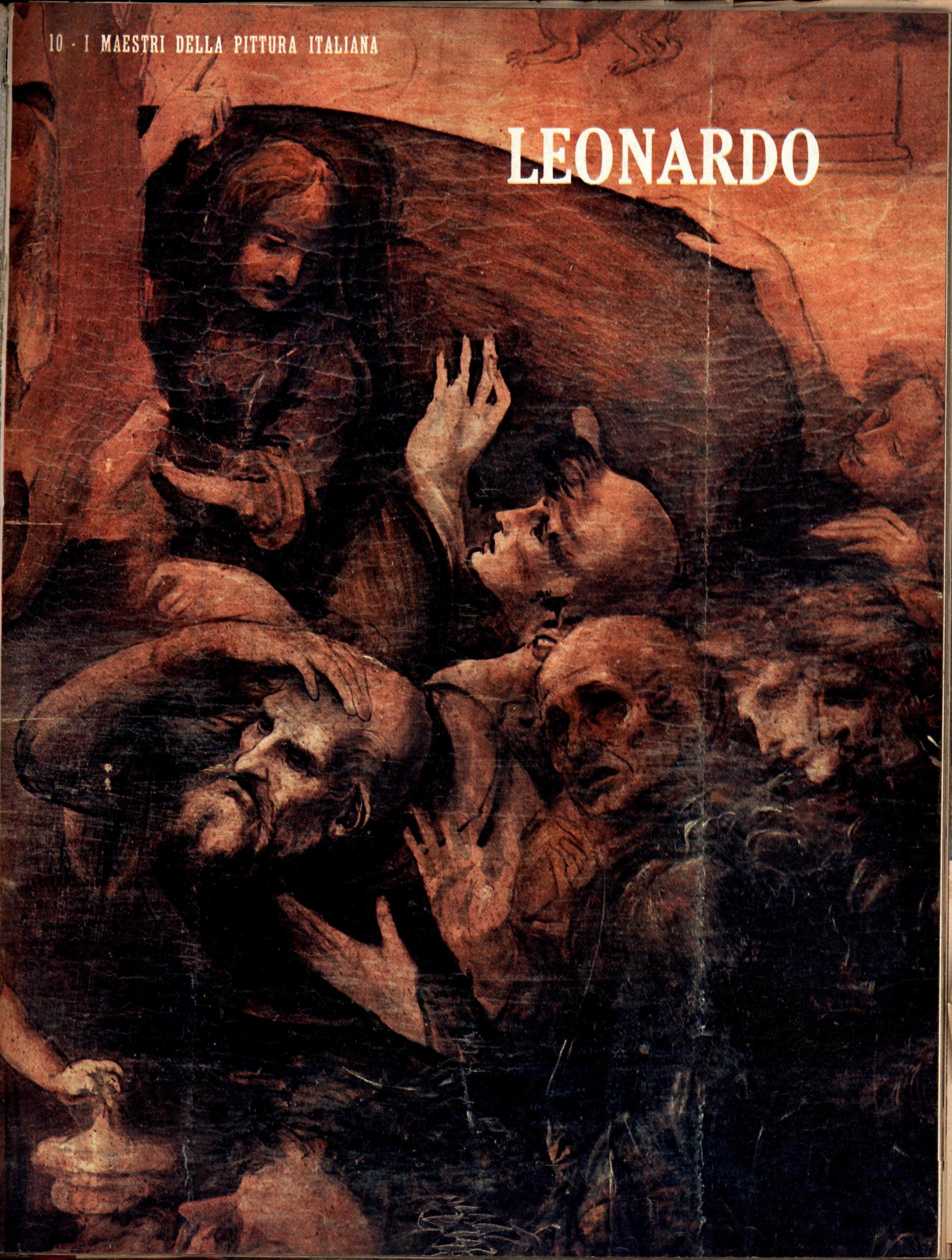


LEONARDO



Precorse di secoli la scienza e l'arte di un'era nuova

di LIONELLO VENTURI

LEONARDO DA VINCI

Tra le molte immagini della complessa personalità di Leonardo, grandeggia quella del precursore, nell'arte come nella scienza.

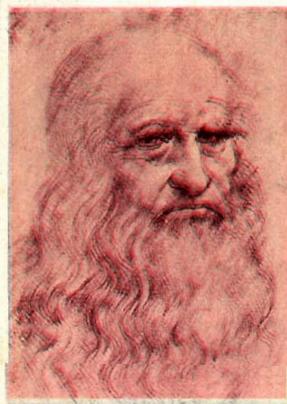
Nato nel 1452 e morto nel 1519, egli ha appartenuto al Quattrocento più che al Cinquecento, è stato all'incirca coetaneo di Botticelli (nato nel 1445) e anteriore di una generazione a Raffaello (nato nel 1483). Invece la sua arte è già cinquecentistica venti anni prima che il Quattrocento finisse. Giorgio Vasari capi fin dal 1550 che Leonardo dette principio « a quella terza maniera, che noi vogliamo chiamare la moderna ».

Parimente nella scienza egli ha presentito non solo scoperte moderne, ma anche quell'indirizzo mentale che ha fatto grande la filosofia della scienza nel secolo XVII. Nel periodo giovanile ivi compresa la dimora a Milano sino al 1500, il problema della conoscenza si propose a Leonardo come una illazione del problema pittorico, ma in seguito prevalse sempre più completamente l'interesse scientifico.

