un demers argumentativ interdisciplinar, interpretarea picturii murale davinciene drept un loc de maximă articulare conceptuală; pe axul temporal care străbate această complexă *mise en abyme* culisează dinspre trecut înspre prezent, și invers. un termen-cheie cu funcție ontologică: *anima*. Lui îi atribui, în toate planurile istorice, capacitatea de a clarifica și a conduce înțelegerea operei particulare *Bătălia de la Anghiari*, a contextului apariției ei, dar și a operei lui Leonardo, plecând de la perioada în care ea a fost concepută și parțial realizată.

Bătălii militare câștigate. Bătălii artistice pierdute?

Io continuerò...

(Leonardo da Vinci – atribuire apocrifă)

Anul 1494 provoacă în istoria orașului-stat Florența, prin instalarea guvernării republicane, numeroase schimbări și evenimente, dar și cea mai importantă și, totodată, paradoxală confruntare artistică a timpului, pe cea dintre Leonardo da Vinci și Michelangelo Buonarroti¹.

¹ Jones, 2012: 94.

Înainte de toate, pentru că, odată cu instalarea regimului popular (în urma insurecției civile conduse de Girolamo Savonarola) și cu înlăturarea lui Piero de Medici și a familiei sale omnipotente (după o guvernare de 60 de ani), se creează un climat politic și intelectual efervescent, dar și foarte nesigur². La capătul unei deceniu de căutări, soldate adesea cu eșecuri în toate planurile, noua guvernare se decide să-și întărească imaginea și discursul printr-un amplu și ambițios program cultural, care să-i afirme valorile și să-i susțină orientarea ideologică „revoluționară”³. În cadrul lui, jucau un rol important atât componenta religioasă – o nouă suită semnificativă de sfinți proteja și binecuvânta republica –, cât și cea istorică; pentru aceasta din urmă s-a decis realizarea în sediul Palatului Comunal a unor fresce de mari dimensiuni, care să amintească de cele mai importante victorii militare ale orașului, purtate în numele valorii fundamentale a republicii florentine, *libertas*.

În vechiul palat al Senioriei, în noua sală⁴ a Marelui Consiliu (Consiglio Maggiore a fost redus treptat de la 3000 de reprezentanți ai întregii societăți florentine, cât stabilise inițial Savonarola, la doar 500, Consiglio dei Cinquecento), gonfalonierul pentru justiție Piero Soderini (1502-1512; ales pe viață, dar înlăturat la întoarcerea familiei Medici la putere) propune realizarea a două fresce cu subiect militar; alăturate și impresionante ca suprafață (spre 200 mp fiecare), ele ar fi avut ca scop ilustrarea vocației republicane a orașului, manifestată începând cu partida guelfilor⁵. Vocație de altfel argumentată pe larg de Francesco Guicciardini în *Dialog despre guvernarea Florenței*⁶, redactat mai târziu, la 1521, în care dezbaterea teoretică este plasată retrospectiv, în anul 1494, atunci când se construia noul regim. Pentru acest plan ambițios de ornare a Sălii Marelui Consiliu⁷, în care îl vom regăsi și pe secretarul celei de a doua cancelarii florentine, Niccolò Machiavelli, s-au încheiat în timp mai multe contracte, dintre care două cu cei mai admirați artiști ai timpului, ambii legați de oraș prin propriile lor familii, așadar „fii” ai ei: Leonardo și Michelangelo⁸.

Bătăliile alese pentru ilustrarea lor în frescă (compensând într-o mare măsură înfrângerile repetate în confruntările de rutină cu Pisa) reprezentau bornele istorice florentine din ultimele două secole: cea de la Cascina (din 28 iulie 1364, victoria asupra armatei pisane) și cea de la Anghiari (din 29 iunie 1440, în apropiere de Borgo San Sepolcro, unde Florența înfrânge Milano). Exemplare și mobilizatoare pentru Marele Consiliu, motive de mândrie pentru oraș (după recucerirea în 1502 a orașelor toscane răzvrătite, în frunte cu Arezzo), ele ar fi transformat radical identitatea și funcția sălii, centru politic și simbolic al orașului. Proiectată la etajul întâi al palatului după modelul celei din Palatul ducal venețian (la cererea expresă a aceluiași Savonarola), deși de mari dimensiuni, sala a fost construită de către Simone del Pollaiuolo⁹ în doar

² Gilbert, 1970: 17-50.

³ Rubinstein, 2012: 226-227.

⁴ Wilde, 1944: 65-81.

⁵ Cecchi, 1996: 109.

⁶ Guicciardini, 2017: 345-425.

⁷ Rubinstein, 1995: 73-75.

⁸ Gilbert, 1970: 19.

⁹ Wilde, 1944: 65-81.

șapte luni (iulie 1495 – februarie 1496); ea reprezenta republicanismul florentin, în timp ce, în spațiul ei, Consiliul devenea *anima del governo popolare*¹⁰. În jurul acestui concept politic, *anima*, se vor întâlni interesele de *reprezentare*, atât politice, cât și artistice, nu doar ale tuturor virtuților florentine și ale statului republican, ci și privind implicarea și manifestările umane, de maximă tensiune și importanță, din momentele majore ale istoriei orașului.

Leonardo privește, înțelege și pictează istoria în *Bătălia de la Anghiari* sub forma dezlănțuită, paroxistică a temporalității ei: lupta finală. Ca și el, în egală măsură raționali și idealști, Machiavelli și Guicciardini descriu istoria tot dramatic, în fresce vivante, cu jocuri de perspectivă, cu nuanțe sau cu tonuri puternice de culoare. Amândoi reflectează în scris asupra aceluiași centru absolut, violent pulsativ: puterea, personajul tenebros al Renașterii; primul, pentru a-i înțelege figura tiranică, strategiile și consecințele faptelor, al doilea, pentru a-i cartografia câmpul politic, cu instituțiile lui.

Așadar, aceeași obsesie la toți trei pentru *anima*, pentru forțe în mișcare, stăpânite sau incontroleabile – un comandament politic, de altfel, al Renașterii. La Leonardo, în plus (atestări în caietele sale de desene și însemnări), pentru natură, anatomie, pentru zbor (al păsărilor sau al mașinilor construite de el), pentru curgerea apei sau plutirea norilor, pentru mersul sau galopul cailor; dar și pentru chipuri umane și pentru expresiile lor.

Obsesia mișcării se regăsește și la Michelangelo, dar concentrată exclusiv asupra corpului uman. Mărturie stau toate lucrările sale, dar și cartoanele pe care le-a realizat special pentru fresca de la Florența, accentuând arhitectural și sculptural, într-un crescendo dramatic, ritmurile și mișcarea. Părăsește însă orașul curând după semnarea contractului și după debutul șantierului, chemat fiind de către papa Giulio II, în luna mai a anului 1505, la Roma – de unde, pe perioada republicii lui Soderini, nu mai revine pentru a-și finaliza lucrarea.

Leonardo (cu un prim contract încheiat la 18 octombrie 1503, refăcut cu data de 4 mai 1504, dar cu achizițiile de materiale începute deja la 28 februarie 1504¹¹) pregătește cartoanele tot în prima jumătate a anului 1505 și ajunge în faza de realizare a picturii în august, în același an. Șantierul va fi însă oprit curând, iar contractul se va închide într-o primă fază în octombrie, când are loc ultima plată și complet, în mai 1506. Cauzele? Tehnice și naturale (în urma distrugerii a numeroase desene pregătitoare). Lucrarea se deteriorează treptat, dar rapid, după cum apreciază martorii din următoarele decenii. Ascunsă privirii, după revenirea familiei Medici la putere (în 1512), pictura lui Leonardo va fi în cele din urmă acoperită cu o altă, în cadrul unui nou program iconografic; la cererea lui Cosimo I, Giorgio Vasari, binecunoscutul fondator al istoriei artei europene, arhitect și pictor el însuși, va redimensiona sala pe înălțime și o va redecora complet, în perioada 1555-1572 (consiliat de Michelangelo, de altfel).

În fapt, așadar, în afara unei animozități atestate între Leonardo și Michelangelo și a confruntării lor de imagine (o concurență binecunoscută, cu toată diferența de vârstă, de 23 de ani), „bătălia” artistică din Sala Marelui Consiliu nu a mai avut loc.

¹⁰ Guicciardini, 2017: 345.

¹¹ Cecchi, 1996: 113.

Reprezentările celor două lupte câștigate de florentini în secolele precedente, cu pisanii, respectiv cu milanezii (de altfel, până la data contractului cu Leonardo, ultima victorie importantă a orașului), proiectate a fi cel mai amplu și mai valoros program politic iconografic din istoria orașelor-state „italiene”, au fost, de la început, *bătălii pierdute* – între autorii lor, dar și în ce privește existența lor propriu-zisă.

Abia peste jumătate de mileniu, în 2012, a fost posibil, cu ajutorul tehnologiilor avansate, să se sondeze prin fresca lui Giorgio Vasari către peretele de fundal, în căutarea picturii lui Leonardo. Echipa de cercetare a Centrului Interdisciplinar de Știință pentru Artă, Arhitectură și Arheologie al Universității San Diego a fost coordonată de un reputat inginer de origine italiană, Maurizio Seracini. Demersul a fost realizat cu sprijinul financiar și mediatic venit din partea trustului National Geographic și a televiziunii naționale italiene. Procesul de documentare, pregătirea laboratorului și a echipei, demersurile internaționale și investigațiile la fața locului i-au ocupat profesorului Seracini 36 de ani. În schimb, „șantierul” din Sala Consiliului a durat doar două săptămâni, iar sondările pentru prelevarea probelor chimice au fost permise doar pe timp de noapte (pentru a nu deranja programul sălii), în intervale relativ scurte și doar de trei ori. Rezultatele cercetărilor prealabile și ale analizelor fragmentelor prelevate susțin posibilitatea ca opera capitală a lui Leonardo, *Bătălia de la Anghiari*, să fi fost doar acoperită de Vasari, și nu distrusă – dat fiind atât respectul față de trecut arătat de el în celebrul tratat de istorie a artei italiene, cât și precedentul creat tot de el, prin protejarea cu un perete de cărămidă a unei fresce pictate de Masaccio în Basilica Santa Maria Novella din Florența. Vopseaua neagră desprinsă de echipa de experți de pe peretele sondat are aceeași compoziție cu cea din lucrările lui Leonardo realizate în aceeași perioadă (spre exemplu, celebra Gioconda). Dat fiind că, în acele timpuri, pictorii își preparau singuri culorile, după rețete particulare, netransmise altora – cu atât mai mult, în cazul lui Leonardo –, e ușor de dedus că *Bătălia de la Anghiari* (ori fragmente din ea) se află încă în spatele frescei lui Vasari.

