

RACCOLTA VINCIANA

FASCICOLO XLI



MILANO - CASTELLO SFORZESCO
MMXXV

Pubblicato sotto gli auspici di



con il contributo di
Château du Clos Lucé - Parc Léonard de Vinci, Amboise



RACCOLTA VINCIANA

FASCICOLO XLI

MILANO - CASTELLO SFORZESCO
MMXXV

RACCOLTA VINCIANA

Fondata nel 1904 da Luca Beltrami

Costituita e aggregata all'Archivio Storico Civico il 30 gennaio 1905

FASCICOLO XLI

Bollettino biennale dell'Ente Raccolta Vinciana di bibliografia,
documenti e studi leonardeschi

Direttore

Pietro C. Marani

Redazione: Alessandro Prandoni

Organizzazione e segreteria: Ignazio Amuro

Comitato scientifico

Barbara Agosti, Università di Roma Tor Vergata

Carmen C. Bambach, Metropolitan Museum, New York

Juliana Barone, University of London, Warburg Institute

Roberta Barsanti, Biblioteca e Museo Leonardiano, Vinci

Giulio Bora, Università degli Studi di Milano

David Alan Brown, National Gallery of Art, Washington

Alfredo Buccaro, Università degli Studi di Napoli Federico II

Martin Clayton, The Royal Library, Windsor

Luisa Cogliati Arano, Università di Pavia

Paola Cordera, Politecnico di Milano

Laure Fagnart, Università di Liegi

Frank Fehrenbach, Università di Lipsia

Maria Teresa Fiorio, già Direttore Musei Civici, Castello Sforzesco, Milano

Marco Gaiani, Università Alma Mater Studiorum, Bologna

Claudio Giorgione, Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano

Pietro C. Marani, Politecnico di Milano

Carmelo Occhipinti, Università di Roma Tor Vergata

20121 Milano, Castello Sforzesco, piazza Castello

enteraccoltavinciana@tiscali.it

<https://www.milanocastello.it/archivi-e-biblioteche/ente-raccolta-vinciana/orari-e-contatti>

I contributi presentati a "Raccolta Vinciana" sono valutati in forma anonima da studiosi (double-blind peer review) che, per specifiche competenze, possono anche essere diversi dai membri del Comitato scientifico.

La "Raccolta Vinciana" è classificata dall'ANVUR nelle Riviste scientifiche per l'Area 8.

<https://raccoltavinciana.milanocastello.it/it/content/la-rivista-raccolta-vinciana>

PREFAZIONE

Con grande soddisfazione presentiamo il fascicolo XLI della “Raccolta Vinciana”, frutto di quasi due anni di lavoro, ricco di nuovi contributi e della consueta rassegna bibliografica (la BIL) preparata dalla Biblioteca Leonardiana di Vinci. Il Comitato scientifico della rivista è stato in gran parte rinnovato e ampliato per includere nuove e più giovani forze a livello nazionale e internazionale, ciò che garantirà una maggior rigurosità dei contributi che verranno via via pubblicati e che renderà ancor più presente la nostra rivista nel panorama scientifico internazionale. In parallelo anche l’Ente Raccolta Vinciana si è rinnovato con l’inclusione di nuovi soci e un nuovo Comitato direttivo. Abbiamo anche avuto il piacere di annoverare nuovi soci sostenitori, come la Fondazione Augusto e Cesare Rancilio, Les Amis de Léonard de Vinci di Amboise, e altri privati sostenitori. Sia l’Ente che la rivista sono inoltre presenti nel sito del Comune di Milano, così da rendere immediatamente consultabili tutti gli indici dei fascicoli pubblicati a partire dal 1905 fino a oggi, i pdf degli ultimi numeri della rivista con gli abstracts degli articoli e le bibliografie internazionali leonardiane fino al fascicolo XL del 2023 (e, tra breve, con l’inclusione del presente fascicolo XLI).

Il nuovo fascicolo ospita contributi di studiosi operanti nelle università italiane e straniere, nei musei e nelle istituzioni culturali, e si apre con due originali saggi di Andrea De Marchi

e Roberta Barsanti dedicati a una delle scoperte più sensazionali dell'ultimo anno: quella del disegno di un *Drago reggistemma* ritrovato su un camino in una casa di Vinci, forse già appartenuta allo zio di Leonardo, attribuito all'artista di Vinci, come anche è stato confermato da Alessandro Vezzosi, cui fa seguito un altro importante contributo a tre mani di Samuele Masi, Domenico Savini e Sara Taglialagamba, sullo stemma della famiglia Vinci con la pubblicazione di documenti archivistici inediti. Il volume XLI presenta quindi originali saggi di Andrea Arsie – sulla fortuna delle colonne *ad tronchonos* –, di Idor de Simone – sulle anticipazioni di Leonardo nel campo dell'ottica –, di Juliana Barone, Alfredo Buccaro e Margherita Melani, sulla fortuna e le copie del *Trattato della Pittura*. Questi ultimi due contributi sono preceduti da altri saggi sui “leonardeschi”, di chi scrive – sul collezionismo di disegni attribuiti a Leonardo nella Francia del XIX secolo –, di Maria Teresa Fiorio – sulla perduta copia del *Cenacolo* a Castellazzo qui attribuita a Marco d'Oggiono – e Cristina Quattrini, su Bernardino de Conti. Chiude un saggio sulla fortuna di Leonardo, e in particolare della *Gioconda*, nell'opera dei Cosway di Rosalba Antonelli.

Come accennato, conclude il volume la BIL – per cui ringraziamo sentitamente Monica Taddei della Biblioteca Leonardiana di Vinci e il suo team –, che raccoglie, pur nei limiti che ci si è imposti (non vengono inseriti articoli d'occasione, da quotidiani o da riviste di carattere non scientifico, né le ristampe di opere pubblicate anteriormente al periodo considerato, da luglio 2023 a luglio 2025), ben trecentosettanta titoli considerando che il volume precedente di “Raccolta Vinciana” già includeva le pubblicazioni apparse a tutto il primo semestre del 2023 e che qui manca ancora il resoconto della bibliografia successiva a luglio 2025. Pur con una flessione notevole rispetto al biennio precedente (si è di molto attenuata l'onda lunga del quinto

centenario della morte di Leonardo del 2019), si può comunque constatare quanto sia ancora viva e diffusa a livello mondiale la pubblicistica scientifica su Leonardo, con un parallelo incremento di riviste specializzate a lui esclusivamente dedicate e un proliferare di mostre e convegni specialistici di notevole livello (ultimo quello tenutosi nell'Università di Napoli, "Re-build Leonardo", il 3-5 aprile 2025). La 'concorrenza', dunque, è ben agguerrita ma la nostra rivista continua a essere un punto di riferimento imprescindibile per la diffusione di nuovi studi, ricerche, scoperte e interpretazioni di cui anche questo volume reca viva testimonianza.

Nel licenziare questo volume, desidero ringraziare Giuseppe Garavaglia, che ha lasciato il ruolo di coordinatore dell'Ente (gli è subentrato il dottor Ignazio Amuro) dopo oltre trent'anni di assidua presenza, i membri del Consiglio direttivo dell'Ente e del Comitato scientifico della rivista, i nostri revisori dei conti, Massimo Codari, Maria Garlaschi, Giancarlo Saglimbeni e specialmente la dottoressa Francesca Tasso e la dottoressa Rachele Autieri per l'aiuto e l'assistenza tecnico-amministrativa fornita.

Pietro C. Marani

Milano, 27 agosto 2025

INDICE

PIETRO C. MARANI, <i>Prefazione</i>	V
ANDREA DE MARCHI, <i>Un insolito drago marino reggistemma a Vinci</i>	11
ROBERTA BARSANTI, <i>Indizi per Leonardo nel disegno di drago alato su un camino di Vinci</i>	15
SAMUELE MASI, DOMENICO SAVINI, SARA TAGLIALAGAMBA, <i>Firenze, 1474. Una tomba (e uno stemma) per Ser Piero da Vinci attraverso i documenti delle Carte Dei</i>	49
ANDREA ARSIE, <i>L'evoluzione vinciana del troncone: da allegoria a colonna ad tronchonos</i>	95
IDOR DE SIMONE, <i>Gli studi di ottica di Leonardo come contributo alle nuove prospettive neuroscientifiche nell'ambito della visione</i>	133
PIETRO C. MARANI, <i>Un disegno già attribuito a Leonardo dalla Collezione Paul Fourché a Bordeaux</i>	157
MARIA TERESA FIORIO, <i>Marco d'Oggiono copista del Cenacolo ..</i>	167
CRISTINA QUATTRINI, <i>Appunti sulle pale d'altare di Bernardino de Conti</i>	199
JULIANA BARONE, <i>Melzi and the Libro di pittura: Sources, Composition and Working Methods</i>	233
ALFREDO BUCCARO, MARGHERITA MELANI, <i>Il 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo: protagonisti, premesse e sviluppi tra Milano, Roma e Napoli</i>	277

ROSALBA ANTONELLI, <i>Leonardo e il caso della Gioconda nella produzione artistica di Maria e Richard Cosway tra invenzione, gusto e collezionismo</i>	317

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia Internazionale Leonardiana (BIL) 2023/2025 a cura di Monica Taddei con la collaborazione di Simona Minichelli, Sanaa Tabet e il supporto informatico di Alessio Veracini	353
Indice degli autori	481

ENTE RACCOLTA VINCIANA

<i>Pubblicazioni</i>	489
<i>Comitato direttivo</i>	495
<i>Elenco soci</i>	496
<i>Norme per la pubblicazione</i>	501

UN INSOLITO DRAGO MARINO REGGISTEMMA A VINCI

ANDREA DE MARCHI

Un drago marino reggistemma, quale è delineato a carboncino sul camino di Vinci, è un'invenzione singolare, generata sotto un duplice ascendente: da una parte la tradizione secolare di draghi marini, pistrici raffigurate lungo tutto il Medioevo, in particolare per l'iconografia di Giona rigettato dal mostro marino; dall'altra il *Marzocco*, il famoso leone reggistemma scolpito in un blocco di pietra serena da Donatello nel 1419, per la scala dell'appartamento del papa Martino V in Santa Maria Novella. Tanto basta per meritare la massima attenzione, trovandosi di fronte a un camino monumentale tardotrecentesco, resto di una casa forse dei Bracci, a Vinci. Il disegno è ora offuscato da vaste solfatazioni e sarà meglio giudicabile a fine del restauro. Notiamo intanto come abbia una precisa logica progettuale, non sia cioè uno "scioperio" casualmente delineato per sfruttare un intonaco provvisoriamente disponibile. Rivolto a sinistra, si appoggia poco sopra la fronte del camino in pietra serena, calcolando la rastremazione leggera della cappa, come potrebbe essere lo studio di un gruppo plastico da porre all'estremità della fronte stessa, in *pendant* e a specchio con un altro "serpente" reggi-

stemma dalla parte opposta. Nell'angolo in basso a sinistra, alla base dello scudo araldico, è delineato un fogliame carnoso che intenzionalmente riproduce quello intagliato due volte alla base dello stemma, con un linguaggio tardogotico, a fine Trecento o al massimo a inizio Quattrocento. Il tratto a carboncino è condotto con piglio sicuro e sprezzato che si presta a confronti puntuali con prove grafiche, specie giovanili, di Leonardo, non senza tic esecutivi rivelatori, come il ricciolo sul muso e la desinenza lineare della coda anguiforme (come nel disegno con un *Cavaliere che lotta contro un drago* del British Museum, inv. 1952.1011.2), studiata con due schiocchi diversificati. I confronti opportuni andranno però condotti a tempo debito, potendosi valere di una piena leggibilità dell'opera. Intanto possiamo commentare la complessità di questa creatura mostruosa anguiforme e alata, che ha alle spalle i draghi di Paolo Uccello (nei suoi tre dipinti con *San Giorgio e il drago*, National Gallery of Victoria a Melbourne, National Gallery di Londra e Musée Jacquemart-André a Parigi), nella tipologia delle ali crestate e punteggiate di orbicoli, ma ne complica in maniera incredibile la natura ibrida. Due branche leonine afferrano saldamente lo stemma, che riproduce la foggia a scudo di quello trecentesco intagliato. Il collo si allunga, si gonfia e si attorce, con un'evidente tumefazione energetica e un'invincibile volontà di dominare lo spazio in tutte le direzioni, a partire dal petto bipartito. Per un animale reggi-stemma è sorprendente e inconsueta la caratterizzazione terrificata del muso, con le fauci spalancate, il mento sfrangiato e peloso, una lingua enorme slanciata verso l'alto, i denti aguzzi profilati lungo il morso superiore, la fronte indurita in un lungo osso a torciglioni desinente in un ricciolo vezzoso, le due orecchie tese e addirittura l'innesto di un dente di narvalo, che si riteneva attributo del mitico unicorno, similissimo a quello disegnato da Leonardo nella *Fanciulla con l'unicorno* di Oxford (Ashmo-

lean Museum, inv. WA 1855.83.1). Tanti interrogativi gravano ancora su quest'opera, innanzitutto sulla sua progettata funzione, tanto più intrigante se fosse pensata, in maniera iperbolica per un contesto come quello di Vinci sul 1470, come gruppo fittile a fregio del camino, visto che – come racconta Giorgio Vasari – Leonardo giovinetto si sarebbe esercitato, nella bottega di Verrocchio, nell'arte plastica, a modellare “di terra alcune teste di femmine che ridono [...] e parimenti teste di putti”, e ancora “in far modegli di figure di terra”.

A newly discovered drawing representing A dragon holding an araldic shield, was found at Vinci in an house next to the Vinci Castle. The drawing, in black chalk, is now under scientific analysis and restoration and it is possible that it was traced by Leonardo. It depends from a long iconographical tradition, began in medieval period, beginning with the representation of the myth of Gionas and sea monsters, mixed with another araldic tradition which finds its better example in Donatello's Marzocco. Others references and sources of this particular sea monster (in italian pistrice) include paintings by Paolo Uccello. Leonardo drew many of these monsters in his manuscripts. The drawing is studied in deep in the following essay by Roberta Barsanti.

INDIZI PER LEONARDO NEL DISEGNO DI DRAGO ALATO SU UN CAMINO DI VINCI

ROBERTA BARSANTI

Nei pressi del Castello dei Conti Guidi a Vinci, sede del Museo Leonardiano, insiste un edificio dalla modesta apparenza che dagli anni Quaranta del secolo scorso appartiene al Comune di Vinci¹. In una delle tre stanze che oggi lo compongono si erge un camino di foggia tre-quattrocentesca. Sulla cappa è presente un disegno che, come vedremo, conduce ad analisi che prendono in considerazione il nome di Leonardo. Il disegno è attualmente oggetto di un restauro che sarà affiancato da indagini diagnostiche, sotto l'Alta Sorveglianza della Soprintendenza ABAP di Firenze, e l'Amministrazione Comunale di Vinci ha nominato un comitato scientifico per seguirne gli sviluppi e approfondirne lo studio². L'opera è stata oggetto di una conferenza stampa orga-

¹ L'edificio è descritto nel foglio 21, particella catastale 73 del *Nuovo Catasto Edilizio Urbano* (1939).

² Il presente contributo è frutto di un approfondimento della relazione sul disegno raffigurato sul camino di Vinci da me presentata al sindaco di Vinci, Daniele Vanni, prot. interno n. 3895 del 2025, in previsione del restauro e della costituzione di un comitato scientifico (delibera di giunta comunale n. 37 del 13 febbraio 2025 che formalizza in comitato il gruppo di studio iniziale composto da Roberta Barsanti, Andrea De Marchi, Alberto Felici, Marco Gaiani, Pietro C.

nizzata dal Comune di Vinci il 13 febbraio 2025³. L'edificio ha una storia lunga che nella parte più recente si lega alle vicende di riammodernamento della rocca vinciana ritenute necessarie, a partire dai primi decenni del secolo scorso, per onorare il nome di Leonardo nella sua città natale⁴. Si trattava di mettere in atto un ampio programma di lavori e restauri, di cui si discuteva già intorno alla metà degli anni Trenta, che avrebbe interessato il castello e le immediate adiacenze. Pochi anni prima, l'intento di riconfigurare il borgo antico di Vinci si era concentrato nell'area della chiesa di Santa Croce la cui struttura, fra il 1929 e il 1935, aveva subito una decisa trasformazione secondo linee neomanieriste su disegno dell'architetto Giuseppe Gullino⁵. In occasione delle celebrazioni leonardiane del 1939, Giovanni Rasini da Castelfranco, industriale milanese e noto amante dell'arte, si rivelò una figura chiave, elargendo una munifica donazione al Ministero dell'Educazione Nazionale⁶. Il Ministero coinvolse

Marani, Giovanni Pancani). Mentre questo saggio era in consegna è stato pubblicato il volume di A. VEZZOSI, A. SABATO, *Genia Da Vinci. Genealogia e genetica per il DNA di Leonardo. La vera storia dei protagonisti attraverso secoli, territori e analisi scientifiche*, Pontecorboli, Firenze 2025. Alcune delle ricerche qui presentate, condotte in maniera autonoma, offrono esiti analoghi confortando così le reciproche ipotesi.

³ Per la conferenza stampa, *Vinci, al via il restauro di una singolare opera d'arte. Ci sono indizi per pensare a Leonardo*: <https://www.comune.vinci.fi.it/novita/restauro-opera-arte-indizi-leonardo> (ultima consultazione 9 giugno 2025).

⁴ Per le trasformazioni e i restauri del castello dei conti Guidi si rimanda in particolare a E. FERRETTI, *Il "nuovo" castello antico, in Nello specchio del genio. Studi storici, cultura urbana e genius loci tra Otto e Novecento nel segno del genio*, a cura di R. NANNI, G. CARLA ROMBY, Biblioteca Leonardiana, Vinci / Edizioni Dell'Erba, Fucecchio 2001, pp. 81-96; E. FERRETTI, *La Rocca e il Castello nel mito di Leonardo*, in *Vinci di Leonardo. Storia e memorie*, a cura di R. NANNI, E. TESTA-FERRATA, Pacini, Ospedaletto 2004, pp. 165-182.

⁵ G. CARLA ROMBY, *Vinci paese di Leonardo: la costruzione dell'immagine urbana*, in *Nello specchio del genio*, cit., pp. 97-104: 102.

⁶ R. PANCHERI, *Un collezionista milanese di Tiepolo: Giovanni Rasini da*

la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze in cui già operava, come funzionario, l'architetto Piero Sanpaolesi, a cui venne affidata l'elaborazione del progetto di restauro del castello⁷.

Nel 1942 i lavori previsti, che stavano già andando a rilento per le difficoltà burocratiche incontrate nell'acquisto di un immobile, dovettero forzatamente essere sospesi a causa delle leggi di guerra. Passarono ben sette anni prima che si riaffrontasse la questione dei restauri, che ripresero all'avvicinarsi del 1952, anno del cinquecentenario della nascita di Leonardo. Nel 1949 il Consiglio comunale ratificava l'acquisto di due fabbricati, avvenuto nel 1940, uno di proprietà di Sebastiano Zingoni e l'altro di Giuseppe Biancalani consistente in una casa con capanna e resede. L'immobile dello Zingoni risultava già demolito a favore dell'ampliamento della piazza, mentre la proprietà del Biancalani, in cui si trovava la porzione di edificio di nostro interesse, era stato impiegato per il cantiere dei lavori⁸. La casa, con il suo

Castelcampo (1892-1952), in *Festival del Tiepolo e del Settecento. Tiepolo: i disegni*, atti del convegno internazionale (Udine, Palazzo Antonini Belgrado, 4-5 marzo 2022), a cura di M.P. FRATTOLIN, S. MARINELLI, A. PIAI, Scripta Edizioni, Trento-Verona / Itineraria, Udine 2024, pp. 179-204. A Vinci, Giovanni Rasini nel 1941 acquistò la villa del Ferrale a cui apparteneva la casa di Anchiano, già dei da Vinci e individuata da una consolidata tradizione come casa natale di Leonardo, R. NANNI, *La casa natale di Leonardo ad Anchiano: nascita e affermazione di una tradizione*, in *Vinci di Leonardo*, cit., pp. 113-124: 117.

⁷ E. FERRETTI, *Il "nuovo" castello antico*, cit.; ID., *La Rocca e il Castello nel mito di Leonardo*, cit., pp. 165-182. All'elaborazione del progetto di restauro del castello partecipò attivamente Renzo Cianchi, instancabile bibliotecario della Biblioteca Leonardiana e poi direttore del Museo Vinciano.

⁸ Archivio Storico del Comune di Vinci (d'ora in avanti ASCV), I.1.41, *Registro Deliberazioni del Consiglio Comunale 1946-1953, Delibera di Consiglio del Comune di Vinci n. 22, Autorizzazione all'atto di acquisto di due fabbricati adiacenti al Castello di Vinci*, 1949. Si era proceduto al compromesso e al pagamento degli immobili, senza però provvedere "per cause di forza maggiore" ad atti deliberativi e ai conseguenti contratti pubblici.

camino, era dunque scampata alle demolizioni messe in atto per creare una Vinci “medievale” che potesse rendere merito al suo figlio più illustre.