Coloro che fanno una distinzione troppo netta tra le attività dello spirito, hanno assunto diversi atteggiamenti rispetto al rapporto di arte e scienza in Leonardo: chi ha lamentato l'entusiasmo per la scienza e la trascuratezza per l'arte, che fu ragione di troppo poche pitture compiute, oppure l'eccesso di filosofia che lo distrasse dalla religione. Costoro non si sono accorti che il valore eccezionale di un disegno o di un dipinto di Leonardo è dovuto a quell'ansia di conoscenza, a quel tormento mentale che lo distinguono dai suoi allievi, per esempio da un Boltraffio.

Quando Leonardo era nella bottega del Verrocchio dipinse un angelo (e forse il paesaggio) nel quadro del suo maestro *Il Battesimo di Cristo* (Firenze, Uffizi). L'ombra già pervade la plastica, il moto si fa più naturale, e soprattutto l'espressione è più viva e sentimentale che nello stile del Verrocchio. E per le medesime ragioni si considera opera di Leonardo una grande Annunziata conservata agli Uffizi.

Lo stile dell'artista raggiunge la sua piena maturità soltanto con l'*Adorazione dei Magi* (1480-81, Firenze, Uffizi). Il visitatore degli



LEONARDO: AUTORITRATTO

(Torino, Biblioteca Reale) - *Leonardo era bellissimo, dedito ai piaceri come all'arte e alla scienza, e la sua vita ebbe un'intensità rara nel Rinascimento. Invecchiando la sua immagine divenne quella di un patriarca, imponente, eroico, un uomo-dio, quale si vede nell'Autoritratto. Raffaello adoperò questa immagine per la figura di Platone nella Scuola d'Atene in Vaticano. Fu un omaggio al maestro, al filosofo veggente, del cui pensiero ebbe bisogno il Cinquecento e, dopo quattro secoli, abbiamo bisogno ancora noi, al ricercatore dei segreti della natura, ai progettisti di strumenti essenziali per la civiltà a venire. Nella pagina precedente, un particolare della Adorazione dei Magi.*

Uffizi si sorprende davanti ad essa per un modo di adoperare la luce e ombra, ch'è affatto nuovo e diverso da quel che la tradizione fiorentina aveva fino allora immaginato. Colori scuri rappresentanti ombre profonde da cui affiorano in netto contrasto luci chiare.

Tutte le immagini sono assorbite in quel contrasto, con un nuovo effetto dell'unità della scena, e con un'accentuazione di moto. Le immagini vibrano assieme alle luci e trasformano una scena, che fino allora era stata trattata come una cerimonia lussuosa, in un affanno misterioso e drammatico. La Madonna e i Re Magi inginocchiati sono in luce contro uno sfondo scuro che si estende a semicerchio, e che contrasta col chiaro lontano dell'architettura e del paese. Il ritmo della luce è quindi chiaro su scuro su chiaro. Il San Giuseppe si divincola a fatica dallo scuro e così un gruppo di volti a destra. L'albero con la massa fogliacea è una ripresa dello scuro contro il chiaro del fondo.

Appunto per la riduzione delle immagini chiare a semplici profili di luce, i loro gesti hanno una rapidità, una convinzione, una partecipazione totale dello spirito. D'altra parte il loro assorbimento nell'effetto generale di luce e d'ombra toglie loro il carattere di immagini isolate. La loro espressione è la voce di un coro. Un inchino di un Mago è l'omaggio di un'anima assai più che di un corpo, e l'atto di adorazione diviene un'aspirazione ansiosa. È una pittura ad accenti di luce dinamici, anche se essi siano inquadri architettonicamente, fra le due immagini in piedi ai lati.

