

ALLE ORIGINI DELLA STAMPA
NELL'ITALIA DEL QUATTROCENTO:
IL CASO DI LEONARDO DA VINCI

LAURE FAGNART
STEFANIA TULLIO CATALDO*

Prima dell'invenzione della fotografia, risalente al primo terzo del XIX secolo, la fama degli artisti è favorita soprattutto dalla stampa che, grazie alla riproduzione e alla circolazione delle composizioni su scala europea, determina e favorisce i *transfert* artistico-culturali. Innumerevoli raccolte di stampe sono state create nel corso dei secoli con lo scopo di permettere la comprensione e la valutazione dello stile di un pittore o di uno scultore. Andrea Mantegna e soprattutto Raffaello ricorrono volentieri alle incisioni per diffondere le proprie invenzioni, mentre Leonardo da Vinci sembra che non abbia neppure incoraggiato la riproduzione a stampa delle proprie opere. Infatti, solo il *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie e pochi suoi disegni sono stati tradotti a stampa nel corso della vita dell'artista: sono meno di venti incisioni, conosciute da tempo ma raramente

* I contenuti integrali di questo saggio sono stati elaborati dalle due autrici in completa sinergia, secondo modalità di ricerca tali che le scoperte dell'una e dell'altra sono frutto di un lavoro comune; ma precisiamo, in funzione dei correnti criteri di valutazione, le rispettive pagine: Laure Fagnart pp. 5-11 e 14-18; Stefania Tullio Cataldo pp. 12-13 e 19-24.

studiate in modo sistematico, benché annoverate nei repertori di riferimento. La critica, inoltre, non ha incluso queste stampe nell'ambito dei lavori dedicati alla fortuna dell'artista fiorentino. Con l'ambizione di colmare una lacuna storiografica e avvertendo l'urgenza di dedicare un nuovo studio al soggetto (l'unico contributo precedente è rappresentato dal catalogo della mostra *Leonardo e l'incisione*, tenutasi al Castello Sforzesco di Milano nel 1984)¹, abbiamo avviato un programma di ricerca, dedicato proprio al rapporto tra Leonardo e l'arte dell'incisione. Finanziato tra il 2021 e il 2024, grazie ai Fondi speciali per la ricerca dell'Università di Liegi, questo progetto ha permesso l'allestimento di una mostra al Castello reale di Amboise, dove è rimasta aperta tra il 1° giugno e il 22 settembre 2024. Grazie al prestigioso partenariato della Biblioteca nazionale di Francia, l'evento ha proposto per la prima volta al pubblico e alla comunità scientifica un percorso espositivo e dei confronti stilistici senza precedenti. La trentina di opere esposte erano principalmente provenienti dai fondi della Biblioteca nazionale: esemplari perlopiù molto rari e talvolta perfino unici, come nel caso del *Volto di donna*². Un volume intitolato *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception* è stato inoltre pubblicato nel giugno 2024 presso Liénart³. Oltre alle due autrici del presente articolo, hanno contribuito a questa pubblicazione scientifica Laura Aldovini, Rita Bernini, Domenico Laurenza, Alexander Neuwahl, Vanessa Selbach e Caroline Vrand. Gli studi effettuati nell'ambito del progetto di ricerca, dedicati alla fortuna letteraria e collezionistica di Leonardo (intimamente connessa alla questione delle incisioni, in una prospettiva macroscopica), sono stati raccolti in un altro volume, attualmente in corso di

¹ *LEONARDO E L'INCISIONE* 1984.

² Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32(2) – boîte Ecu – ESTNUM 2021-2873. Cogliamo l'occasione per porgere i nostri ringraziamenti alla Biblioteca nazionale di Francia, a Gilles Pecout e a Sylvie Aubenas per il loro sostegno istituzionale al nostro progetto, oltre che a Gennaro Toscano, Caroline Vrand e Vanessa Selbach per la loro preziosa collaborazione scientifica.

³ *LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE* 2024.

stampa presso Brepols. Questa pubblicazione prevede la collaborazione di Carmelo Occhipinti, Margaret Dalivalle e Willem Noldus. Il lavoro si propone così di offrire una panoramica della presenza di Leonardo – vera o presunta – in Italia, Francia, Inghilterra e nei Paesi Bassi nel corso del Seicento, nonché a fare il punto su alcune questioni centrali, ma in parte ancora irrisolte, intorno alla fortuna letteraria del maestro. Teniamo a sottolineare che tale volume nasce in risonanza rispetto all'importante convegno *Leonardo nel Seicento*, organizzato da Carmelo Occhipinti a Roma nel 2019⁴.

Nelle pagine che seguono presentiamo alcuni risultati della prima fase del nostro lavoro di ricerca, dedicato al rapporto di Leonardo con l'arte dell'incisione.

Leonardo, incisore?

Nel XIX secolo, si diffonde l'idea che Leonardo sapesse usare il bulino⁵: una convinzione derivata in particolare da un passaggio dell'epistola dedicatoria in latino del *Compendium de divina proportione*, che Luca Pacioli indirizza al gonfaloniere della Repubblica fiorentina Pier Soderini: «Nec vero multo post spe animos alentes, libellum cui de divina proportione titulus est, Ludovico Sphorciae Duci mediolanensi nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpita: quod opticen instructiorem reddere possent addiderim»⁶. L'opera è corredata da incisioni che illustrano poliedri regolari, tradizionalmente attribuiti a Leonardo. Tuttavia, come sottolineato da Alexander Neuwahl, l'espressione «manibus

⁴ LEONARDO NEL SEICENTO 2019.

⁵ OTTLEY 1816, I, p. 473; PASSAVANT 1860-1864, V, pp. 179-181.

⁶ «E poco dopo, con la speranza che nutriva il mio coraggio, dedicai a Lodovico Sforza, duca di Milano, il piccolo libro intitolato *Della proporzione divina*. Il mio ardore era tale che aggiunsi anche le figure del nostro Leonardo da Vinci, incise con le sue mani, affinché potessero venire ad arricchire la scienza dell'ottica» (Lettera dedicatoria di Luca Pacioli a Pier Soderini in PACIOLI 1509, f. 1).

scalpta» può dare luogo a interpretazioni diverse⁷. La formula può essere intesa nel senso di “figure incise” (nel legno, per produrre una matrice da stampare) o di “figure tracciate” (attraverso un disegno che verrà adottato come modello). Giovanni Paolo Lomazzo sembra avallare la seconda interpretazione poiché attribuisce al «braccio» di Leonardo la concezione e il disegno dei poliedri regolari del *De divina proportione*, ma non la loro traduzione a stampa: «Frate Luca del Borgo, che di più ha disegnato tutti i suoi contorni, et angoli perfetti e non perfetti, co'l braccio di Leonardo Vinci»⁸. L'ipotesi di un Leonardo incisore si è indebolita ulteriormente nel 1917, quando Luca Beltrami pubblica un atto che permette di attribuire a Bernardo Prevedari l'esecuzione della celebre incisione raffigurante l'interno di una chiesa in rovina. La stampa associa il nome di Bramante al verbo *fecit*, ma il documento reso noto dallo studioso dimostra che l'architetto di Urbino non ha eseguito l'incisione, ma solo il modello da cui è stata tratta. Infine, nello stesso articolo, Luca Beltrami mette in discussione l'attribuzione a Leonardo del gruppo di incisioni fino ad allora assegnate alla sua mano.

Oggi la critica ritiene concordemente che l'artista fiorentino non abbia mai praticato l'arte dell'incisione¹⁰. La questione sembra oramai risolta, ma è utile ricordare che, durante la sua formazione a Firenze, Leonardo coltiva rapporti con orafi, i quali all'epoca praticano anche l'arte incisoria. Si pensi innanzitutto ad Andrea del Verrocchio, cesellatore di fama indiscussa¹¹, definito da Giorgio Vasari nell'*incipit* della sua biografia come: «orefice,

⁷ NEUWAHL 2024, p. 61.

⁸ LOMAZZO (1584) 1585, p. 325.

⁹ BELTRAMI 1917, p. 192; si veda anche VRAND 2024.

¹⁰ HIND 1938-1948, V, p. 83; LEVENSON, OBERHUBER, SHEEHAN 1973, p. 281; *LEONARDO E L'INCISIONE* 1984 1984, p. 15; ZUCKER ET AL. 1999, p. 125; LAMBERT 1999, p. 266.