Sulla cappa del camino si rileva la flebile traccia di un disegno a carboncino raffigurante un drago alato nell’atto di sorreggere uno stemma, lo stesso scolpito sull’architrave in pietra. Nel Quattrocento, come fanno supporre una scritta visibile sulla cappa e la lettura di alcuni documenti di archivio, la casa sembra essere appartenuta alla famiglia Bracci. Nel 1427 Tommaso di Mazzeo risulta possedere un’abitazione nel castello di Vinci fra le due porte confinante con le mura castellane, le ripe, la loggia e destinata a passare per via ereditaria ai suoi discendenti, con vari frazionamenti, per lungo tempo⁹. La famiglia divenne anche proprietaria di una casa da signore, da identificare con il palazzo conosciuto anche come Fattoria dei Bracci nell’odierna piazza Leonardo da Vinci, prospiciente l’attuale sede comunale¹⁰.

I Bracci erano, come la famiglia di Leonardo, notai originari di Vinci, dove possedevano vari immobili e numerosi appezzamenti di terreno. In rapporti di affari e di vicinato con i da Vinci, acquisivano, fra la fine del XV secolo e l’inizio del successivo, numerosi beni a Vinci, soprattutto terreni, avvalendosi anche, come notaio, del padre di Leonardo, ser Piero da Vinci¹¹. Pare che in origine si chiamassero Bilicozzi. Tommè di Mazzeo di Braccio di Puccino di Bilicozzo si era inurbato a

⁹ Archivio di Stato di Firenze (d’ora in avanti ASFi), *Catasto del 1427*, 81, c. 373r. Per le case dei Bracci e per le stesse case della famiglia di Leonardo a Vinci si rimanda al volume di A. VEZZOSI, A. SABATO, *Genia Da Vinci*, cit., pp. 152-154.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ ASFi, *Bracci Guazzesi*, n. 1, *Libro di ricordi*, c. 7r. A c. 7r si ricorda un lodo relativo all’acquisto di beni a Vinci rogato da ser Piero di Antonio da Vinci il 30 dicembre 1499.

Firenze, dove nel 1390-1392 aveva ricoperto la carica di console dell'Arte dei Giudici e Notai e nel 1395, anno del suo matrimonio con Dianora di Bartolo de' Ricci, veniva ricordato come abitante del popolo di Santa Lucia d'Ognissanti. Fin dal 1423 si erano assicurati la cittadinanza fiorentina e per ben cinque volte, fra il 1478 e il 1523, ottennero il priorato. Nel corso del tempo accrebbero il loro prestigio sociale attraverso una lunga serie di matrimoni oculati che li portarono a imparentarsi con illustri famiglie fiorentine¹². Furono inoltre raffinati collezionisti e mecenati d'arte¹³.

Fu probabilmente a seguito della perdita della sede podestarile a Vinci che nel 1774 il castello e le abitazioni limitrofe iniziarono a perdere di importanza, avviandosi verso una fase di decadenza¹⁴. Nel 1798 sembra di poter riconoscere l'edificio nelle abitazioni antistanti al pozzo del castello, poi rappresentato nel *Catasto generale toscano*, sezione K (1821), particella 200, e ancora oggi presente seppure in forme diverse: "Un pozzo posto

¹² L. BORGIA, *Notizie storiche, genealogie, insegne araldiche delle famiglie proprietarie del Palazzo Neroni*, in *Palazzo Neroni a Firenze. Storia architettura restauro*, a cura di P. BENIGNI, Edifir, Firenze 1996, pp. 75-110: 85-90.

¹³ Fra le committenze più prestigiose si ricordano *La sacra famiglia Bracci* realizzata da Andrea del Sarto per Zanobi Bracci (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria Palatina) e le più tarde sculture commissionate da Antonio a Pietro Francavilla per il giardino della villa Bracci a Rovezzano, cfr. D. PEGAZZANO, *Il giardino Bracci a Rovezzano: precisazioni e aggiunte alle sculture di Pietro Francavilla*, in "Paragone. Arte", a. 50, serie 3, n. 27 (595), 1999 (2000), pp. 63-94; L. CONIGLIELLO, *Pietro Francavilla e il giardino segreto di Villa Bracci: una nota del 1750*, in "Paragone. Arte", a. 50, serie 3, n. 27 (595), 1999 (2000), pp. 95-102.

¹⁴ E. FERRETTI, *La Rocca e il Castello nel mito di Leonardo*, cit., p. 166. Per le vicende legate a Vinci quale sede podestarile cfr. V. ARRIGHI, *Vinci: istituzioni e tradizione archivistica*, in *L'archivio storico del Comune di Vinci*, a cura di I. MORELLI, con la collaborazione di V. VESTRI, con un saggio introduttivo di V. ARRIGHI, Olschki, Firenze 2008, pp. XV-XLV: XXXIII.

sulla piazza di Vinci dirimpetto le case del Cerboni e Bracci”¹⁵. La parte di casa Bracci, particelle 184-186, identificabile dalle *Tavole indicative* del *Catasto* del 1821 come proprietà della famiglia Zucchi, potrebbe essere la stessa che nel 1802 risentiva dei problemi strutturali delle mura castellane su cui poggiava¹⁶.

Nel *Catasto generale toscano*, sezione K (anno 1821), è possibile individuare la porzione della casa con la stanza del camino, passata nelle proprietà Zucchi, nella particella 184¹⁷. Il 6 aprile

¹⁵ ASCCG, Preunitario, *Campione della Comunità di Cerreto di strade, fabbriche, fonti, ponti*, anno 1798, approvato 1800, c. 20r, in *La Rocca e il Castello di Vinci fra '700 e '900: i documenti*, a cura di E. FERRETTI [1999] [dattiloscritto], Vinci, Biblioteca leonardiana, BL 945.5174508 CAS 1999, *Fascicolo B*, p. 1.

¹⁶ *La Rocca e il Castello di Vinci*, cit., *Fascicolo A*, p. 4. La notizia è tratta da Archivio Storico Comunale di Cerreto Guidi (d'ora in avanti ASCCG), *Deliberazioni 1801-1804*, Deliberazione 17 maggio 1802: “17 maggio 1802 Con legittimo partito, inerendo in quanto faccia di bisogno al sentimento del loro provveditore, manifestato nella relazione sotto di 13 febbraio 1802, dichiararono non spettare né essere conveniente di porre a carico della comunità loro il resarcimento delle mura castellane di Vinci, presso la casa di Giuseppe Zucchi, non potendo il magistrato loro essere tenuto a fare spese, quando il vantaggio è un sol particolare, che ha interesse di conservare la di lui abitazione che ha le fondamenta sulle mura medesime”. La posizione della casa continuava a essere strategica rispetto alla viabilità del tempo, in quanto limitrofa alla strada che metteva in collegamento il castello con la zona sottostante, come si evince dalla lettura del *Campione della Comunità di Cerreto di strade, fabbriche, fonti, ponti*, anno 1798, approvato 1800, c. 8v, trascritto nella relazione di cui sopra, *La Rocca e il Castello di Vinci*, cit., *Fascicolo B*, p. 1: “Altra strada che partendo dalla piazzetta che resta avanti la casa dello Zucchi passa presso la Casa del Fabbrizzi, gira dietro la Torre, passa dal muro che sostiene il prato del Masetti, dalle due case Perini e del Cerboni, scende sotto la ripa che resta sopra il fosso e sbocca nell'infrascritta strada che da Vinci conduce a Prato [...]”. Gli Zucchi sono menzionati come proprietari delle particelle 184-186 nelle *Tavole indicative* del *Catasto generale toscano* del 1821 (cfr. nota 17). Per maggiori dettagli sui frazionamenti e passaggi di proprietà cfr. anche A. VEZZOSI, A. SABATO, *Genia Da Vinci*, cit., pp. 152-154.

¹⁷ ASFi, *Catasto generale toscano*, Mappe, Vinci, 49, sezione K; la mappa

1843 le particelle 184, 185 (“sodo”) e 186 venivano acquistate da Pasquale Tamburini e l’insieme risultava composto da “stanze undici, sottoscala, forno, caldana, sottoscala, bottaccio recinto da muro, divisi in quattro quartieri in pessimo stato [...]” di “misura in tutto braccia cinquecentotredici”, corrispondente dunque a circa 172 mq¹⁸.

Sopravvissuto dunque nel tempo a frazionamenti e rischi di demolizioni, l’antico camino si presenta addossato alla parete nord di quella che oggi è una delle tre stanze che compongono l’edificio comunale. Il locale si apre su via della Torre attraverso un cortile e sull’altro lato insiste sul passaggio coperto detto “Landrone”. Allo stato attuale, sia la cappa sia la parte lapidea evidenziano precarie condizioni di conservazione dovute a numerose infiltrazioni d’acqua piovana con il conseguente affioramento di sali, polvere, vecchia fuliggine, tracce forse di cinabrese e perdite di materia. La cappa, di forma trapezoidale, ha un andamento lievemente asimmetrico, forse per seguire la morfo-

è consultabile anche online su CASTORE. Catasti storici regionali: https://www502.regione.toscana.it/castoreapp/0_viewer.jsp?tipo=viewer&id=411_K011 (ultima consultazione 12 giugno 2025). Dalle tavole indicative del catasto, si apprende che Luigi di Gasparo Zucchi possedeva anche il sodo corrispondente alla particella 185 (sul quale fu poi costruito un ulteriore ambiente a cui si accede dall’attuale piazza Guido Masi) e la sottostante particella 186. Nel 1834 la casa venne costituita come fondo dotale della figlia Caterina, sposa di Luigi Mazzantini. A quell’epoca l’immobile si rivelava composto da undici stanze, solaio, parte a terreno, parte a piano di mezzo, e parte a tetto con forno, caldana e stanzini, scala, anditi. Nell’atto, a est viene detto confinare con la proprietà Volpi e il Palazzo Pretorio, a ovest con il “Landrone” e le mura castellane, a nord con le proprietà Borghi e Cerboni, a sud con quelle del Fabbrizzi, ASFi, *Notarile Moderno*, atto n. 90, *Dazione e cessione in pagamento e costituzione di Fondo dotale*, c. 95.

¹⁸ ASFi, *Catasto generale toscano*, Supplemento, Campione di Comunità di Vinci, sezione K, cc. 401 e 521v.

logia del tetto e incastrarsi fra le travi a sostegno della copertura. Da una prima analisi, il manufatto appare originale e databile al XIV-XV secolo¹⁹. Nel tempo la superficie della cappa è stata oggetto di più scialbature, forse addirittura sei. L'architrave, in pietra arenaria come gli stipiti laterali, la mensola e la cornice, sembra essere stata oggetto di rilavorazione. Al centro è decorata con il rilievo di uno stemma gentilizio di forma ovale ai cui lati è scolpito un elemento floreale. Non essendo visibili a un primo esame superficiale tracce di colore sullo stemma, la blasonatura risulta essere a tre pali verticali con banda attraversante.

Il disegno

Sul fronte della cappa è presente un interessante disegno a carboncino che ho iniziato a considerare con maggiore attenzione preoccupata soprattutto da un peggioramento del suo stato di conservazione. Le riflessioni e ricerche condotte in quella fase, i confronti con gli studiosi poi divenuti parte del comitato di studio, hanno fatto maturare la consapevolezza dell'importanza di questo disegno originale e bizzarro che portava a non escludere l'ipotesi del nome di Leonardo quale possibile autore. Per poter analizzare e valutare più accuratamente l'opera, considerata la sua non ottimale leggibilità, si è fatto ricorso a una preliminare campagna di documentazione attraverso l'impiego di tecniche non invasive fra cui il rilievo laser scanner del camino e dell'intera stanza. Grazie alla differenza di intensità del segnale di riflettanza, il rilievo ha consentito una visualizzazione di buona qualità del disegno, riuscendo ad acquisire anche labili tracce di carboncino non facilmente percepibili a occhio nudo (fig. 1). La

¹⁹ Il piano del fuoco sembra frutto di rifacimenti del secolo scorso, probabilmente quando furono eseguiti i lavori di restauro per trasformare l'immobile in sede di uffici comunali.

fotomodellazione 3D ha consentito di ottenere l'ortofotopiano della cappa (fig. 2). È stata realizzata anche una termografia²⁰ (fig. 3).

Lievemente decentrato sulla sinistra e poggiante sul margine inferiore della cappa, il disegno, realizzato a carboncino su un fondo di calce, raffigura un drago alato la cui testa è dominata da un unico corno a forma di dente di narvalo. Rappresentato con il profilo rivolto a sinistra, l'animale sorregge uno stemma, identico a quello che decora la mensola del camino. L'espressione del drago vinciano è decisamente minacciosa, come si conviene a un mostro araldico posto a difesa della famiglia che rappresenta. La creatura, a prima vista, ricorda un rettile. In realtà siamo di fronte a un essere composito, in cui sono confluite parti di animali temibili. Il muso, caratterizzato da accentuate protuberanze, orecchie triangolari allungate, l'occhio ferino, ricorda il profilo di un lupo. Le fauci, spalancate, mettono in mostra grandi denti aguzzi e una minacciosa lingua biforcuta. Le zampe, robuste e dotate di forti artigli, sono ispirate a zampe leonine. Il corpo anguiforme e sinuoso termina in una lunga coda attorcigliata e a spirale, che prosegue in una sorta di circonferenza e in una linea verso l'alto dal tracciato veloce. Le ali, decorate da ocelli che ricordano quelli presenti sulle ali di alcune farfalle o sulle piume dei pavoni, evocano le ali membranose dei pipistrelli: costolute, suddivise in una serie di padiglioni, contribuiscono a esaltare l'imponenza e la terribilità di questa creatura mostruosa. In numerosi punti

²⁰ R. BARSANTI, G. PANCANI, *Sulle tracce di Leonardo a Vinci. Il disegno di un mostro metamorfico sulla cappa di un camino*, in *Un disegno dal passato*, in "Tribelon", II, 2025, 3, pp. 105-107. Il disegno si trova sulla cappa del camino, che misura 205 cm di larghezza alla base e 173 cm di altezza massima. L'architrave, su cui è scolpito uno stemma, ha dimensioni di 205 × 32 cm, mentre la cornice sovrastante è lunga 217 cm e alta 10 cm. Il disegno misura 74 cm in altezza e 69 cm in larghezza.

sembrano presenti ripassi che appesantiscono le forme e forse tradiscono segni sottostanti, come nel caso delle zanne. Sulla sinistra sono presenti due scritte: nella superiore sembra di poter leggere la parola “bracci”, nell’ inferiore, di difficile decifrazione per la sua scarsa visibilità, può forse essere individuato il termine “serpente”²¹. Con estrema difficoltà, si riconoscono, ai lati dello stemma, due elementi floreali analoghi a quelli riprodotti sullo stemma lapideo. Dalla termografia sembra anche di poter intravedere nella parte superiore sinistra l’immagine di uno scudo con una croce. Sulla destra, sono segni riconducibili a un profilo dentato, forse una estensione o una diversa soluzione per la coda del drago, una sorta di piccola ruota raggiata e altri segni non facilmente interpretabili allo stato attuale. È prematuro infatti spingersi oltre nell’individuare interventi più o meno successivi alla traccia a oggi più visibile. L’animale fantastico richiama le forme della mitologica pistrice, il grande mostro marino interpretato di volta in volta come cetaceo o serpente. Già attestata nella mitologia greco-romana, la pistrice viene menzionata da Plinio nella sua *Naturalis Historia* (IX, III) e da Virgilio (*Eneide*, III, 427) per poi passare nei bestiari medievali ed entrare nel repertorio figurativo del Rinascimento. Su una morfologia da bestia marina andarono a innestarsi sembianze canidi, come la testa allungata, l’orecchio triangolare ed eretto, fino ad assumere in seguito sembianze di drago. Nel ruolo assegnatole già in epoca etrusca di accompagnatrice di anime nel regno dei morti, questa creatura fantastica aveva già subito la trasformazione delle pinne laterali in ali mentre le anteriori nel tempo si evolveranno in zampe²². Nel Medioevo e poi nel Rinascimento è frequente la

²¹ Sono grata a Teresa De Robertis per questa prima lettura della scritta per la quale, tuttavia, si rimane in attesa di una migliore leggibilità a seguito del restauro.

²² S. CENTONZE, *La pistrice infernale*, in “Mathera. Rivista trimestrale di

raffigurazione di draghi con una cresta sulla testa e ali membranacee a somiglianza dei pipistrelli, personificazioni del diavolo e simbolo del male contro cui si trovano a combattere arcangeli e santi guerrieri. Il dente di narvalo, creduto un corno, era invece l'attributo principale del mitologico unicorno o liocorno. Simile a un cavallo ma con zampe il più delle volte caprine, l'unicorno compare anche nella *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. Al suo corno spiraliforme si attribuiva la facoltà di purificare acque putride e di rendere inefficaci liquidi velenosi. Pistrice e unicorno, animali fantastici che videro consolidarsi la loro fortuna iconografica fra Medioevo e Rinascimento, trovano nel disegno di Vinci una inconsueta declinazione.

Nell'ambientazione domestica della casa vinciana, a chi lo osservava, il drago alato con l'unicorno sarà sembrato uscire dalle stesse fiamme del focolare, che ne avranno, di sicuro, accentuato la terribilità di guardiano mostruoso. In una dimora abbastanza lontana dalla città e dagli sguardi di raffinati amanti delle arti e potenti mecenati, avrà però suscitato l'attenzione di notabili, paesani e contadini di una Vinci in cui tutti si conoscevano e che avranno avuto più di una occasione per passare da quella casa limitrofa alla strada che conduceva dal castello al sottostante mercatale.

Nonostante i danni del tempo, il disegno di Vinci denota una qualità notevole, un'idea progettuale definita con una certa varietà di tratti non pienamente apprezzabili, tuttavia, per l'attuale livello di conservazione. L'artefice mostra una conoscenza non superficiale della cultura figurativa di ambito fiorentino, in cui si integrano in maniera coerente quanto originale riferimenti iconografici a opere scultoree e pittoriche che segnarono l'evolversi della produzione artistica della Firenze del Quattrocento,

in cui leoni, draghi e mostri, cari anche al repertorio figurativo dell'araldica, venivano di sovente impiegati per decorare busti e cimieri di condottieri effigiati in pittura e in scultura.

In particolar modo, il disegno rimanda a un ambiente marcatamente verrocchiesco, come Andrea De Marchi ha avuto occasione di sottolineare. Fra i riferimenti iconografici di maggior rilievo compare inoltre Donatello con il *Marzocco* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), richiamato nella posa stessa dell'animale che sorregge lo stemma, e con la figura di drago scolpita nella predella del *San Giorgio*, raffigurante *San Giorgio e il drago* (Firenze, Museo Nazionale del Bargello). Colpiscono anche i rimandi a Paolo Uccello, in particolare alle due versioni del *San Giorgio, il drago e la principessa* (Parigi, Musée Jacquemart-André e Londra, National Gallery) per la morfologia del corpo del drago e delle ali di pipistrello arricchite da "occhi" (fig. 4). Traspaiono inoltre suggestioni da dipinti di opere uscite dalla bottega dei Pollaiuolo²³.

Dal punto di vista iconografico, sempre in ambito fiorentino, vale la pena di ricordare anche il mostro marino della *Miscellanea di Astronomia* della Biblioteca Medicea Laurenziana (Pluteo 89 superiore 43) ascrivibile alla seconda metà del XV secolo, che raccoglie manoscritti di argomento astronomico copiati per i Medici da uno scriba particolarmente attivo per Vespasiano da Bisticci. L'animale in questione costituisce l'illustrazione della c. 43 in cui viene descritta la costellazione della Balena, il mostro

²³ Il riferimento è a opere quali il discusso stendardo riferito ad Antonio e Piero raffigurante *San Michele Arcangelo e il drago* (Firenze, Museo Bardini), la tavoletta con *Ercole e l'idra* di Antonio del Pollaiuolo (Firenze, Gallerie degli Uffizi); e, ancora di Antonio, il *Busto di giovane guerriero* in terracotta dipinta per il particolare della corazza con raffigurazione dell'idra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello).

marino legato al mito di Andromeda e Perseo²⁴.