Resturile picturii davinciene, atât cât trebuie să mai erau la 1554-1555, ar putea fi de aceea o materială *scrittura delle immagini*¹², descifrabilă doar prin mijloace chimice. Lucrarea plastică, inspirată de cronici și de literatură, a redevenit „text”, unul însă propriu formei ei de existență; în plus, un text ascuns adânc în zid; *nici vizibil, nici invizibil, ci doar prezent*.

Pe el însă îl învăluie alte „texte”: caietele de schițe ale lui Leonardo, sursele care l-au inspirat, mărturiile și scrierile din epocă, „viețile” davinciene redactate de Paolo Giovio sau de Giorgio Vasari, copiiile după fragmentul central, *Battaglia dello stendardo* (Bătălia pentru steag), care au circulat și i-au mărit misterul, cea mai spectaculoasă fiind realizată de Peter Paul Rubens (**Figura nr. 1**); totul, până la mult discutatele studii chimice de astăzi.

În 2019, la 500 de ani *dopo Leonardo*, privim încă întrebător către peretele din Sala Consiliului și către mărturiile care ne vorbesc despre *Bătălia de la Anghiari*, socotită de contemporanii săi „la scuola del mondo”¹³, socotită de noi, astăzi, „simile alle ombre e al sogno”¹⁴.

¹² Cometa, 2012: 23.

¹³ Cellini, 1927, *Vita*, I, XII: 30.

¹⁴ Spinicci, 2008: 17-93.

Întâlniri și însoțiri la drum. Misiuni. Cesare Borgia, Machiavelli, Leonardo

Există însă un personaj istoric, care, precum o umbră desprinsă din caietele lui Leonardo sau din pictura ascunsă în zid, intră în lumina crudă a scrierii atât de dramatice a lui Machiavelli, *Principele*: Cesare Borgia. El este liantul între ceea ce studiile lui Leonardo pentru *Bătălia de la Anghiari* exprimă, forța sanguinară dezlănțuită, și spiritul cinic, secretos și calculat al personajului politic emblematic, „Il Principe”, din paginile tratatului scris abia peste 20 de ani de secretarul florentin¹⁵.

„La peinture est l' horizon absolu de la représentation, non le réalisme. Au bord de son plan qu'il a méthodiquement dressé, et que son protecteur César Borgia peut à la fois utiliser à des fins militaires et admirer comme le miroir où se reflète le portrait de sa puissance, Léonard a peint la fureur du fleuve qui menace et qui bouscule, car telle est la réalité du monde. Ce fleuve, dit Machiavel, est comme la fortune : une force à endiguer et à contraindre, par cet art du rythme et de la puissance qui fait la *virtus* du prince et l' *ingenium* de l'ingénieur”¹⁶.

Leonardo își adună impresiile din cunoașterea directă a lui Borgia – pe care l-a slujit un timp, în preajma angajamentului său de la Florența; fie însoțindu-l în misiuni militare, ca inginer specializat în proiectarea și în realizarea armelor, fie trimis de el pentru diverse sarcini, cu permis de liberă trecere și cu acces necondiționat la sursele de informare¹⁷. Inginerul militar, care executa desene detaliate și culegea date despre relief, fortificații, populație, căi de acces, țesuturi urbane (precum la Imola, unde realizează o complexă hartă urbanistică¹⁸), informații fără îndoială utile ducelui în campaniile sale, era totodată artistul sofisticat, care avea nevoie de înaltă și sigură protecție. Lipsa (aparentă) de transparență a lui Leonardo în ce privește atitudinile și ideile sale politice ne lasă să credem că Borgia i-ar fi marcat cel mult sensibilitatea artistică; acesta, în schimb, (știm că) l-a onorat și l-a răsplătit, prin susținerea financiară a proiectelor sale ingineresti de avangardă. În plus, Leonardo a avut condiții să studieze în liniște, dat fiind ajutorul material și un suport important de cărți valoroase, obținute chiar prin intermediul ducelui.

La cei 50 de ani ai săi (în 1502), față de cei 27 ai prințului, prudența era cu siguranță o cale potrivită pentru un artist inventator, până la noi drumuri și noi comenzi importante. Vom vedea, totuși, că Leonardo gândește organicist¹⁹, iar experiențele sale în apropierea centrilor de putere și a oamenilor de stat se regăsesc topite în reflecțiile asupra forței umane și forțelor din natură, asupra violenței, conflictului, stărilor naturale, mișcării și transformărilor (spre exemplu, unele din mașinile sale îi sunt inspirate de zborul păsărilor, studiului căruia i-a dedicat un caiet întreg de reflecții și desene), dar și asupra rațiunii și polemicii, pe care le așează însă în relație cu „naturalitatea”²⁰, cu ceea ce este cât mai aproape de natural, de natură.

Un exemplu grăitor în acest sens este portretul lui Cesare Borgia (**Figura nr. 2**) realizat de Leonardo. Descris de Machiavelli în *Principele* „à la sanguine”, Borgia

¹⁵ Boucheron, 2008: 84-86.

¹⁶ Boucheron, 2008: 88-89.

¹⁷ Boucheron, 2008: 75-82.

¹⁸ Boucheron, 2008: 87-89.

¹⁹ Versiero, 2007: 537-556.

²⁰ Versiero, 2009: 128.

este redat de artist în celebrul studiu „cinetic” (primul de acest fel din istoria imaginii) solitar, tenebros, masiv, lăsând să se simtă un anumit freamăt amenințător. Cele trei portrete în serie vorbesc explicit despre același interes al lui Leonardo, de a surprinde și a reda prin desen *anima*; la acest personaj al său, pulsația este violentă, dar controlată rațional, pentru a-și prezerva și chiar mări puterea.

„C'est un portrait en action : le prince à l'auguste figure de héros romain est représenté trois fois, d'abord de profil, ensuite de trois-quarts, enfin de face (...). César Borgia est trop divers et trop rapide pour rester dans le champ ; il dévie le cours de l'histoire et déborde du cadre qui le rend intelligible et prévisible”²¹.

Machiavelli, la rândul său, îl studiază cu interes pe prinț, omul nou al timpului său, dar cu o perspectivă critic-interogativă și cu o libertate totală. Are doar cu șase ani mai mult decât Borgia și este cu mult mai interesat decât Leonardo de strategiile din spatele acțiunilor politice ale prințului, ca și de consecințele lor. Îi admiră splendoarea și măreția, pricepera în domeniul armelor, tenacitatea și hărnicia în câștigarea unor noi teritorii și a gloriei, rezistența la oboseală și curajul în fața pericolelor; îi remarcă rapiditatea și imprevizibilitatea (ducele, se aprecia, ajungea într-un loc înainte să se știe de unde a plecat²²).

Deși Leonardo și Machiavelli privesc și se raportează diferit la Cesare Borgia, memoria lor este impregnată atât de puternic de figura tiranului în devenire, încât umbra acestuia se va regăsi atât în imagine, curând, cât și, mult mai târziu, în text. Nu neapărat o umbră negativă. În tratatul lui Machiavelli, acțiunile ducelui sunt interpretate în relație cu filosofia necesității, singura care ar întemeia și ar inspira arta politică; Borgia nu este deloc înfierat, ci evaluat critic și recuperat la dimensiunea reală a personalității lui și a rolului său în epocă, acela de fondator. Umbra de aici a ducelui răspunde celei din desenele lui Leonardo; nici acolo negativă, pentru că pe cei doi intelectuali îi leagă și interesul pentru construcții și pentru mașinile de război, toate, „organisme”, corpuri cu viață proprie²³, inspirate de voința și forța umană. Construcția imaginii, pentru Leonardo, este matematică, la fel cum sunt zborul și mișcarea; politica și teritoriul, pentru Borgia, sunt tot o matematică, presupun un calcul atent și o guvernare vigilentă, prin care puterea, ca să preia controlul, se inserează pe nesimțite sau, dimpotrivă, se manifestă violent. Leonardo își privește arta ca ochii inventatorului și ai omului de știință, așa cum privește știința ca pe o artă; Cesare Borgia, în ochii lui Machiavelli, procedează asemănător: combină în politică pasiunea cu calculul rece, căutând punctul de control absolut, alternând subtil sau vijelios ritmurile și soluțiile.

Primele întâlniri ale celor trei, Borgia, Leonardo și Machiavelli, s-au petrecut imediat după ziua de 22 iunie 1502 – când ducele, însoțit de 8000 de soldați bine înarmați, se instalează în palatul din Urbino²⁴. Leonardo vine el singur la Curte, în mod firesc, ca artist și inginer. Machiavelli, în schimb, este trimis în misiune diplomatică de către Cancelaria republicii florentine. Va reveni la Urbino, apoi la Imola, unde va rămâne timp de patru luni (noiembrie 1502 – februarie 1503),

²¹ Boucheron, 2008: 64.

²² Boucheron, 2008: 71.

²³ Kemp, 1981: 218, 220. Boucheron, 2008: 106-107.

²⁴ Boucheron, 2008: 112.

bucurându-se din plin de atmosfera umanistă a timpului²⁵. Același spirit al timpului, de altfel, se întâlnea și la Florența, reafirmat viguros după uciderea lui Savonarola în 1498; umanism cultivat și protejat, de altfel, de chiar primul cancelar al republicii, Marcello Virgilio Adriani, al cărui secretar era chiar Machiavelli; lui Adriani i se și atribuie de către unii istorici alegerea surselor pentru cei doi artiști angajați în pictarea frescelor din Sala Marelui Consiliu²⁶.

Întâlnirea lui Machiavelli cu Leonardo în aceste locuri, la Urbino și la Imola, este aproape certă, așa cum o recomandare către cancelar, din partea secretarului său, ca artistul-inginer să fie invitat pentru atât de ambițioasele proiecte ale republicii, nu este exclusă – cu toate că, după cum notează istoricul de artă Giorgio Vasari 50 de ani mai târziu,

„Din pricina strălucirii operelor sale, faima acestui artist, dumnezeiește înzestrat, crescuse până într-atât încât toți cei care iubeau arta, ba chiar întregul oraș, doreau ca el să le lase ceva spre amintire; s-a cerut de aceea, de către toți, să i se dea să facă o operă mare și de seamă, care să fie o adevărată mândrie și podoabă pentru popor, prin talentul, grația și iscusința desăvârșită pe care le vădeau lucrările lui Lionardo”²⁷.