¹¹ L'attività di Andrea del Verrocchio in qualità di orafo è documentata non solo dalle fonti, ma anche dall'altare argenteo di San Giovanni per il Battistero di Firenze, oggi conservato al museo dell'Opera del Duomo. Si veda BUTTERFIELD 1997, pp. 218-220, n. 16.

prospettivo, scultore, intagliatore, pittore e musico»¹². Il termine «intagliatore», come è noto, può riferirsi sia all'attività di incisore sia alla pratica dell'intaglio ornamentale in basso o in alto rilievo, in pietra, legno o in altri materiali. Nessuna stampa può essere attribuita con certezza ad Andrea del Verrocchio o al suo *atelier*, ma è opportuno ricordare che tra gli incisori circolano all'epoca molteplici modelli provenienti dalla sua bottega. In alcuni bulini fiorentini, databili intorno agli anni Ottanta del Quattrocento, ad esempio, ritroviamo teste di guerrieri di profilo con elmi decorati da motivi fitomorfi: tema ampiamente trattato da Verrocchio e dai suoi allievi, tra cui lo stesso Leonardo (fig. 1)¹³.

Ricordiamo inoltre che Antonio Pollaiuolo, scultore e orafo, firma intorno al 1470 il *Combattimento di ignudi*, una delle incisioni più significative e celebri dell'epoca. Le relazioni tra il giovane Leonardo e i fratelli Pollaiuolo sono ormai accertate. Nel 1476, il giovane pittore di Vinci è accusato di sodomia insieme all'orafo Bartolomeo di Pasquino, collaboratore di Antonio Pollaiuolo a partire dal 1469¹⁴. Come rilevato da Cecilia Frosinini e da Roberto Bellucci, Leonardo assimila alcuni aspetti tecnici, che diventeranno distintivi della sua pratica pittorica, proprio nell'*atelier* dei Pollaiuolo. Si pensi in particolare all'*undermodelling* in ocre, all'uso dell'olio come *medium* privilegiato, oppure all'eliminazione della preparazione del supporto con il consueto composto di gesso e colla (l'esecuzione pittorica avviene invece su un pannello rivestito da uno strato a base di bianco di piombo)¹⁵.

¹² VASARI (1550, 1568) 1966-1987, III, p. 553. Si veda anche PASSAVANT 1860-1864, V, pp. 52-54.

¹³ Si veda, ad esempio, l'esemplare conservato presso la Bibliothèque nationale de France, Réserve Ea-19 (2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2811. HIND 1938-1948, I, p. 48, n. A.I.57; ZUCKER ET AL. 1999, n. 2405.041; LAMBERT 1999, p. 92, n. 198.

¹⁴ FROSINI 2019, p. 102.

¹⁵ BELLUCCI, FROSININI 2019, pp. 350-352.

Leonardo e l'incisione come mezzo per illustrare la sua riflessione scientifica

Sembra, dunque, che Leonardo non si sia formato come incisore e non abbia mai praticato quest'arte; tuttavia il suo interesse per la stampa è attestato dalle fonti. I primi biografi del maestro, infatti, ricordano il progetto di pubblicare alcuni dei suoi trattati con illustrazioni incise su rame¹⁶. La prima testimonianza in merito è rappresentata da Antonio de Beatis: nel suo *Itinerario* dell'ottobre 1517, il prelado racconta della visita del cardinale Luigi d'Aragona al maniero di Cloux, dove all'epoca risiede l'artista fiorentino:

Questo gentilhuomo ha composto de notomia tanto particolarmente cum la demonstratione di la pictura si de membri, come de muscoli, nervi, vene, giunture, d'intestini et di quanto si può ragionare tanto di corpi de huomini come di donne, de modo non è stato mai anchora facto da altra persona. Il che habbiamo visto oculatamente, et già lui disse haver facta notomia de più de XXX corpi tra mascoli et femine de ogni età. He anche composto de la natura de l'acque, de diverse machine et altre cose secondo ha referito lui, infinità de volumi, et tucti in lingua vulgare, quali si vengono in luce saranno profigui et molto delectevoli¹⁷.

Tra tutti i volumi che Leonardo prevede di dare alle stampe, il *Trattato di anatomia* è senza dubbio quello che presenta un maggiore stadio di avanzamento¹⁸. È probabile che il manoscritto sia già finito e pronto per essere pubblicato quando il maestro lascia Roma nel 1516 per trasferirsi in Francia, accogliendo così l'invito di Francesco I. Secondo la *Leonardi Vincii Vita* di Paolo Giovio, infatti, certi disegni anatomici dell'artista erano stati trasferiti su lastre di metallo per illustrare quel trattato, di cui quindi doveva essere concluso non solo il testo, ma anche l'apparato delle immagini:

¹⁶ VECCE 2017, p. 42. Si veda anche LAURENZA 2024.

¹⁷ ANTONIO DE BEATIS, *Itinerario*, 1517, in VASARI 2019, p. 288.

¹⁸ VECCE 2019, p. 83.

Secare quoque noxiorum hominum cadavera in ipsis medicorum scholis inhumano foedoque labore didicerat, ut varii membrorum flexus et conatus ex vi nervorum vertebrarumque naturali ordine pingerentur. Propterea, particularum omnium formas in tabellis, usque ad exiles venulas interioraque ossium, mira sollertia figuravit, ut ex eo tot annorum opere ad artis utilitatem typis aeneis excuderentur¹⁹.

La testimonianza di Paolo Giovio, risalente al 1525-1526, è un po' più tarda rispetto a quella di Antonio de Beatis²⁰, ma la sua biografia di Leonardo attinge a notizie degli anni 1510-1514. Nel 1511, dopo aver seguito gli insegnamenti dell'anatomista Marcantonio della Torre, Paolo Giovio ottiene dall'Università di Pavia una doppia laurea, in filosofia e in medicina, come sappiamo grazie ai suoi *Elogia*²¹. Proprio a Pavia, intorno al 1510, Leonardo incontra Marcantonio della Torre²². Qualche anno dopo, Giovio e Leonardo si incontrano certamente a Roma: entrambi frequentano, infatti, la corte papale di Leone X, dove Giovio insegna filosofia morale presso lo Studio romano fin dal

19 «Aveva anche imparato a disseccare i cadaveri dei criminali proprio nelle stesse scuole di medicina a costo di un lavoro inumano e ripugnante, al fine di poter dipingere le varie flessioni e contrazioni dei membri, secondo la forza dei tendini et la struttura naturale delle articolazioni. In tal modo, con straordinaria abilità, disegnò alcune tavole in cui figurano le forme delle più piccole parti del corpo, fino alle vene più sottili e all'interno delle ossa, affinché, opera di tanti anni, fossero stampate su rame, per l'utilità per l'arte» (PAOLO GIOVIO, *Leonardi Vincii Vita*, 1525-1526 circa, in VASARI 2019, p. 271).

20 La *Leonardi Vincii Vita* è stata scritta prima del 1527 (prima del Sacco di Roma, invasa dalle truppe imperiali di Carlo V) e dopo il 1524: la *Michaelis Angeli Vita*, che Giovio elabora in parallelo a quella di Leonardo e a quella di Raffaello, registra infatti i nomi dei più celebri scultori delle prime due decadi del Cinquecento, corrispondenti a quelli repertoriati nel primo libro dei *Coryciana*, una silloge pubblicata a Roma nel 1524 nella quale sono raccolti i componimenti di diversi poeti attivi a Roma all'inizio del XVI secolo. Si veda AGOSTI 2003, p. 63; AGOSTI 2008, p. 51.

21 PRICE ZIMMERMANN 2001.

22 LAURENZA 2011, p. 64.

1514²³. Un incontro tra Giovio e Leonardo, quindi, non è formalmente attestato dalle fonti, ma i loro rispettivi percorsi biografici suggeriscono che i due si siano conosciuti e probabilmente frequentati.