L'affascinante e al tempo stesso inquietante bestia composta che domina il camino vinciano trova tuttavia singolari assonanze nella rappresentazione di animali immaginifici che popolano alcuni disegni di Leonardo da Vinci. Nel drago vinciano sembrano affiorare infatti istanze iconografiche che attraversano varie fasi della produzione grafica di Leonardo e in cui prendono forma i principi della sua visione dell'arte. Disegni in cui gli animali si muovono, si trasformano, si scambiano le membra confondendosi l'uno nell'altro, manifestano i propri istinti alterando le fisionomie, che rappresentano un riferimento non di poco conto per questo segno grafico. La maggior parte di questi disegni è assegnata all'incirca agli anni fra il 1478 e il 1481 anche se non mancano affinità con elaborazioni più tarde derivanti da questo primo gruppo di opere. I disegni ascrivibili a tale periodo mostrano dunque come Leonardo stesse riflettendo sul soggetto dei draghi e dell'unicorno, proponendo molteplici varianti. Rimandi formali e stilistici, a partire dalla forma e dalla resa del corno come del turgido collo della bestia, accomunano il drago di Vinci a due disegni di medesimo soggetto che evidenziano l'interesse di Leonardo per questo animale fantastico, la *Fanciulla con l'unicorno* nelle versioni di Londra, 1478-1490 circa (British Museum, inv. 1860-6-16-98) (fig. 5) e di Oxford (Ashmolean Museum, University of Oxford, inv. P15), 1481 circa.

Particolarmente interessante per certe stringenti analogie si rivela il foglio con *Studio di draghi*, 1478-1480 circa (Windsor Castle, Royal Library, RCIN 912370) (fig. 6). Nel vivace e

²⁴ Ringrazio Andrea Cantile per la cortese segnalazione. Cfr. anche il sito della Biblioteca Medicea Laurenziana nella sezione *Animali fantastici*: <http://www.bml.firenze.sbn.it/animalifantastici/LaBibliotecainMostra/Schede/pag5.htm> (ultima consultazione 9 giugno 2025).

piccolo draghetto abbozzato in alto sulla destra riscontriamo un'iconografia assai prossima al disegno di Vinci: la forma del corpo, il profilo della testa su cui spuntano due piccoli corni, le ali a padiglioni; nel drago in basso, sempre sul lato destro, il corpo anguiforme e le zampe leonine suggeriscono di nuovo un richiamo al disegno di Vinci. A quest'ultimo manca in parte quel senso del movimento e quella leggerezza impressa dal loro autore ai piccoli mostri del foglio di Windsor, imputabile forse alla posa imposta dalla sua funzione di reggistemma.

Similitudini si riscontrano inoltre con gli schizzi dei profili di drago di *La Madonna col Bambino, il Battista, teste di profilo e animali*, 1478-1480 (Windsor Castle, Royal Library, RCIN 912276r) (fig. 7).

Ulteriori assonanze compaiono con gli animali tracciati sul foglio recante gli *Schizzi per l'Adorazione dei Magi*, 1481 circa (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, 436E r) (fig. 8), e nella scena di lotta animata sullo sfondo del dipinto raffigurante l'*Adorazione dei Magi*, 1481 (Firenze, Gallerie degli Uffizi). E ancora, nelle belve dei disegni della *Lotta tra un drago e un leone e schizzi di Madonna con Bambino*, 1481 circa (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 435E r) e nella *Scena di battaglia tra cavaliere e drago*, 1480-1481 circa (Londra, British Museum, inv. 1952, 1011.2)²⁵. Si potrebbe inoltre pensare anche ai superbi cavalli marini che trainano Nettuno nel disegno donato da Leonardo all'amico Antonio Segni *Nettuno con quattro cavalli marini*, 1502-1504 circa (Windsor Castle, Royal Library, RCIN 912570r) (fig. 9). Per quanto riguarda la resa delle zampe del mostro vinciano, sovviene il disegno di Leonardo incentrato sullo

²⁵ Conviene un rimando anche al disegno di *Emblema di Galeazzo Maria Sforza*, Windsor Castle, Royal Library, RCIN 970124, 1495 circa.

Studio di zampa di cane o lupo (Edimburgo, National Gallery of Scotland, 1480 circa, inv. D 5189v) (fig. 10).

Il piccolo schizzo di ruota raggiata che affiora sul margine destro della cappa del camino si presenta simile ad analoghi elementi tecnologici disegnati da Leonardo. Compare, fra l'altro, sul verso del foglio 447 E con studi di macchine volanti, mentre sul recto sono tracciati congegni meccanici, studi di figure e un drago (Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, 1480 circa). Draghi e meccanica, inoltre, trovavano il giusto connubio nella cosiddetta "machina arabica", una macchina da guerra fantastica a forma di drago alato, raffigurata nel *De re militari* di Roberto Valturio edita per la prima volta nel 1472.

Al di là delle ali di pipistrello che faranno parte poi dei suoi studi per costruire macchine per volare²⁶, la familiarità di Leonardo con gli animali fantastici trova anche conferma nel "bestiario" dei suoi manoscritti. Nel foglio 11r del Ms H, per esempio, si concentra sull'unicorno come simbolo di intemperanza:

L'alicorno ovvero unicorno per la sua intemperanza e non sapersi vincere, per lo diletto che ha delle donzelle, dimentica la sua ferocia e selvatichezza. Ponendo da canto ogni sospetto va alla sedente donzella e se le addormenta in grembo; e i cacciatori in tal modo lo pigliano.²⁷

²⁶ Le ali di pipistrello erano anche un motivo decorativo del repertorio della bottega del Verrocchio e che ritroviamo anche nel celebre disegno di Leonardo *Profilo di guerriero con elmo e corazza*, 1472 circa, Londra, British Museum, inv. 1895-9-15-474, cfr. G. DALLI REGOLI, C. PEDRETTI, *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto Disegni e Stampe della Galleria degli Uffizi a Firenze*, Giunti Barbèra, Firenze 1985, pp. 58-59.

²⁷ Cfr. E-leo. *Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*: <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-h-dell-institut-de-france/00111-r/>

La stessa “costruzione” del drago sul camino sembra rispecchiare i precetti che egli stesso fornisce nel Ms A, f. 11r per conferire veridicità ad animali artificiosi, frutto di fantasia, attraverso la sinergia delle categorie di pensiero della similitudine e della selezione.

Come debbi fare parere naturale un animale finto

Tu sai non potersi fare alcuno animale, il quale non abbi le sue membra, che ciascuno per sé ha similitudine con qualcuno delli altri animali. Adunque se voli fare parere naturale uno animale finto da te, diciamo che sia un serpente, piglia la testa una di maschino o bracco, e per li occhi di gatta, e per li orecchi d'istrice, e per lo naso di veltro e ciglia di lione, e tempie di gallo vecchio, collo di testudine d'acqua.²⁸

A questo proposito, sovvien inoltre il noto episodio della rotella narrato da Giorgio Vasari nella biografia di Leonardo. Un contadino chiede al padre di Leonardo, mentre si trovava in campagna, e quindi qui viene da aggiungere a Vinci, di far dipingere a Firenze una rotella di legno. Ser Piero, che era uso procurare lavori al suo primogenito, questa volta affidava a Leonardo un'impresa di poco conto, una committenza modesta e di scarso guadagno. Su quello scudo destinato a un villano, il giovane artista, che aveva dimestichezza con i piccoli animali che popolavano i campi della sua infanzia, intendeva creare un essere spaventoso la cui vista, come quella di Medusa, avrebbe paralizzato chiunque avesse osato guardarlo:

(ultima consultazione 9 giugno 2025).

²⁸ *E-leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*: <https://www.leonardodigitale.com/sfoglia/manoscritto-a-dell-institut-de-france/0011-r/> (ultima consultazione 9 giugno 2025).

Portò dunque Lionardo per questo effetto ad una sua stanza, dove non entrava se non egli solo, lucertole, ramarri, grilli, serpe, farfalle, locuste, nottole et altre strane spezie di simili animali: da la moltitudine de' quali, variamente adattata insieme, cavò uno animalaccio molto orribile e spaventoso, il quale avvelenava con l'alito e faceva l'aria di fuoco. E quello fece uscire d'una pietra scura e spezzata, buffando veleno da la gola aperta, fuoco dagl'occhi e fumo dal naso sì stranamente, che pareva monstruosa et orribile cosa affatto.²⁹

Tale fu l'impressione suscitata dallo scudo una volta terminato, grazie anche ai sapienti e scenografici effetti di luce messi in atto da Leonardo per la presentazione al padre, che ser Piero decise di acquistare per il contadino una rotella dozzinale e di vendere a caro prezzo l'opera del figlio, poi giunta, secondo il racconto del Vasari, nelle mani del duca di Milano. Dalla narrazione vasariana emerge un mostro così vivido tanto da ritrovarlo citato persino nel 1666 da un padre gesuita, Giovanni Rho, per descrivere il mostro di Giobbe, il terrificante Behemoth, "mostro crudelissimo di più mostri composto", "Come già il drago di Lionardo da Vinci" raffigurato sulla rotella³⁰.

Nel sottolineare l'importanza delle esperienze giovanili di Leonardo, Kenneth Clarck si affida alle suggestive parole scritte da Walter Pater:

²⁹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. BETTARINI, commento secolare a cura di P. BAROCCHI, Sansoni [poi S.P.E.S.], Firenze 1966-1997, testo IV, 1976, pp. 15-38: 21-22.

³⁰ G. RHO, *Quadragesimale primo delli quattro composti e detti*, Baglioni, Venezia 1666, p. 42.

La storia di Vasari di una Medusa più antica dipinta su uno scudo di legno, forse è un'invenzione; eppure, ha più di qualsiasi altra cosa, in tutta la leggenda, l'aria della verità. Perché il suo vero soggetto non è l'opera seria d'un uomo, ma l'esperimento di un fanciullo. Le lucertole, le lucciole e altre strane, minute creature che abitano una vigna italiana ci presentano tutto un quadro della vita di un fanciullo in una abitazione toscana, metà castello, metà fattoria, e sono così naturali come lo è il finto stupore del padre al quale il ragazzo ha preparato la sorpresa.³¹

Per quanto riguarda le vicende biografiche, il rapporto di Leonardo con Vinci non si limita a una nascita occasionale ma fu il luogo dell'infanzia e della prima adolescenza, il luogo di numerose suggestioni, osservazioni ed esperienze poi sviluppate e approfondite nella sua opera di artista e scienziato. Egli mantenne con la città natale una consuetudine di presenze e di rapporti che si estese anche agli anni della maturità, come dimostra il progetto per la costruzione di una diga nei pressi della località di Serravalle³².

A Vinci vi erano le case e i terreni della famiglia. Nella vicina località di San Pantaleo abitava la madre, Caterina. Le occasioni per tornare a Vinci dagli affetti più cari non mancavano. Lo zio Francesco, fra l'altro, nella *Decima Repubblica* del 1495 dichiarava di possedere almeno dal 1481

³¹ K. CLARCK, *Leonardo e le curve della vita*, XVII Lettura Vinciana (Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1977), Giunti Barbèra, Firenze 1979, pp. 8-9.

³² A. BERNARDONI, A. NEUWAHL, *I progetti di Leonardo per Vinci*, in *Leonardo a Vinci. Alle origini del genio*, a cura di R. BARSANTI, catalogo della mostra (Vinci, Museo Leonardiano, 15 aprile - 15 ottobre 2019), Giunti, Firenze-Milano 2019, pp. 119-133.

Una chasa posta nel castello di Vinci chom palchi tecti chamere et cella confinata ap^omo ay^obeni del comune any^ole mura del castello. La decta casa tengho per mia propria habitare perché a Vinci non ho altra casa dabitare.³³

Una casa, questa di Francesco nel castello, su cui conviene indagare ancora.

Nel suo primo disegno conservatoci, il *Paesaggio* (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 8 P), datato al 5 agosto 1473, giorno di Santa Maria della Neve, numerosi elementi paesaggistici rimandano a scorci che si godono dalle colline di Vinci e dalla vicina Montevettolini, aprendosi su una veduta della Valdinevole.

Dopo aver lasciato in fretta Firenze, dove la situazione era particolarmente critica a seguito della congiura dei Pazzi, il 3 maggio 1478 troviamo Leonardo a Vinci, presente nel castello dei conti Guidi alla firma del contratto per la presa a livello del mulino del Comune da parte del padre e dello zio Francesco,

[...] *locaverunt in emphiteusim et avillarium seu ad livellum et omni modo et nominibus quibus melius et validius fieri censerit et appellari possit Francisco olim Antonii ser Petri de Vincio civi florentino pro se et eius filiis legiptimis et naturalibus masculis et pro et vice et nomine ser Petri Antonii eius fratris carnalis et eius*

³³ ASFi, *Decima Repubblica*, 8, f. 405r. La casa del borgo, confinante con quella del fratello Piero, risultava a quel tempo inabitabile: “Una chasa ruina et nella quale non habita posta in decto popolo di Sancta Croce comune di Vinci contado di Firenze luogho decto il borgo di decto castello chon un pocho dorto appichato a decta chasa, tenghola a mia mano et per mio uso, confinato da p^oma a y^ola chiesa di Vinci, a j^oet mj^ola compagnia di Vinci a y^o via a vj^o Ser Piero mio fratello”.

*filiis legiitimis et naturalibus, salva semper gradus prerogativa et per dictam lineam masculinam usque in infinitum ac etiam post dictam lineam ad vitam Leonardi spurii filii dicti ser Petri, ibidem presentis, recipientis et acceptantis, molendinum dicti Communis cum foveo et goraio et aliis suis pertinentiis et situm ipsius molendini et pro edificando et ad conficiendum aliud molendinum sive factorium positum apud dictum castrum Vincii in populo sancte Crucis infra eius realia vocabula etconfinia [...].*³⁴

L'atto, oltre a confermare un perdurare degli interessi della famiglia da Vinci verso il luogo d'origine, rimanda anche al rapporto privilegiato di Leonardo con lo zio Francesco. È probabile che il soggiorno di Leonardo a Vinci si sia protratto, visto che quell'estate Firenze fu colpita da un'epidemia di peste. Al termine di quell'anno, comunque, doveva essere rientrato a Firenze impegnato, come egli stesso annota, a dipingere due immagini della Madonna "... d<ice>nbre 1478 inchomincai due Vergine Marie"³⁵.

Nel 1478 Leonardo andava elaborando anche alcuni disegni di draghi e altri animali fantastici e forse, se la narrazione di Vasari corrisponde al vero, aveva già realizzato anche la cele-

³⁴ Il padre, assente, era rappresentato dal fratello, Francesco, che fece aggiungere una clausola a favore del nipote, il "figlio spurio" di Ser Piero, come lo definisce l'atto e che, come tale, non avrebbe avuto diritto a ereditare la concessione. Francesco ottenne tuttavia che il diritto venisse esteso a Leonardo, ma solo per la durata della sua vita e nel caso non ci fossero stati discendenti legittimi, ASFi, *Notarile Antecosimiano*, 6173, f. 232r-v, cfr. ASFi, *Decima Repubblica*, 8, f. 405r. V. ARRIGHI, *Il mulino di Leonardo*, in *Leonardo a Vinci*, cit., pp. 298-301.

³⁵ La scritta è riportata sul foglio raffigurante *Studio di teste virili*, Firenze, Gallerie degli Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, inv. 446 E r. Cfr. G. DALLI REGOLI, *Due schizzi di teste di profilo, appunti, particolari di congegni meccanici*, in G. DALLI REGOLI, C. PEDRETTI, *I disegni di Leonardo da Vinci*, cit., pp. 55-56.

bre rotella³⁶. Certo è che aveva ritratto Ginevra de' Benci che, secondo la convincente ipotesi avanzata da Gigetta Dalli Regoli, avrebbe tenuto fra le braccia un unicorno, la cui presenza ben sarebbe stata giustificata dal paesaggio lacustre dello sfondo, dal momento che al suo corno era attribuito il potere di purificare le acque putride³⁷. Un disegno, dunque, che sembra trovare riferimenti culturali e iconografici nell'attività di Leonardo negli anni Settanta del Quattrocento.

Lo stemma

Sono molti ancora i nodi da sciogliere sul disegno di Vinci. Uno di questi riguarda l'identificazione dello stemma e quindi della committenza. Non dovevano essere molti coloro che nel paese potevano fregiarsi di un'arme e annoverare un disegno così importante per dimensioni e qualità sulla cappa di un camino o sulle pareti delle proprie case. Certo stemmi a Vinci c'erano, come nel vicinissimo Palazzo del Podestà, il castello dei Conti Guidi. Qui ancora oggi sopravvivono alcuni notevoli esemplari dovuti all'antica prescrizione sancita dagli *Statuti* secondo cui ogni podestà, al termine del suo mandato, avrebbe dovuto

³⁶ Il soggetto del drago faceva parte in qualche modo anche della vita quotidiana della famiglia da Vinci. I da Vinci, a Firenze, risultavano appartenere al quartiere di Santo Spirito Gonfalone del Drago. In via Sant'Agostino, nei pressi di piazza Santo Spirito, a segnare il confine fra due gonfaloni, è ancora oggi visibile una antica targa in pietra che sulla destra raffigura una frusta quale rimando al gonfalone della Sferza e sulla sinistra un drago per l'omonimo gonfalone.

³⁷ G. DALLI REGOLI, *Leonardo, Ginevra e l'Unicorno*, in "Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Memoria della Classe di scienze morali, storiche e filologiche", s. 9, v. 40 (2021), fasc. 3 (2018/2019), pp. 383-415; EAD., *Ginevra e le primule*, in *Leonardo: arte come progetto. Studi di storia e critica d'arte in onore di Pietro C. Marani*, a cura di P. CORDERA, R. MAFFEIS, Bologna University Press, Bologna 2022, pp. 7-12.

lasciare segno del suo passaggio con la riproduzione del proprio stemma³⁸.

Logica vorrebbe che lo stemma del camino identificasse la famiglia che abitava in quella casa, e che ragionevolmente avrebbe dovuto esserne la committente, e quindi i Bracci che per lungo tempo vissero in questa dimora. L'arme in questione non corrisponde tuttavia a quella dei Bracci, il cui nome è scritto proprio sul lato sinistro su cui viene raffigurato lo stemma. L'arme Bracci, parlante, presenta una blasonatura d'oro, al destrochiero con il pugno chiuso di carnagione, vestito di rosso³⁹ (fig. 11). La facciata del loro palazzo a Vinci è ancora oggi contraddistinta dallo stemma in pietra della famiglia.

Per quale motivo, dunque, i Bracci avrebbero fatto rappresentare proprio sul camino della loro casa uno stemma che non apparteneva loro? Un blasone non è certo un elemento di poco conto, era un ambito segno di identificazione, destinato a rappresentare la famiglia e la sua storia nel tempo, risponde a regole ben precise e nessun elemento è casuale⁴⁰.

La questione dello stemma, molto problematica, non è affatto marginale e richiede ancora di essere approfondita in rela-

³⁸ *Gli Statuti di Vinci del 1418*, a cura di P. SANTINI, Olschki, Firenze 2023, p. 111.

³⁹ ASFi, *I blasoni delle famiglie toscane conservati nella raccolta Ceramelli-Papiani, Famiglia Bracci*, fasc. 949.

⁴⁰ Fra coloro che a Vinci ambirono a fregiarsi di uno stemma, troviamo i da Vinci. Il loro stemma, d'oro a tre pali di rosso, fin dal 1474, anno della morte di Francesca Lanfredini, seconda moglie di Ser Piero, contrassegnava le sepolture dei da Vinci nella Badia Fiorentina. Anche sulla facciata della casa di Anchiano, acquistata da Ser Piero nel 1482 e identificata dalla tradizione come casa natale di Leonardo, venne apposto lo stemma di famiglia qui curiosamente sorretto da un leone araldico con cimiero. Per la questione dello stemma della famiglia da Vinci, cfr. in questo volume S. MASI, D. SAVINI, S. TAGLIALAGAMBA, *Firenze, 1474. Una tomba (e uno stemma) per Ser Piero da Vinci attraverso i documenti delle Carte Dei*.

zione alle vicende della casa e dei suoi abitanti.

Il disegno del drago alato di Vinci invita dunque a considerare l'ipotesi del nome di Leonardo come possibile autore. In tal senso spingono la qualità del segno grafico, le assonanze con la cultura figurativa contemporanea, il soggetto di animale ibrido e metamorfico che trova le evidenti similitudini con i sopra citati disegni di Leonardo e la potenza espressiva che contraddistingue questo mostro vinciano. Il luogo stesso, la consuetudine di rapporti di Leonardo con la sua città natale e con gli abitanti del luogo, con la famiglia e soprattutto con lo zio Francesco sono elementi significativi⁴¹. L'attuale stato di conservazione del disegno richiede tuttavia cautela e invita a sospendere il giudizio fino a quando non sarà completato il restauro, che permetterà di valutare con maggiore precisione le reali qualità del brano figurativo nel suo insieme.

The contribution focuses on the current state of research and on going restoration of an unusual charcoal drawing made on the hood of a fireplace in a house located in the historic center of Vinci, presumably belonging to the Bracci family. The original graphic work, of notable quality, reproduces a dragon-unicorn. The image reflects a figurative culture typical of Florence in the second half of the 15th century and, above all, presents significant iconographic affinities with a series of drawings of fantastic animals created by Leonardo around 1478. A possible attribution to Leonardo da Vinci is proposed, albeit with necessary caution given the current condition of the work and the research still in progress.