Colaborarea celor doi, probabil mult întărită în cele patru luni de rezidență comună la Imola (apare în corespondența lui Machiavelli cu Cancelaria un anume „prieten florentin”, angajat de Borgia, dar de la care culegea numeroase informații), s-a oglindit în mai multe proiecte ale republicii florentine, printre care refacerea unor fortificații din Toscana (spre exemplu, la Verruca, în iunie 1503; la Piombino, în noiembrie 1504²⁸) și schimbarea cursului fluviului Arno, în detrimentul orașului Pisa²⁹ (pentru care guvernul comunal înregistrează plecarea lui Leonardo pe teren, ca responsabil de șantier, la data de 26 iulie 1503, precum și toate detaliile materiale legate de echipajul însoțitor³⁰, iar lui Machiavelli îi stabilește sarcina de a redacta toate documentațiile din jurul mării reamenajări hidrografice, din iulie 1503 până în octombrie 1504). O altă dovadă a apropierii dintre ei este a doua formă a contractului pentru *Bătălia de la Anghiari*, semnat de Leonardo în data de 4 mai 1504 și girat chiar de către Machiavelli (al cărui nume apare pe document, întocmit de altfel de asistentul său, Agostino Vespucci³¹); de asemenea, sunt plauzibile discuțiile dintre ei cu privire la programul iconografic din Sala Marelui Consiliu (pentru care secretarul florentin se îngrijește să i se pună la îndemână lui Leonardo surse istorice de calitate)³².

Pentru desăvârșirea pregătirii sale, dincolo de lecturile filosofice sau istorice, Leonardo combină permanent arta picturii cu studiile anatomice și cu matematica, experimentează culorile și tehnicile de pictură, dezvoltă ingineria militară, prin studii și experimente dedicate zborului și gravitației. Alături de el în proiectele florentine,

²⁵ Boucheron, 2008: 17.

²⁶ Cecchi, 1996: 111-112.

²⁷ Vasari, 2, 1968: 190.

²⁸ Boucheron, 2008: 111.

²⁹ Solmi, 1924: 201-237. Rubinstein, 2012: 221. Boucheron, 2008: 21.

³⁰ Boucheron, 2008: 111.

³¹ Pedretti, 1977: 381-382.

³² Boucheron, 2008: 21.

Machiavelli studiază arta construcției și ingineria, ajungând el însuși să înțeleagă statul drept o arhitectură sau chiar o operă în mișcare.

Melanjul sau bricolajul artelor și științelor se regăsesc la Leonardo peste tot în caietele lui de note, dar și, spre exemplu, în planurile lui de sistematizare a teritoriului dintre Florența și Pisa, pe care vizează să îl creeze odată cu schimbarea cursului fluviului Arno. Din nou, privirea lui trece dincolo de interese, instituții și politică și merge către construcție și creație umanistă. Machiavelli nu poate decât să îl urmeze și să îl completeze, să-i susțină cu tenacitate viziunea și, prin argumentări entuziaste, soluțiile ingineresti. Canalul navigabil proiectat în anii 1503-1504 ar fi trebuit să ducă la o nouă etapă, de reconciliere în relația dintre orașele-state Florența și Pisa; să dezvolte zona și să șteargă urmele confruntărilor din trecut.

Furia războiului, pe care Leonardo avea datoria să o reprezinte în pictura sa, ar fi rămas așadar de domeniul trecutului; tocmai de aceea artistul își putea lua libertatea să o interpreteze filosofic, astfel încât imaginea să înfățișeze mai curând un violent impact uman, fizic, o dezlănțuire oarbă de forțe, și nu un conflict politic și militar recent, determinat de vreo rațiune anume și încă marcant (chiar confruntările recente sau cele care amenințau relația cu Pisa nu făceau decât să macine cetățile, prinse în luptă în virtutea unei inerții și a unei incapacități politice de gestionare și de aducere la zi a vechiului lor conflict, de secol XIV).

Același interes, pentru o analiză profundă a fenomenelor în ansamblul lor, și nu doar a unor contexte punctuale, îl regăsim, de altfel la scară largă, și la Machiavelli, atât în *Arta războiului*, cât și în *Principele*. Istoricii de astăzi subliniază adesea nota recurentă a lucrărilor sale, respectiv trimiterea la filosofia necesității (interesantă și pentru Leonardo), oglindită la rândul ei exemplar de metafora fluviilor care ies sau sunt scoase din matcă³³. Implicarea totală a lui Machiavelli în proiectul și în șantierul recanalizării și îndiguirii fluviului Arno pe noul curs proiectat de Leonardo este de fapt reflectarea modului în care înțelegea în general acțiunea politică; cu valoare emergentă, ea trebuia să ducă la noi construcții, majore și benefice pentru stat, ajutat astfel să se stabilizeze și să preia controlul în regiune.

Așa cum pe amândoi i-a atras personalitatea sanguinară a lui Cesare Borgia și măreția profilului său politic și istoric, tot astfel îi atrage sălbăticia naturii. Fără veleități de oameni de arme, nici unul, nici altul, au totuși în comun cu Borgia interesul pentru cuceriri, pentru proiecte vizionare, dar și pentru control. Șantierele toscane la care sunt chemați să se implice îi stimulează prin oportunitatea pe care le-o oferă, de a-și confrunta ideile și competențele cu fenomenele naturii, de a o cunoaște mai bine, de a o supune și a o transforma, în spiritul filosofiei umaniste a timpului.

Fiecare va integra în planul creației de autor experiența din această perioadă: Leonardo, imediat, figurând în pictura bătăliei de la Anghiari forța pură, mișcarea naturală, dezlănțuită, a cailor și a soldaților; Machiavelli, mai târziu, comentând în tratatele sale natura umană prinsă în mecanismele puterii. În fond, Leonardo pictează pentru a ajunge la filosofie, Machiavelli studiază și scrie tratate de politică, în același scop. Ambii, reflectând asupra războiului. Am putea spune, odată cu istoricul Patrick Boucheron: „Décrire la politique, c'est figurer la bataille”³⁴.

³³ Boucheron, 2008: 126.

³⁴ Boucheron, 2008: 138.

Ceea ce îi aduce împreună, așadar, s-ar traduce prin interesul teoretic, dar și practic, pentru construcție, înțeleasă drept cucerire, proiecție și realizare de lucruri inovatoare; pentru forță, mișcare și transformare. Studiind uneori aceleași fenomene, umane sau naturale, având scopuri și planuri comune, acționând în relație unul cu altul, cei doi își supun experiența câștigată astfel unui continuu proces interogativ și, implicit, creativ. Nu de puține ori însă, dramatic, fie în plan profesional, fie personal. La Florența, planurile lor ambițioase au eșuat, cu pierderi financiare însemnate; șantierul de pe Arno, asumat de Machiavelli, se încheie în toamna anului 1504, când digurile noi cedează, iar fluviul își reia cursul; un an mai târziu, în Sala Marelui Consiliu, contractul pentru pictura murală a lui Leonardo este desfăcut prin decizia ambele părți. Și într-un caz, și în celălalt, natura însăși joacă rolul principal – deși în final tot acțiunile umane au fost decisive (cele militare, care au slăbit șantierul de reamenajare hidrografică și, implicit, șansele de încheiere a conflictului dintre Florența și Pisa și cele tehnice, care au dus la blocarea șantierului pentru marea pictură murală).

Contractele lui Leonardo cu republica florentină – din intervalul 24 octombrie 1503 (când primește cheile de la Sala Papei, din Basilica Santa Maria Novella, pentru a-și instala acolo atelierul de lucru) și 30 mai 1506 (când este oficial exonerat de orice obligație față de guvernul florentin, în ciuda neonorării din partea sa a contractului) – nu au ajuns la bun sfârșit decât în mică măsură; oricum, cele mai importante, nu. Leonardo părăsește orașul pentru Milano, în urma unor intervenții la nivel diplomatic ale guvernatorului Charles d'Ambroise, care îl așteaptă cu alte comenzi, oferindu-i totodată protecția franceză. De altfel, artistul florentin va lăsa în urmă teritoriile italiene, pentru a trece Alpii pentru totdeauna, chiar către ducatul de Amboise, unde, pe data de 2 mai 1519, se stinge din viață la 67 de ani, la Chateau du Cloux.

Bătălia de la Anghiari – de la sursele istorice și literare, la *modus operandi* davincian

Principala sursă istorică pentru pictura murală a lui Leonardo o puteau constitui chiar relatările de la fața locului, trimise ca informări de război de către comisarii militari; nu mai puțin prețioasele *Giornali*, de Giusto d' Anghiari și detaliatele *Commentari*, de Neri di Gino Capponi (singurul care pomenește de altfel despre lupta efectivă pentru steag); se puteau adăuga elegantele și binecunoscutele *Decade* ale lui Flavio Biondo da Forlì (care compară victoria florentină cu cele antice)³⁵. Pe lângă acestea, erau disponibile variantele în italiană ale lucrărilor semnate de cancelarii Leonardo Bruni (*Rerum suo tempore gestarum liber*) și Poggio Bracciolini (*Historiae Florentinae*)³⁶.

În caietele lui Leonardo însă, mai precis în Codex Atlanticus, Agostino Vespucci, asistentul lui Machiavelli, introduce la solicitarea acestuia, ca suport informativ și cu indicații precise pentru pictor, traducerea unei părți din poemul în latină al lui Leonardo Dati, *Trophaeum Anglaricum* (compus la trei ani după bătălia de la Anghiari)³⁷, dedicat

³⁵ Neufeld, 1949: 170. Rubinstein, 2012: 229.

³⁶ Marcelli, 2018: 193.

³⁷ Pedretti, 1977: 381-382.

în principal legatului papal, Ludovico Scarampo, patriarh de Aquileia, precum și rolului său în capturarea principalelor steaguri ale armatei milaneze: un *stendardo bianco* cu un leopard pe el, al căpitanului armatei, Niccolò Piccinino, și o *bandiera rossa* cu emblema ducelui de Milano, în formă de soare (expuse de altfel în palatul florentin ca pradă de război, apoi retrase în camera de lucru a gonfalonierului Soderini)³⁸. Machiavelli va sublinia mai târziu importanța bătăliei: „...victoria a fost cu mult mai de folos pentru Toscana decât păgubitoare pentru ducele Milanului. Dacă acesta n-ar fi fost învins, Toscana ar fi fost a lui; fiind învins, el nu a pierdut decât armele și caii...”³⁹.

Totuși, Leonardo introduce în pictură, central, tocmai episodul luptei pentru steag, care nu e prezent ca atare nici în poemul lui Dati (care menționează doar ordinul legatului papal), nici în indicațiile notate de Vespucci în caietul lui, nici la Biondo (care pomenește doar de abandonarea de către milanezi a steagurilor).