Domenico Laurenza colloca proprio intorno al 1510 una fondamentale testimonianza di Leonardo, pressoché isolata, in merito all'utilità della tecnica della stampa a fini illustrativi²⁴. Sul verso di un foglio del *Manoscritto di anatomia A*, chiamato anche *Anatomia A*²⁵, Leonardo fa infatti un appello ai posteri, che saranno responsabili della pubblicazione dei suoi disegni anatomici “tridimensionali”: «Ma per questo brevissimo modo del figurarli per diversi aspetti, se ne darà piena e vera notizia e, acciò che tal beneficio ch'io dò all'omini, io insegno il modo di ristamparlo con ordine, e priego voi, o successori, che l'avaritia non vi costringa a fare le stampe in [...] ». Purtroppo, il maestro non conclude la frase, ma lascia intendere che i suoi disegni dovrebbero essere tradotti in incisioni su rame, ben più costose rispetto alle xilografie, correntemente adottate per illustrare i trattati anatomici, come per esempio il *Fasciculus medicinae*, stampato a Venezia nel 1494²⁶. Come evidenziato da Domenico Laurenza, solo l'incisione su rame avrebbe potuto, in effetti, restituire il rilievo pittorico, delicato e sofisticato, di alcune illustrazioni anatomiche del *Manoscritto di anatomia A* (come nel caso dei celebri studi anatomici della colonna vertebrale)²⁷. Queste illustrazioni sono databili alla fase matura degli studi leonardiani, verso il 1510. In questo momento Leonardo, secondo lo studioso, risente dell'influenza esercitata dall'anatomista Marcantonio della Torre e si interessa dello studio teleologico della struttura fine, ovvero della corrispondenza tra le forme anatomiche e le loro funzioni. Allora sembra che l'artista, contando proprio sulla finezza descrittiva

²³ AGOSTI 2008, p. 13.

²⁴ LAURENZA 2024, p. 67.

²⁵ Windsor Castle, RCIN 919007v, 1509-1510 ca.

²⁶ LAURENZA 2024, p. 68.

²⁷ Windsor Castle, RCIN 919007v.

consentita dall'incisione su rame, abbia prodotto disegni molto più dettagliati di quelli più sintetici e schematici che, per esempio, realizza intorno al 1489-1490, quando il progetto del *Trattato di anatomia* sta ancora prendendo forma²⁸. Dopo aver iniziato in questi anni a redigere il suo testo, si è presto presentato il problema dell'illustrazione, che diventa per Leonardo urgente e persino preoccupante. È forse in questo contesto che dobbiamo collocare la nota del foglio 119 del *Codex Madrid II*, già resa nota da Ladislao Reti, che la data al 1505 circa²⁹. Qui Leonardo propone la sperimentazione di una tecnica alternativa alla xilografia e molto vicina all'acquaforte, in grado di conferire all'incisore una maggiore libertà espressiva, grazie all'uso di un acido corrosivo, capace di eludere la necessità di intagliare manualmente la matrice. Questa riflessione si può mettere in relazione ad altri appunti nel *Codex Atlanticus*, citati dallo stesso Reti, nei quali Leonardo annota diverse ricette per ottenere l'acido o "acqua forte"³⁰.

La testimonianza di Giovio, dunque, risulta molto attendibile, se messa in relazione con gli appunti e i disegni del maestro. Inoltre, il confronto tra le fonti e i documenti a nostra disposizione permette di collocare entro il 1510-1514 circa il momento in cui le tavole del trattato sono state incise su rame. Anche una seconda pista può essere seguita: certi disegni realizzati da Albrecht Dürer sembrano confermare le notizie offerte dallo storico comasco nella sua *Leonardi Vincii Vita*, in merito all'esistenza di un *Trattato di anatomia* già pronto e illustrato da incisioni³¹. Come Leonardo, Dürer progetta di pubblicare opere teoriche. I *Quattro libri sulle proporzioni umane* si propongono di diffondere in area germanica la teoria sulle proporzioni del corpo umano, sviluppata dagli studiosi dell'Antichità e del Rinascimento italiano. Questi volumi risultano conclusi nel 1523, ma vengono pubblicati solo nel novembre del 1528, dopo la

²⁸ LAURENZA 2024, p. 74.

²⁹ FAGNART, CATALDO 2024, pp. 35-36. Si veda anche RETI 1971.

³⁰ FAGNART, TULLIO CATALDO 2024, pp. 35-37.

³¹ LAURENZA 2024, p. 72.

morte dell'artista tedesco. Il manoscritto del libro primo, oggi conservato a Dresda³², presenta testi e disegni autografi di Dürer, tra cui schizzi sui fogli 130 verso, 131 recto e 133 verso, che riproducono molto precisamente alcune tavole anatomiche di Leonardo. In particolare, il foglio 130 verso (fig. 2) copia esattamente gli studi del disegno RCIN 912613v di Windsor (fig. 3), una delle prime descrizioni anatomiche di Leonardo. Questo studio, come altri databili tra il 1485 e il 1490, è eseguito a punta di metallo su carta preparata grigio-blu³³. Sui due fogli – quello di Leonardo e quello di Dürer – sono rappresentati gli stessi elementi anatomici: le gambe di un uomo, le ossa e i tendini di un'altra gamba, un braccio e una mano sinistra, le ossa e i tendini dello stesso braccio. Nella copia di Dürer si distingue inoltre una mano con cinque dita sostanzialmente identiche, ognuna con lo stesso numero di falangi. Questa mano appare sul recto dello stesso foglio 912613 di Windsor, dove un appunto di Leonardo indica che si tratta dell'arto di una scimmia. Anche le ossa e i nervi disegnati sulla parte superiore del disegno in questione sono fedelmente copiati da Dürer sul foglio 133 verso del manoscritto di Dresda. I disegni di Dürer riproducono con precisione quelli di Leonardo, ma risultano invertiti: ciò suggerisce che Dürer non abbia tratto le sue copie dagli originali, ma piuttosto che si sia servito di una o più incisioni dei disegni di Leonardo (in alternativa, si può pensare a calchi derivati dai disegni originali e realizzati per tradurli in stampe)³⁴. Non si sa quando e dove Albrecht Dürer sia venuto a conoscenza di tali materiali; egli potrebbe aver acquisito le stampe leonardiane nel 1494-1495, in occasione del suo primo soggiorno a Venezia. Ricordiamo inoltre che il suo amico Pirckheimer trascorre certamente un periodo in Lombardia: nel 1494 risulta iscritto all'Università di Pavia. Dürer potrebbe anche aver copiato le incisioni nel 1502, quando Gian Galeazzo Sanseverino, i cui

³² Dresden, Sächsische Landesbibliothek, ms. R 147 f., per cui si veda DÜRER (1523) 2016.

³³ CLAYTON, PHILO 2018, pp. 36-37, n. 3.

³⁴ DÜRER E L'ITALIA 2007, p. 208, n. III.13 (P.C. Marani); FARA 2020, pp. 87-89.

legami con Leonardo sono ben noti, soggiorna a Norimberga, ospite dello stesso Pirckheimer. Un'altra ipotesi suggerisce di collocare la scoperta dei manoscritti vinciani tra il 1505 e il 1507, durante il secondo soggiorno di Dürer a Venezia, dove i modelli di Leonardo circolano grazie alla produzione di Giovanni Agostino da Lodi, Andrea Solario e Francesco Galli, detto Napoletano. Tuttavia, è improbabile che in questo periodo il *Trattato di anatomia* di Leonardo sia già pronto; pertanto, è più verosimile che Dürer abbia studiato i disegni di Leonardo o le relative incisioni più tardi, una volta tornato a Norimberga. Questa ipotesi sembrerebbe confermata dall'iscrizione «1517» leggibile sul foglio 130 verso del manoscritto di Dresda. Intorno a questa data, o forse già qualche anno prima, il *Trattato d'anatomia* di Leonardo deve essere ormai pronto per la stampa.

A proposito della circolazione delle invenzioni di Leonardo, si segnalano sei *Nodi* concepiti probabilmente dal maestro toscano³⁵ e iscritti tutti con le parole, abbreviate in modi diversi: ACADEMIA [o ACHADEMIA] LEONARDI VINCI. Iscrizioni che riconducono queste opere non solo all'artista, ma anche a una scuola o a una misteriosa accademia con cui l'artista avrebbe avuto qualche rapporto. Queste stampe – la cui esecuzione non si può attribuire al maestro e la cui interpretazione è stata oggetto di lunghi dibattiti – hanno circolato abbondantemente in Europa. Alcuni esemplari sono registrati nell'inventario della collezione del figlio del navigatore Cristoforo Colombo, Ferdinando, che muore a Siviglia nel 1539, dopo aver formato non solo una delle più importanti biblioteche dell'epoca, ma anche la più grande collezione rinascimentale di stampe a noi nota (più di 3000 pezzi)³⁶. L'incisione descritta nell'inventario come un «lazo redondo» (intreccio circolare), accompagnata dall'iscrizione ACADEMIA LEONARDI, è stata identificata con il *Nodo* numero 6 (fig. 4)³⁷. Anche queste stampe sono state copiate da Albrecht

³⁵ ALDOVINI 2024 (con bibliografia precedente).