⁴¹ Alle medesime conclusioni sono giunti in maniera indipendente Alessandro Vezzosi e Agnese Sabato. *Vinci, al via il restauro*, cit.; A. VEZZOSI, A. SABATO, *Genia Da Vinci*, cit., pp. 154-159.

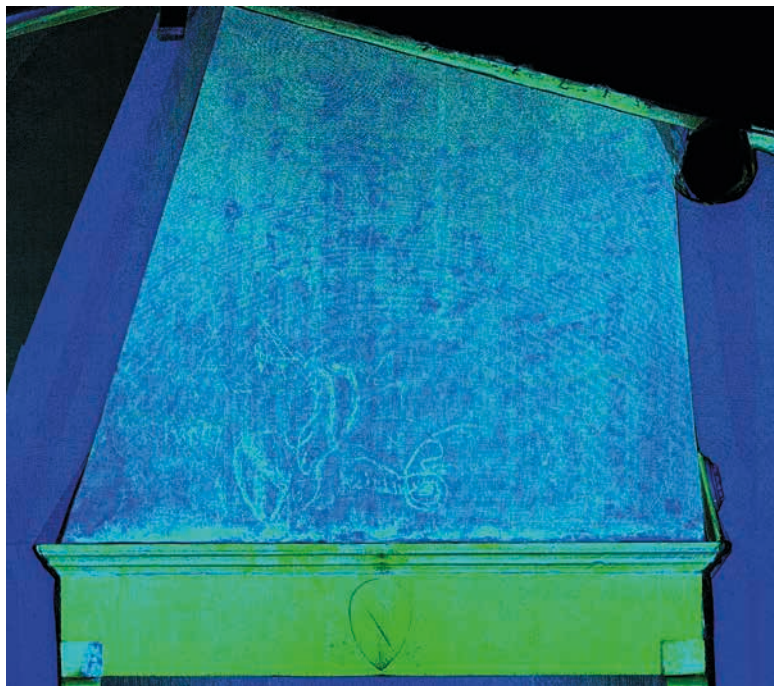


Fig. 1. Immagine del camino, *screenshot* della proiezione in vera grandezza ortografica con mappa di intensità della riflettanza a colori, ottenuta tramite rilievo laser scanner

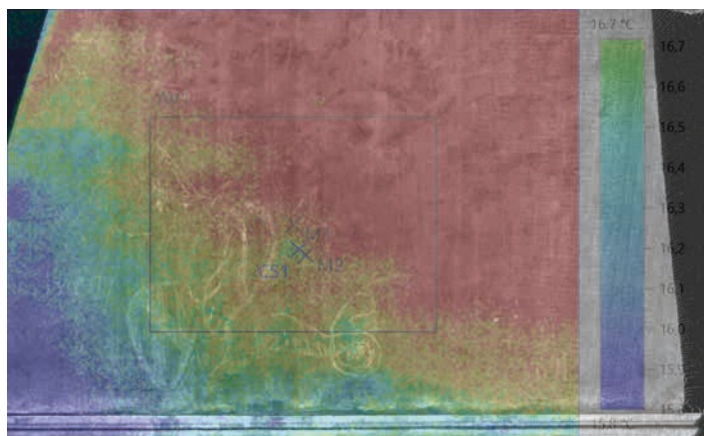
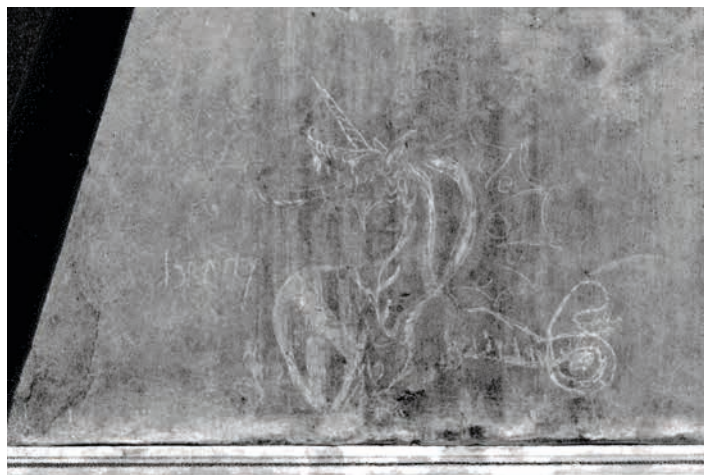


Fig. 2. Immagine in vera grandezza con mappa di intensità della riflettanza in scala di grigi che mostra il disegno del drago

Fig. 3. Sovrapposizione tra l'immagine in scala di grigi e la termografia



Fig. 4. Paolo Uccello, *San Giorgio e il drago*, 1455 circa.
Parigi, Musée Jacquemart-André



Fig. 5. Leonardo da Vinci, *Studi di fanciulla con unicorno*, 1478 circa. Londra, British Museum, inv. 1860,0616.98v



Fig. 6. Leonardo da Vinci, *Studio di draghi*, 1478-1480 circa.
Royal Collection Trust, Royal Library, Windsor Castle,
inv. RCIN 912370r



Fig. 7. Leonardo da Vinci, *La Madonna col Bambino, il Battista, teste di profilo e animali*, 1478-1480. Royal Collection Trust, Royal Library, Windsor Castle, RCIN 912276r

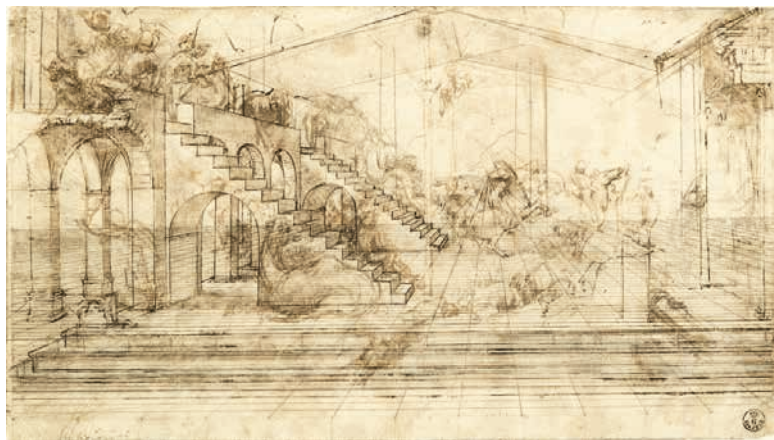


Fig. 8. Leonardo da Vinci, *Studio per l'Adorazione dei Magi*, 1481 circa. Firenze, Gallerie degli Uffizi, inv. 436E r



Fig. 9. Leonardo da Vinci, *Nettuno con quattro cavalli marini*, 1502-1504 circa. Royal Collection Trust, Royal Library, Windsor Castle, inv. RCIN 912570r



Fig. 10. Leonardo da Vinci, *Studio di zampa di cane o lupo*, 1480 circa. Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D 5189v



Fig. 11. Arme della famiglia Bracci. ASFi, *I blasoni delle famiglie toscane conservati nella raccolta Ceramelli-Papiani, Famiglia Bracci*, ins. 949

FIRENZE, 1474. UNA TOMBA (E UNO STEMMA)
PER SER PIERO DA VINCI ATTRAVERSO
I DOCUMENTI DELLE CARTE DEI

SAMUELE MASI, DOMENICO SAVINI, SARA TAGLIALAGAMBA

A Firenze, Giovanni Battista Dei (1703-1789) aveva dato avvio al riordinamento e al riassetto dei ceti nobiliari attraverso un'opera capillare che aveva come oggetto della salvaguardia la storia degli archivi toscani¹. Erudito eccellente, antiquario, archivista e genealogista, il Dei era un personaggio di riferimento anche a livello internazionale grazie all'opera di mediazione culturale e intellettuale

¹ *Necrologio di Giovanni Battista Dei*, in "Novelle letterarie", 20, 1789, pp. 225-226; *Necrologio di Giovanni Battista Dei*, in "Gazzetta toscana", 10, 1789, p. 89; *Biografia Universale antica e moderna*, Missaglia, Venezia 1824, XV, pp. 90-91, *sub nomen*; F. BROCCHI, *Collezione alfabetica di uomini e donne illustri della Toscana dagli scorsi secoli fino alla metà del XIX*, Bonducciana, Firenze 1852, p. 64; S. BAGGIO, P. MARCHI, *L'archivio della memoria delle famiglie fiorentine*, in *Istituzioni e società in Toscana in età moderna*, atti delle giornate di studio dedicate a Giuseppe Pansini (Firenze, 4-5 dicembre 1992), a cura di C. LAMIONI, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali – Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, Roma 1994, pp. 862-877; M.A. MORELLI TIMPANARO, *Su Francesco Antonio Benoffi di Pesaro, minore conventuale ed inquisitore, e su Giovanni Battista Dei di Firenze antiquario ed archivista granducale: due personaggi del secolo XVIII*, in "Studia Oliveriana", 3-4, 2003-2004, pp. 85-149; D. SAVINI, S. TAGLIALAGAMBA, *La Filza Dei: Giovanni Battista e i suoi documenti inediti su Leonardo da Vinci*, in "Achademia Leonardo Vinci", 2, 2022, pp. 53-87.

svolta sullo scacchiere europeo. Infatti, il suo *Necrologio*, scritto il 10 aprile 1789, lo ricorda come una personalità importante in più ambiti: negli studi araldici, in quelli genealogici, in quelli storici e nel collezionismo. Nella memoria si legge, infatti, che egli fu

direttore dell'archivio segreto del principe Ferdinando, unito agli archivi del granduca, sotto il titolo di segreteria vecchia, nei quali si conservano le memorie riferibili alle famiglie fiorentine, ed anzi toscane in generale. Non solamente Dei era versato nelle scienze araldica e genealogica, ma era altresì assai istruito nella storia della sua patria. L'antiquario dell'imperatore Francesco I, col quale tenne non interrotto commercio di lettere, gli fu debitore di lumi importanti, ed il gabinetto imperiale di Vienna di molte antiche monete rare. Dei pose in ordine i più importanti archivi di Firenze e formò gli alberi genealogici di molte famiglie illustri.

Il ruolo incomparabile svolto da Giovanni Battista Dei nel clima di recupero del materiale conservato negli archivi cittadini fiorentini è attestato da una lettera scritta di suo pugno in data 13 gennaio 1745 ad Emmanuel François Joseph Ignace Dieudonné de Nay, conte di Richecourt e futuro presidente del Consiglio di Reggenza del granducato di Toscana dal 1749 al 1757, in successione al primo delegato, Marc de Beauvau, principe di Craon:

Il Ser.mo Gran Principe Ferdinando di Gl.M. ne fu Beneficentissimo Istitutore, il quale desiderando d'essere bene informato della qualità delle famiglie de suoi sudditi, e di compartir loro vantaggio, e maggior decoro, pensò di far raccorre, e copiare tutte quelle Memorie, Scritture, che da libri pubblici e privati era possibile rintracciare, colle quali all'occorrenza si potesse illustrare la Storia della Toscana, e formare qualsivoglia Genealogia delle Famiglie Nobili, e de Cittadini ancora.²

² Archivio di Stato di Firenze (d'ora in avanti ASFi), *Deputazione sopra la*

Lo stralcio tratto della lettera del Dei descrive il clima che venne a istaurarsi sotto il gran principe di Toscana, Ferdinando Maria de' Medici (1663-1713), e sotto la successiva Reggenza che ne adottò le stesse prescrizioni. Infatti, la predisposizione al recupero degli archivi, l'estrema cura e l'attenta valorizzazione rivolte ai loro compositi materiali si instaurarono grazie alla passione nutrita dal gran principe Ferdinando per gli studi araldici e genealogici. Essi rivestivano una doppia funzione: naturale memoria storica per la patria e potente strumento politico per censire le famiglie appartenenti alla nobiltà, attestandone il loro effettivo diritto. Tale censimento fu utilizzato in maniera efficace come uno strumento di rilevamento della eterogenea nobiltà fiorentina, azione ormai resasi necessaria da un punto di vista storico, sociale e istituzionale. Tale recupero verteva su un progetto più ampio di riorganizzazione delle istituzioni promosso da Cosimo III de' Medici (1642-1723), la cui linea fu alacramente perseguita dal primogenito Ferdinando e dall'altro figlio, Gian Gastone (1671-1737), ultimo granduca appartenente alla dinastia medicea. Tale ufficio continuò a essere mantenuto anche durante il periodo del Consiglio di Reggenza, istituito tra il 1737 e il 1765 da Francesco I di Lorena (1708-1765), divenuto granduca di Toscana con il nome di Francesco III, per provvedere alla gestione del governo dello Stato in sua assenza in diretto contatto con un Consiglio di Toscana istituito presso la corte di Vienna.

Seguendo una linea già impostata da Cosimo III volta al riassetto delle istituzioni, l'incarico di riordinare la materia archivistica e genealogica era stato affidato dal gran principe Ferdinando all'erudito e collezionista Bernardo Benvenuti (1634-1700), suo precettore e priore del convento di Santa Felicita. Nel 1685, Ben-

nobiltà e cittadinanza, 135, c. 31r, pubblicato in S. BAGGIO, P. MARCHI, *L'archivio della memoria*, cit., p. 862, nota 1.

venuti ricevette l'incarico di compilare il *Priorista* o *Catalogo delle antiche nobili famiglie che hanno governato la fiorentina Repubblica*, un elenco dello *status* nobiliare delle famiglie più importanti di Firenze. Con il termine di 'Prioristi' si indicavano, infatti, quelle particolari compilazioni di carattere genealogico ricavate attraverso la consultazione dei manoscritti ufficiali e privati basati sulle liste dei priori, dei gonfalonieri di giustizia e dei notai, in cui erano registrati, spesso dipinti a colori, i blasoni delle famiglie secondo una prassi inaugurata nel 1322 dal notaio delle Riformagioni che, in occasione delle regolari elezioni dei vari magistrati, compilava tale elenco in duplice copia, una da tenersi presso il suo ufficio, l'altra da custodirsi presso la Camera del Comune. Accanto ai 'Prioristi' ufficiali, redatti per conto dei pubblici uffici e in funzione dell'avvicinarsi delle cariche politiche, su commissione delle varie famiglie erano compilati anche altri elenchi, grazie alle competenze di esperti eruditi, che contenevano i nomi delle persone elette suddivise per famiglia di appartenenza, di modo che tale elenco avesse una valenza genealogica, e per questo erano stati battezzati con il nome di 'Prioristi a famiglia'. Dal momento che il ceto nobiliare toscano aveva una composizione eterogenea, essenzialmente basata su riconoscimenti non soltanto di tipo feudale, ma anche civili, oppure per privilegio grazie all'esercizio delle cariche pubbliche durante il periodo repubblicano, fu necessario mettere ordine a questa materia e definire lo *status* nobiliare di appartenenza di ogni famiglia che aveva avuto accesso al Priorato, realizzando una raccolta di alberi genealogici corredati da notizie storiche rigorosamente avvalorate da documenti derivati dallo spoglio di archivi, da ricerche genealogiche e da notizie tratte dai testi a stampa. L'appartenenza allo *status* nobiliare era un requisito fondamentale per l'attribuzione di cariche pubbliche.

Il lavoro di ordinamento portato avanti dal Benvenuti si avvale del *Priorista* delle famiglie nobili fiorentine riformato dal

colto genealogista Francesco Segaloni, ritenuto il più attendibile tra quelli al tempo esistenti, e si appoggiava anche sull'aiuto dato da altri eruditi, incaricati della consultazione di archivi per la ricerca di notizie, di attestazioni e di documenti verificandone la veridicità, lautamente pagati per il lavoro svolto. Nel 1700, a seguito dell'improvvisa morte del Benvenuti, il lavoro rimase incompiuto e la carica posta in attesa, anche se erano già stati realizzati gli stemmi a colori, commissionati al pittore Atanasio Bimbacci, che avrebbero corredato le sezioni relative a ciascuna famiglia. I lavori di spoglio ripresero a seguito di una supplica inviata a Ferdinando de' Medici nel 1708 da Lorenzo Maria Mariani, allievo del Benvenuti e anch'egli sacerdote in Santa Felicità, che già si era occupato, fin dalle prime fasi, del lavoro in ruolo di subalterno³. In pochi anni, il *Priorista* divenne uno strumento indispensabile: nel 1710 il granduca Ferdinando affidò al Mariani il compito di fornire, su richiesta delle famiglie, una patente di nobiltà da rilasciare in formato cartaceo come prova ufficiale dello *status* nobiliare utilizzando copie e certificazioni dei documenti utilizzati per la compilazione del *Priorista*. A seguito del lavoro del Mariani si venne così a costituire un ingente materiale documentario, generalmente noto con il nome di Archivio delle Antichità delle famiglie fiorentine, che fu posto, inizialmente, nella residenza granducale di Palazzo Pitti. Il *Priorista* vide le stampe tra il 1718 e il 1721: l'ingente opera fu organizzata in sei tomi corredati da un indice. Esercitata la sua funzione di antiquario, di redattore e in seguito di custode dell'archivio per oltre venticinque anni con il titolo ufficiale di antiquario e custode dell'Archivio delle Antichità delle famiglie fiorentine, nel 1736 Mariani scrisse una supplica al nuovo granduca Gian Gastone de' Medici richiedendo di essere

³ V. ARRIGHI, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 70, 2008, *sub nomen Mariani*.

sollevato dall'incarico di archivista e di passare la sua carica al suo valente allievo, Giovanni Battista Dei, che da dieci anni lo aiutava in qualità di apprendista. La supplica fu così accolta e in data 31 gennaio 1736 il granduca affidò la direzione dell'Archivio delle Antichità delle famiglie fiorentine al Dei⁴. Egli non riscosse nessun compenso fino alla morte del Mariani, avvenuta nel 1738, e anche una piccola provvigione gli fu riconosciuta dieci anni dopo, come si legge nell'ordinanza per sanare le pendenze arretrate: "Le Mr Jean Baptiste Dei Archiviste 40 eu en vertu des ordres particuliers de S.M. du 31 Mars 1747 a Mr Le C. de Richecourt"⁵. Proprio il conte di Richecourt, in qualità di presidente del Consiglio di Reggenza del granducato di Toscana, gestì la situazione nel modo più scrupoloso possibile. Nel 1738, dopo la morte del Mariani, il conte dette l'ordine di trasferire l'archivio da Palazzo Pitti a Palazzo Vecchio chiedendo al Dei di redigere un inventario in modo che l'ingente materiale non andasse fuori posto e dunque disperso. Al Dei veniva riconfermato l'incarico di antiquario e custode dell'Archivio, posizione che l'erudito svolse con rigore, dedizione e amore per altri cinquant'anni. Nonostante il lavoro di Dei, una legge che regolasse la nobiltà e la cittadinanza era sempre più necessaria. Una regolamentazione compiuta fu promulgata il 31 luglio 1750 come decreto attuativo istituendo anche un ufficio apposito con il nome di Deputazione sopra la nobiltà e la cittadinanza. Il Dei era erede di una importante tradizione volta al recupero e alla salvaguardia del materiale archivistico di cui era riconosciuta la validità non solo per ragioni politiche, ma anche storiche e civili. Nel 1785, a seguito di un nuovo riordinamento, fu ordinato che la Deputazione delle Riformazioni fosse posta sotto la direzione di un avvocato regio, ovvero Filippo Brunetti,

⁴ S. BAGGIO, P. MARCHI, *L'archivio della memoria*, cit., p. 869.

⁵ Ivi, p. 870, nota 36.

che propose di accorpare l'Archivio Regio a quello Araldico. Tale proposta fu approvata con rescritto del 7 luglio 1786 con la clausola che entrasse in vigore solo dopo la morte del Dei, avvenuta nel 1789. L'interesse e il desiderio di salvaguardia furono massimi: con un rescritto del 9 luglio 1789 fu richiesto di acquistare anche le carte private, il materiale librario e i manoscritti che Giovanni Battista Dei custodiva presso la sua abitazione. Gli spogli e gli studi genealogici relativi alle famiglie toscane pervennero tra il 1791 e il 1793 nell'Archivio delle Riformazioni dietro alla somma corrisposta agli eredi di 180 scudi, insieme allo stesso 'Archivio araldico' del Dei, ribattezzato nel frattempo con il nome di 'Archivio segreto' per sottolineare la massima attenzione e il riguardo con cui esso era tenuto⁶.

La (ri)costruzione delle Carte Dei tra Firenze e Como⁷

Giovanni Battista Dei ebbe dunque il merito di formare gli alberi genealogici di molte famiglie illustri, tra cui quello della casa ducale de' Medici stampato nel 1761⁸. Il *Necrologio*

⁶ Ivi, pp. 872-875, nota 53; M.A. MORELLI TIMPANARO, *Su Francesco Antonio Benoffi*, cit., pp. 97-98, nota 26.