Gino Capponi și Bernardetto de' Medici, participanți direcți, urmăriți atent de Leonardo, îl indică pe Pier Giampaolo Orsini, căpitan general al florentinilor și unul dintre *commissari*, drept învingătorul în lupta pentru steaguri contra lui Piccinino, condotierul de 54 de ani, coordonator al trupelor ducelui milanez Filippo Maria Visconti. Armata florentină capturează 300 de prizonieri, 2500 de cai ai armatei adverse, arme, care, căruțe, dar și steagurile cu însemnele puterii, cea mai prețioasă pradă de război⁴⁰. O confruntare glorioasă, așadar, între armate și condotierii lor, care, în luptele din secolele anterioare celei de-a doua republici florentine, au asigurat orașului importante victorii⁴¹.

Instituția militară a cavaleriei ușoare, pe care Leonardo alege să o reprezinte în bătălia pentru steag, fusese introdusă de către venețieni în rândul trupelor lor armate în a doua jumătate a secolului al XV-lea (1475), prin asimilarea așa-numitor *cappelletti* (mercenarii albanezi cu berete roșii) sau *stradiotti*⁴². Leonardo ar fi putut întâlni o astfel de cavalerie în armata lui Cesare Borgia și le-ar fi putut studia soldaților viteza în atac, mișcărilor rapide și contorsionate din timpul confruntărilor directe, precum și priceperea în mânăuirea armelor ușoare și în strunirea cailor de luptă.

O beretă roșie, de altfel, poartă și căpitanul Piccinino, adversarul comisarilor militari florentini, figurat în reproducerea *Tavola Doria* – singura colorată din toate còpiile rămase după lucrarea lui Leonardo (de unde presupunerea că redă pictura însăși, nu că ar fi fost realizată după cartoane). Este posibil ca această formulă armată inovativă din rândul trupelor italiene, la granița secolelor al XV-lea și al XVI-lea, să fi fost aleasă de Leonardo și pentru a reaminti ansamblului de consilieri florentini ce înseamnă patriotismul, ca angajament politic și civic complet asumat și ce poate fi de fapt războiul, respectiv lupta totală pentru o cauză (și nu ceea ce le ofereau tacticile condotierilor contemporani, care le aduceau doar înfrângeri în fața pisanilor⁴³). În plus, redă și dezacordul lui Leonardo față de războaiele de cucerire de noi teritorii

³⁸ Rubinstein, 2012: 229-230.

³⁹ Machiavelli, 1968: 369-370.

⁴⁰ Meyer, 1984: 370; Cecchi, 1996: 104.

⁴¹ Cecchi, 1996: 110-111.

⁴² Rubinstein, 2012: 230.

⁴³ Rubinstein, 2012: 231.

(ca și Machiavelli, era adeptul doar al celor necesare, așadar de apărare). O altă parte a criticii susține, dimpotrivă, a anume influență a gonfalonierului Soderini⁴⁴, care aprecia trupele ușoare de cavalerie și se folosea de ele în războaiele de rutină cu Pisa (deși fără nici un câștig substanțial). Nu e clar însă dacă Leonardo împărtășea entuziasmul lui Soderini sau mai curând disprețul binecunoscut al lui Machiavelli față de mercenari (ipoteză criticată de unii istorici de astăzi⁴⁵). În aceeași perioadă, secretarul florentin va dezvolta la rândul lui un program politic inovator (inaugurat prin discursul din martie 1503 în fața Marelui Consiliu), de înființare a milițiilor civile florentine. Acțiunea va eșua și ea – un nou motiv ca Machiavelli să fie considerat un idealist incongruent cu timpul său. Acest al doilea insucces îl va marca și mai profund și îi va diminua prestigiul, dar programul său cu privire la milițiile civile va reveni ca subiect al unor lungi comentarii din scrierile sale de mai târziu.

„Bătălia pentru steag”, plasată central în compoziție, reprezintă și tema principală a discuțiilor critice purtate în jurul picturii, al desenelor davinciene și al còpiilor, care încă se păstrează în depozitul palatului, în Galeriile florentine, la Galeria Academiei din Veneția, în colecții private sau în alte muzee și biblioteci din afara Italiei (dintre cele cunoscute, cele mai importante còpii sunt: *Tavola Doria*; desenul „Rucellai” – în colecția privată a lui Cosimo Rucellai, Milano; desenul lui Lorenzo Zacchia, din 1558; desenul lui Peter Paul Rubens, din 1603⁴⁶; pe prima nu o voi lua în discuție aici; din celelalte trei, pentru ilustrare vezi **Figura nr. 2**, pentru celelalte neoferindu-se drepturi de publicare). Motivul este dat de faptul că această scenă, a luptei încrâncenate pentru steag, este foarte probabil să fi fost și singura executată pe peretele sălii (realizarea ei fiind condiționată și de o clauză a contractului din 4 mai 1504, prin care comanditarul se asigura astfel că lucrarea va fi începută de artist, renumit, de altfel, pentru dezangajările sale și chiar pentru nefinalizarea lucrărilor⁴⁷); ea este totodată și cea care a decis întreruperea șantierului, atunci când condițiile tehnice de execuție s-au dovedit nefericite. Chiar dacă a fost avariat în timpul manevrelor de uscare, fragmentul ce reprezintă bătălia pentru steag este totuși ultimul martor al picturii lui Leonardo, ascuns astăzi de fresca lui Vasari (după cum atestă tehnologia actuală).

Alegerea acestui moment de către Leonardo mai este însă este motivată și de un alt aspect, care ține strict de interesul nedisimulat (după cum este documentat de caietele sale de note), pentru mișcare, anatomie, matematică și forțe fizice, pentru culoare și mai ales pentru rolul ei perspectivistic și de creare a efectelor de lumină și de clarobscur – celebrul *sfumato* davincian – în reprezentarea unei bătălii (mențione în caiete, din urmă chiar cu 10 ani față de data picturii florentine)⁴⁸.

Lupta aprigă pentru steag este intensificată de retorica dramatică a expresiilor faciale, de contorsionarea trupurilor, de agresivitatea cailor, surprinși într-o cavalcadă în care toate corpurile se amestecă, până la uimitorul *trompe l'oeil* om-cal/ centaur (există și un alt desen-martor davincian, atribuit definitiv, din colecția Windsor,

⁴⁴ Cecchi, 1996: 109.

⁴⁵ Cecchi, 1996: 106.

⁴⁶ Cecchi, 1996: 105.

⁴⁷ Cecchi, 1996: 31.

⁴⁸ Da Vinci, 2006: 63, 64.

Royal Library). Notele scrise în perioada milaneză anterioară, despre cum se pictează exemplar o bătălie – în mod necesar excedând orice descriere istorică –, reflectă o meditație și un studiu de lungă durată (reluat și în *Tratatto della pittura*⁴⁹). Ele își vor fi dovedit pe deplin utilitatea în conceperea picturii florentine. Precum ne indică și schițele pentru *Bătălia de la Anghiari*, Leonardo proiectează grupuri învolburate de jur împrejurul grupului central, soldați care se amestecă în adevărate cavalcade, acolo unde corpurile nu se mai disting unele de altele.⁵⁰ În schimb, portretele individuale realizate de artist, ca niște instantanee fotografice, sunt pregătite pentru grupul central, cel al luptei pentru steag – ceea ce indică strategia de echilibrare a câmpurilor dinamice, de compunere matematică a structurii picturii, prin rapel la centru al tuturor grupurilor învolburate și învăluite de praf (e folosit aici efectul de *sfumato*). Leonardo creează astfel un *modus operandi* pentru construcția picturii murale, a semnificației și a sensului ei: ideea politică este transmisă prin centrarea luptei pentru steag și prin calcularea matematică a jocului de perspective narative, susținut de contrastul clar-obscur, de prim-planul de mari dimensiuni și de planurile duse în fundal, pierdute în peisajul toscan (narativ și el), dintre detaliul prezentat în centru violent și clar și contopirea conturilor din celelalte câmpuri, îndepărtate, învăluite în nori de pulbere. Spectatorul ar fi astfel forțat să se situeze frontal și central – pentru că privirea lui era captată înainte de toate de grupul care luptă pentru steag – și să înțeleagă imediat esențialul, ajutat de structura matematic calculată a compoziției și a perspectivei, dar și de tehnicile propriu-zise ale pictării în maniera davinciană.

Vasari, ca în toate analizele operelor lui Leonardo, deși îi exaltă acestuia personalitatea, ratează interpretarea și rămâne și aici la singurul nivel la care se situează, în definitiv, și opera lui plastică: cel al al descriptivismului estetic. Este însă meritoriu că a redat cu multe detalii fragmentul de frescă, înainte să o acopere el însuși, în perioada șantierului de refacere a Sălii Marelui Consiliu:

„Pentru a duce lucrarea la bun sfârșit, Lionardo a început să picteze un carton în salonul papal, din cuprinsul bisericii Santa Maria Novella, înfățișând povestea lui Niccolò Piccinino, căpitan al ducelui Filippo din Milano; grupul de călăreți ce luptau pentru un steag, pe care l-a desenat aici, a fost socotit drept o lucrare strălucită și de mare măiestrie, pentru toate simțămintele de care a trebuit el să țină seama pictând această fugă; aici nu se văd numai furia, mânia și dorința de răzbunare a oamenilor, ci și a cailor, din care, doi – încleștându-se cu picioarele din față – se luptă cu dinții, și deloc mai prejos decât călăreții; în toiul luptei, un soldat, în vreme ce-și îndeamnă calul să fugă, se răsuțește în șă și, agățându-se cu mâinile de bățul steagului, încearcă să-l smulgă cu forța din mâinile altor patru, dintre care doi îl apără cu câte o mână, iar cu celelalte, ținându-le ridicate în aer, încearcă să taie cu spada bățul steagului; în acest timp, un soldat bătrân, cu o beretă roșie pe cap, țipa trăgând cu o mână de streag, iar cu cealaltă – înălțând un paloș – dă cu sete o lovitură ca să le taie mâinile celorlalți care, strângând cu putere din dinți, încearcă să-și apere steagul, păstrând o atitudine plină de mândrie.

Pe pământ, printre picioarele cailor, mai sunt apoi doi inși, desenați în racursiu, care se luptă unul cu altul, în vreme ce un al treilea – trântit la pământ și având deasupra un soldat care, cu mâna săltată cât poate de sus, îi repede pumnalul în gură spre a-i răpi viața – izbește cu picioarele și cu mâinile, făcând tot ce se poate ca să nu moară.