³⁶ McDONALD 2004.

³⁷ «Un lazo redondo en que se hacen 6 circulos entorno de otro çirculo en que – y en el medio – qual de los otros ay le tras – en que dize academia leonardi

Dürer, che però le traduce su legno, non su rame. Inoltre, egli decide di eliminare le iscrizioni, senza tuttavia aggiungere il proprio monogramma, come fa solitamente. Non si sa quando e dove il tedesco abbia acquisito i modelli leonardiani, né se siano, come è probabile, incisioni, oppure disegni preparatori o loro copie. Siccome alcuni esemplari dei *Nodi* di Dürer sono stampati su carta con una filigrana veneziana, è possibile che egli li abbia acquisiti durante il suo secondo soggiorno a Venezia nel 1505-1507?³⁸ Diversamente, l'artista tedesco potrebbe aver acquisito i modelli negli anni 1513-1515, quando lavora con Hieronymus Andrea, un incisore originario di Norimberga, a volte identificato come esecutore di queste stampe³⁹. In ogni caso, le incisioni sono realizzate prima del 1521, poiché Dürer scrive nel suo diario di aver offerto una serie di sei nodi (*Knotn*) al pittore su vetro Dirk Vellert nel gennaio del 1521. Sembra strano che questo importante dono sia costituito da opere stampate quindici anni prima e, pertanto, sembra più plausibile che Dürer abbia offerto all'amico dei pezzi prodotti di recente.

Leonardo e gli incisori

Leonardo, come abbiamo visto, si interessa all'incisione soprattutto in funzione dell'illustrazione di trattati teorici. Se pure certe sue composizioni, come i *Nodi*, furono tradotte in stampa, tuttavia sembra che l'artista toscano non si sia mai servito di questo *medium* per far riprodurre in modo sistematico la sua opera. A differenza di certi suoi contemporanei – come i già citati Andrea Mantegna e Raffaello – il maestro, a quanto pare, non ha mai stretto un accordo con un incisore professionista, le cui stampe avrebbero potuto diffondere la sua produzione, promuovendola così presso artisti, collezionisti o eventuali nuovi committenti. Prima della sua morte, solo il *Cenacolo*, dipinto sulla parete nord del refettorio di Santa Maria delle Grazie di Milano

fuera de todo el círculo a 4 lazos el – negro – y la otra Blanca» (MCDONALD 2004, II, p. 91, n. 456).

³⁸ FARA 2019, p. 145.

³⁹ MENDE 2002.

tra il 1494 e il 1498, è stato tradotto in incisione⁴⁰. Questa stampa (fig. 5), databile intorno al 1500, occupa un posto di rilievo nella storia della stampa poiché rappresenta una delle prime interpretazioni (o riproduzioni) della storia, replicando in bianco e nero l'opera d'arte con lo scopo di diffonderla più o meno ampiamente. L'autore dell'*Ultima Cena con un cane* ripete con accuratezza il formato rettangolare dell'originale leonardiano, la sobrietà dell'architettura (con il soffitto a cassettoni e le tre finestre che sfondano la stanza verso l'esterno), la ricca natura morta sul tavolo, le pose degli apostoli e persino la distribuzione delle ombre e della luce. Al tempo stesso, egli apporta diverse modifiche al suo modello. Nella traduzione in incisione, infatti, le pareti non sono decorate con arazzi fioriti; alcuni edifici punteggiano il paesaggio visibile sullo sfondo, al di là delle finestre; la tovaglia è priva dei motivi geometrici caratteristici dei tessuti di manifattura perugina; Cristo è nimbato; un cane, che rosicchia un osso, è aggiunto in primo piano (simbolo tradizionale di fedeltà che serve forse a far risaltare, per contrasto, il tradimento di Giuda). Inoltre, è introdotta sul risvolto della tovaglia un'iscrizione, che permette di identificare con precisione il momento esatto dell'episodio evangelico, rappresentato da Leonardo a Santa Maria delle Grazie: non quello in cui viene riconosciuto il traditore o quello in cui viene istituita l'Eucaristia, momenti preferiti dall'iconografia tradizionale del soggetto, ma l'istante che segue le parole di Cristo: «Amen dico vobis quia unus vestrum me traditurus est»⁴¹. L'iscrizione serve a chiarire il momento rappresentato, così raro nell'iconografia del soggetto, da esplicitare soprattutto nel caso di un'incisione, destinata a diffondere ampiamente il modello leonardiano.

L'*Ultima Cena con un cane* è attribuita tradizionalmente al milanese Giovan Pietro Birago, pittore, miniatore e incisore prolifico, attivo a Brescia, in Veneto, a Roma e alla corte di Milano, dove

⁴⁰ LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 114-125 (L. Fagnart), con bibliografia precedente.

⁴¹ Cfr. Gv 13, 21; Mt 26, 21; Mc 14, 18; Lc 22, 21-22.

ottiene prestigiosi incarichi, in particolare come miniatore⁴². La sua attività come incisore è testimonia da un privilegio concesso nell'aprile del 1506 dal re di Francia, Luigi XII, allora duca di Milano, per impedire la contraffazione delle sue stampe su legno e su rame. Le relazioni tra Leonardo e Birago non sono formalmente attestate dalle fonti; tuttavia, è probabile che i due artisti si conoscano e si frequentino, dato che vivono e lavorano negli stessi anni a Milano, presso la corte degli Sforza. Inoltre, Birago è legato al maestro “z. A.”: nome abbreviato non di Zoan Andrea, come a lungo si è creduto, ma forse dell'incisore Giovanni Antonio da Brescia (Zoanni o Zovanni sono varianti venete del nome Giovanni). Tra il 1500 e il 1506, Birago concepisce e incide una serie di dodici pannelli decorativi, tre dei quali portano la firma “z. A.” e sono quindi attribuiti a Giovanni Antonio⁴³.

L'Ultima Cena con un cane potrebbe essere una commissione di Ludovico Sforza, come giustamente proposto da Paola Gnaccolini⁴⁴. L'ipotesi è seducente: il duca di Milano potrebbe aver promosso la realizzazione di una o più incisioni tratte dal capolavoro di Leonardo, per offrirle in dono, celebrando così lo splendore e la magnificenza del suo mecenatismo. In questo momento, si inizia ad avere maggiore consapevolezza delle opportunità offerte dall'arte dell'incisione, che permette la diffusione di opere prestigiose e, quindi, la promozione della qualità di artisti e committenti. In questa fase così precoce, la pratica è attestata anche presso la corte dei Gonzaga a Mantova⁴⁵: in una lettera del 21 dicembre 1491, indirizzata a Francesco II Gonzaga, Andrea Mantegna scrive che il marchese ha offerto una delle incisioni, tratte dalle sue composizioni, ad un personaggio (non meglio identificato), che risiede a Milano e che soggiorna alla corte di Ludovico Sforza. Come nota giustamente Anne-Sophie Pellé, i Gonzaga promuovono così il loro pittore di corte

⁴² LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 110-113 (L. Fagnart), con bibliografia precedente.

⁴³ FAGNART, TULLIO CATALDO, VRAND 2024, p. 126-135.

⁴⁴ GNACCOLINI 2004, p. 108.

⁴⁵ PELLÉ 2017, pp. 132-135.

e, di conseguenza, il loro prestigio culturale. Forse Ludovico Sforza fa altrettanto con Leonardo? Ciò è probabile, tanto più se si considera che l'*Ultima Cena con un cane* è replicata in almeno dieci esemplari: un numero piuttosto importante rispetto a quello delle altre incisioni cinquecentesche derivate da opere di Leonardo.