⁷ L'incartamento delle cosiddette Carte Dei, già utilizzate da Gustavo Uzielli, come ne dava notizia anche Luca Beltrami (*Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci: in ordine cronologico*, F. Treves, Milano 1919, doc. 6), è stato ritrovato in modo fortuito nel luglio 2014 presso l'Archivio di Stato di Firenze a seguito di un'altra ricerca araldica che stavamo conducendo. A eccezione delle note di Carlo Amoretti del 1804 e di Gustavo Uzielli, che dice di aver avuto accesso al materiale a partire almeno dal 1869, come afferma nella sua pubblicazione del 1872, al tempo tale fascicolo non era stato pubblicato da nessun altro studioso. Una copia del fascicolo è stata per molto tempo sul tavolo di lavoro del professore Carlo Pedretti presso la villa di Castel Vitoni, oggi sede della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, in attesa che venisse da noi studiato e pubblicato. Si veda: D. SAVINI, S. TAGLIALAGAMBA, *La Filza Dei*, cit., pp. 53-87.

⁸ Dei era un abile disegnatore: è lui l'autore dell'albero genealogico della

restituiva anche un'altra informazione importante: "somministrò notizie a chiunque ne lo richiese"⁹. L'attitudine del preciso archivista e del meticoloso corrispondente alla ricerca di documenti, occupazione a cui il Dei si dedicò in modo continuo e alquanto redditizio, è confermata più tardi anche da Francesco Fontani, poligrafo e bibliotecario della Biblioteca Riccardiana di Firenze, quando, all'interno del programma di pubblicazione di alcuni preziosi codici della raccolta Riccardiana, si dedicò all'edizione nel 1792 dell'esemplare del *Trattato della pittura* di Leonardo che si credeva appartenuto all'incisore Stefano Della Bella¹⁰. Nella prefazione del libro, il Fontani indicava il Dei non solo come l'erudito di riferimento impegnato nelle ricerche su Leonardo, ma anche come l'autore dell'albero genealogico della famiglia da Vinci, edito nell'*Elogio di Leonardo da Vinci* scritto da Anton Francesco Durazzini e pubblicato nel secondo tomo della *Serie dei ritratti e degli elogi degli uomini illustri toscani* edito nel 1770 da Giuseppe Allegrini, dove, infatti, si legge: "Merita d'essere qui riportato l'Albero genealogico della Famiglia di *Leonardo*, formato dal nostro antiquario Sig. *Gio Battista Dei*"¹¹. Grazie a questa pubblicazione si apprende che i documenti originali riguardanti Leonardo e la sua famiglia, trascritti dal Dei a seguito delle sue ricerche, si trovavano negli archivi ed erano già

famiglia Medici stampato da Francesco Allegrini del 1761. Si veda: *Biografia Universale antica e moderna*, 15, 1824, p. 91.

⁹ "Novelle letterarie", 20, 1789, p. 225.

¹⁰ *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci ridotto alla sua vera lezione sopra una copia a penna di mano di Stefano Della Bella con le figure disegnate dal medesimo corredato delle memorie per la vita dell'autore e del copiatore*, presso Giovacchino Pagani libraio e Iacopo Grazioli stampatore, Firenze 1792, p. II, nota 1.

¹¹ *Serie di ritratti d'uomini illustri toscani con gli elogi istorici dei medesimi*, appresso Giuseppe Allegrini, Firenze 1768, vol. 2, p. XXV.

stati oggetto del fervido interesse dei primi eruditi¹².

Fuori dall'ambiente fiorentino, Giovanni Battista Dei reperì documenti di prima mano su Leonardo per il conte Antonio Giuseppe della Torre di Rezzonico (1709-1785). L'obiettivo dell'erudito comasco era di approfondire le sue ricerche sulla figura dell'artista vinciano grazie a un rigoroso metodo filologico basandosi su documenti originali e richiedendone la trascrizione, servendosi di figure di spicco sia in ambiente milanese, attraverso monsignor Baldassare Oltrocchi (1714-1797), bibliotecario della Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, sia in ambiente fiorentino, attraverso Angelo Maria Bandini (1757-1803), prefetto della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze ed esperto conoscitore degli archivi cittadini¹³. Per intercessione di Bandini, il conte Rezzonico riuscì a ottenere alcune preziose notizie provenienti dalla Toscana grazie al lavoro raccolto dallo stesso Dei che, dietro la richiesta di un ingente compenso, ricercò e trascrisse per il prefetto della Biblioteca, il quale prontamente ne faceva invio al conte Rezzonico, numerosi documenti riguar-

¹² D. SAVINI, S. TAGLIALAGAMBA, *La Filza Dei*, cit., p. 59. Per un approfondimento sulla famiglia da Vinci si veda: E. ULIVI, *Le residenze del padre di Leonardo da Vinci a Firenze nei quartieri di Santa Croce e di Santa Maria Novella*, in "Bollettino di storia delle scienze matematiche", 27, 2007, pp. 155-171; EAD., *Per la genealogia di Leonardo: matrimoni e altre vicende nella famiglia Da Vinci sullo sfondo della Firenze rinascimentale*, Museo ideale Leonardo Da Vinci, Vinci 2008; EAD., *Documenti inediti su Luca Pacioli, Piero della Francesca e Leonardo da Vinci, con alcuni autografi*, in "Bollettino di storie delle scienze matematiche", 29, 2009, pp. 43-160; A. VEZZOSI, A. SABATO, *Il DNA di Leonardo. 1. Le origini: da Vinci a Firenze e Bacchereto fino a Barcellona e al Marocco con documenti inediti*, Pontecorboli, Firenze 2018.

¹³ S. MARA, *Una biografia inedita di Leonardo scritta dal Conte della Torre di Rezzonico*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, atti del convegno (Milano, 15-18 maggio 2007), a cura di M. BALLARINI, G. BARBARISI, C. BERRA, G. FRASSO, Monduzzi Editore, Milano 2008, pp. 865-890.

danti Leonardo e la sua famiglia che egli ebbe modo di ritrovare sia nell'archivio di famiglia allora esistente, sia a seguito di una accurata ispezione dei vari archivi cittadini, resa possibile grazie alla sua eccezionale conoscenza della organizzazione dell'ingente materiale archivistico. Il rapporto tra il conte Rezzonico e il Dei è attestato da una nutrita serie di lettere in massima parte in via indiretta, con Angelo Maria Bandini in qualità di intermediario, a partire dal novembre 1779 all'agosto 1780. A Milano, oltre al conte Rezzonico, anche altri eruditi si interessarono a Leonardo. Tra questi, Venanzio De Pagave (1722-1803), profondo conoscitore e consigliere del governo austriaco, iniziava le sue ricerche su due grandi artisti che si incontrarono sulla scena milanese alla fine del Quattrocento alla corte di Ludovico il Moro, Bramante e Leonardo, così come egli afferma in una lettera scritta a Giuseppe Piacenza di Torino in data 19 dicembre 1778¹⁴. Tra i vari corrispondenti, De Pagave entrò in contatto con altri studiosi per ricercare materiale inedito: tra questi il milanese Carlo Goldoni, a cui richiese di intraprendere ricerche in Francia che però, sembra, non ebbero buon esito, e tre eruditi fiorentini, il conte Bindo Nero Maria Peruzzi, Anton Giuseppe da Vinci, pretore a Barberino di Mugello e discendente di Leonardo, e lo stesso Dei¹⁵. Nonostante le produttive ricerche intraprese sia a Milano sia a Firenze, che portarono alla luce molti documenti inediti riscoperti grazie agli eruditi, tra cui spicca il contributo metodico e rigoroso di Giovanni Battista Dei, i lavori di ricerca e di

¹⁴ G. CAMPORI, *Lettere artistiche inedite*, Soliani, Modena 1866, p. 234.

¹⁵ Questi personaggi risultano tutti in contatto tra loro: il Dei fu a sua volta destinatario di una lettera in data 14 novembre 1779 di Anton Giuseppe, firmandosi al tempo come pretore di Vicchio. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Stabilimento di G. Pellas, Firenze 1872, p. 6. Per l'importanza di Anton Giuseppe da Vinci e le vicissitudini di alcuni documenti si veda: *ivi*, doc. IV, pp. 126-128.

compilazione del conte Rezzonico, di Oltrocchi e di De Pagave rimasero inediti alla loro morte. In particolare, i lavori composti dal conte Rezzonico, morto nel 1785, passarono al nipote Marco Cigalini, che tentò di pubblicare l'opera dello zio ma non riuscì nell'impresa¹⁶. I documenti assemblati da Oltrocchi, invece, passarono a suo nipote Pietro Cighera, che fu autore dell'opera *Memorie intorno alla vita ed agli studi di Baldassare Oltrocchi* edita a Milano nel 1804. La raccolta di Venanzio De Pagave, invece, fu acquisita, insieme ad altri importanti manoscritti, da Giuseppe Bossi che, a sua volta, lasciò tutti i suoi inediti a Gaetano Cattaneo, disegnatore della Zecca di Milano, che poi passarono al segretario dell'Accademia Ignazio Fumagalli¹⁷. Gaetano Melzi acquistò questo importante lascito, ancora del tutto inedito¹⁸. A causa di vicende alterne, parte di questo ingente materiale documentario inedito confluì nelle *Memorie storiche sulla vita, gli studi e le opere di Lionardo da Vinci, premesse al Trattato della Pit-*

¹⁶ Girolamo Tiraboschi aveva pubblicato l'opera inedita di Paolo Giovio, avendola avuta da Giovanni Battista Giovio, che ignorava il progetto di studio e di edizione intrapreso dal cognato, il conte Rezzonico, al quale aveva dato lui stesso accesso all'opera in oggetto. In seguito, Cigalini consegnò i manoscritti dello zio a Giuseppe Bossi, che pubblicò la vita di Giovio con la traduzione del conte Rezzonico nella sua opera *Del Cenacolo di Leonardo* edita a Milano nel 1810. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima, volume primo, seconda edizione corretta e molto ampliata*, Loescher, Torino 1896, p. 8; G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, tip. dei Classici italiani, Milano 1822-1826, vol. VII, pp. 2444-2494.

¹⁷ F. PREDARI, *Bibliografia enciclopedica milanese*, Tipografia M. Carrara, Milano 1857, p. 553; G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., pp. 13-14.

¹⁸ Gustavo Uzielli attesta si trovasse alla fine dell'Ottocento in possesso del figlio di questi nell'archivio della famiglia Melzi, dove ebbe modo di consultare le carte del De Pagave che erano state, nel frattempo, riordinate alfabeticamente per nomi d'artisti con estrema cura dal marchese Gerolamo D'Adda. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., pp. 38-39.

tura di Lionardo da Vinci di Carlo Amoretti (1741-1816) edite a Milano nel 1804. Amoretti attestava di aver attinto informazioni in modo diretto, attraverso lo studio dei manoscritti autografi di Leonardo conservati presso la Biblioteca Ambrosiana, ma anche in modo indiretto, attraverso la consultazione e la lettura delle raccolte dei documenti inediti di Baldassarre Oltrocchi, a cui ebbe accesso grazie alla mediazione del nipote Pietro Cighera, e di Venanzio De Pagave, a cui arrivò grazie al figlio di questi Gaudenzio¹⁹.

Alla metà del secolo successivo, Gustavo Uzielli era alla ricerca dei documenti appartenenti all'archivio della famiglia dei da Vinci per approfondire i suoi studi su Leonardo e, già nel 1872, in *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci* pubblicava notizie interessanti²⁰. Nel 1896, Uzielli dava alle stampe una seconda edizione, corretta e ampliata, nella quale attestava di aver consultato le Carte Dei, a cui era arrivato grazie a una indicazione di Anton Francesco Durazzini:

¹⁹ Tra le altre fonti consultate dall'Amoretti vi era: G.B. VENTURI, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci avec des fragments tirés de ses Manuscrits apportés de l'Italie*, Duprat, Libraire pour les Mathématiques, quai des Augustins, Paris 1797. Si veda: C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, presso Gaetano Motta al Malcantone, Milano 1804; G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., pp. 217 e sg.

²⁰ Uzielli rintracciò molti documenti inediti per la storia della famiglia dei da Vinci nei catasti relativi a Leonardo e alla sua famiglia all'Archivio Centrale di Stato in Firenze: in particolare nell'Archivio dei conventi soppressi di Santa Lucia alla Castellina, lì passati perché un certo frate Guglielmo, omonimo nipote di Guglielmo fratello di Leonardo, fece donazione di tutti i suoi beni a quel convento presso Sesto Fiorentino; nello Spedale di Santa Maria Nuova, dove vi erano documenti importanti, uno dei quali fu pubblicato da Amoretti nel 1804 (pp. 108 e 229) poiché egli ne trovò un estratto fra le carte dell'Oltrocchi avuto probabilmente dal Dei. Tra questi documenti, in particolare, vi era il testamento. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno*, cit., pp. 113-219, 221-223.

Questi documenti il Durazzini li ebbe dal Dei; e infatti fra i pochi manoscritti di quest'ultimo, che ancora conservasi nel pubblico Archivio fiorentino, trovasi copia della lettera del Melzi. Duole assai che la dispersione delle carte del Dei, di cui poche furono acquistate dallo Stato, altre dal conte Luigi Passerini, e la massima parte vendute a peso, abbia reso vane molte ricerche fatte dal Dei stesso. Ma il poco che rimane può essere ancora utilmente consultato; come, a modo di esempio, una lettera in data del 14 novembre 1779 scritta al Dei da Anton Giuseppe da Vinci, allora pretore a Vicchio, e congiunto alla famiglia di Leonardo per esser discendente da Domenico, uno dei nove fratelli di esso, e che probabilmente è una stessa persona con quel cancelliere Vinci "stimabilissima persona" scrive il Pananti, "ma sì riverenzioso che sembrava un maestro di cerimonie".²¹

Se ne deduce che, per la sua ricerca attorno ai documenti relativi a Leonardo e alla sua famiglia, Uzielli si avvale delle notizie ricavate non soltanto dagli studi, ma anche da alcuni documenti inediti grazie alle indagini svolte e alle segnalazioni effettuate da studiosi precedenti come Giovanni Battista Dei, il medico fiorentino Anton Francesco Durazzini, il bibliotecario dell'Ambrosiana Baldassare Oltrocchi, il consigliere del governo austriaco in Lombardia Venanzio De Pagave e l'erudito Carlo Amoretti. Uzielli conferma pertanto la notizia che il materiale ricercato dal Dei fosse stato richiesto dal conte Rezzonico²² e che quest'ultimo avesse chiesto aiuto, come lo stesso Dei, anche ad Anton Giuseppe da Vinci, pretore di Vicchio e Barberino e soprattutto discendente della famiglia perché figlio di un pro-

²¹ G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., p. 6.

²² Un'ulteriore riprova fu che Venanzio de Pagave ignorasse l'esistenza della lettera scritta dal Melzi ai familiari di Leonardo pubblicata dal Durazzini nel 1771. Soltanto successivamente il De Pagave chiese al conte Peruzzi di far ricercare nuovi documenti relativi a Leonardo o alla famiglia.

nipote di Domenico, fratello di Leonardo, il cui ramo familiare abitava ancora il podere della Costereccia a Orbignano presso Vinci²³. A seguito di alcune informazioni ricevute da altri parenti appartenenti ad altri rami della famiglia – in particolar modo da Tommaso Vinci, contadino residente nella località il Bottinaccio tra Montespertoli e Montelupo e ultimo custode dei documenti dell'Archivio della famiglia, nel quale erano confluiti anche quelli che, su testimonianza di due sue parenti viventi a Vinci, appartenevano alla madre di quest'ultime, che li custodiva gelosamente dentro alla federa di un cuscino mostrando a chi ne facesse richiesta anche un albero genealogico – Uzielli fu informato che Anton Giuseppe era stato in grado di rintracciare alcuni documenti appartenenti all'archivio originario in possesso di un certo prete Conti, rettore del seminario di Pistoia, desideroso di scrivere un elogio di Leonardo. Morto il sacerdote, Anton Giuseppe entrò in possesso del materiale, trovandovi il testamento di Leonardo scritto in carattere antico che fu fatto copiare dal conte Bindo Nero Maria Peruzzi e da questi fu inviato al De Pagave in data 15 maggio 1779²⁴. Uzielli suppone che, tra il 1771 e il 1779, Anton Giuseppe da Vinci vendesse o cedesse questi documenti, che arrivarono in mano al Dei e al conte Rezzonico, con o senza l'ausilio dell'anziano archivista fiorentino poiché in contatto epistolare anche con Anton Giuseppe²⁵. Già nel 1869, Uzielli attestava di essere riuscito a intercettare parte

²³ Il possedimento della Costereccia nel 1504, alla morte di Ser Piero, era stato ereditato dal figlio Domenico, fratello di Leonardo, poi passato da questi al figlio Lorenzo, nipote di Leonardo. In seguito, secondo la linea di successione, il podere passò da Lorenzo al figlio Giovan Piero e al nipote Anton Giuseppe, figlio di Giovan Piero: la Costereccia era dunque la residenza di questo ramo secondario della famiglia. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno*, cit., V, pp. 129-133.

²⁴ Ivi, doc. A, IV.

²⁵ Ivi, p. 37.

di questi documenti originari in possesso di Tommaso Vinci, e ad acquisirli. Nel 1892, data di pubblicazione della seconda edizione corretta e ampliata delle *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Uzielli scrive:

nella primavera del 1869 mi fu detto dal signor Ulisse Cantagalli che presso Montespertoli, in luogo chiamato Bottinaccio, abitava un contadino che si chiamava Vinci e che diceva possedere scritti di Leonardo. Infatti recatomi qualche tempo dopo in quel luogo mi fu mostrato da Tommaso Vinci un involto, ed esaminandolo riconobbi che era appunto l'Archivio posseduto in passato da Anton Giuseppe da Vinci, e che videro il Dei e il conte Peruzzi, ma privo dei documenti che essi avevano copiato. Ciò che mi tolse ogni dubbio fu il trovarvi una lettera indirizzata al detto Anton Giuseppe, pretore a Barberino di Mugello, e di aver riconosciuto, dopo esser tornato a Firenze, che la scrittura dei titoli delle camicie dell'Archivio ritrovato e il carattere del Dei erano identici, e che per conseguenza quelle camicie dovevano essere state poste dal Dei stesso. L'Archivio era assai disordinato, e non ne rimanevano che le camicie coi numeri 3, 7, 10, 13, 16 e 17. Mancava la lettera del Melzi, che non vi fu ritrovata nel 1779, né vi era il testamento di Leonardo da Vinci che pare in quell'anno vi fu copiato dal Peruzzi; e mancava anche la procura fatta dal De Vilanis [*sic*] a Girolamo Melzi.²⁶

Ne consegue che, a partire dal 1869, il fondo della famiglia da Vinci risultava in gran parte disperso. Tuttavia, Uzielli, nominato nell'occasione primo segretario della classe di Fisica e Matematica, offriva all'intera comunità scientifica nazionale il materiale da lui ritrovato durante l'XI Congresso degli scienziati organizzato nel 1873 a Roma nelle sale del Campidoglio

²⁶ Ivi, pp. 41-42.

al tempo sede dell'Accademia dei Lincei, così come fu verbalizzato dal duca Michelangelo Caetani di Sermoneta durante la seduta del 24 ottobre: "L'ingegnere Uzielli presenta alla sezione di archeologia e storia varii documenti manoscritti originali di Leonardo da Vinci e famiglia, lasciandola libera di destinarli a quel pubblico istituito che crederà più opportuno"²⁷. Tuttavia, tale conferimento non era ancora arrivato a compimento alla fine del 1880, come attesta lo stesso Uzielli lanciando anche l'appello che l'Accademia conducesse ricerche più approfondite per rintracciare alcuni dei documenti ancora dispersi:

Questa consegna, per motivi a me ignoti, non fu fatta, da quanto seppi dal Bibliotecario dell'Accademia stessa, che alla fine del 1880. È da sperare che codesta Accademia, per l'autorità che ha, potrà forse più di me per riuscire facilmente a rintracciare i documenti originali che ho accennato alle pagine 17 e 18, cioè il testamento di Leonardo da Vinci, la lettera di Francesco Melzi e la procura fatta a Girolamo Melzi dal De Villanis, carte che mancano nella raccolta dei documenti in discorso e che sono certamente le fondamentali fra quelle che in passato costituivano l'Archivio della famiglia Da Vinci.²⁸

La donazione dovette però andare a buon fine in un'epoca imprecisata della allora Reale Accademia dei Lincei poiché presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana si trova una cartella con il titolo "Genealogia. Scritture della Famiglia da Vinci" contenente venti fascicoli. Tra queste vi sono documenti

²⁷ *Atti della undecima riunione degli scienziati italiani tenuta in Roma dal 20 al 23 ottobre 1873*, Accademia dei Lincei, Roma, 1874, Processi verbali sub sezione Classe III Archeologia, Storia, Filologia, Linguistica, pp. 373-374. In particolare anche il materiale in: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Ral. N.C. B1, f. 1-15.