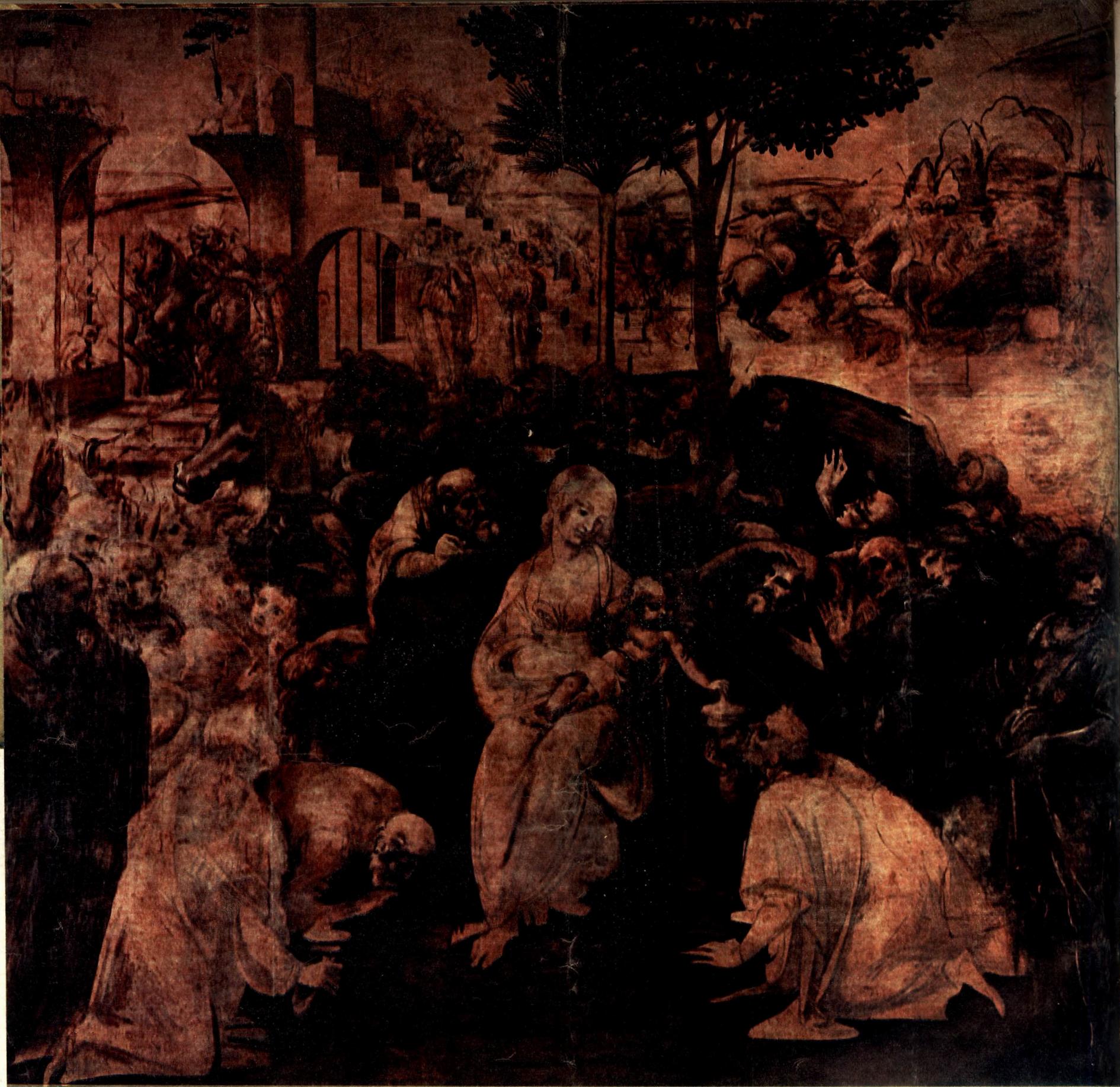
Subordinazione delle immagini all'effetto di luce e ombra e vibrazione di luce sono due motivi che distinguono lo stile di Leonardo da quello dei suoi contemporanei, non solo nella non finita *Adorazione dei Magi*, ma anche nella ben finita *Vergine delle rocce* (iniziata nel 1483, Parigi, Louvre). Qui la luce si diffonde delicatamente sui corpi e riappare sui colli lontani, eppure l'ombra domina immergendo ogni immagine in una atmosfera che ha una sua presenza. Non c'è più contrasto come nell'*Adorazione dei Magi* tra luce e ombra, ma lo sfumato passa gradualmente dalla luce all'ombra, e tutto si modella in una delicata penombra. Nello sfumato le immagini umane, come i fiori e come le rocce, trovano il loro finito, eppure tutto è subordinato all'insieme, non vive se non nell'insieme, appare e scompare nel tutto. L'unità e lo snodamento della scena, la superficie e la terza dimensione, il rilievo e l'assorbimento dell'immagine nell'atmosfera, la luce e l'ombra, la finitura del particolare e la sua subordinazione all'insieme, tutte queste esigenze contraddittorie sono risolte in un fluido che carezza le superfici e costruisce le forme, il fluido che si chiama *sfumato*.

Prima di diventare lo stile delle sue pitture lo sfumato fu per Leonardo un ideale poetico: « Pon mente per le strade sul fare della sera ai visi di uomini e di donne, quando è cattivo tempo, quanta grazia e dolcezza si vede in essi » (Trattato della pittura, B. 135). « Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure, e gli occhi del riguardatore vedono la parte ombrosa di tali visi essere oscurata dalle ombre della predetta abitazione, e

LEONARDO: ANGELO

(Particolare del Battesimo del Verrocchio; Firenze, Galleria degli Uffizi) - *Leonardo entrò giovanissimo nella bottega del Verrocchio e qui dipinse in un quadro del maestro quella che è la sua prima opera conosciuta: un angelo e forse il paesaggio di sfondo del Battesimo. L'Angelo veduto di schiena col volto di profilo mostra infatti una qualità diversa da quella che era del Verrocchio e della forma fiorentina del Quattrocento. In Leonardo l'ombra già pervade la plastica, il moto si fa più naturale e soprattutto l'espressione più viva e sensitiva. Appare già, nel giovane artista, quella grazia particolare che sfuma i contorni e ombreggia i volti, e che è la ricerca di una bellezza trascendente.*





vedono alla parte illuminata dal medesimo viso aggiunta la chiarezza che le dà lo splendore dell'aria: per la quale aumentazione di ombre e di lumi, il viso ha gran rilievo, e nella parte illuminata le ombre quasi insensibili, e nella parte ombrosa i lumi quasi insensibili; e di questa tale rappresentazione e aumentazione d'ombre e di lumi il viso acquista assai di bellezza » (Trattato della pittura, B.90).

Basta sostituire alle strade sul far della sera o alle porte delle abitazioni una grotta fantastica, e il sogno di Leonardo si realizza nella *Vergine delle rocce*.

Questo quadro è stato un rifugio per l'animo dell'artista, una sosta in una penombra di grazia, prima di riprendere il cammino dell'indagine.