⁴⁹ Da Vinci, 2006: 63.

⁵⁰ Strathern, 2009: 273.

Lipsesc însă cuvintele pentru a arăta chipul în care Lionardo a desenat veșmintele ostașilor – care nu seamănă unele cu altele –, precum și coifurile și celelalte podoabe, ca să nu mai vorbim de măiestria de necrezut pe care a vădit-o în formele și contururile cailor, cărora – mai bine decât oricare alt artist – le-a făcut mușchi puternici și le-a dăruit o frumusețe aleasă⁵¹.

Dacă o parte a criticii vede în descrierea detaliată a bătăliei din Codex Atlanticus intervenția directă a lui Machiavelli în cimentarea sursologică a programului iconografic – dată fiind și asemănarea cu fragmentul corelativ din *Istoriile florentine* ale acestuia –, o altă parte a ei ia în calcul în alegerea referințelor istorice mai curând influența spiritului umanist, foarte cultivat, al cancelarului republicii, Marcello Virgilio Adriani.⁵² Or, în acest caz, prezența condotierilor în prim-plan, agreată de cancelarul Adriani (am văzut că și de gonfalonierul pentru justiție Pietro Soderini), nu ar mai fi disonantă cu critica adusă lor de Machiavelli; nu ar fi disonantă nici cu finalul luptei, din descrierea oferită în scris lui Leonardo – unul dramatic, soldat cu moartea a numeroși soldați. Machiavelli altfel va povesti în lucrarea sa, analizând lucid, pe alocuri chiar ironic⁵³, tipul de bătălii duse de trupele de mercenari, dezangajate, de fapt, și în care nu murea nimeni niciodată (poate doar vreunul, dintr-un accident mai mult din vina lui, ca la Anghiari), iar prizonierii erau fie răscumpărați, fie eliberați pur și simplu (un bun motiv pentru scriitorul de mai târziu de a-și relua teza cu privire la înființarea milițiilor, dar și critica la adresa războaielor, fie purtate fără strategii adevărate, desprinși din corpul politico-militar al cetății, fie purtate pentru cucerirea nesăbuită a altor teritorii)⁵⁴.

Cum gândește însă Leonardo despre instituțiile politice și militare ale timpului său? I-am urmărit interesul științific cu care a lucrat, ca inginer militar și topograf, în slujba lui Cesare Borgia. Am dedus atenția artistului și pentru personalitatea omului politic, și pentru acțiunile omului de arme, motivată în parte de interesul său pentru stările umane, individuale sau colective, mergând de la cele subtile, indicibile, la cele paroxistice. Perioada respectivă, marcată de numeroase războaie, de răsturnări de regim și de destine, de crime și tragedii familiale sau colective, de incertitudini, a marcat cu siguranță modul fiecărui individ de a se raporta la putere, la timp și spațiu, la viață în general. Leonardo, care notează în caiete tot ceea ce ulterior va forma așa-numitul „tratată de pictură”, reflectează de multe ori asupra naturii lucrurilor, a sufletului, *anima*, el însuși „lucru divin”, a stărilor umane și a cauzelor lor, a libertății (naturale) și chiar a necesității războiului, pentru a o apăra. Meditând asupra căldurii (*calor naturale*) și asupra corpului, Leonardo dezvoltă reflecții despre organicitatea om-oraș-natură⁵⁵; la fel, despre forță, rezistență la impact și conflict⁵⁶. Legitimează și justifică războiul astfel: „...essendo il «modo da offendere e difendere» a costituire l'oggetto complessivo della riflessione – in una finalità conservativa, quella cioè del mantenimento del «dono principal di natura, cioè liberta»”⁵⁷.

⁵¹ Vasari, 2, 1968: 191.

⁵² Cecchi, 1996: 111-113.

⁵³ Machiavelli, 1968: 370.

⁵⁴ Machiavelli, 1968: 369-370.

⁵⁵ Versiero, 2007: 537-556.

⁵⁶ Versiero, 2009: 127.

⁵⁷ Versiero, 2009: 130.

În jurul anului 1490, își propusese chiar să redacteze o lucrare despre arta militară, influențat fiind de tratatul *De re militari*, datorat lui Roberto Valturio și de miscelanele *Scriptores rei militari*, ca și de alte lucrări antice sau medievale, a căror circulație este atestată în secolul al XV-lea⁵⁸. Realizează numeroase și detaliate studii fizionomice (după cum atestă cele păstrate în caietele sale de note), pe care le duce mai departe în portretele desenate pentru *Bătălia de la Anghiari* (**Figura nr. 3** și **Figura nr. 4**); optează așadar pentru expresii violente, care să redea ideea de tiranie, în contradicție cu cea a bunului și dreptului senior (cel care își asumă aplicarea corectă a justiției). Confruntarea dintre armata florentină și cea milaneză și mai ales cavalcada căpitanilor lor îi oferă posibilitatea să illustreze cele două regimuri politice, tirania și republica populară de factură umanistă (comanditară, de altfel), asupra cărora reflectase și pentru care studiasse îndelung, încă din timpul șederii sale precedente la Milano și din perioada în care însoțise cariera politică și militară a lui Cesare Borgia. Demersul său amintește de programul iconografic realizat de Ambrogio Lorenzetti la Siena, în Palazzo Pubblico, Sala della Pace, între 1338 și 1339, dedicat opoziției dintre binele comun (sau buna guvernare) și binele personal (sau tirania).

Leonardo. *La scrittura delle immagini*

Războiul este atestat documentar, dar este reținut mai degrabă pe baza mărturiilor orale și a documentelor vizuale sau a creațiilor artistice. Bătălia de la Anghiari, ca oricare alta, a fost subiect de informări, corespondență, reflecții notate în diverse tratate de istorie, literatură umanistă sau populară. Transpusă într-un program iconografic cu caracter politic, asumat de putere, ea devine canonul incontestabil și este canonizată de acesta. Așa se întâmplă cu *Il Cenacolo*, pictat în frescă de Leonardo la Basilica Santa Maria delle Grazie din Milano și recunoscut de către Vatican, imediat după finalizare, în urma raportului unei comisii clericale trimise de la Roma, standardul de reprezentare. În plan civil, așa ar fi trebuit să se întâmple și cu cele două Bătălii din Sala Marelui Consiliu florentin: să instituie discursul vizual oficial despre victoria istorică, legitimantă atât pentru guvernarea republicană, cât și pentru toate celelalte acțiuni politice și militare ale cetății, în numele conceptului de *libertas*.

Pentru că proiectul a eșuat, dar toți actorii implicați au rămas în epicentrul valoric al Renașterii italiene, pierduta *Bătălie de la Anghiari* a lui Leonardo a devenit la rândul său subiectul unor reconstrucții virtuale spectaculoase și pasionante. Cât de adevărate însă? Imposibil de spus până la capăt.

Reconstrucțiile au mers de la stabilirea locului frescei în scenografia sălii timpului⁵⁹, până la structura sa compozițională, câmpuri plastice, ritmuri, planuri, perspective, personaje, cu citarea și analiza surselor – fie desene davinciene, fie copii cunoscute, fie diverse exerciții, precum cele din celebrele „vieți” dedicate artistului.

Spre diferență de *Il Cenacolo*, mărturiile despre *Bătălia de la Anghiari* nu lasă să se deducă faptul că Leonardo ar fi ales măcar același tip de compoziție perspectivistică (de altfel, necanonică și mult discutată și ea⁶⁰); dublă ca suprafață în raport cu

⁵⁸ Versiero, 2009: 128.

⁵⁹ Neufeld, 1949: 170-183; Gould, 1986: 117-129; Kemp, 1981: 234-246, 219-231; Meyer, 1884: 367-382.

⁶⁰ Mesina, 2003: 37-55.

fresca milaneză, pictura florentină cerea, pentru a fi percepută în ansamblu dintr-un punct fix, o distanță mai mare decât oferea sala pe lățimea ei. Leonardo a gândit-o cel mai probabil ca pe un montaj de scene semi-autonome, fiecare cu perspectivă și cu acțiune proprie, dar alternate în planurile de adâncime, astfel încât să poată fi urmărită și ca un *travelling*, iar dinamica lui să fie dată de modificarea distanțelor și a ritmurilor. Celebrul portret în mișcare al lui Cesare Borgia, realizat de Leonardo înainte de conceperea frescei de la Florența, ca și desenele cu păsări sau cai din caietele sale, redați din diverse unghiuri pe aceeași pagină sau în aceeași linie, denotă interesul aproape obsesiv al lui Leonardo pentru reprezentarea mișcării în derulare într-o imagine bidimensională fixă.

Il Cenacolo îi oferise cu 10 ani mai devreme (1494-1498), la Milano, posibilitatea să creeze un astfel de *travelling* ritmat, pe care privirea să fie purtată sinusoidal de la un personaj la altul, de la chipuri, la mâini, la corpuri, și tot așa. Personajele erau însă reprezentate în linie, chiar dacă nu exact în același plan, așezate la masă în grupuri de câte trei, la stânga și la dreapta lui Iisus. Scenografia camerei mesei grupului apostolic organizează o perspectivă centrală, clasică; este proiectată astfel, tocmai pentru a crea, prin *trompe l'oeil*, senzația de prelungire efectivă a plafonului sălii reale cu plafonul sălii reprezentate. Mai mult, pictată în partea superioară a peretelui, camera din imagine devenea iluzionistic o scenă de teatru, pe care se desfășura etern același mister sacru, Eucharistia. Fresca a fost însă realizată pe una din laturile mici ale dreptunghiului sălii de mese a călugărilor benedictini. Or, în Sala Marelui Consiliu din Florența, pictura bătăliei a fost proiectată (pentru că altfel nu era posibil), pe una din lungimile sălii, la o dimensiune disproporționată față de punctul din care ar fi putut fi receptată optim.

Ambiția lui Leonardo, după cum atestă creația sa și autorii biografiilor sale, era pe măsura provocării. De aceea, istoricii au fost tentați și au argumentat cu tărie că pictura murală ar fi fost compusă nu ca un câmp unitar, orientat către un punct central, ci ca un montaj de câmpuri, ușor de urmărit din orice parte ar fi început lectura ei, pe deplin înțeleasă și corect percepută din punctul proiectat frontal și central pentru privitor, respectiv din fața câmpului plastic principal, al scenei luptei pentru steag. Direcțiile mișcărilor din grupurile laterale nu ar fi fost convergente, asigurându-se astfel dinamica specifică reprezentării „naturale” a războiului.