²⁸ G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., p. 30.

indiscutibilmente ritrovati dall'Uzielli come, ad esempio, l'ultimo dossier che contiene le sei camicie numerate e ritrovate vuote su sua stessa ammissione nell'archivio di Tommaso Vinci. Oltre a questo, vi sono numerosi documenti di diversa natura (catasto, controversie giudiziarie, contratti matrimoniali, memorie, fedeli di nascite), tra cui un bellissimo albero genealogico con lo stemma della famiglia e numerose indicazioni circa i suoi membri, continuamente aggiornato nel corso del tempo come le diverse mani e inchiostri suggeriscono, e una lettera scritta da Anton Giuseppe da Vinci al Dei: questi due ultimi documenti lascerebbero supporre una possibile derivazione o almeno una connessione con le Carte Dei²⁹.

Pressoché in parallelo alle ricerche di Uzielli sui documenti della famiglia da Vinci, all'inizio del secolo scorso, nella Biblioteca Comunale di Como, la mancata pubblicazione dell'ingente lavoro assemblato dal Rezzonico non passò inosservata al sacerdote comasco Santo Monti (1855-1923), che si interessò al materiale manoscritto che costituiva una fonte preziosa di informazioni di prima mano ancora inedite³⁰. Il suo obiettivo fu quello di rior-

²⁹ Nella nostra prossima pubblicazione ci preoccuperemo di stabilire con precisione quali altri documenti potrebbero appartenere oppure essere messi in diretta relazione con le Carte Dei. Si veda: Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Arch. Lincei 78, Cartella famiglia da Vinci. In particolare rimando alla scheda della mostra a cura di Carlo Vecce organizzata nel 2019 ai Lincei, dove era esposto l'albero genealogico: P. CAGIANO DE AZEVEDO, in *Leonardo e i suoi libri*, catalogo della mostra (Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 3 ottobre 2019 - 12 gennaio 2020), a cura di C. VECCE, Bardi, Roma 2019, pp. 99-102.

³⁰ S. MONTI, *Albero ossia discendenza della famiglia da Vinci*, in "Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como", 18, 1908, pp. 212-240; ID., *Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 1*, in "Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como", 20, 1912, pp. 216-230; ID., *Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 2*, in "Periodico della

dinare l'ingente fondo in fascicoli e di selezionare le notizie più importanti per raccogliere in un dattiloscritto da dare alle stampe in modo integrale riuscendo, però, a pubblicare solo una *Vita di Leonardo* che comparve suddivisa in tre parti sul "Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como".

Tre doghe rosse nel campo d'oro. Uno stemma "in prestito"

La ricostruzione delle cosiddette Carte Dei, da intendersi come tutti i documenti assemblati da Giovanni Battista Dei durante la meticolosa opera di raccolta delle informazioni sui da Vinci, offre alcune notizie importanti anche per tentare di

Società storica per la provincia e diocesi di Como", 21, 1914, pp. 53-86; ID., *Vita inedita di Leonardo da Vinci in latino, colla traduzione della stessa in volgare e note del conte Anton Giuseppe della Torre Rezzonico. Parte 3*, in "Periodico della Società storica per la provincia e diocesi di Como", 22, 1915, pp. 124-144; D. SAVINI, S. TAGLIAGAMBA, *La Filza Dei*, cit., pp. 65-68. Com'è noto, i manoscritti del conte Rezzonico giunsero in epoca imprecisata, forse su intercessione dello stesso Monti, alla Biblioteca Comunale di Como. Sul lavoro di Monti, riporto anche la seguente citazione di Mara: "Lo spoglio completo del faldone di Como con segnatura A-3-IX 1 (az), che contiene tutti i manoscritti autografi del Rezzonico di argomento vinciano e leonardesco per un totale di oltre 500 fogli, ha permesso di comprendere la vastità degli studi intrapresi dal Conte (che non furono mai portati a compimento), e in secondo luogo ha rivelato l'arbitrarietà della trascrizione del Monti che, per poter presentare una narrazione continua, riassemblò dei brani in origine separati senza nemmeno rispettare una consequenzialità cronologica. Perciò in assenza di ulteriori dati documentari la biografia di Leonardo conservata nel Fondo Bossi è certamente da preferirsi poiché rappresenta senza dubbio l'ultima e più affidabile redazione" (S. MARA, *Una biografia inedita*, cit., p. 866). Lo stemma derivato dal Dei (anche se la forma della sagomatura dello scudo non corrisponde perfettamente all'originale) è edito da Monti nel 1908 a coronamento dell'*Albero, o sia discendenza della Famiglia da Vinci, dalla quale fu il celebre Pittore Lionardo figlio di Ser Piero da Vinci, Castello della diocesi di Pistoia*, preoccupandosi di fornire sotto il disegno dello scudo anche la didascalia "arme da Vinci". Si veda: S. MONTI, *Albero ossia discendenza*, cit., p. 237.

rintracciare la genesi dell'arme della famiglia. I documenti rinvenuti sono attualmente divisi tra Firenze e Como: le carte fiorentine coincidono con le carte autografe redatte dal Dei sotto forma di appunti e sono conservate, per la maggior parte, presso l'Archivio di Stato di Firenze³¹, le carte comensi sono le trascrizioni effettuate in bella copia dallo stesso Dei per il conte Rezzonico e si trovano presso la Biblioteca Comunale di Como. Nei documenti fiorentini, alla carta 10v, che contiene abbozzi di stesure di alberi genealogici di due rami collaterali della famiglia, compare l'arme schizzata a inchiostro e raffigurata con uno scudo ovale con tre doghe scure in campo chiaro³² (fig. 1). Per le carte comensi il merito di Santo Monti fu di aver organizzato gli importanti documenti in fascicoli fornendo un primo, rudimentale inventario degli incartamenti che arrivarono tra le sue mani. In particolare, all'ultimo punto di questa lista, si trova un fascicolo ricco di informazioni araldiche:

z) Albero, o sia discendenza della famiglia da Vinci fatto da Gio.

³¹ ASFi, Carte Dei, vol. 417. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno*, cit.; ID., *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., pp. 1-30, in particolare p. 13, nota 1. Si rimanda all'appendice documentaria in D. SAVINI, S. TAGLIAGAMBA, *La Filza Dei*, cit., pp. 67-87. Oltre alla scrittura autografa del Dei, sembra di riconoscere in alcuni brevi annotazioni in calce alle carte quella a matita di Gustavo Uzielli. Quest'ultimo, inoltre, confermava che parte delle carte del Dei andarono in mano a Luigi Passerini, il cui fondo, come avremo modo di vedere, si trova alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Oltre ai documenti in mano di Passerini, dall'esame diretto delle carte appartenute a Gustavo Uzielli e da lui donate alla Reale Accademia dei Lincei di Roma e da questa passate all'attuale Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana (per la cui spiegazione si rimanda al testo e alle note relative) si suppone che alcuni fogli appartenenti a questa cartella potessero in origine appartenere al Dei.

³² ASFi, Carte Dei, vol. 417, c. 10v. D. SAVINI, S. TAGLIAGAMBA, *La Filza Dei*, cit., doc. 5, p. 80.

Batta Dei per incarico del Rezzonico, coll'arma a colori dei Vinci e la morte di Ugolino, opera di Pierino da Vinci scultore, attribuita erroneamente a Michelangelo Buonarroti; originale e copie di facciate 60 complessive.³³

Tra le informazioni che il Dei aveva inviato al conte Rezzonico che si occupavano direttamente della discendenza della famiglia da Vinci aveva un certo peso anche l'incisione del rilievo scultorio raffigurante la *Morte del conte Ugolino*, opera realizzata a Pisa dal nipote di Leonardo, Pierino da Vinci (Vinci, 1530 circa - Pisa, 1553), su commissione di Luca Martini, provveditore dei Fiumi e dei Fossi ed esperto dantista. Il ricordo sottolinea che la bellezza dell'opera aveva indotto i contemporanei ad attribuirlo a Michelangelo Buonarroti, anziché al giovanissimo e valente scultore Pier Francesco figlio del fratello minore di Leonardo, Bartolomeo, come l'albero genealogico disegnato dal Dei e presente nel fascicolo confermava.

Il disegno autografo che raffigura lo stemma si trova all'interno di questo fascicolo che, nell'intestazione di apertura, riporta una memoria redatta in bella calligrafia dal Dei in cui si legge:

Copie di scritture esistenti appresso i Discendenti de Fratelli di Lionardo Da Vinci, insigne e famosissimo Pittore, e Cittadino Fiorentino, abitanti in detto Castello di Vinci, e nei Suoi contorni: e specialmente appresso il Sig. Dottor Antonio di Gio: Piero Da Vinci Notaio pubblico, e Cittadino fiorentino: di presenza S. ct Reale Podestà di Barberino di Mugello. Le quali Scritture, se Suoi Originali il detto Ser Antonio mi consegnò circa a venti anni sono, che io Gio: Batt.a Dei gli feci l'Albero di Sua Famiglia, e prima di rendergliene ne presi

³³ S. MONTI, *Albero ossia discendenza*, cit., p. 216.

Copia de verbo ad verbum: ed ora qui Le ricopierò tali quali son mal descritte. Albero, e altre Notizie.³⁴

Il disegno dello stemma è allegato a questa memoria:

Nell'anno 1663 fu rifatto il pavimento di questa Badia di Firenze de Monaci Cassinensi, e furono disfatte tutte le sepolture antiche, e fattene le nuove per ordine, e con chiusini tutti simili, e tutte le lapidi in marmo, con Armi ed Iscrizioni che vi erano, furono murate nelle pareti e pavimento del contiguo chiostro, dove nella parete verso ponente, vi è il chiusino dell'antica sepoltura di questi da Vinci, coll'Arme loro di marmo e di metallo, e con in giro queste lettere: SER PETRI ANTONII SER PETRI DE VINCIO ET SUORUM MCCCCLXXIII.³⁵ (fig. 2)

Ne consegue che, rispetto alle carte fiorentine, quelle comensi aggiungono alcune informazioni fondamentali: i colori dell'arme, specificando che le tre doghe sono rosse nel campo d'oro, la data di acquisizione della tomba da parte di Ser Piero, ovvero il 1474, e la descrizione fisica del chiusino della famiglia da Vinci munito di una scritta circolare e composto da due materiali "di marmo e di metallo" per meglio indicare i colori dello stemma³⁶. Comunemente i chiusini di tomba o di sepoltura,

³⁴ Como, Biblioteca Comunale, Fascicolo Rezzonico, fondo Santo Monti, cartella A.3.IX/z, s.n.

³⁵ Como, Biblioteca Comunale, Fascicolo Rezzonico, fondo Santo Monti, cartella A.3.IX/z, c. 1581.

³⁶ Il colore giallo non esiste in araldica ed è identificato con il colore oro. Sul documento si legge correttamente l'anno 1474, che però Uzielli fraintende riportando erroneamente l'anno 1472. Si veda: G. UZIELLI, *Ricerche intorno*, cit., pp. 109-110; TEOSTENE, *Ricordi in Firenze a Leonardo da Vinci e a Paolo Toscanelli. Le armi della famiglia Da Vinci e del comune di Vinci, un fratello di Leonardo lanaiolo in Firenze e il suo "confessionale"*, Stabilimento tipografico fiorentino, Firenze 1895,

tecnicamente da ritenersi come le botole realizzate in marmo per accedere alla camera sepolcrale interrata o ossario, avevano spesso forma ovale o quadrangolare e, per essere riconoscibili, presentavano una iscrizione e lo stemma della famiglia. È interessante notare che la memoria del Dei fotografava la situazione degli arredi della Badia Fiorentina a seguito degli interventi seicenteschi voluti dal senese Serafino Casolani che, divenuto abate nel 1624, volle trasformare completamente la chiesa commissionando un progetto di ristrutturazione all'architetto Matteo Segaloni³⁷, i cui lavori presero avvio il 1627 e il 1631. A seguito del nuovo progetto l'altare fu orientato a sud, in direzione dell'Arno, trasformando la pianta originaria voluta da Arnolfo di Cambio, che nel 1285 aveva già sottoposto l'antica chiesa a un radicale rifacimento in stile gotico che ne cambiò l'orientamento volgendo l'abside verso via del Proconsolo, in un tempio a croce greca. La trasformazione della pianta determinò, a sua volta, una nuova pavimentazione che non tenne più in considerazione la disposizione di numerose tombe terragne antiche che occupa-

in particolare si veda: *Il Sepolcro della famiglia Da Vinci nella chiesa di Badia in Via del Proconsolo*, pp. 9-10. Teostene è lo pseudonimo di Gustavo Uzielli. Non è chiaro cosa volesse indicare il Dei con la definizione che l'arme fosse "di marmo e di metallo". Molte potrebbero essere le ipotesi da prendere in considerazione: essa poteva riferirsi alla possibile decorazione del marmo con un altro materiale, come ad esempio l'inserimento, anche se un po' inusuale per un piano di calpestio, di parti in metallo magari in relazione al tentativo di demarcare le differenze di colore delle doghe dello stemma.

³⁷ Per le notizie sulla Badia Fiorentina si veda: A. GUIDOTTI, *Vicende storico-artistiche della Badia Fiorentina*, in *La Badia Fiorentina*, a cura di E. SESTAN, M. ADRIANI, A. GUIDOTTI, Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1982, pp. 49-231; A. LEADER, *The Badia of Florence: Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Indiana University Press, Bloomington 2012; EAD., *In the tomb of Ser Piero: death and burial in the family of Leonardo da Vinci*, in "Renaissance Studies", 31, 2017, pp. 324-345; *Badia fiorentina. La chiesa e il monastero*, a cura di R. SPINELLI, Mandragora, Firenze 2021.

vano *ab origine* il selciato della Badia³⁸. Grazie ai documenti, la nuova pavimentazione mantenne solo le tombe nuove, mentre i chiusini di quelle più antiche, compreso quello della famiglia da Vinci, furono rimossi e collocati nell'attiguo chiostro degli Aranci. Nel Settecento, il Dei attesta che il chiusino, del quale, purtroppo, oggi non vi è più traccia, era ancora visibile poiché era posto sulla parete ovest dell'attiguo chiostro degli Aranci. Ne consegue che l'immagine dello stemma dall'inusuale forma a testa di cavallo con tre doghe rosse nel campo d'oro allegata alle carte comensi e realizzata dal Dei avrebbe potuto ripetere lo scudo che, alla luce delle sue ricerche e della sua testimonianza diretta, era la blasonatura di cui era munita la tomba in questione. Infatti, la memoria settecentesca del Dei doveva basarsi anche su fonti documentarie seicentesche. Tra queste, il *Libro dei defunti* della Badia Fiorentina, redatto dai frati benedettini a partire dal 1666, a causa della perdita dei documenti per una piena dell'Arno, riporta i ricordi delle sepolture della chiesa dal 1499 fino al Settecento. L'obituario attesta che la tomba di Ser Piero accolse dal 1474 fino al 1614 ventuno membri della famiglia e registra la sua collocazione nella navata centrale nei pressi dell'entrata del coro dei conversi riportando per la tumulazione di ogni membro l'indicazione della sua collocazione: “a piè del coro”, “allato del rastrello del choro”, “sul canto della por[ta] dell rastrello di coro lallora dal p[rimo] Abbatie”, “al lato del cancello del coro”, “vicino al coro a man destra”³⁹. Il *Libro dei*

³⁸ Soppresso nel 1810, il monastero venne frazionato e manomesso per essere occupato da abitazioni, negozi, magazzini, uffici. A causa di questa nuova destinazione si suppone che molti dei materiali di recupero, a seguito dei nuovi interventi di ristrutturazione seicenteschi, siano andati persi o distrutti. Si veda: P. BARGELLINI, E. GUARNIERI, *Le strade di Firenze*, Bonechi, Firenze 1977-1978, III, pp. 186-193.

³⁹ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Conventi Soppressi da Ordinare,

defunti riporta anche altre informazioni interessanti. Alla carta 3r, Ser Piero – morto in data 9 luglio 1504 come Leonardo scrive al foglio 272r del Codice Arundel: “Addì 9 di luglio 1504, in mercoledì a ore 7, morì Ser Piero da Vinci notaio al Palagio del podestà, mio padre a ore 7, era d’età d’anni 80, lasciò 10 figlioli maschi e 2 femmine” – è definito “notaio nostro” confermando, pertanto, se non una attività lavorativa esercitata per la Badia stessa, ma della quale in questo momento non sembra esservi traccia negli archivi fiorentini, una frequentazione piuttosto assidua della abbazia almeno a partire dal 1451, quando Ser Piero doveva risiedere stabilmente a Firenze poiché il suo studio si trovava nel Popolo di Santo Stefano della Badia, del Quartiere di Santa Croce⁴⁰. Alla carta 42v si legge un riferimento più specifico alla forma e al materiale del chiusino, “pied[e] l rastrel[lo] d[e] l coro ch[e] enn’ chiusino di marmo tondo lavorato doppio”⁴¹. Con il riferimento “lavorato doppio” anche il *Libro dei defunti* attestava dunque che, nonostante fosse inusuale per un piano di calpestio, il chiusino fosse realizzato in due materiali diversi, come il ricordo del Dei segnalava con la locuzione “di marmo e di metallo”, che ne demarcavano la differenza di colorazione. Anche se attualmente privo dell’indicazione dei colori, la tipologia del chiusino dei da Vinci doveva essere piuttosto simile a quello di Bartolomeo Cederni, che si trova murato nel chiostro

vol. 2, str. 1. Si veda: A. LEADER, *In the tomb of Ser Piero*, cit., p. 324 e in particolare pp. 343-345.

⁴⁰ Si veda: A. GUIDOTTI, *Notariato e storia delle arti a Firenze nel Medioevo*, in *Il notaio nella civiltà fiorentina: secoli XIII-XVI*, catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 1 ottobre - 10 novembre 1984), a cura di A. D’ADDARIO, Vallecchi, Firenze 1984, pp. 225-279: 256-258, n. 278; E. ULIVI, *Per la genealogia di Leonardo*, cit., p. 156; A. LEADER, *In the tomb of Ser Piero*, cit., p. 328. Per le residenze di Ser Piero si veda: E. ULIVI, *Le residenze del padre*, cit., pp. 155-171.

⁴¹ A. LEADER, *In the tomb of Ser Piero*, cit., p. 328, in particolare p. 344.

attiguo alla chiesa ed è identificato dallo stemma con i cinque cedri posto al centro: l'iscrizione "MCCCCLVI" ne attesta la realizzazione proprio nel 1456, una data prossima al 1474, anno dell'acquisto della tomba da parte di Ser Piero. Alcuni documenti attestano anche che Bartolomeo Cederni commissionò per la Badia la pala centinata raffigurante la *Trinità con san Benedetto, san Giovanni Battista, san Francesco e san Bartolomeo* realizzata da Neri di Bicci⁴². Nessuna indicazione attesta dove la tavola, che nel 1664 è ricordata nella cappella Covoni di San Mauro, fosse collocata in origine, anche se si potrebbe supporre che, a seguito del rifacimento del pavimento, essendo trasferito il chiostro, che si trovava, come quello di Ser Piero, nei pressi del coro, fu spostata anche la tavola che avrebbe dovuto trovarsi in stretta prossimità della tomba del suo committente⁴³. Non è fuori luogo ricordare che alcuni studiosi ipotizzano cautamente che la pala del *San Girolamo* (Vaticano, Musei Vaticani, 1480 circa), lasciata incompiuta da Leonardo, fosse stata realizzata per la Badia Fiorentina attorno ai primi anni Ottanta del Quattrocento, magari considerando proprio i rapporti stretti tra i monaci benedettini e il padre Ser Piero⁴⁴. Ritornando alle vicende della sepoltura, è

⁴² La tavola si trova attualmente all'Opera di Santa Croce a Firenze, anche se priva della cornice intagliata e della piccola predella descritte nelle *Ricordanze*. Si veda: Neri di Bicci, *Le ricordanze* [10 Marzo 1453 - 24 Aprile 1475], a cura di B. SANTI, Edizioni Marlin, Pisa 1976, p. 167, n. 328; A. GUIDOTTI, *Vicende storico-artistiche*, cit., p. 108; N. PONS, *La pittura del Quattrocento alla Badia, in Badia fiorentina*, cit., pp. 112-114.

⁴³ N. PONS, *La pittura del Quattrocento*, cit., p. 113.