Nella *Gioconda* (verso il 1505, Parigi, Louvre) la elaborazione

pittorica ha portato Leonardo a imprimere se stesso sulla effigie femminile. Che egli fosse troppo personale nella sua fantasia per dipingere ritratti è facile immaginare e la *Gioconda* ce ne dà piena conferma. L'intellettualità, anzi la superiorità intellettuale che affascina e respinge, a seconda dei casi, è di Leonardo non della sua modella. E anche il mistero, quella vita millenaria che affiora dalle gramaglie come dal sorriso e dallo sfondo disperato, anch'esso appartiene più a Faust che a una donna. Perciò questa immagine, dove Leonardo ha posto più allusioni e sottintesi, è la più ricca di significati; anzi per molte persone dai nervi tesi v'è in questa concentrazione qualcosa di eccessivo. D'altra parte bisogna pure convenire che, malgrado la complessità della elaborazione, l'artista riesce a dare un aspetto semplice a tutta l'immagine; è una vittoria che Leonardo ha ottenuto e tuttavia si sente che per potere

LEONARDO:
ADORAZIONE DEI MAGI

(Firenze, Galleria degli Uffizi) - Dipinta tra il 1480 e il 1481 vi appare un modo nuovo, rispetto alla tradizione fiorentina, di adoperare la luce e l'ombra. Tutte le immagini sono assorbite nel contrasto tra ombre profonde e luci chiare, con un nuovo effetto dell'unità della scena e con una accentuazione di moto. Appunto per la riduzione delle immagini chiare a semplici profili di luce, i loro gesti hanno una rapidità, una convinzione, una partecipazione totale dello spirito.

LEONARDO:
LA VERGINE
DELLE ROCCE

(Parigi, Museo del Louvre) - Fu iniziata da Leonardo nel 1483. La luce si diffonde delicatamente sui corpi e riappare sui colli lontani, eppure l'ombra domina immergendo ogni immagine in una atmosfera che ha una sua presenza determinante. Non c'è più contrasto tra la luce e l'ombra, e tutto si modella in una delicata penombra. Nello sfumato le immagini umane, i fiori, le rocce, trovano il loro finito, eppure tutto è subordinato all'insieme, non vive se non nell'insieme, appare e scompare nel tutto.

LEONARDO:
MADONNA COL GATTO

(Londra, British Museum) - Il valore di un disegno non diminuisce per il fatto che sia solo un progetto per un'opera che poi non è stata compiuta. Questo, che appartiene alla giovinezza di Leonardo, ha il segno interrotto, aperto per lasciare penetrare l'aria dentro l'immagine e accordarsi con le ombre pittoriche. L'effetto è di una grazia piena di vitalità, di un sorriso che s'impronta dovunque. Nessuno sente il bisogno che questo disegno sia finito; esso vive di una sua perfezione, cui nulla manca.