Asemenea posibilă proiecție, total novatoare față de orice canon sau tradiție, trebuia să funcționeze prin rapelul la un câmp central al tuturor câmpurile proiectate la diferite distanțe, alternate dinamic în planuri diferite de adâncime. Leonardo gândea matematic arta, precum gândea artistic ingineria. Acest chiasm a fost mult studiat în cazul creațiilor sale științifice, precum și al lucrărilor sale plastice, picturi de șevalet, frescă, desene. Este imposibil ca *Bătălia de la Anghiari* să fi fost gândită altfel sau greșit calculată; Leonardo avea 52 de ani când a primit comanda, era așadar la maturitate, cu o deplină forță creatoare și cu o experiență de neconcurat. Maestru al perspectivei, preocupat de dinamică, de complexitatea mișcării naturale a corpurilor animale sau umane și de expresiile limitei – ambigue, indefinibile sau, dimpotrivă, violente –, Leonardo avea toate motivele să combine reflecțiile asupra lor și concluziile experimentelor lui în cel mai ambițios proiect al său de pictură, „marea bătălie”; să creeze „mașina perfectă a picturii” și totodată „mașina picturii perfecte”.

Grupul central, datorită posibilei așezări în prim-plan și datorită mărimii sale (cercetările realizate până în prezent au încadrat câmpul, prin corecturi succesive tot mai tehnice, la aproximativ cinci metri lățime pe trei metri înălțime), exprimă figural cel mai intens conceptul de *anima* – centrul dinamic al compoziției, „inima” întregii acțiuni, care pulsează violent, până la paroxism; totodată, sublimarea conceptului de *libertas*, manifestat în chiar clipa preluării puterii, în mod simbolic, prin capturarea de la adversar a însemnelor ei supreme – stindardul (aici, steagul milanez).

În caietul de note din perioada de lucru la pictura murală, schițele păstrate, și care redau în mod evident grupuri de călăreți în atac, sunt puține la număr (două la Galeria Academiei din Veneția și una la Biblioteca Regală Windsor din Londra; **Figura nr. 5, Figura nr. 6, Figura nr. 7**); ele țin de scena centrală, prin ritmul tumultuos al mișcărilor, prin ideea comună de cavalcadă, dar și prin faptul că lasă lupta pentru steag să concentreze întreaga compoziție, completând-o, pregătind-o gradual sau preluându-i energia. Este de aceea foarte posibil ca ele să fi generat structurile secvențiale sau cel puțin să fi pregătit, în laboratorul căutărilor și al desenării cartoanelor, schemele de condensare a grupurilor de luptători, constituite prin rapel la scena centrală.

Cu această luptă pentru steag lasă să se înțeleagă toate mărturiile la care avem acces azi că ar fi pornit Leonardo pictarea peretelui; din nefericire, cu ea s-au și oprit lucrările, pentru că realizarea ei la înălțime nu a permis tehnic ca procesul de uscare a vopselelor, excesiv de uleioase, să se desfășoare corect (temperatura produsă de vasele de mari dimensiuni, puse în dreptul peretelui și în care s-a făcut focul puternic pentru ardere, nu ar fi fost cea necesară). În loc să se usuze, vopseaua s-a prelins pe perete și culorile se poate să se fi amestecat. Tehnica aleasă s-a dovedit nepotrivită pentru dimensiunile picturii și pentru locul proiectat pentru ea.

O altă sursă vizuală pentru studierea schemelor narrative ale bătăliei de la Anghiari, anterioară însă desenelor lui Leonardo, este dată de decorațiile așa-numitelor *cassoni* (casete din lemn de diferite dimensiuni, obiecte comune în cultura materială florentină). Realizate și oferite cu ocazia căsătoriilor pentru depozitarea bijuteriilor sau a lucrurilor voluminoase, lăzile de zestre făceau parte din patrimoniul miresei. Două sunt casetele păstrate până azi pe care este figurată bătălia de la Anghiari, *cassone* Bryne și *cassone* Dublin, ambele în colecții particulare din Irlanda. Sunt realizate de artiști anonimi din secolul al XV-lea, ele fiind databile mai curând după anul 1446 (posibil, școala lui Paolo Uccello, autorul seriei narrative cu trei panouri distincte, intitulată *Battaglia di San Romano*, c. 1438). Au fost studiate cu mult interes⁶¹ în marginea subiectului bătăliei de la Anghiari, pentru că oferă scheme compoziționale diferite în transpunerea narațiunii istorice, dar fidele atestărilor. Oricum, cutiile de zestre intră în tradiția florentină începând cu secolul al XV-lea, atunci când are loc și bătălia; cum făceau parte din lista de lucruri obligatorii, ele purtau și difuzau în acest fel un conținut cu rol moralizator și instructiv; chiar puteau mobiliza o anumită competență meșteșugărescă și artistică, mai ales dacă erau comandate de către marile familii (posibil unele dintre ele implicate în trecut în evenimentele pictate). Cel mai probabil așa este și în cazurile de față, pentru că decorația

⁶¹ Meyer, 1984: 368, 369.

lăzilor de zestre avea și o puternică funcție politică și de atestare. Lectura lor în strânsă relație cu informările militare din timpul bătăliei de la Anghiari dezvăluie o deosebită atenție în oglindirea acestora și un interes particular pentru peisajele istorice.

Deși nu se poate spune că Leonardo le-a studiat tocmai pe acestea, trebuie subliniat totuși că ele țin cont de topografie și de formele de relief al spațiului real al bătăliei, încadrează armatele cu imagini ale localităților din zonă, redau scenele și momentele diferite ale confruntării prin juxtapunere – o caracteristică a manierei vechi de reprezentare a bătăliilor. Este ușor de dedus că Leonardo nu ar fi acceptat să preia ca atare această manieră, dar ea l-ar fi putut inspira punctual. Spargerea câmpului în sub-câmpuri, plasate alternativ pe linii diferite de adâncime, i-ar fi putut fi sugerată tocmai de relieful toscan surprins în astfel de vechi reprezentări (peisajul aproape că dispare din frescele istorice ale lui Vasari, realizate peste jumătate de secol în Sala Marelui Consiliu, copleșite de figurația militară, inexpresivă din cauza numărului mare de soldați și a aliniamentelor lor, de scenografia de război, de butaforia simbolică etc.). Or, întreaga pictură a lui Leonardo și caietele lui de note dovedesc, dimpotrivă, interesul pentru peisaj și pentru natură, pentru „natural”. Prezența acestora în fresca sa istorică nu poate fi exclusă, cu atât mai mult funcția lor narativă.

Aceste aspecte au condus cercetările către o altă ipoteză, și anume că pictura lui Leonardo ar fi putut inspira decorația mormântului lui Ludovic al XII-lea al Franței și al soției sale, Ana de Bretania (început în 1516 și ridicat la Saint-Denis în 1531), respectiv reliefurile în marmură realizate de sculptorul Auguste Juste și de atelierul său, posibil însă după o proiecție datorată lui Jean Perréal⁶². Subiectul sculpturilor este dat de campaniile militare desfășurate de rege în Italia în perioada 1499-1509. Bătălia de la Agnadello, din 14 mai 1509, pare să fie inspirată de bătălia pentru steag a lui Leonardo⁶³. Ipoteza poate fi susținută de informațiile oferite în „viețile” artiștilor de către istoricii contemporani lor, cum ar fi Benvenuto Cellini sau Giorgio Vasari (în capitolul despre Michelangelo), în legătură cu funcția cartoanelor, păstrate cu grijă la Florența: ele reprezentau o adevărată școală pentru artiștii perioadei, care își făceau copii după ele pentru diverse alte lucrări. Se regăsesc în reliefurile mormântului suficiente detalii asemănătoare cu cele din desenele lui Leonardo sau din copia lui Rubens, spre exemplu, ca să poată fi susținută această ipoteză, de unei influențe davinciene mediate prin Jean Perréal; un posibil omagiu adus artistului italian, ocrotit în ultimii săi ani de viață de regalitatea franceză.

Bătălia de la Anghiari – nu vizibilă, nici invizibilă, ci prezentă. Știința culorii

„Se poate crede însă – și pe bună dreptate că sufletul său, plin de măreție și de strălucire, dorind prea multe, nu le putea înfăptui, căutând fără răgaz să adune strălucire și desăvârșire peste desăvârșire, ajungând astfel ca opera să fie *ritardata dal diserio*, cum spunea Petrarca”⁶⁴.

⁶² Meyer, 1984: 372-381.

⁶³ Meyer, 1984: 374.

⁶⁴ Vasari, 2, 1968: 187.

Reconstrucțiile pe baza tehnicii asamblajului (proapse de istorici germani⁶⁵ sau englezi⁶⁶), cu ajutorul unora din desenele davinciene păstrate și din còpiile ajunse până la noi, sunt socotite mai curând un rod al hazardului; de aceea, sunt și puternic contestate, mai ales de către istoricii italieni⁶⁷. Ele întăresc însă observația că Leonardo era prea puțin interesat să realizeze o pictură pur narativă, expozitivă; cu atât mai puțin în acest caz, în care narațiunea era miza principală a tuturor celorlalte reprezentări, istorice, literare, savante sau populare, plastice, cum am văzut, în ornamentarea unor obiecte atât de comune, precum lăzile de zestre. Or, tocmai pentru că studia mișcarea în derularea ei secvențială și era preocupat în acea vreme de înțelegerea cineticii, este cu atât mai probabil ca, exact ca la Milano, în cazul frescei *Il cenacolo*⁶⁸, Leonardo să fi tins către o suprapunere și o condensare a planurilor temporale, astfel încât să obțină „instantaneul mișcat”, să blocheze temporalitatea bătăliei în clipa supremă a capturării steagului, a victoriei, a înfrângerii tiraniei și a recăstigării mult iubitei *libertas* republicane.

Codex Madrid I (1491-1497) și Codex Madrid II (1503-1505, cu 17 file adăugate aleatoriu pentru intervalul 1491-1493) stau mărturie pentru perioada în care Leonardo lucra deja asupra unor teme și probleme de reprezentare (la Milano), pe care le va relua și aprofunda ulterior (la Florența). Notițele și desenele sale, combinate de artistul-inginer pentru de a reda *scientia media*, mixajul de teorie și cunoaștere practică inspirat de Aristotel⁶⁹, i-au ajutat pe cercetători să urmărească și să reconstituie, pe cât posibil, procesul de concepere a picturii murale; acesta duce de la constituirea viziunii la realizarea cartoanelor și la alegerea tehnicii și a materialelor (spre exemplu, pe baza listei acestora din urmă și a schițelor păstrate, dar și cu ajutorul mărturiei lui Vasari, se poate reface modelul de schelă concepută de Leonardo special pentru acest șantier: „se spune că pentru a desena cartonul acesta ar fi născocit o schelă deosebit de iscusită, pe care, când o strângeai se ridica, iar când o lărgeai se lăsa în jos”⁷⁰).