⁴⁴ A. NATALI, *Leonardo. Il giardino delle delizie*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2002, p. 146, nota 27. Effettivamente negli stessi anni una commissione dello stesso soggetto dell'incompiuto *San Girolamo* leonardesco passò a Filippino Lippi, riprendendo una prassi che si era già ripetuta per altre celebri commissioni: il più giovane pittore, infatti, come attesta Giorgio Vasari nelle *Vite*, fu autore "per la chiesa della Badia di Firenze [di] un S. Girolamo bellissimo". Come è noto, il

stato correttamente ipotizzato che Ser Piero acquistasse verosimilmente la tomba per la morte della seconda moglie Francesca Lanfredini che, deceduta il 23 febbraio 1474, fu la prima componente della famiglia a esservi tumulata⁴⁵.

Gli altri autori che descrissero le sepolture della chiesa prima del Dei furono Francesco del Foresta in *Monumenti e Cappelle della Badia di Firenze compilati dal 1602 al 1616*⁴⁶; Stefano Rosselli nel *Sepoltuario Fiorentino*, pervenuto in due versioni, una autografa redatta attorno al 1657 e una copia successiva, databile attorno al 1740⁴⁷; e, infine, Placido Puccinelli, padre alla Badia, nelle *Memorie sepolcrali dell'abbazia fiorentina*⁴⁸. Tra queste fonti, l'unico testimone oculare dell'originaria collocazione delle tombe terragne nei pressi del coro della Badia era Francesco del Foresta. Nel suo *Monumenti e Cappelle della Badia di Firenze* riporta la descrizione dello stemma e la sua immagine,

dipinto di Filippino è attualmente alla Galleria degli Uffizi a Firenze. Si veda per la cauta ipotesi: A. CECCHI, *Una predella e altri contributi per l'adorazione dei Magi di Filippino*, in *Gli Uffizi. Studi e ricerche. 5: I pittori della Brancacci agli Uffizi*, Centro Di, Firenze 1988, pp. 59-72: 70, nota 10; A. NATALI, *Leonardo*, cit., p. 146.

⁴⁵ ASFi, Medici Speciali, 245, c. 195v; ASFi, *Grascia*, 190, c. 122r. Si veda: A. LEADER, *In the tomb of Ser Piero*, cit., p. 328, nota 44.

⁴⁶ ASFi, Manoscritti 628. Il volume contiene ventinove sepolcri distinti, datati tra il 1602 e il 1616, identificati nell'inventario generale con le lettere FF, che sono molto probabilmente i manoscritti di Francesco della Foresta citati da Stefano Rosselli.

⁴⁷ M. DI STASI, *Stefano di Francesco Rosselli antiquario fiorentino del XVII sec. e il suo Sepoltuario*, Polistampa, Firenze 2014.

⁴⁸ P. PUCCINELLI, *Memorie sepolcrali dell'Abbadia Fiorentina, e d'altri monasteri, come ancora de' Magnati Carolingi e d'altri personaggi cospicui*, in *Istoria dell'e-roiche attioni di Ugo il Grande, Duca della Toscana, di Spoleto e di Camerino, Vicario d'Italia per Ottone III. Imp. e Prefetto di Roma Con la cronica dell'Abbadia di Fiorenza, suoi privilegi ponteficii e cesarei, Il Trattato di circa 1000 iscrizioni sepolcrali La Galleria sepolcrale, con l'introduzione della festa di S. Mauro; Et le memorie di Pescia, terra cospicua e principalissima di Toscana*, Malatesta, Milano 1664, c. 23, n. 129.

infatti: “22. Dalla Porta del Coro di verso Iorgano monumento con chiusino tondo di marmo con arme e lettere sep[ulcrum] s[er] pierantonii s[er] petri de Vincio et suorum, Anno D[omi]ni 1474”. In prossimità del ricordo, del Foresta disegna lo scudo, riproducendo una semplice struttura ovale, ripetuta inalterata per tutti gli altri stemmi di cui si occupa e che ricorda, anche nella forma, molto quella disegnata in seguito dal Dei, vicino alla quale scrive: “doghe gialle n° 4 e rosse n° 3”⁴⁹ (fig. 3). Nel suo *Sepoltuario Fiorentino ovvero Descrizione delle Chiese, Cappelle, e Sepulture, loro Armi & Inscrizioni della Città di Firenze e suoi Contorni*, redatto attorno al 1657, invece, Stefano Rosselli conferma in apertura che, a seguito del riadattamento strutturale seicentesco della chiesa della Badia, si avvale nella stesura del suo ricordo dell’opera di del Foresta: “essendo questa chiesa stata da non molti anni in qua rinnovata interamente ed avendo per conseguenza perduto del tutto la sua antica forma, mi varrò nel descriverla della fatica di Francesco del Foresta che nel 1614 diligentemente registrò le cappelle e sepolture di essa”. Fornendo anche l’informazione che l’anno in cui del Foresta si occupava della Badia fosse più precisamente il 1614, Rosselli sembra prendere a prestito le sue parole e, modificando solo l’anno esprimendolo in numeri romani, ne trascrive il testo lasciandolo inalterato: “25. Dalla porta del Coro verso l’Organo, chiusino tondo di marmo con arme et inscriptione sep[ulcrum] s[er] pierantonii s[er] Petri de Vincio et suorum Anno D[omi]ni MCCC-CLXXIII. Doghe gialle, e rosse”⁵⁰ (fig. 4). Nella copia sette-

⁴⁹ ASFi, Manoscritti 628, c. 5, n. 22 [Francesco del Foresta, *Monumenti e Cappelle della Badia di Firenze compilati dal 1602 al 1616*]. Si veda anche: A. LEADER, *In the tomb of Ser Piero*, cit., pp. 334-355.

⁵⁰ Firenze, Archivio della famiglia *Rosselli Del Turco*, Ms. 262, c. 689, n. 25 [Stefano Rosselli, *Sepoltuario Fiorentino*, copia autografa del 1657]. Si veda anche: G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., p. 110; M. DI

centesca del *Sepoltuario Fiorentino* del Rosselli, alla carta 610 si legge lo stesso testo: “23. Dalla porta del Coro verso l’Organo, chiusino tondo di marmo con Arme, ed Inscrizione – sep[ulcrum] S[er] Pierantonij S[er] Petri de Vincio, et suorum, Anno D[omi]ni 1474 – Doghe d’oro e rosse [rosse]”⁵¹ (fig. 5). Tuttavia, nella copia del Rosselli è stato disegnato uno stemma a sette bande verticali in alternanza con una distribuzione sbagliata dei colori. Ne consegue che l’originario stemma a tre doghe rosse risulta invece essere a quattro doghe rosse. Quella che sembra essere una distrazione superficiale delle indicazioni fornite dalla fonte originaria si rivela in araldica un grave errore poiché, cambiando l’ordine dei colori, si origina uno stemma che appartiene a un’altra famiglia: questo errore diventerà uno strumento molto importante per la nostra lettura. L’altra fonte seicentesca, invece, pur corretta, ci restituisce una nuova prospettiva: alla carta 23 delle *Memorie sepolcrali dell’abbazia fiorentina, e d’altri monasteri, come ancora de’ magnati carolingi, e d’altri personaggi cospicui*, padre Placido Puccinelli descrive lo stemma della famiglia da Vinci a parole ma senza riprodurre l’immagine: “129. Sep Petri Antoni Ser Petri de Vincio & suorum, M.CCCC.LXXIV, nel Capitolo nuovo”⁵². Nell’intero memoriale, tuttavia, molti sono gli stemmi per i quali non è riportata l’immagine relativa: una possibile spiegazione potrebbe risiedere nel fatto che questi stemmi, di fatto, alla metà del secolo non fossero più visibili e si fosse già perduta la notizia che alcuni di essi potevano trovarsi nel chiostro.

STASI, *Stefano di Francesco Rosselli*, pp. 51-54.

⁵¹ ASFi, Ms. 624, c. 610, n. 23 [*Sepoltuario Fiorentino ovvero descrizione delle chiese, cappelle, e sepolture, loro armi et iscrizioni della città di Firenze e suoi contorni fatta da Stefano Rosselli MDCLVII*, copia datata 1740, volume 1]. Il volume 2 ha questa collocazione: ASFi, Ms. 625 [Rosselli, *Sepoltuario Fiorentino*, 1657, copia].

⁵² P. PUCCINELLI, *Memorie sepolcrali*, cit., c. 23, n. 129.

Regole, inversioni e aggiunte

Una profonda conoscenza della casistica circa le usanze dell'acquisto delle tombe e degli stemmi che si diffusero in questo periodo a Firenze ma concernenti altri casi potrebbero far luce sulla questione. In *Death and ritual in Renaissance Florence*, Sharon T. Strocchia attesta, attraverso esempi concreti, tale uso affermando:

In the later Quattrocento, coats of arms provided an important social and psychological resource for artisans as well as for household of the elite. Male artisans with modest means used these symbolic representations to formally mark the beginnings of a patrilineal family grouping. Written evidence makes it clear that in the second half of the century numerous artisan households, such as those listed in the burial register of San Lorenzo, concocted personalized emblems, devices, signs, and coats of arms as ways to distinguish their tomb and establish and express their budding family heritages, and thereby claim both a sense of identity and a certain standing in the community.⁵³

È possibile osservare che l'utilizzo della tomba esemplifica la consolidata tradizione di visualizzare la proprietà legale dello spazio sepolcrale attraverso l'uso dell'araldica, indipendentemente da quanto recente fosse la sua associazione. Accadeva molto spesso che alcune famiglie tendevano ad acquisire non soltanto la tomba, ma anche la lastra della famiglia che le aveva precedute. Questo procedimento determinava pertanto che la famiglia acquistasse fattualmente una sepoltura ma inglobasse di diritto, dietro l'esborso di un'ingente somma di denaro, tutto

⁵³ S.T. STROCCHIA, *Death and ritual in Renaissance Florence*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1951, pp. 192-194.

quello che vi si trovava, compreso anche lo stemma della famiglia intestataria che, avendo estinto la propria progenie, lasciava il loculo vacante e dunque acquistabile. Come notaio, Ser Piero conosceva bene le controversie che potevano derivare dalle contestazioni sulle compravendite di terreni o di lotti, nonché la prassi comune di apporre delle clausole nei lasciti testamentari secondo cui gli emblemi di famiglia non dovevano mai essere rimossi da tombe e cappelle associate. Fino a questo momento, l'attribuzione dello stemma dei da Vinci è stata di origine incerta. Si potrebbe però a buona ragione ipotizzare che lo stemma arrivasse a Ser Piero essenzialmente attraverso due modi: assecondando una prassi piuttosto diffusa per cui chi comprava la tomba ne ereditava anche le effigi precedenti oppure per concessione da parte di un ente che, in questo stretto caso, potrebbero proprio essere i monaci della Badia Fiorentina, dal momento che Ser Piero non solo era cittadino fiorentino da almeno due generazioni⁵⁴,

⁵⁴ Sulla cittadinanza fiorentina di Ser Piero fanno chiarezza le brillanti ricerche effettuate da Paolo Santini, al quale vanno i nostri più sentiti ringraziamenti per aver dipanato questo arduo punto confermando che la famiglia godeva della cittadinanza fiorentina almeno da un secolo. Lo studioso ha confermato tale lignaggio grazie a una comunicazione orale che riportiamo per intero: “La prima notizia certa e documentata relativa alla cittadinanza fiorentina di un membro della famiglia di Leonardo è contenuta in un documento del Diplomatico dell’Archivio di Stato di Firenze, datato 30 maggio 1360 e sottoscritto da ‘Pierus olim Guidonis de vincio civis et notarius florentinus’ (Firenze, Archivio di Stato, Diplomatico-Normali-Archivio generale dei contratti). Quindi il notaio Piero di Guido da Vinci fu con tutta probabilità il primo ad aver ottenuto la cittadinanza fiorentina; esso fu notaio degli elettori del Podestà di Firenze nel 1392 e notaio della Signoria nel 1413. Morì nel 1417. La tradizione notarile familiare però si interrompe con Antonio, il nonno di Leonardo, che pur tornando a Vinci mantiene la cittadinanza fiorentina. La tradizione notarile prosegue poi con Ser Piero da Vinci, padre di Leonardo, anch’esso ovviamente cittadino fiorentino in virtù del lignaggio familiare. Dunque, quando nasce Leonardo, la famiglia possedeva la cittadinanza fiorentina da quasi un secolo”. Si veda anche: P. SANTINI, *I 162*

ma aveva intessuto una precisa politica di scelte matrimoniali per aver sposato, dopo la nascita di Leonardo, quattro fanciulle appartenenti al patriziato fiorentino⁵⁵. Tale strategia matrimoniale, unita alla carica di notaio che permetteva a Ser Piero di essere un cittadino attivo e in vista, fu considerata efficace poiché i da Vinci sono annoverati tra le famiglie nobili fiorentine dal famoso e autorevole genealogista Luigi Passerini Orsini de' Rilli (1816-1877). Passerini ebbe un ruolo attivo nella vita politica e ricoprì importanti cariche che lo portarono nel 1845 alla segreteria della Deputazione sulla nobiltà e cittadinanza toscana per il ramo dell'Antiquaria, nel 1856 a direttore archivistico per l'Archivio di Stato di Firenze e, in seguito, direttore della Biblioteca Nazionale di Firenze, alla quale lasciò i suoi libri e i suoi manoscritti, che rappresentano una imprescindibile fonte per la prosopografia delle antiche e nobili famiglie toscane. Nella sua opera *Deputazione Sopra la Nobiltà e Cittadinanza*, dalla grande valenza storica ma anche sottilmente tendenziosa nel favorire determinate famiglie piuttosto che altre assecondando uno stretto giro di alleanze politiche, alla carta 178r riporta lo stemma a tre doghe rosse in campo d'oro appartenente alla famiglia da Vinci, unito con il leone rampante azzurro su campo d'argento di una delle famiglie aristocratiche più importanti al tempo che faceva capo al dottore e avvocato fiorentino Ludovico Acciaiuoli,

anni dello stemma di Vinci: emblema nel segno di Leonardo dalla storia avvolta nel mistero, in "Il tirreno", 157, 9 giugno 2022, p. X.

⁵⁵ Ser Piero si sposò quattro volte: con Albiera di Giovanni Amadori dal 1452-1453 al 1464, con Francesca di Ser Giuliano Lanfredini dal 1465-1467 al 1474, con Margherita di Francesco di Jacopo di Guglielmo Giulli dal 1475 al 1485 e, infine, con Lucrezia di Guglielmo Cortigiani dal 1485 al 1504, anno della sua morte. Rimando in particolare a: R. CIANCHI, *Leonardo e la sua famiglia (con appendice di documenti inediti)*, Industrie Grafiche Italiane Stucchi, Milano 1952; E. ULIVI, *Per la genealogia di Leonardo*, cit.

responsabile dell'Ufficio del Conio delle monete⁵⁶ (fig. 6). In effetti, le indicazioni della tomba di Ludovico Acciaiuoli, confinante con quella di Ser Piero, si ritrovano in tutti i memoriali e sepoltuari presi in esame, con la sola differenza che Stefano Rosselli nel 1657 raffigura un sontuoso stemma accartocciato per demarcare che Ludovico non solo fosse un insigne dottore cittadino e avvocato ma, soprattutto, appartenesse a una delle famiglie più potenti di Firenze: “22 – Accanto al Sud.o per la medesima Fila, confina col balaustrato del Coro, chiusino tondo di marmo degli Acciaiuoli – D.no Ludovici de Acciaiuolis, et Descend. Eximis Juris utriusque Doctoris. Campo d'arg. Leone azz.”⁵⁷. In un'altra carta, Passerini appunta una notizia molto importante demarcando la stretta dipendenza tra i suoi studi e le Carte Dei: “In Badia dalla parete del Chiostro verso Ponente chiusino di marmo tondo, con Arme di marmo rosso e bronzo, e con Lettere a giro – f.t. Petri Antonii f. Petri de Vincio, et Suor. MCCCCLXXIII”: secondo l'autorevole memoria lo stemma al centro del chiusino era realmente realizzato in due materiali che indicavano pertanto i colori rosso e oro⁵⁸.

⁵⁶ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, II.I.125, c. 178r [*Collezione Passerini – Indice delle famiglie nobili*].

⁵⁷ Per l'immagine si veda la fig. 4, mentre per questa trascrizione si veda: Firenze, Archivio della famiglia *Rosselli Del Turco*, Ms. 262, c. 689, n. 24 [Stefano Rosselli, *Sepoltuario Fiorentino*, copia autografa del 1657]. Informazioni sulla tomba degli Acciaiuoli si trovano anche in: ASFi, Manoscritti 628, c. 5, n. 21; e anche in ASFi, Ms. 624, c. 610, n. 22 [Stefano Rosselli, *Sepoltuario Fiorentino ovvero descrizione delle chiese, cappelle, e sepolture, loro armi et iscrizioni della città di Firenze e suoi contorni fatta da Stefano Rosselli MDCLVII*, copia datata 1740, volume 1].

⁵⁸ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Manoscritti, 192, 45, Da Vinci [*Collezione genealogica Passerini*]. Non a caso, Uzielli attestava che le Carte Dei andarono, almeno in parte, in mano al Passerini. Beltrami (1919, doc. 6) attribuiva l'informazione di un'“arme di marmo rosso e bronzo” alle Carte Dei così come le

La necessità di demarcare i colori in un chiuso posto sul pavimento della Badia è forse strettamente collegata anche alla sua origine. È importante sottolineare che, in araldica, gli stemmi familiari si distinguono in tre categorie secondo le loro origini. Oltre agli stemmi di origine militare e a quelli di cui si munirono gli alti signori feudali che non erano addetti al comando di truppe, alla fine del secolo XII, e soprattutto durante il secolo successivo, le famiglie nobili delle città comunali assunsero a loro volta stemmi⁵⁹. Il requisito fondamentale richiesto per munirsi di uno stemma era che le famiglie nobili delle città comunali costituissero quello che veniva a essere denominato il “Comune signorile”, fossero ascritte ai Consigli civici oppure fossero insignite di alte funzioni. Anche se privi di un prontuario di riferimento, in questi casi la simbologia associata allo stemma acquisito dalla nobiltà cittadina era relativa alla carica – ad esempio, i gonfalonieri adottarono nello scudo un braccio reggente un gonfalone, i capitani delle porte civiche la porta munita, chi presiedeva ai ponti il ponte fortificato, i capitani delle torri civiche la torre – oppure vi furono dei casi in cui cittadini borghesi ottennero da sovrani e da principi concessioni di stemmi istituendone pertanto una chiara vicinanza e alleanza. Si assiste in questo periodo anche a una commistione dell’aristocrazia feudale con quella civica, poiché molti signori del contado passarono alle città e, viceversa, molti *civites* uscirono dalle città

cita Uzielli (G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci: serie prima*, cit., p. 111), ma le Carte Dei sono prive di questa informazione. Un’ipotesi non priva di fondamento sarebbe che l’appunto al verso del grande albero genealogico del Passerini sarebbe stato vergato dal Dei.

⁵⁹ Per un approfondimento rimando a: G. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli di araldica pubblica e privata medievale e moderna*, con la cooperazione di L. BORGIA, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Roma 1999, pp. 197-199: 198.

avendo conseguito feudi nelle campagne: questo determinò che, in campo araldico, si unissero figure diverse. A testimonianza di quanto anticipato, è documentato che quando una famiglia si estingueva, la famiglia che succedeva assumeva lo scudo della precedente, anche senza formali concessioni⁶⁰. Inoltre, a partire dal secolo XIV la connessione stretta tra il dominio feudale e lo stemma venne sempre meno perché i sovrani conferirono alleanze e, dunque, blasoni anche a famiglie sprovviste di feudi e a enti. Tali concessioni erano effettuate in maniera sempre più ricorrente, come attestano alcuni documenti pubblicati da grandi studiosi di araldica. Lo studioso francese Bernard Mathieu attesta che nel 1315 il re di Francia Luigi X fece pubblica concessione di uno stemma con un giglio, mentre nel 1387 anche Carlo VI effettuava lo stesso atto munifico concedendo gigli in campo azzurro⁶¹. Lo studioso tedesco Orrfried Neubecker conferma che Federico III d'Asburgo nel 1461 accordò un ampliamento dello stemma della città di Vienna aggiungendo l'aquila imperiale bicipite ma imponendone l'inversione dei colori per differenziarlo da quello della casata reale⁶². Il professore austriaco Hanns Jäger-Sunstenau dimostra che tale prassi era praticata anche negli Stati italiani dal momento che Ferdinando re di Sicilia nel 1473 accordò a Giacomo Piccolomini di Siena e ai suoi discendenti di essere posti "in familiam nostram ed in domum de Aragonia"

⁶⁰ Si veda: C. MANARESI, *Araldica*, in *Enciclopedia italiana*, Treccani, Milano 1929, vol. 3, pp. 924-947; G. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli*, cit., p. 197, nota 3.

⁶¹ B. MATHIEU, *Le blason et les sceaux dans l'Eglise*, in *L'art et la vie au Moyen-âge à travers les blasons et les sceaux*, exposition organisée à l'occasion de la réunion constitutive du Conseil international des archives et du premier Congrès international des archives, Imprimerie Union, Paris 1950, pp. 262-264.