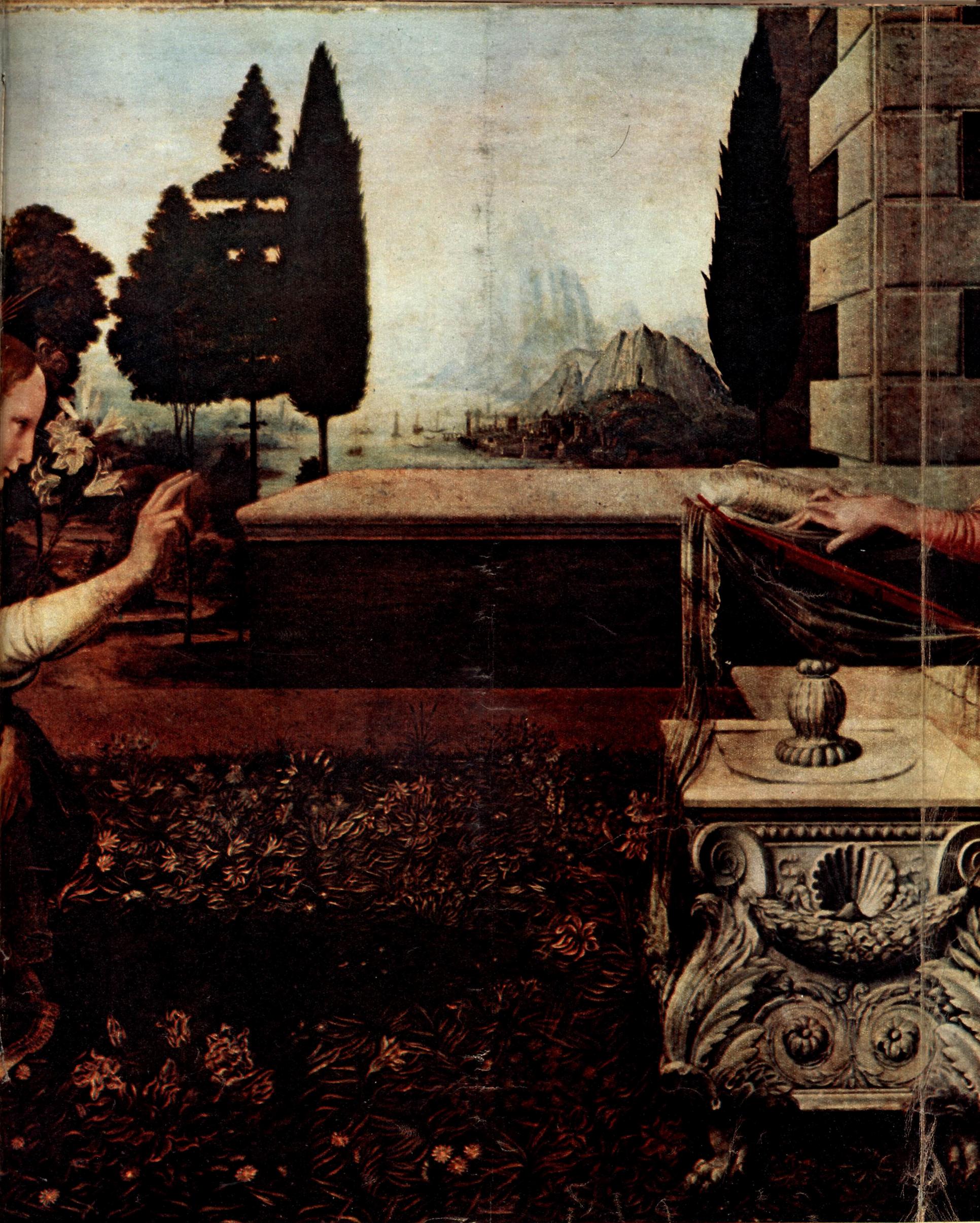
LEONARDO:
ISABELLA D'ESTE

(Parigi, Museo del Louvre) - Molte volte Isabella D'Este si rivolse a Leonardo per chiedergli delle opere. Di lei, di mano del maestro, resta questo disegno eseguito nel 1500. È un'opera, quindi, già della maturità di Leonardo in cui lo sfumato sviluppa l'effetto pittorico, immergendo l'immagine in una penombra che fa risaltare la figura ma che le dà anche un senso di vago e misterioso. Il ritratto di Isabella interessa qui l'artista non tanto per la fedeltà della riproduzione realistica, quanto soprattutto come immagine pittorica aperta a tutte le suggestioni dell'atmosfera.

LEONARDO:
ANNUNCIAZIONE

(Firenze, Galleria degli Uffizi) - Attribuita quasi concordemente a Leonardo, si tratta di un'opera giovanile, da porsi subito dopo l'Angelo nel Battesimo del Verrocchio. Anche qui allo schema tradizionale delle Annunciazioni si sostituisce qualcosa di nuovo e di estraneo alla tradizione: la scena è posta all'aperto, nel fondo appare quella scenografia fantastica del paesaggio che sarà tipica di Leonardo; alla plastica chiusa della tradizione fiorentina si sostituiscono i corpi che si aprono alla penombra e che sfumano i loro contorni sul fondo più scuro.







LEONARDO:
STUDI PER LE TESTE
DEGLI APOSTOLI



(Windsor, Royal Library) - Leonardo ha tratteggiato in un disegno la testa dell'apostolo Filippo che poi dipingerà nella Cena. L'onda della commozione avvolge l'apostolo, con un segno leggero, quasi impalpabile.



(Windsor, Royal Library) - Lo scatto d'orrore di Giacomo Maggiore, contrastando con la dolcezza di tratto della testa di Filippo, si manifesta con un segno incisivo, ridotto alla lucida e serrata essenzialità.