L'*Ultima Cena* è l'unico dipinto del maestro a essere stato tradotto in incisione, ma alcuni suoi disegni sono stati riprodotti in stampe, come quelle otto, molto coerenti dal punto di vista stilistico e iconografico, che illustrano i temi fondamentali della produzione di Leonardo nei diciassette anni del suo primo soggiorno milanese. Si tratta di opere che testimoniano i suoi studi di fisiognomica (tre teste di vecchi), quelli di anatomia del cavallo, le sue idee per il *Monumento a Francesco Sforza* e per le diverse fasi esecutive (tre stampe a soggetto equestre) e, infine, il suo interesse per il mondo femminile (una *Madonna del Latte* e un *Volto di donna*). Sotto il profilo stilistico, il gruppo è unitario: l'incisore si serve di sottilissimi tratti diagonali a zig-zag, mai curvilinei o incrociati; la matrice è spesso mal asciugata, così da ottenere una tonalità argentea di fondo, che avvolge le forme, strutturate mediante un delicatissimo chiaroscuro. Queste scelte sembrano esprimere l'aspirazione dell'autore a imitare gli effetti materici del disegno. In particolare, come avviene nella grafica, alcuni elementi delle figure sono rifiniti con minuziosa attenzione, mentre altri sono solo accennati, rimanendo deliberatamente nello stadio di non-finito. Ciò si apprezza, per esempio, nel *Volto di anziano con copricapo* (fig. 6), dove alla descrizione meticolosa della pelle grinzosa e cadente del viso e del collo corrispondono i tratti sintetici del busto, come se fossero assorbiti dal foglio.

Queste stampe rivelano un rapporto problematico con i modelli leonardiani, che non vengono copiati passivamente, ma interpretati liberamente dall'incisore attraverso interventi, ricomposizioni, aggiunte, modifiche. Si verifica così un paradosso: da un lato l'autore ha visionato direttamente fogli di lavoro e studi privati del maestro, accessibili solo a una persona di fiducia; dall'altro, pare difficile che Leonardo abbia

supervisionato la traduzione in stampa dei suoi disegni da parte dell'incisore, che sembra lavorare in tutta libertà. Ad esempio, i *Quattro studi per un monumento equestre* (fig. 7) potrebbero derivare da un *presentation drawing* di Leonardo, destinato a Ludovico il Moro per la prima versione del *Monumento a Francesco Sforza*⁴⁶. La composizione, infatti, permette il confronto simultaneo non solo di diverse pose del braccio e del busto del comandante, ma anche del supporto della statua, facilitando così eventuali scelte del committente. Tuttavia, l'immagine stampata potrebbe anche essere il risultato del libero assemblaggio di più fogli del maestro, molto simili a quelli conservati oggi a Windsor⁴⁷. Questa stampa, che dovette destare grande interesse da parte degli artisti, non rispondeva, di certo, a finalità commerciali, come lascia credere l'esistenza di soli due suoi esemplari⁴⁸.

È invece il risultato accertato di un'operazione di assemblaggio la stampa che illustra le *Tre teste di cavalli* (fig. 8), di cui sono stati individuati i modelli in fogli risalenti a momenti diversi dell'attività di Leonardo: dalla copia a punta metallica della testa ellenistica in collezione Medici⁴⁹ a uno studio di proporzioni equine del foglio 62 verso del *Manoscritto A*, fino a disegni più tardi, dove il maestro si concentra sull'energia vitale dell'animale in corsa⁵⁰.

Le incisioni a soggetto equestre riconducono alla questione della stampa come illustrazione: oltre alla testa quadrettata, senza dubbio derivata da uno scritto teorico (visto che compare anche in un codice fatto copiare da Cassiano dal Pozzo e conservato

⁴⁶ LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 144-151 (S. Tullio Cataldo), con bibliografia precedente.

⁴⁷ Windsor Castle, RCIN 912357 e RCIN 912358.

⁴⁸ Uno a Londra, al British Museum (inv. 1895,0617.182) e uno a Milano, nella Raccolta Achille Bertarelli (inv. Art. Prez. M. 278, lacunario nella parte superiore).

⁴⁹ Windsor Castle, RCIN 912285.

⁵⁰ Come il disegno conservato presso il Musée du Louvre, coll. Rothschild, inv. 781 D.R. verso. LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 138-143 (S. Tullio Cataldo), con bibliografia precedente.

all'Ambrosiana)⁵¹, anche il *Cavallo che avanza verso sinistra* (fig. 9), che potrebbe essere messo in relazione con qualche studio teorico del maestro⁵². Se da un lato il cavallo della stampa rinvia chiaramente al modello in terra del Monumento Sforza, dall'altro esso pare completamente estraneo al contesto urbano in cui il modello era stato esposto; pertanto, è più probabile che derivi da un disegno, come quello presente sul foglio 147 recto del Codex Madrid II. Inoltre, lo stesso cavallo si ripete identico sia nel *Libro di pittura*⁵³ sia nelle sue copie antiche, sia, con certe varianti volute da Poussin, nella versione a stampa francese del *Traité* (1651). Che l'incisione si ispiri all'illustrazione di un trattato leonardiano sembra poi confermato dal fatto che Hans Sebald Beham, nel suo *Trattato sulla proporzione del cavallo* (1528), stampi la stessa testa equina quadrettata e lo stesso cavallo al passo (con identica posizione delle membra e lunga coda che sfiora il suolo). È un testo che, come sappiamo grazie alle fonti, plagia il perduto trattato di Dürer, a sua volta con tutta probabilità ispirato a quello di Leonardo, di cui Vasari e Lomazzo lamentano la scomparsa⁵⁴. Per comprendere i contesti e gli obiettivi di queste stampe, è fondamentale riconoscere il ruolo centrale della bottega di Leonardo. Infatti, dalle pratiche pedagogiche del maestro e dal suo atelier sembrano derivare sia le *Teste di vecchi* che le due stampe a soggetto femminile di cui parleremo in seguito. I due volti di monaco (figg. 10-11), che mostrano lo stesso uomo anziano in posa frontale e poi di tre quarti, sembrano ruotare nello spazio, ricordando gli esercizi di copia dal modello scultoreo svolti nell'*atelier* di Leonardo e ricordati da Giovio nel suo *De viris illustribus* (1526 circa)⁵⁵. Queste pratiche sono documentate anche dalla sanguigna di Melzi conservata

⁵¹ Ms. H229 inf., f. 9v.

⁵² LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 152-161 (S. Tullio Cataldo), con bibliografia precedente.

⁵³ Biblioteca Vaticana, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 129v.

⁵⁴ LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 158-159.

⁵⁵ Si vedano in proposito gli studi di Michael W. Kwakkelstein: Kwakkelstein (1994) 2014, pp. 81-104 (cap. IV) e 105-112 (cap. V).

all'Ambrosiana⁵⁶, in cui l'anno 1510 è accompagnato dalle parole «cavato de relevo»⁵⁷. Proprio una matita nera, conservata al Louvre e già attribuita a un seguace di Leonardo, contribuisce a definire la questione, in quanto presenta la stessa figura delle nostre stampe, qui rappresentata non in abiti da monaco ma da donna (fig. 12)⁵⁸. Ancora a disegni e invenzioni di Leonardo, ma reinterpretati dagli artisti della sua bottega, riconduce innegabilmente la ricerca di modelli che hanno ispirato le stampe a soggetto femminile. Si pensi, in particolare, alla *Madonna del Latte* (fig. 13), che riproduce con qualche variante una composizione leonardiana, di cui conosciamo unicamente interpretazioni pittoriche eseguite dagli allievi. La versione di qualità superiore, come è noto, è quella custodita a San Pietroburgo, nota come *Madonna Litta* (da assegnare, a nostro avviso, alla mano di Marco d'Oggiono). Il *Volto di donna* (fig. 14), con capelli sciolti, sguardo malincolino e sorriso appena accennato, è profondamente leonardiano, ma deve essere accostato ai tanti volti femminili disegnati da Boltraffio, come quello a punta metallica conservato al Clarck Institute di

⁵⁶ Milano, Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F. 274 Inf. 8.