Leonardo nu inovează doar în tehnica șantierului, ci și în tehnica de realizare a picturii murale, în limbajul plastic, în tehnica de redare a luminii, retrasând granița dintre *a vedea* un peisaj sau un portret și *a picta* (în favoarea primului termen). La Florența, în frescă, la Milano, în pictura murală și de altfel în toate lucrările sale, dezvoltă continuu știința artei plastice (cum aminteam mai sus) ca îmbinare între teorie și practică, inovând în ambele planuri⁷¹. Deși cunoaștea foarte bine opera lui Leon Battista Alberti, nu îi urmează spiritul umanist, mult prea scolastic pentru el (dar pe care îl va urma Vasari), ci va căuta noi soluții pentru reprezentarea timpului, a istoriei, a spațiului narativ, a perspectivei, „dezordonând” și dinamizând câmpul vizual prin introducerea în imaginea bidimensională a ideii de cinetism. Perspectiva, pentru Leonardo, este prin excelență animată și stă în relație directă cu figuralul, îl completează și totodată îl reprezintă; el îi asociază adâncimii și plasează în

⁶⁵ Neufeld, 1949: 170-183.

⁶⁶ Gould, 1986: 117-129. Hartt, 1986: 111.

⁶⁷ Cecchi, 1996: 105.

⁶⁸ Mesina, 2003: 37-55.

⁶⁹ Farago, 1994: 305.

⁷⁰ Vasari, 2, 1968: 191.

⁷¹ Farago, 1994: 305-306

construcția ei fenomenele naturale, natura sălbatică, zborul, galopul, potopul, dar și interpretarea lor fizică și optică; *prospettiva composta* este tocmai combinația dintre știință și artă, dar este și o perspectivă creată prin efectele de culoare folosite pentru redarea luminii. Deși pictură narativă, istorică, nu putea fi decât cu perspectivă centrală (după cutumele vremii), el nu urmează nici aici maniera albertiană⁷². Spre diferență de maestrul arhitect, care, pentru a reda planurile spațiale și volumetriile, utiliza scenografiile și micșorarea linear-progresivă a obiectelor, Leonardo procedează complet diferit pentru a induce senzația de vedere în adâncime, în principal saturând gradual culoarea cu care redă lumina⁷³.

Pentru a sugera atmosfera bătăliei într-un câmp deschis, Leonardo avea să recurgă la deja celebrele sale efecte de *sfumato*; ca atare, pentru ca pictura să poată fi admirată în condiții optime, era necesar ca sala să fie și ea mai bine luminată. În consecință, la 30 iunie 1504 se comandă materialele pentru patru ferestre noi, care vor fi montate pe latura mică ce străjuia pictura în Sala Marelui Consiliu⁷⁴. Chiar și așa, Vasari va găsi spațiul întunecos și îl va modifica, introducând ferestre în partea superioară a pereților, înălțați cu șapte metri.

Problemele de care însă pictura murală suferă chiar din epocă țin de culori, care se deteriorează treptat. În *Leonardi Vincii Vita*, Paolo Giovio, prieten și protector al artistului, notează și numește explicit această cauză (cu o eroare materială în ce privește identitatea adversarilor armatei florentine), subliniind totuși fascinația pe care o exercită opera neterminată:

„Manet etiam in Comitio Curiae Florentinae pugna atque victoria de Pisanis praecclare admodum, sed infeliciter inchoata vitio tectorii colores iuglandino oleo intritos singulari contumacia respuentis. Cujus inexpectatae justissimus dolor interrupto operi gratiae plurimum addidisse videtur”⁷⁵.

„Nella sala del Consiglio della Signoria fiorentina rimase una Battaglia e vittoria sui Pisani, magnificamente ma sventuratamente iniziata a causa di un difetto dell'intonaco che rigettava con singolare ostinazione i colori sciolti in olio di noce. Ma il giustissimo rammarico per il danno inatteso sembra avere straordinariamente accresciuto il fascino dell'opera interotta ...”⁷⁶

Giorgio Vasari adaugă însă un alt indiciu, focalizând atenția posterității, vreme de secole, asupra tehnicii greșite de preparare a vopselelor, adevărata cauză, consideră, a abandonării picturii (tot astfel s-a întâmplat și în cazul frescei de la Milano, *Il Cenacolo*, istoricul de artă legitimând prin opiniile sale o suită de intervenții ulterioare și de repictări inestetice, dar care au avut două funcții contrare: pe de o parte, au urâțit fresca, pe de alta, au protejat-o până în secolul al XX-lea, când a fost restaurată și decapată corect):

„Voind să picteze în ulei, pe zid, a făcut un amestec atât de gros pentru înclieirea zidului, încât în vreme ce lucra în sala despre care am vorbit, nu după multă vreme, văzând că această operă se strică, a lăsat-o în părăsire”⁷⁷.

⁷² Da Vinci, 2006: 55-56.

⁷³ Farango, 1994, 319.

⁷⁴ Farago, 1994: 310.

⁷⁵ Giovio, 1824: f.p.

⁷⁶ Giovio, 1999: 234, 235.

⁷⁷ Vasari, 2, 1968: 191, 192.

În Codex Madrid II există însă și notița lui Leonardo, dramatică în sine, deși seacă în exprimare, despre furtuna care i-a desprins cartoanele de pe perete și despre inundația care apoi i le-a distrus – ceea ce completează tabloul cauzelor (aici, naturale), ce au dus la blocarea șantierului:

„Addì 6 di giugno 1505 in venerdì, al tocco delle 13 ore, cominciai a colorire in palazzo. Nel qual punto del posare il pennello, si guastò il tempo e sonò a banco, richiendendo li omini a ragione. Il cartone si stracciò, l'acqua si versò, e ruppesi il vaso dell' aqua che si portava. E subito si guastò il tempo e piovve in siano a sera aqua grandissima. E stette il tempo come notte. (Codex Madrid II, folia 1 r)⁷⁸.

Este adevărat că lista de materiale cumpărate la 30 aprilie 1505 anunța o tehnică neobișnuită pentru o pictură murală în ulei (altfel, practică din antichitate și cunoscută contemporanilor lui Leonardo); prezentarea detaliată a acestei tehnici, numite în italiană *encausto*, ca și a variantelor la care ar fi putut recurge Leonardo, vorbește de la sine despre îndepărtarea lui, intenționată și asumată, de metodele tradiționale⁷⁹, tocmai pentru a obține efectele de lumină și de culoare pe care și le dorea. În parte, așadar, este posibil ca ambiția lui inovativă să fi mers într-o direcție incontrollabilă tehnic de la un anumit punct, mai ales din cauza proporțiilor șantierului și a înălțimii lucrării murale propriu-zise.

În loc de concluzii. Un final deschis

Mult mai provocatoare decât aspectele tehnice, cel puțin pentru studiul de față, s-au dovedit întrebările cu privire la compoziție și la perspectivă, într-o sală care nu oferă o distanță suficientă față de peretele pictat (latura lungă, în raport cu latura scurtă), astfel încât lucrarea să fie percepută adecvat. În mai multe locuri în *Tratatto della pittura*⁸⁰, Leonardo oferă detalii despre cum trebuie procedat într-o asemenea (posibilă) situație; ele duc direct către ceea ce numește *prospettiva composta* (discutată aici pe larg și considerată a fi principalul atribut al picturii murale davinciene de la Florența), respectiv utilizarea perspectivei artificiale, pentru a compensa distorsiunile naturale ale vederii orientate direct spre câmpul central al lucrării⁸¹.

Datorită interesului pentru optică și pentru perspectiva realizată cu ajutorul procedurii de saturare a culorii, Leonardo experimentează și teoretizează un nou tip de vizualitate; nu modulară și statuară, precum la Michelangelo, înainte de toate, sculptor; nu lineară, cu geometrii redată literar în imagine, prin simpla figurare descrescătoare a obiectelor, ca în tradiția albertiană; dimpotrivă, subtil, cu ajutorul unei noi filosofii a vizualului⁸², care este *anima* noii sale picturi, așa cum *libertas* reprezenta centrul sistemului de virtuți, în Florența începutului de secol al XVI-lea.

Leonardo concepe, proiectează ca om de știință și creează prin lucrările sale artistice o nouă vizualitate, *non-albertiană, pre-modernă*, documentată pe deplin de caietele păstrate și de toată creația sa, științifică și artistică. *Bătălia de la Anghiari* ar fi trebuit să reprezinte punerea în scenă a întregii sale cunoașteri și atingerea unui

⁷⁸ Righini Bonelli, 1971: 53.

⁷⁹ Farago, 1994: 311-314.

⁸⁰ Vasari, 2006: 49-57. 65-71.

⁸¹ Farago, 1994: 317.

⁸² Farago, 1994: 324.

nivel de inovație nemiștănit până atunci, în planul tehnicii, al compoziției, al perspectivei, al culorii și al efectelor de lumină. Întreaga sa operă ar fi fost exprimată de această lucrare majoră, cu relevanță comunitară, precum toate celelalte demersuri și proiecte ale perioadei florentine, din nefericire, ratate.

Am căutat prin studiul de față să ajut la înțelegerea a ceea ce consider a fi cel mai important moment al carierei lui Leonardo da Vinci: perioada florentină 1503-1506 (în limitele contractelor pentru *Bătălia de la Anghiari*). Prin investigarea mărturiilor și a interpretărilor subsecvente, am ajuns la concluzia că principalele concepte pe care le-a proiectat Leonardo în pictura murală istorică, *anima* și *libertas*, au coincis în cele din urmă cu mizele studiilor sale în artă și în științe – spirit și tehnici inovatoare și un nou tip de vizualitate, tradus în reprezentarea perspectivei; în fond, o nouă filosofie a imaginii.

Pictura murală prezentă în zid, nici vizibilă, nici invizibilă azi (datorită tehnologiilor), lasă de aceea pentru posteritatea lui Leonardo da Vinci, chiar și după jumătate de mileniu. *opera aperta*.