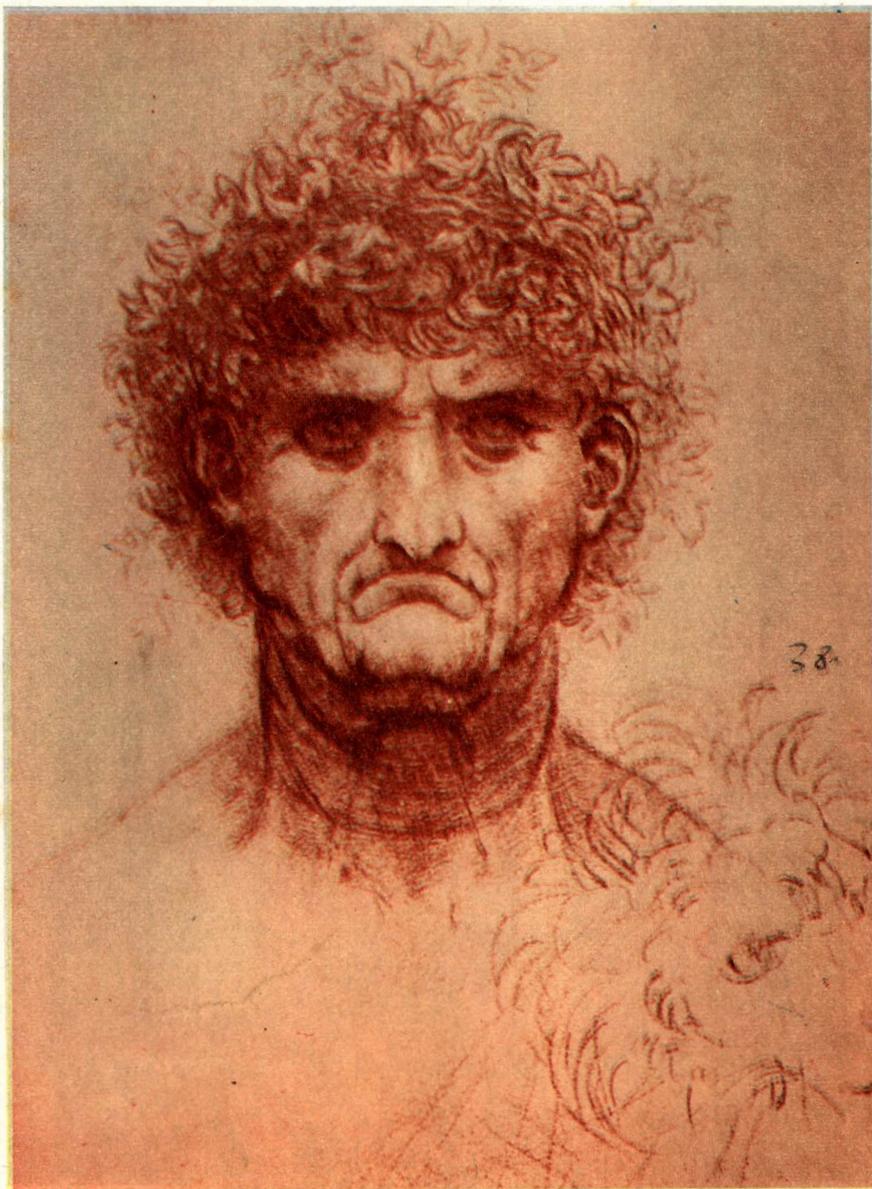
LEONARDO:
L'ULTIMA CENA

(Milano, Convento di Santa Maria delle Grazie) - È una delle opere più drammatiche di Leonardo. Finita, o quasi, nel 1497, essa è giunta a noi in condizioni cattive e bisogna ricorrere ad alcuni disegni per intendere la potenza espressiva delle singole figure. Quel che si può riconoscere nell'opera è il suo valore monumentale, dovuto alla prospettiva architettonica che racchiude in modo rigoroso l'impeto degli affetti, e al raggruppamento ritmato degli apostoli attorno la figura isolata del Cristo. La monumentalità, che va al di là del dramma, si completa con l'effetto di "durata". La reazione degli apostoli è diversa secondo il carattere di ciascuno e secondo una successione di momenti. La commozione è espressa intensamente nei gruppi più vicini al Cristo; in quelli più lontani l'eco delle parole di lui si fa più tenue. La varietà degli atti assume così una più complessa armonia che accentua il valore misterioso dell'opera d'arte, un valore che supera la stessa rappresentazione dell'evento storico.









LEONARDO: TESTA DI VECCHIO

(Windsor, Royal Library) - *Leonardo sa anche uscire dal mondo della fantasia per rappresentare obiettivamente, in modo scientifico. Questa testa di vecchio è l'effetto di uno scrutatore spietato, che vorrebbe fare una caricatura e ne è trattenuto sull'orlo da un bisogno di obiettività che impedisce anche il sarcasmo.*

essere spontaneo si è travagliato a lungo, per anni dice il Vasari.

Possiamo seguire le tappe della creazione della *Sant'Anna* e quindi lo sviluppo stilistico di Leonardo dagli ultimi anni del secolo XV a circa il 1506. I primi schizzi mostrano che egli aveva dapprima espresso nel gruppo la intimità della « Sacra famiglia », ma poi un altro ideale prevalse, quello della plastica monumentale. Nella pittura definitiva (Parigi, Museo del Louvre), gli atti e i movimenti delle figure sono immaginati in funzione di monumentalità. La composizione si basa su quella specie di dialettica delle forme che si è chiamata il « contrapposto ». Per esso l'unità si fa articolata, se un gesto si svolge verso destra un altro deve compensare a sinistra. Si tratta di una simmetria dinamica, un valore intellettuale che può tradursi in arte.

Anche per il *Battista* (Parigi, Louvre) l'intento monumentale esiste, ma è attenuato dalla grazia e dall'assorbimento nell'ombra.

Tuttavia l'animo di Leonardo non poteva contentarsi né della grazia né della lenta morte del giorno né di fornire esempi alla futura monumentalità. L'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie a Milano rivela un'intensa drammaticità. Finita, o quasi, nel 1497, essa è giunta a noi in condizioni cattive e bisogna ricorrere ad alcuni disegni per intendere la potenza espressiva delle singole figure. Quel che ora si può riconoscere è il valore monumentale, dovuto alla prospettiva architettonica che racchiude in modo rigo-

roso l'impeto degli affetti, e al raggruppamento ritmato degli apostoli attorno la figura isolata del Cristo. Non solo la monumentalità va al di là del dramma, ma anche la sua « durata ». Il Cristo dice: « Qualcuno di voi mi tradirà ». Ora la reazione degli apostoli è diversa secondo il carattere di ciascuno e secondo una successione di momenti. Mentre nei gruppi più vicini al Cristo Giovanni e Filippo si abbandonano alla commozione, Pietro ansioso isola Giuda, Tommaso e Jacopo maggiore lasciano scoppiare la sorpresa, lo sdegno, l'ira, nei due gruppi più lontani l'eco si fa più tenue, come se il suono delle parole e il loro significato si propagassero lentamente. La varietà degli atti degli apostoli assume così un valore di durata con una più complessa armonia che accentua il valore misterioso dell'insieme al di là della precisa rappresentazione.

La *Battaglia d'Anghiari* iniziata nella sala del Gran Consiglio nel Palazzo Pubblico di Firenze in competizione con Michelangelo, avrebbe dovuto essere il punto d'arrivo della invenzione drammatica di Leonardo. Non fu mai finita e rimangono soltanto alcuni disegni e la descrizione di una battaglia immaginata. La furia di cavalli e cavalieri sembra non aver sosta e continuare nell'atmosfera attorniante piena di fumo e di fuoco. I caduti sono trascinati nel fango sanguinante, i vincitori hanno i capelli al vento, i vinti sono pallidi e gridano gli occhi stravolti. Nelle parole di Leonardo è registrato solo il parossismo della lotta, ma nei disegni un ordine formale limita l'impeto dell'azione. Certo nessuno né prima né dopo ha immaginato la rapidità, la immediatezza, l'impulso disperato del moto, che si vedono nei disegni di Leonardo. Il moto fantastico non trova solo una forma perfetta ma anche una chiusura di composizione, cioè la *Battaglia d'Anghiari* si svolgeva in tre momenti, come in un grande trittico. La battaglia comincia e si intensifica nella lotta fra due cavalieri, trova il suo centro nella mischia per lo stendardo con un groviglio di uomini e cavalli pieno di energia plastica, e finisce nella cerchia dei cavalli di riserva. Cioè la composizione riunisce in sé la successione temporale degli avvenimenti, il ritmo che si svolge, e l'inquadratura spaziale.