⁵⁷ «[...] carioribus discipulis praecipere erat solitus Leonardus Vincius, qui picturam aetate nostra, veterum eius artis arcana solertissime detegendo, ad amplissimam dignitatem provexit : illis namque intra vigesimum ut diximus, aetatis annum penicillis et coloribus penitus interdicebat, quum juberet plumbeo graphio tantum vacarent, priscorum operum egregia monumenta diligenter excerptendo, et simplicissimus tractibus imitando naturae vim, et corporum lineamenta, quae sub tanta motuum varietate oculis nostris efferuntur; quin etiam volebat, ut humana cadavera dissecarent, ut tororum atque ossium flexus et origines et cordarum adjumenta considerate perspicerent, quibus de rebus ipse subtilissimum volumen adjectis singulorum artuum picturis confecerat, ne quid praeter naturam in officina sua pingeretur. Scilicet ut non prius avida juveum ingenia penicillorum illecebris et colorum amoenitate traherentur, quara ab exercitatione longe fructuosissima commensuratas rerum effigies recte et procul ab exemplaribus exprimere didicissent» (PAOLO GIOVIO, *Dialogus de viris litteris illustribus cui in calce sunt additae vincii, michaelis Angeli, raphaelis Urbinate vitae*, 1526 circa, in TIRABOSCHI 1795, p. 115).

⁵⁸ Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques, inv. 2567.

Williamstown⁵⁹. Un altro aspetto che accomuna tutte queste stampe è il numero estremamente limitato di prove giunte fino a noi, probabilmente a causa dell'usura dovuta a un uso intensivo nell'*atelier* o perché furono realizzate in pochi esemplari, in quanto destinate a un pubblico ristretto di fruitori.

Sembra difficile che queste incisioni, definite da scelte stilistiche e contenutistiche così insolite e innovative, possano risalire, come è stato ipotizzato finora, a una fase precoce della storia della stampa, precedente all'inizio del Cinquecento. Sembra impossibile, inoltre, che un gruppo così coerente non sia stato commissionato da una figura molto vicina a Leonardo con uno scopo ben preciso.

Personalità come i già citati Giovanni Antonio Boltraffio e Marco d'Oggiono potrebbero essere stati gli intermediari, che hanno collaborato con l'incisore offrendogli spunti e disegni. Si ricordi che è con tutta probabilità Boltraffio l'artista che fornisce il modello grafico per la stampa, oggi al British Museum, raffigurante un *Busto di donna coronata d'edera*, accompagnata dall'iscrizione: ACHA. / LE. / VI. (*Achademia Leonardi Vinci*), nota in un unico esemplare (fig. 15)⁶⁰. L'esecutore si può forse riconoscere in colui che firma col monogramma "z. A." la stampa raffigurante la *Lotta tra un leone e un drago*, derivata da un disegno di Leonardo e compatibile stilisticamente con le incisioni appena esaminate⁶¹. L'incisore "z.A.", come già ricordato, è certamente attivo nella bottega di Giovan Pietro Birago a Milano, ma il dibattito sulla sua identità è ancora aperto. Nell'ambito della nostra ricerca, abbiamo ritrovato ed esaminato a Roma la controprova, già segnalata da Hind, della stampa dei *Quattro monumenti equestri* (fig. 7), presente sul verso del *Cristo redentore tra i santi Andrea e Longino*, un'incisione tradizionalmente attribuita a Giovanni Antonio da Brescia. È vero inoltre che la filigrana su questo foglio, rappresentata da una sfera stellata con una traversa orizzontale (corrispondente a Briquet 3058), si riscontra anche su

⁵⁹ Williamstown, Clark Institute, inv. 1955.1470.

⁶⁰ London, British Museum, inv. 1850, 1109.92.

⁶¹ LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024, pp. 188-203 (L. Fagnart), con bibliografia precedente.

stampe tradizionalmente riferite all'incisore "z. A.", come il *Volto di donna* già menzionato (fig. 14). L'identificazione del maestro "z. A." con Giovanni Antonio, proposta da Suzanne Boorsch nel 1992, è estremamente convincente e brillantemente argomentata; tuttavia, a nostro avviso, richiede ulteriori verifiche e approfondimenti, soprattutto alla luce della scoperta da parte di Pier Luigi Mulas di tre letterine in un salterio usualmente attribuito all'ambito di Birago, e più precisamente al Maestro delle ore Barozzi, che portano la firma "M. z. A." (dove la "M" corrisponderebbe all'appellativo Magister). Nel caso in cui si trattasse del nostro incisore, sarebbe necessario ripensare l'intera carriera di questo artista, che avrebbe iniziato la sua attività come miniatore a Brescia, sarebbe stato collaboratore di Birago già negli anni Settanta o Ottanta del Quattrocento e, al momento della firma del codice in questione (da collocare a Brescia intorno al 1500), sarebbe da considerarsi un maestro affermato (*Magister*). Una questione che richiede certamente delle verifiche è, inoltre, quella rappresentata dal mercato delle matrici e dal loro uso e riuso, secondo pratiche che sembrano tipiche del *modus operandi* di Giovanni Antonio da Brescia, su cui si fonda essenzialmente la proposta di Suzanne Boorsch. La studiosa, infatti, scopre nel 1992, che una stessa matrice era servita dapprima per il *San Girolamo nel deserto*⁶², tratto da Dürer e firmato "z. A." (zeta minuscola), poi per la *Giuditta e Oloferne* da Mantegna, firmata "Z. A." (zeta maiuscola)⁶³ e, infine, per la *Venere in un paesaggio* che in questo caso reca la firma latina di Giovanni Antonio da Brescia: IO. AN. BRIXIA[NU]S⁶⁴.

⁶² ZUCKER ET AL. 1984, n. 2509.031.

⁶³ ZUCKER ET AL. 1984, n. 2509.001.

⁶⁴ ZUCKER ET AL. 1984, n. 2511.022.

Bibliografia

- AGOSTI 2003 = B. AGOSTI, *Intorno alla 'Vita' gioviana di Raffaello*, in «Prospettiva», 110/111, 2003, pp. 58-69.
- AGOSTI 2003 = B. AGOSTI, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze 2008.
- ALDOVINI 2024 = L. ALDOVINI, *Les Nœuds, 'groupes de cordes faits avec ordre' et l'Academia Leonardi Vinci*, in *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 39-53.
- BELLUCCI, FROSININI 2019 = R. BELLUCCI, C. FROSININI, *Entre Léonard et Verrocchio. Le travail dans un atelier florentin à la fin du XVe siècle*, in *Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 24 ottobre 2019-24 febbraio 2020), a cura di V. Delieuvin, L. Frank, Paris 2019, p. 348-357.
- BELTRAMI 1917 = L. BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto, Bernardo Prevedari*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», 1, 17, 1917, pp. 187-194
- BOORSCH 1992 = S. BOORSCH, *Mantegna and his printmakers*, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (London, Royal Academy of Arts, 17 gennaio-5 aprile 1992; New York, The Metropolitan Museum of Art, 5 maggio-12 luglio 1992), a cura di J. Martineau, London -New York 1992, pp. 56-66.
- BUTTERFIELD 1997 = A. BUTTERFIELD, *The Sculptures of Andrea del Verrocchio*, New Haven-London 1997.
- CLAYTON, PHILO 2018 = M. CLAYTON, R. PHILO, *Léonard de Vinci. Anatomiste*, Paris 2018.
- DÜRER (1523) 2016 = A. DÜRER, *Supplement zur 'Menschlicher Proportion'. Die Dresdner Handschrift (1523)*, a cura di B. Hinz, Berlin-Boston 2016.
- DÜRER e l'Italia 2007 = *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 10 marzo-10 giugno 2007), a cura di Kristina Herrmann Fiore, Milano 2007.
- EARLY ITALIAN ENGRAVINGS 1973 = *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 24 giugno-7 ottobre 1973), a cura di J.A. Levenson, K. Oberhuber, J.L. Sheehan, Washington 1973.
- FAGNART, TULLIO CATALDO 2024 = L. FAGNART, S. TULLIO CATALDO, *Léonard et l'art de la gravure*, in *Léonard de Vinci et l'art de la*

- gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 27-37.
- FAGNART, TULLIO CATALDO, VRAND 2024 = L. FAGNART, S. TULLIO CATALDO, C. VRAND, *Giovanni Antonio da Brescia*, in *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 126-135.
- FARA 2020 = G.M. FARA, *Leonardo e Dürer: 1510-1519 (e oltre)*, in *L'ultimo Leonardo. 1510-1519. Leonardo tra Milano, Roma e Amboise: committenze, progetti, studi fra arte, architettura e scienza*, atti del convegno (Milano, 7-8 novembre 2019), a cura di P.C. Marani, Milano 2020, pp. 85-94.
- FROSINI 2019 = C. FROSINI, *Leonardo da Vinci fra i Pollaiuolo e Verrocchio: apprendistato, affiancamento o dualità?*, in *Leonardo and his circle: painting, technique in the light of restaurations and scientific studies*, atti del convegno internazionale (Roma, 29-30 novembre 2019), a cura di A. Sgamellotti, B.G. Brunetti, Roma 2019, p. 93-110.
- GNACCOLINI 2004 = L.P. GNACCOLINI, ad vocem *Giovanni Antonio da Brescia*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano 2004, pp. 104-110.
- HIND 1938-1948 = A.M. HIND, *Early italian engraving. A critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 voll., London 1938-1948.
- Kwakkelstein (1994) 2014 = M.W. Kwakkelstein, *Leonardo da Vinci as Physiognomist. Theory and Drawing practice*, Leiden 2014 (ed. or. 1994).
- LAMBERT 1999 = G. LAMBERT, *Les premières gravures italiennes. Quattrocento, début du Cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la photographie*, Paris 1999.
- LAURENZA 2011 = D. LAURENZA, *In search of a phantom: Marcantonio della Torre and Leonardo's late anatomical studies*, in *Leonardo da Vinci's anatomical world. Language, Contexte and 'Disegno'*, atti del convegno internazionale (Firenze, 30-31 maggio 2008), a cura di A. Nova, D. Laurenza, Venezia 2011, pp. 61-77.
- LAURENZA 2024 = D. LAURENZA, *'E priego voi o successori [...]'. Les dessins anatomiques de Léonard et le rôle probable des gravures*, in *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 67-77.
- LÉONARD DE VINCI ET L'ART DE LA GRAVURE 2024 = *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024.

- LEONARDO E L'INCISIONE 1984 = *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco, gennaio-aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984.
- LEONARDO NEL SEICENTO 2019 = *Leonardo nel Seicento. Fortuna del pittore e del trattatista*, atti del convegno internazionale (Roma, Museo di Roma, 22 novembre 2019), a cura di C. Occhipinti, Roma 2019 («Horti Hesperidum», 9, 2, 2019).
- LOMAZZO (1584) 1585 = G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano 1585 (ed. or. 1584).
- MCDONALD 2004 = M.P. McDonald, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539). A Renaissance Collector in Seville*, 2 voll., London 2004.
- MENDE 2002 = M. MENDE, *Die sechs Knoten*, in *Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk*, a cura di R. Schoch, M. Mende, A. Scherbaum, München 2002, vol. II, *Holzchnitte und Holzschnittfolgen*, pp. 145-157.
- MULAS 2017 = P.L. MULAS, *Tre iniziali del Maestro del Breviario Barozzi, alias 'M.Z.A.' Giovanni Antonio da Brescia miniatore?*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano, F. Gemelli, Milano 2017, pp. 595-604.
- MULAS 2019 = P.L. MULAS, *Per l'attività di Giovanni Antonio da Brescia miniatore*, in *Scrittura di testi e produzione di libri. Libri e lettori a Brescia tra Medioevo e Età Moderna*, atti del convegno (Brescia, 5 maggio 2017), a cura di L. Rivali, Udine 2019, pp. 11-26.
- NEUWAHL 2024 = A. NEUWAHL, *Les illustrations du De divina proportione*, in *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 54-65.
- OTTLEY 1816 = W.Y. OTTLEY, *An inquiry into the origin and early history of engraving, upon copper and in wood, with an account of engravers and their works, from the invention of chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc Antonio Raimondi*, 2 voll., London 1816.
- PACIOLI 1509 = L. PACIOLI, *De divina proportione*, Venezia 1509.
- PASSAVANT 1860-1864 = J.D. PASSAVANT, *Le Peintre-graveur*, 6 voll., Leipzig 1860-1864.
- PELLÉ 2017 = A.-S. PELLÉ, *Offrir les gravures de Mantegna: prestige et ambition à la cour des marquis de Gonzague à Mantoue*, in «Seizième Siècle», 13, 2017, pp. 125-139.

- PRICE ZIMMERMANN 2001 = T.C. PRICE ZIMMERMANN, ad vocem *Giovio, Paolo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LVI, Roma 2001, pp. 430-440.
- RETI 1971 = L. RETI, *Leonardo da Vinci and the graphic arts: the early invention of relief-etching*, in «The Burlington Magazine», 113, 817, 1971, pp. 188-195.
- TIRABOSCHI 1795 = G. TIRABOSCHI, *Storia della Letteratura Italiana*, vol. IX, Roma 1795.
- VASARI (1550, 1568) 1966-1987 = G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, 9 voll., Firenze 1966-1987.
- VASARI 2019 = G. VASARI, *Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin*, a cura di L. Frank, S. Tullio Cataldo, Paris 2019.
- VECCE 2017 = C. VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma 2017.
- VECCE 2019 = C. VECCE, *Leonardo, sogno romano*, in *Leonardo a Roma. Influenze ed eredità*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina, 3 ottobre 2019-12 gennaio 2020), a cura di R. Antonelli, C. Cieri Via, A. Forcellino, Maria F., Roma 2019, pp. 75-92.
- VRAND 2024 = C. VRAND, *Peintres, graveurs et peintres-graveurs. Estampe d'invention et estampe d'interprétation dans l'Italie du Quattrocento*, in *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation & réception*, a cura di L. Fagnart, S. Tullio Cataldo, Paris 2024, pp. 16-25.
- ZUCKER ET AL. 1984 = M.J. ZUCKER et al., *The Illustrated Bartsch*, vol. XXV, *Early Italian Masters. Commentary, part 2*, New York 1984.
- ZUCKER ET AL. 1999 = M.J. ZUCKER et al., *The Illustrated Bartsch*, vol. XXIV, *Early Italian Masters. Commentary, part 4*, New York 1999.

Didascalie

Fig. 1. *Teste di guerrieri di profilo*, bulino, 10,2 x 16,8 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-19 (2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2811.

Fig. 2. Albrecht Dürer, *Studi delle ossa della gamba e del braccio; studio di una mano di scimmia*, 1517 (?), penna e inchiostro, 29,4 x 20,5 cm, Dresden, Sächsische Landesbibliothek, ms. R-147, f. 130v.

- Fig. 3. Leonardo da Vinci, *Studi delle ossa della gamba e del braccio*, 1485-1487 circa, punta di metallo, penna e inchiostro su carta preparata grigio-blu, 30,4 x 22,2 cm, Windsor Castle, Royal Collection Trust, RCIN 912613v.
- Fig. 4. Scuola di Leonardo da Vinci, *Nodo n. 6*, 1495-1500 ca., bulino, 29,3 x 20,7 cm, London, British Museum, inv. 1877,0113.365.
- Fig. 5. Giovan Pietro Birago, *L'Ultima Cena con un cane*, 1500 ca., bulino, 22,2 x 44,2 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-19 (C,2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2021-2872.
- Fig. 6. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di anziano con copricapo*, 1500-1505, bulino, 13,3 x 11,1 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2772.
- Fig. 7 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Quattro studi per un monumento equestre*, 1500-1505 ca., bulino, 21,7 x 15,9 cm, London, British Museum, inv. 1895,0617.182.
- Fig. 8 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Tre teste di cavalli*, 1500-1505 circa, bulino, 12,3 x 18,6 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2020-4945.
- Fig. 9. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Cavallo che avanza verso sinistra*, 1500 ca., bulino, 14,4 x 15,9 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2020-4944.
- Fig. 10. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di monaco frontale*, 1500-1505, bulino, 13,4 x 10 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina, inv. DG1952/364.
- Fig. 11. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di monaco di tre quarti*, 1500-1505, bulino, 13,1 x 11,8 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 4065 L. R.
- Fig. 12. Scuola di Leonardo da Vinci, *Testa di anziano vestito da donna*, 1490-1500, pietra nera, 13,9 x 12,5 cm, Paris, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2567.
- Fig. 13. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Madonna del Latte (Madonna Litta)*, 1500-1505, bulino, 13,5 x 12 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2771.
- Fig. 14 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di donna*, 1500-1505, bulino, 20,4 x 14,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France,

département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32(2)
– Boîte Ecu – ESTNUM 2021-2873.