Referințe

- Cecchi, Alessandro (1996) 'Niccolò Machiavelli o Marcello Virgilio Adriani? Sul Programma e L'assetto Compositivo Delle *Battaglie* Di Leonardo e Michelangelo per La Sala Del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio'. *Prospettiva*, no. 83/84, 1996, pp. 102-115 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24432438).
- Cellini, Benvenuto (1973) *La Vita*. Editor: Guido Davico Bonino. Torino: Giulio Einaudi editore, 1973.
- Cometa, Michele (2012) *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*. Milano: Raffaello Cortina Editore.
- Farago, Claire J. (1994) 'Leonardo's Battle of Anghiari: A Study in the Exchange between Theory and Practice', în *The Art Bulletin*, vol. 76, no. 2, 1994, pp. 301-330 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3046024).
- Gilbert, Felix (1970) *Pensiero politico e storiografia a Firenze nel Cinquecento*. Traducere din engleză de Franco Salvatorelli. Torino: Giulio Einaudi editore, 1970.
- Giovo, Paolo (1824) 'Parte dei tre dialoghi di Paolo Giovio Vescovo di Nocera. Scritti nell' Isola d'Ischia ove si era rifugiato dopo il sacco di Roma. Dialogo sugli uomini illustri nella letteratura, Cui sono aggiunte in calce le vite di Leonardo, Michelangelo, Raffaello urbinate. Leonardo da Vinci Vita', în *Storia della letteratura italiana*, de cav. Abate Girolamo Tiraboschi, nuova edizione, tomo VII, parte VII dall' anno MD all'anno MDC. Venezia: Tipografia Molinari, 1824, f.p. (accesat la 21.01.2019. <http://vinciana.blogspot.com/search?q=paolo+giovio>).
- Giovo, Paolo (1999) 'Leonardi Vincii Vita', în *Scritti d'arte. Lessico ed efrasi*. Editor: Sonia Maffei. Pisa: Scuola normale superiore, pp. 234-235.
- Gould, Cecil (1954) 'Leonardo's Great Battle-Piece: A Conjectural Reconstruction', în *Art Bulletin*, nr. 36, pp. 117-129.
- Guicciardini, Francesco (2017) *Ricordi. Dialogo del reggimento di Firenze/ Cugetări. Dialog despre guvernarea Florenței*, ediție bilingvă. Traducere din italiană, cronologie, note și îngrijirea ediției de Corina Anton, cu o prefață de Carlo Varotti. București: Humanitas.
- Hartt, Frederick (1986) 'Leonardo and the Second Florentine Republic', în *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. 44, 1986, pp. 95-116. (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2016902).

- Jones, Jonathan (2012) *The Lost Battles. Leonardo, Michelangelo, and the Artistic Duel that Defined the Renaissance*. New York: Alfred A. Knopf.
- Kemp, Martin (2006) *Leonardo da Vinci. The Marvellous Works of Nature and Man*. Oxford: Oxford University Press.
- Machiavelli, Niccolò (1968) *Istoriile florentine*. Studiu introductiv, traducere, note și indice de nume de Nina Façon. București: Editura Științifică.
- Mesina, Laura (2003) 'Ultimul *Cenacolo*', în *13 abordări ale imaginii*. Coordonator: Ileana Marin. Constanța: Ovidius University Press, pp. 37-55.
- Meyer, Barbara Hochstetler (2015) 'Leonardo's Battle of Anghiari: Proposals for Some Sources and a Reflection', *The Art Bulletin*, vol. 66, no. 3, 1984, pp. 367-382 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3050440).
- Neufeld, Günther (1949) 'Leonardo Da Vinci's Battle of Anghiari: A Genetic Reconstruction', în *The Art Bulletin*, vol. 31, no. 3, 1949, pp. 170-183 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3047238).
- Pedretti, Carlo (1977) *The Literary Works of Leonardo da Vinci. Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. Commentary by Carlo Pedretti*, vol. II. Oxford: Phaidon, 1977.
- Righini Bonelli, Maria Luisa (1971) 'Leonardo as Scientist and as Technologist: Florence-Vinci, Italy' (June 1969). *Technology and Culture*, vol. 12, no. 1, 1971, pp. 52-55 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3102279).
- Rubinstein, Nicolai (1995) *The Palazzo Vecchio 1298-1532. Government, Architecture, and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic*. Oxford: Oxford University Press.
- Solmi, Edmondo (1924) 'Leonardo e Machiavelli', în Edmondo Solmi, *Scritti vinciani*. Firenze: Soc. anon. editrice „La Voce”, 1924.
- Strathern, Paul (2009) *The Artist, The Philosopher, and The Warrior. The Intersecting Lives of da Vinci, Machiavelli, and Borgia and the World They Shaped*. New York: Bantam Books, 2009.
- Vasari, Giorgio (1968) *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților (1568)*, 3 vol. Traducere de Alexandru Balaci. București: Editura Meridiane.
- Versiero, Marco (2007) 'Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. I. La metafora organologica della città come «corpo politico»', în *Bruniana & Campanelliana*, vol. 13, no. 2, 2007, pp. 537-556 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24335020).
- Versiero, Marco (2009) 'Per un lessico politico di Leonardo da Vinci. II. Indizi di polemologia: «naturalità» del conflitto e «necessarietà» della guerra', în *Bruniana & Campanelliana*, vol. 15, no. 1, 2009, pp. 121-134 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24336714)
- Vinci, Leonardo (2006) *Tratato della pittura*, condotto sul Codice Vaticano Urbinate 1270, preceduto dalla «Vita di Leonardo», di Giorgio Vasari. Edizione integrale. Introduzione di Silvia Bordini. Roma: Newton Compton editori, 2006.
- Wilde, J. (1944) 'The Hall of the Great Council of Florence', în *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 7, 1944, pp. 65-81 (accesat la 21.01.2019. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/750381).

Figura nr. 1: Peter Paul Rubens (și Artist anonim italian),
Copie după *Bătălia de la Anghiari* (1603), Paris, Muzeul Luvru



Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Peter_Paul_Rubens%27s_copy_of_the_lost_Battle_of_Anghiari.jpg

Figura nr. 2: Leonardo da Vinci, Studii din trei perspective (Cesare Borgia?),
1502-1503



Sursă: ©Alamy Stock Photo

Figura nr. 3: Leonardo da Vinci, *Studiu cu două capete de războinici*, pentru *Bătălia de la Anghiari* (1504-1505), Muzeul de Arte Frumoase, Budapesta



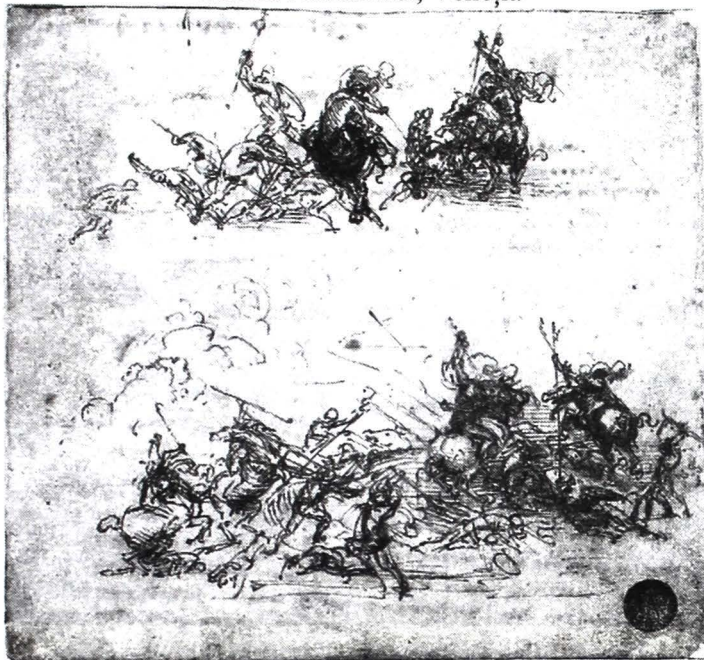
Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_of_Two_Warriors%27_Heads_for_the_Battle_of_Anghiari_-_Google_Art_Project.jpg

Figura nr. 4: Leonardo da Vinci, *Studiu cu două capete de războinici*, pentru *Bătălia de la Anghiari* (1504-1505), Muzeul de Arte Frumoase, Budapesta



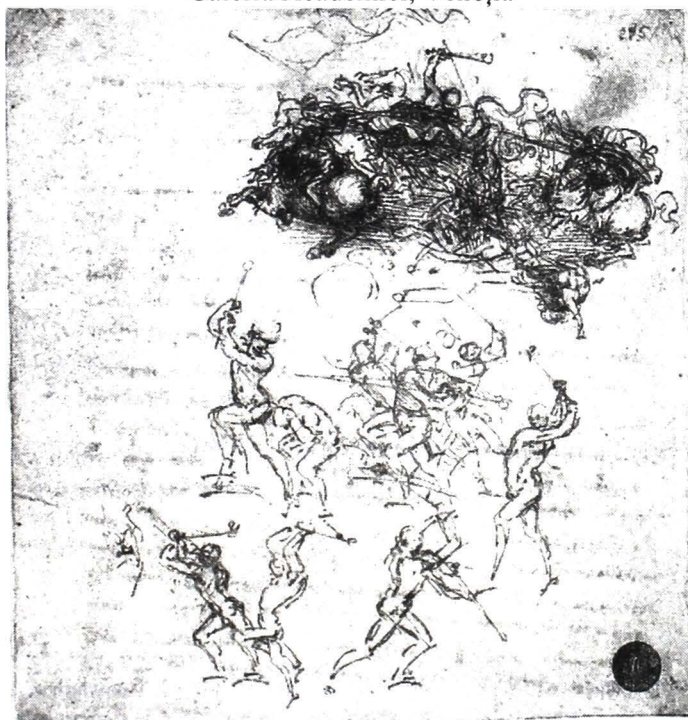
Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Study_of_a_Warrior%27s_Head_for_the_Battle_of_Anghiari_-_Google_Art_Project.jpg

Figura nr. 5: Leonardo da Vinci, Studiu cu lupte pe cai și în picioare (1503-1504),
Galeria Academiei, Veneția



Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Study_of_battles_on_horseback_and_on_foot_02.jpg

Figura nr. 6: Leonardo da Vinci, Studiu cu lupte pe cai și în picioare (1503-1504),
Galeria Academiei, Veneția



Sursă: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci,_Study_of_battles_on_horseback_and_on_foot.jpg

Figura nr. 7: Leonardo da Vinci, Studiu cu grup de călăreți (1503-1504),
Biblioteca Regală, Windsor, Londra



Sursă: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:
Leonardo_da_vinci_Group_of_riders_in_the_Battle_of_Anghiari.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_vinci_Group_of_riders_in_the_Battle_of_Anghiari.jpg)