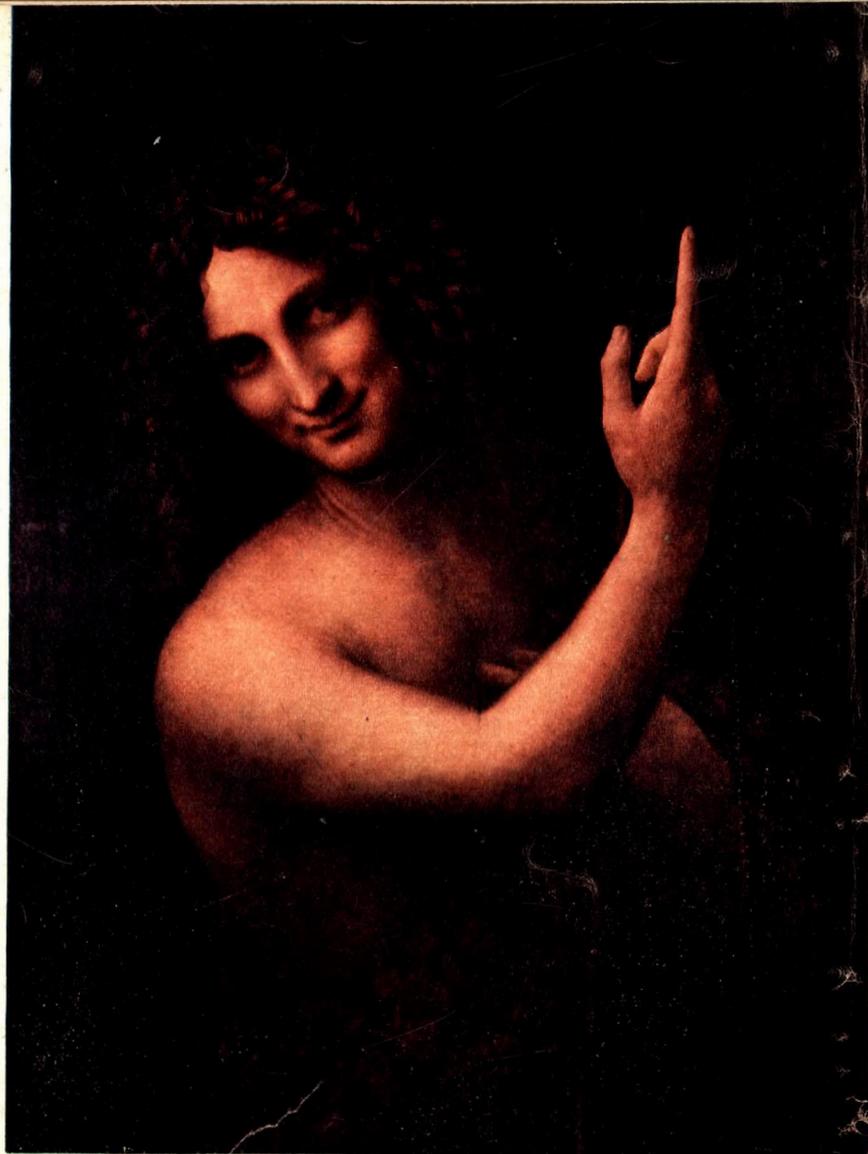
Poche sono le pitture conservate di Leonardo finite o lasciate interrotte, e numerosissimi invece sono i disegni. Si può supporre che egli abbia dipinto per gli altri e disegnato per sé. Varie ragioni lo inducevano a questo. Anzi tutto una ragione sociale che Leonardo sentiva in comune fra i maggiori suoi contemporanei. Anche Michelangelo e anche Giorgione detestavano di finire le loro cose. Era il momento in cui sorgeva la coscienza del distacco dell'artista dall'artigiano, in cui la mente dell'artista si sentiva insofferente del lavoro manuale.

E la mente di Leonardo era particolarmente adatta a sentire quella sua natura di progettista geniale. I contemporanei di lui come coloro che oggi si occupano di storia della scienza s'accordano nel sentire il valore magico delle « scoperte » di Leonardo: ma esse erano soprattutto progetti di scoperte, previsioni incredibili di quel che sarebbe avvenuto molti secoli dopo, per esempio l'invenzione degli aeroplani. Si è detto che la mancata realizza-

LEONARDO: LA GIOCONDA

(Parigi, Museo del Louvre) - *È certamente l'opera più popolare di Leonardo: un ritratto di donna fiorentina reso famoso dal Vasari che in realtà non lo aveva mai veduto, come rappresentante Monna Lisa di Messer Giocondo. È opera della piena maturità dell'artista, dipinta verso il 1505, dove sembra che egli proietti il suo proprio carattere nella effigie femminile. È certamente il meno oggettivo di tutti i grandi ritratti. Una luce fioca ch'è in moto fa apparire un'immagine, i veli tremano, i piani sono ondulati con il medesimo ritmo nelle mani e nella fronte, le palpebre stanche gravano sugli occhi, tutto, e non solo le labbra, muove al celebre sorriso amaro. Tutto è mistero in questa immagine, certo più che nella donna, perché l'immagine è al di là del mondo sensibile e reca impressa l'ansia di conoscere che è di Leonardo, il pathos della sua sottilità, cui la grazia dello sfumato serve appena da velo trasparente. Perciò Leonardo vi ha posto più allusioni e sottintesi che altrove, e l'ha resa ricca di significati. Non ostante la sua complessità espressiva la Gioconda ha un aspetto semplice, risultato di una lunga meditazione.*