Fig. 15. Scuola di Leonardo da Vinci, *Busto di dama con corona di foglie
d'edera*, 13,6 x 13 cm, London, British Museum, inv. 1850,1109.92.

Fig. 16. Giovanni Antonio da Brescia (?), *Combattimento tra un drago ed
un leone*, prima del 1507, bulino 17,5 x 23,4 cm, Paris, Bibliothèque
nationale de France, département des Estampes et de la
photographie, Réserve Ea- 32 (1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-
2787.

Crediti fotografici

© Bibliothèque nationale de France, Parigi: fig. 1, 5, 6, 8, 9, 13, 14, 16

© Sächsische Landesbibliothek, Dresda : fig. 2

© Royal Collection Trust / His Majesty King Charles III 2024: fig. 3

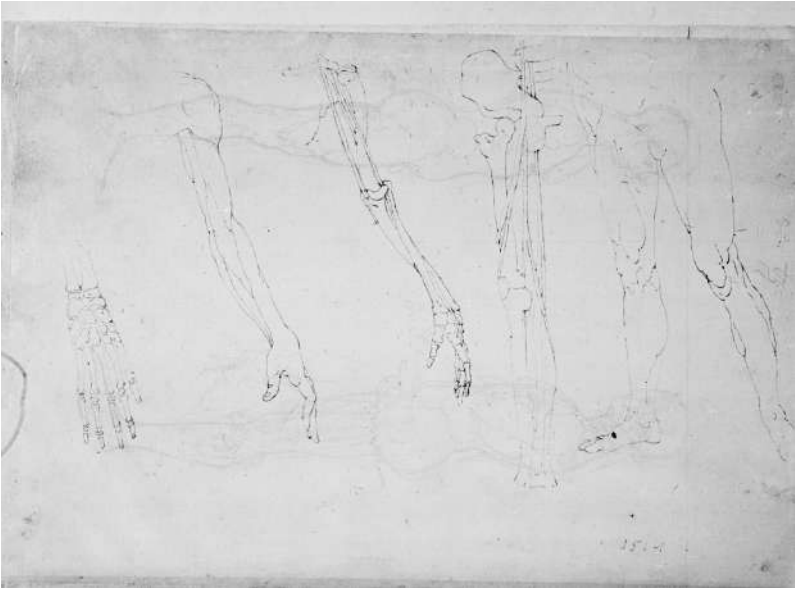
© The Trustees of the British Museum, Londra: fig. 4, 7 e 15

© Graphische Sammlung Albertina: fig. 10

© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – Thierry Le Mage: fig. 11

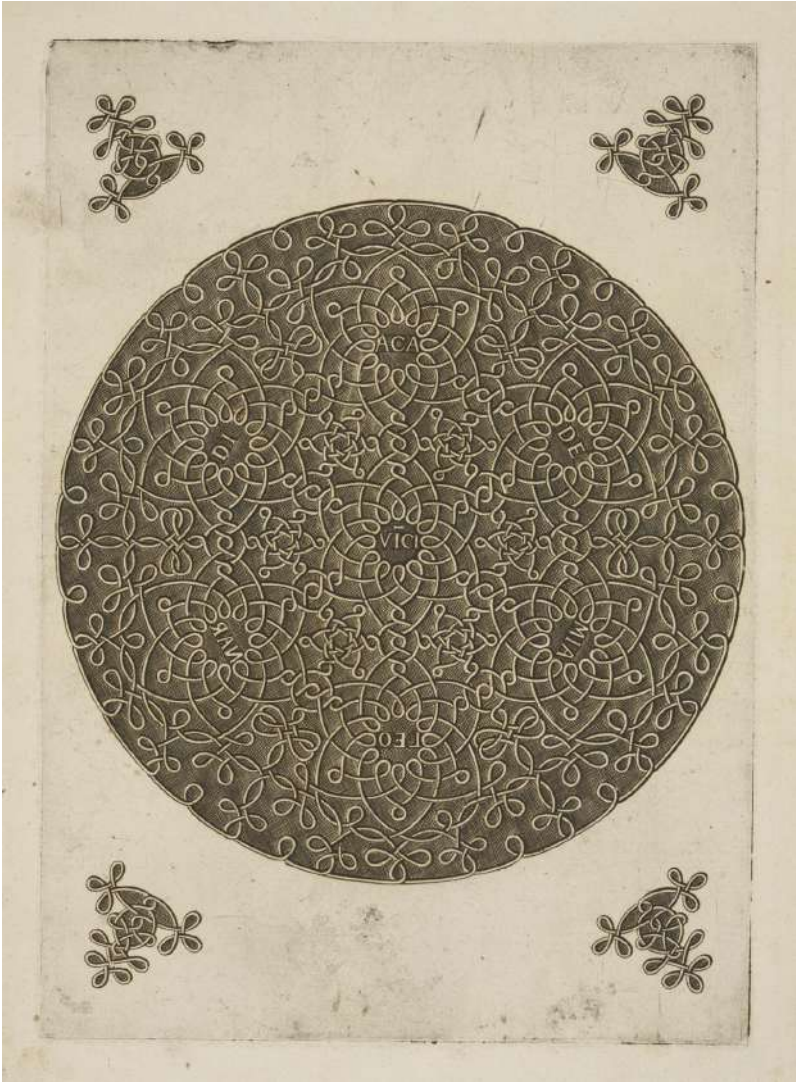
© Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais – Daniel Chenot: fig. 12







3





5



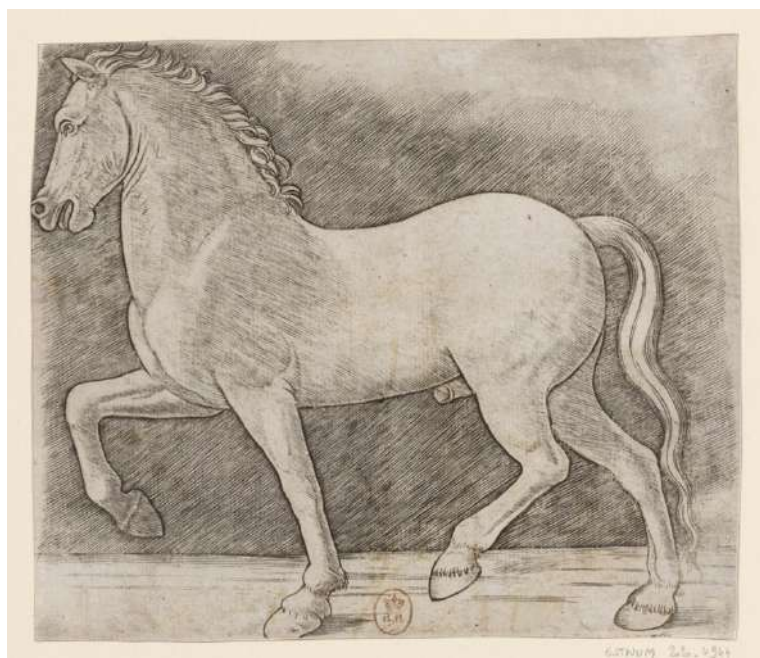
6



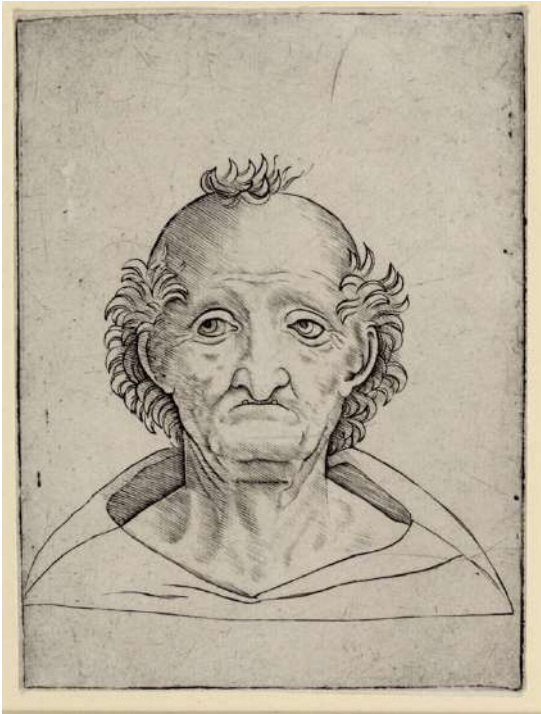


7

8



9



10





12





14



15