LEONARDO: SAN GIOVANNI BATTISTA

(Parigi, Museo del Louvre) - *L'intento monumentale di Leonardo è attenuato particolarmente in questo San Giovanni Battista dall'assorbimento dell'immagine nell'ombra. Lo sfumato qui raggiunge il limite estremo, il corpo perde la sua apparente solidità per divenire massa atmosferica e accentuare la sottilissima grazia che fu la compagna di tutta la vita dell'artista, ha rasserenato i suoi tormenti e tutta la tristezza, anzi la disperazione, ch'egli spesso risentì di fronte al mondo.*

zione fu colpa dei tempi, ed è giusto. Ma non si è abbastanza tenuto presente che quei progetti avevano una loro perfezione in sé, come operazione mentale. È vero che le invenzioni non hanno valore pratico se non quando sono attuate, ma appunto quel che mancò all'attività di Leonardo fu la attuazione pratica, ché il suo valore teorico rimaneva intatto anche se era nascosto nei suoi manoscritti.

Similmente nella sua attività artistica, il valore assoluto di un disegno non diminuisce per il fatto che l'opera dipinta o scolpita, cui il disegno era dedicato, non sia stata portata a compimento.

Un disegno giovanile come la *Madonna del gatto* (Londra, British Museum) ha il segno interrotto per lasciare penetrare l'aria dentro l'immagine e accordarsi con le ombre pittoriche. L'effetto è di una grazia piena di vitalità, di un sorriso che s'impronta dovunque. Nessuno sente il bisogno che questo disegno sia finito: è una perfezione in sé. Nelle opere più tarde lo sfumato sviluppa l'effetto pittorico, per esempio nel *Ritratto di Isabella d'Este* (1500, Parigi, Louvre) e nella *Donna indicante* (forse posteriore al 1513, Windsor, Libreria Reale), ove l'immagine si spiritualizza nella danza ideale del segno.

L'onda della commozione dolorosa avvolge la testa dell'apostolo Filippo, con un segno leggero come se posto col fiato; e invece lo scatto d'orrore dell'apostolo Giacomo Maggiore si manifesta con una punta incisiva che lascia svanire tutto ciò che non serve al-

l'espressione. (Ambedue questi studi per due apostoli della *Cena* sono a Windsor, Libreria Reale).

Sono numerosi i disegni per la pittura della *Battaglia d'Anghiari*, e il *Cavaliere al galoppo* (Windsor, Libreria Reale) rivela da solo la furia della battaglia, con una rapidità di segno che è perfettamente adatta all'espressione della violenza.

Al di là dell'evento della battaglia, ci fu in Leonardo l'aspirazione a dare un valore cosmico alla pittura e particolarmente al moto, al dinamismo, alla battaglia. Perciò egli umanizza le *Rocce* (Windsor, Libreria Reale) dando loro una vibrazione di luce e di ombra, e concepisce il *Diluvio* come un mostro di nubi che si scagli su alberi, animali e uomini (Windsor, Libreria Reale).

Malgrado la sua freddezza faustiana Leonardo è così capace delle più delicate commozioni e delle più violente passioni. Ma egli sa anche uscire dal mondo della fantasia per rappresentare obiettivamente, in modo scientifico. Allora il segno si fa più preciso, determinato, distinto. Una *Testa di vecchio* (Windsor, Libreria Reale) è più l'effetto di uno scrutatore spietato, che vorrebbe fare una caricatura, e ne è trattenuto sull'orlo da un bisogno di obiettività. Lo *Studio di nudi* (Windsor, Libreria Reale) è una illustrazione per il Trattato di anatomia: l'intenzione di Leonardo in questo disegno non è punto artistica, è scientifica, donde la precisione del contorno che manca di « poesia ». Eppure c'è una energia formale in quei contorni ove si può riconoscere la presenza della fantasia creatrice contro la stessa volontà di lui.

Leonardo era bellissimo, dedito ai piaceri come all'arte e alla scienza, e la sua vita ebbe una intensità rara nel Rinascimento. Invecchiando la sua immagine divenne quella di un patriarca quale si vede nell'*Autoritratto* (Torino, Biblioteca Reale), imponente, eroico, un uomo-dio. Raffaello adoperò quella immagine per la figura di Platone nella *Scuola d'Atene*. Fu un omaggio al maestro, in tutta la sua dignità, al filosofo veggente, del cui pensiero, dopo più di quattro secoli, abbiamo ancora bisogno.

Lionello Venturi



LEONARDO: CAVALIERE AL GALOPPO

(Windsor, Royal Library) - *È uno studio per l'affresco della Battaglia d'Anghiari, commesso a Leonardo in competizione con Michelangelo per la Sala del Gran Consiglio del Palazzo Pubblico di Firenze nel 1504. L'affresco non fu mai finito: ne restano solo alcuni disegni e, negli "Scritti", la descrizione di una battaglia immaginata, a testimoniare della potenza drammatica dell'artista. Questo Cavaliere al galoppo rivela da solo la furia della battaglia, con una rapidità di segno che è perfettamente adatta all'espressione della violenza. Nessuno, né prima né dopo, ha reso, come Leonardo, l'immediatezza e l'impulso disperato e fulmineo del moto.*