⁶² O. NEUBECKER, *Le grand livre de l'héraldique*, Encyclopédie Elsevier, Paris 1977, p. 247.

concedendo di inquartare lo stemma di Aragona nello scudo Piccolomini⁶³. A questi casi specifici si aggiungeva la possibilità di ricevere insegne araldiche da parte di principati, signorie, enti ecclesiastici⁶⁴. A seguito di queste notizie, la stretta dipendenza con uno stemma molto diffuso all'interno della Badia potrebbe portare a ipotizzare che Ser Piero potesse comprare una tomba in origine munita di un'arme preesistente oppure potesse ricevere per concessione dai monaci uno stemma che ricorda molto quello di Ugo di Toscana⁶⁵. È noto che, ottenuto da Ottone III il titolo di vicario imperiale e il titolo di marchese di Toscana,

⁶³ H. JÄGER-SUNSTENAU, *Ein Wappenbrief des Königs von Neaples für die Piccolomini (1473)*, in "Archivum heraldicum", 85, 1971, pp. 61-63. Per lo stemma Piccolomini si veda: G. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli*, cit., pp. 180-181, 198, 408.

⁶⁴ In alcuni ordini religiosi, dal Medioevo in poi, certi dignitari aggiunsero al proprio scudo il capo di religione. Se gli ordini militari e cavallereschi fecero dipingere sugli scudi da combattimento i rispettivi stemmi coi capi, quelli monastici non ebbero che insegne ornamentali. Tra i capi di ordini militari e ospedalieri, un caso molto noto, anche se posteriore, fu la concessione di stemmi da parte degli ordini dei cavalieri di Santo Stefano a Pisa. Si veda: G. BASCAPÈ, M. DEL PIAZZO, *Insegne e simboli*, cit., pp. 407-408. Inoltre, tra gli stemmi concessi ad artisti illustri gioverà ricordare quello del Mantegna, concessogli da Lodovico II Gonzaga il 30 gennaio 1459, quello di Raffaello eretto sulla casa romana e reso noto da un disegno di Domenico Alfani e un distico di Pietro Bembo, e infine quello dell'architetto Domenico Fontana, conferito con una breve datata 28 settembre 1566 da Sisto V. Si veda: S. DAVARI, *Lo stemma di Andrea Mantegna*, in "Archivio storico dell'arte", 1, 1888, p. 81; G. MALACARNE, *Lo stemma di Andrea Mantegna*, in "Civiltà Mantovana", 27, 1992, pp. 130-137; A. ROSSI, *La casa e lo stemma di Raffaello: nuovi documenti*, in "Archivio Storico dell'Arte", 2, 1888, pp. 1-6; U. DONATI, *Artisti ticinesi a Roma*, Istituto Editoriale Ticinese, Bellinzona 1942, p. 44.

⁶⁵ A questo confronto giungono in maniera indipendente anche Alessandro Vezzosi e Agnese Sabato, confortando le reciproche ipotesi, nel loro libro appena uscito: A. VEZZOSI, A. SABATO, *Genia Da Vinci. Genealogia e genetica per il DNA di Leonardo. La vera storia dei protagonisti attraverso secoli, territori e analisi scientifiche*, Pontecorboli, Firenze 2025, p. 28.

Ugo il Grande fu il più munifico benefattore della Badia Fiorentina e accrebbe con grande generosità le donazioni già ingenti della madre Willa, fondatrice dell'abbazia. Alla sua morte, avvenuta a Pistoia il 21 dicembre 1001, i documenti attestano che fu tumulato in un sarcofago di porfido sotto l'altare maggiore della Badia, anche se questa antica sepoltura fu in seguito sostituita dal monumento parietale realizzato da Mino da Fiesole e posto sotto la cantoria del braccio sinistro della navata. Dante Alighieri lo celebrava in una terzina nel *Paradiso* come "Gran barone" ricordando lo scudo rosso a tre pali d'argento, poi diventati i colori di Firenze, del Comune e del Popolo della Repubblica: "Ciascun che della bella insegna porta / del gran barone il cui nome e il cui pregio / la festa di Tommaso riconforta, / da esso ebbe milizia e privilegio" (*Paradiso*, canto XVI, vv. 127-130)⁶⁶. In effetti, lo stemma composto da bande verticali alternate di colore bianco e rosso di Ugo di Toscana è disseminato in molti luoghi della Badia Fiorentina⁶⁷: sia all'esterno, sopra il portale d'ingresso della chiesa, sia all'interno, sopra l'altare, dove si trova l'insegna in legno dipinto, mentre sull'elegante tomba parietale di Mino da Fiesole si trova lo stemma in marmo ripetuto due volte. Questo scudo non è in rilievo ma è caratterizzato dall'in-

⁶⁶ A. CALAMAI, *Ugo di Toscana, realtà e leggenda di un diplomatico alla fine del primo millennio*, con la prefazione di F. CARDINI, Semper Editrice, Firenze 2001; G. TIGLER, *Le origini della Badia Fiorentina e il sepolcro del Marchese Ugo*, in *Castelli nel Chianti tra archeologia, storia e arte*, atti del convegno (Castello di Gabbiano, 26 settembre 2015), a cura di N. MATTEUZZI, Centro di studi chiantigiani "Clante", Radda in Chianti 2016, pp. 111-177.

⁶⁷ Come anticipato per lo stemma da Vinci per il quale era stato usato il giallo per indicare il campo d'oro, anche per lo stemma di Ugo di Toscana l'argento era espresso con il bianco. È noto che Giovanni Villani parla dei colori dogati dello stemma, il rosso e il bianco, associandoli alla città, mentre Vincenzo Borghini descrive lo stemma araldico composto da sette doghe vermiglie e bianche che coincidevano con i colori di Firenze.

solita colorazione a fasce verticali rosse e bianche, che risalta sul marmo purissimo del monumento sepolcrale, e ripropone la rara forma a testa di cavallo raffigurata anche dal Dei nelle carte comensi per lo stemma dei da Vinci, pur se rispettando scrupolosamente i colori invertiti. Anche sul territorio di Pistoia, alla cui diocesi Vinci apparteneva, erano numerosi i luoghi religiosi che dipendevano dalla Badia Fiorentina e riportavano lo stemma di Ugo di Toscana. Tra questi, ad esempio, la Badia di Buggiano Castello, la cui primitiva costruzione abaziale del 1038 era stata fondata *ab antiquo* da Ugo di Toscana, ma fu ricondotta nel 1514 sotto i possedimenti della Badia di Firenze. È a questa data che è fatto risalire lo scudo, fortemente consunto, posto sull'architrave di una porta che dava accesso al convento formato da tre rette verticali leggermente sporgenti, a cui furono aggiunti anche quello sulla porta laterale esterna e quello all'interno sulla porta di accesso alla canonica datato 1582. A testimonianza della grande importanza tributata a Ugo di Toscana, padre Puccinelli nel 1643 fu autore della *Historia di Ugo Principe della Toscana* e nel 1664 della *Istoria delle eroiche azioni di Ugo il Grande*, all'interno di cui si trovano pubblicate le *Memorie sepolcrali* passate in rassegna: in entrambi i testi il gran barone era celebrato non solo come grande benefattore della Badia e della città di Firenze, ma soprattutto come principe pio e di alto valore morale⁶⁸. Valga la pena di riportare l'iscrizione 131 che si trova alla carta 23r – pro-

⁶⁸ Si veda: P. PUCCINELLI, *Historia di Ugo Principe della Toscana*, per M. Leni e Giov. Vecellio, Venetia 1643; EAD., *Istoria dell'eroiche attioni di Ugo il Grande, Duca di Toscana, di Spoleto e di Camerino, Vicario d'Italia per Ottone III. Imperatore e Prefetto di Roma. Di nuovo ristampata con curiose aggiunte, e corretta. Con la cronica dell'Abbadia di Fiorenza, suoi privilegi ponteficij, e cesarei. Il trattato di circa mille inscrittioni sepolcrali. La Galleria Sepolcrale, con l'introduzione della Festa di S. Mauro. Et le memorie di Pescia Terra cospicua e principalissima di Toscana*, Malatesta, Milano 1664.

prio in prossimità dell'indicazione della tomba di Ser Piero al numero 129 – che descrive lo stemma di Ugo di Toscana e riproduce l'immagine a quattro doghe rosse: “S.V.M.T. Questa sepoltura coll’Arma del Principe Vgo è detta Sepoltura degli Abbati, nella quale sono stati sepolti molti benefattori del Monastero. La stessa arma è nel Campanile, nella facciata della Chiesa, nel Capitolo vecchio, e nelle Architravi delle Porte della Chiesa, & in molti altri luoghi”⁶⁹.

Concludendo è dunque possibile ipotizzare che Ser Piero nel 1474 avesse ottenuto l'utilizzo e la conseguente appropriazione dello stemma in due modi diversi, forse anche dipendenti l'uno dall'altro: per diritto di acquisizione e per concessione. Se Ser Piero avesse ottenuto lo stemma esclusivamente per diritto di acquisizione a seguito della compravendita della tomba per la necessità contingente della morte della moglie Francesca di Ser Giuliano Lanfredini, ne consegue che la tomba fosse già munita di un'arme che corrispondeva, da un punto di vista araldico, allo stemma di Ugo di Toscana ma che per essere adottata avrebbe richiesto modifiche per differenziarsi grazie alla doppia lavorazione con l'impiego di marmo rosso e di bronzo in funzione della nuova successione dei nuovi colori dell'arme. Se, invece, Ser Piero avesse ottenuto lo stemma per concessione diretta da parte dei monaci della Badia, tale conferimento sarebbe nato in virtù degli stretti rapporti essendo definito “notaio nostro” nel *Libro dei defunti*. In ogni caso, lo stemma sembrerebbe invece ispirarsi a quello di Ugo di Toscana, molto diffuso nella Badia Fiorentina. Così come attestano alcuni documenti, la pratica di concessioni di stemmi di questa tipologia ammetteva la modifica dell'arme. Da un punto di vista fattuale, l'inversione dei colori rispettava regole e modifiche che per l'araldica erano

⁶⁹ Si veda: P. PUCCINELLI, *Istoria dell'eroiche attioni*, cit., c. 23, n. 131.

ritenute essenziali. Da un punto di vista politico, invece, l'arme, pur riconoscendo a Ser Piero e alla sua famiglia una posizione, demarcava anche la loro stretta dipendenza con la Badia. L'arme godeva comunque di un suo indiscusso fascino. Luigi Passerini, chiamato a elaborare lo stemma del Comune di Vinci, scriveva:

Vinci. Questa comunità, un tempo unita a quello di Cerreto Guidi, non aveva uno stemma proprio. Dovendolo perciò comporre, ha adottato per insegna l'antico castello [...] al di sotto ha desiderato il Municipio che fosse posta l'arme che fu propria dell'uomo illustre che da quel luogo trasse la origine, perché la famiglia di Leonardo Da Vinci usò di tre doghe rosse nel campo d'oro.⁷⁰

In realtà Vinci, comune e sede di podesteria autonoma del contado fiorentino, era già provvista del suo stemma con il suo castello così come è effigiato nella predella della terracotta invetriata del 1523 opera di Giovanni della Robbia raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino* commissionata dal podestà Giovacchino Macinghi nella sala dei Podestà fiorentini nel castello dei Conti Guidi. Nonostante i caratteri preesistenti ripetuti anche in un prezioso sigillo presso il Museo del Bargello a Firenze e in una copia presso il Museo Civico di Bologna, lo scudo dei da Vinci era talmente legato all'immaginario storico del tempo che, approvato dagli organi del Regno d'Italia il 31 gennaio 1862, confluisce di diritto nello stemma del Comune di Vinci⁷¹.

⁷⁰ P. SANTINI, *I 162 anni dello stemma*, p. X.

⁷¹ In particolare, la recente scoperta di un drago munito di stemma su un camino di una casa all'interno del castello di Vinci ha portato alla luce uno scudo a doghe simile a quello oggetto del nostro saggio ma coperto da una fascia trasversale non solo a livello del disegno, ma anche sulla fascia in pietra serena del camino stesso. Per questo tema, piuttosto delicato e di cui è prematuro parlare, rimando

In Florence, Giovanni Battista Dei (1703-1789) was responsible for the reorganization of the noble classes through careful work of safeguarding the history of the Tuscan archives. The work of reading, selecting, recovering and, last but not least, preserving the genealogical material carried out by Dei in the Florentine archives provides important information on Leonardo's historiography. Through the Carte Dei, the main nucleus of which is currently preserved between the State Archives of Florence and the Municipal Library of Como, it is therefore possible to reconstruct the favorable situation that led Ser Piero to provide himself and his family with a tomb and a coat of arms. Dei's work is functional for taking stock of the situation of his passionate investigation into the material surrounding Leonardo, which presents itself as an extraordinary and shining example of methodologically and philologically correct research carried out by a great scholar.

al saggio di Roberta Barsanti in questo volume e alle preziose notizie bibliografiche in esso contenute. Tuttavia, riporto una comunicazione orale di Domenico Savini, il cui insigne parere attesta che l'utilizzo di elementi accessori, come nel caso della fascia, era una prassi ricorrente dei rami collaterali di una famiglia. In più Samuele Masi attesta che le pezze onorevoli, come la fascia e la banda, sono figure formate da linee di partizione. Inoltre, Masi indica come caso analogo quello della potente famiglia Corsini. Si veda: *Vocabolario araldico ufficiale*, a cura di A. MANNO, Civelli, Roma 1907, p. 45. Anche se la tentazione di legare lo stemma sul camino ai Vinci e in particolare a Francesco è forte, molti sono gli interrogativi a cui è adesso impossibile dare una risposta: tra questi il motivo per cui un fratello di Piero, forse Francesco, avrebbe potuto avere il diritto di intestarsi uno stemma e anche la presenza di questi due stemmi in una casa (sembra) appartenente alla famiglia Bracci. Si vogliano accogliere queste idee non come ipotesi ma soltanto come semplici tracce di lavoro su cui fondare, in particolare in questo stretto caso, ricerche più approfondite.

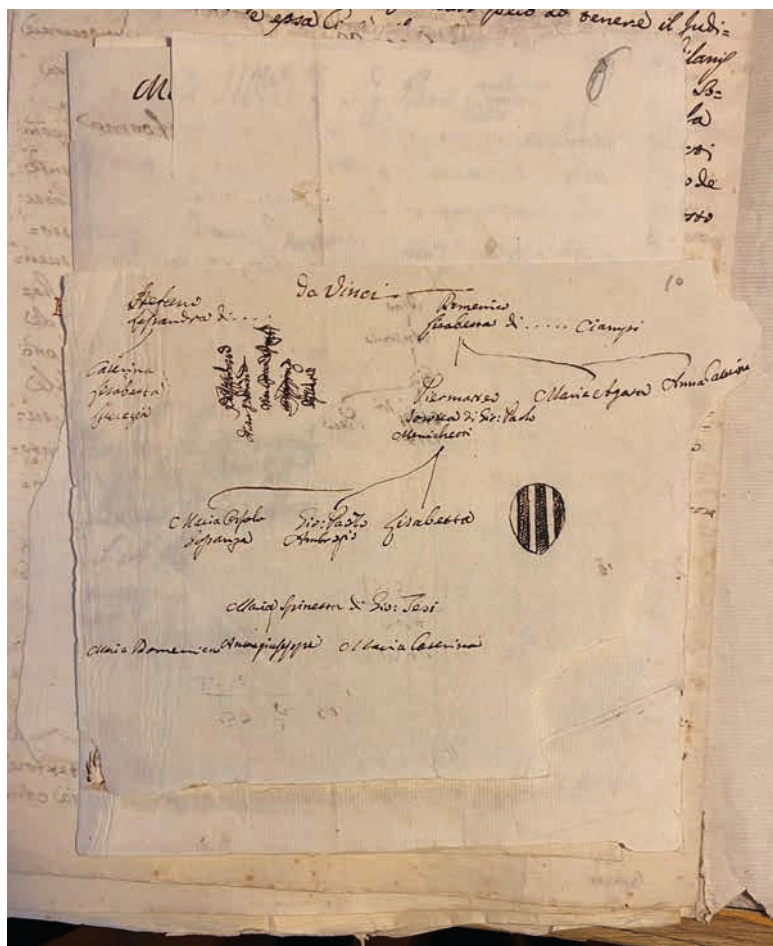


Fig. 1. Abbozzi di stesure di alberi genealogici di due rami collaterali della famiglia e l'arme della famiglia da Vinci raffigurata con uno scudo ovale con tre doghe scure in campo chiaro. Firenze, Archivio di Stato, Carte Dei, vol. 417, c. 10v

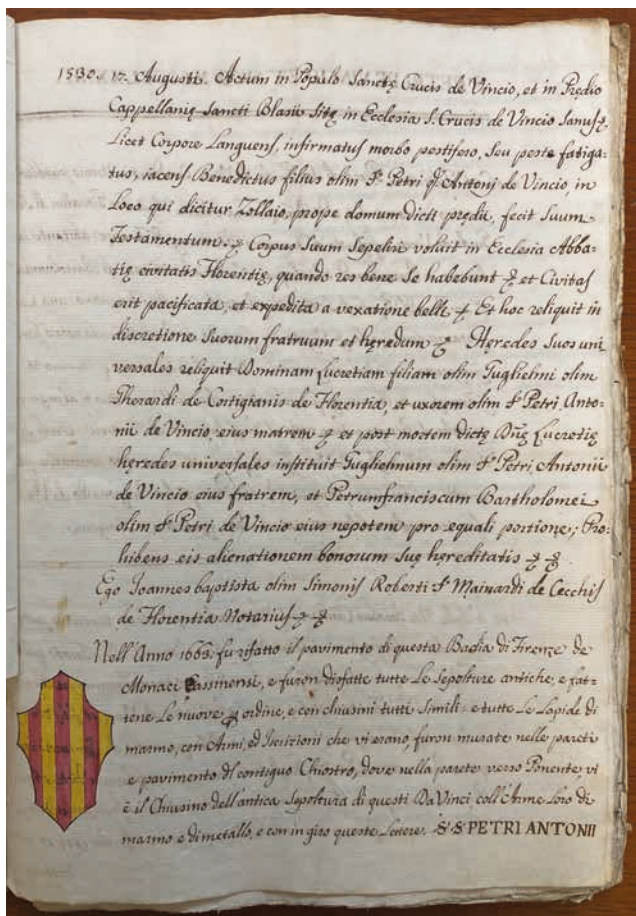


Fig. 2. Memoria scritta da Giovanni Battista Dei per il conte Rezzonico che ricorda l'esistenza di un chiusino dell'antica sepoltura di questi da Vinci, con lo stemma e iscrizione "SER PETRI ANTONII SER PETRI DE VINCIO ET SUORUM MCCCCLXXIII". Como, Biblioteca Comunale, fascicolo Rezzonico, fondo Santo Monti, cartella A.3.IX/z, c. 1581

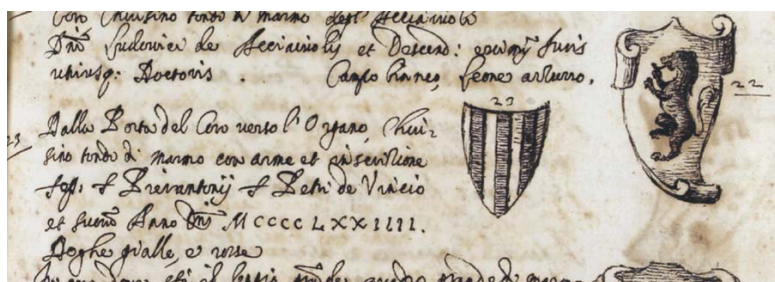


Fig. 3. Disegno dello scudo in prossimità del quale è scritto: “doghe gialle n° 4 e rosse n° 3”. Firenze, Archivio di Stato, Manoscritti 628, c. 5, n. 22 [Francesco del Foresta, *Monumenti e Cappelle della Badia di Firenze compilati dal 1602 al 1616*]

Fig. 4. Disegno dello scudo della famiglia da Vinci. Firenze, Archivio della famiglia Rosselli Del Turco, Ms. 262, c. 689, n. 25 [Stefano Rosselli, *Sepoltuario Fiorentino*, copia autografa del 1657]



Fig. 5. Disegno dello scudo della famiglia da Vinci.
Firenze, Archivio di Stato, Ms. 624, c. 610, n. 23
[*Sepolturnario Fiorentino*, copia datata 1740, volume 1]



Fig. 6. Stemmi Acciaiuoli e da Vinci raffigurati insieme in un'unica arme. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Fondo Nazionale, II.I.125, c. 178r
[Collezione Passerini – *Indice delle famiglie nobili*]

L'EVOLUZIONE VINCIANA DEL TRONCONE: DA ALLEGORIA A COLONNA *AD TRONCHONOS*¹

ANDREA ARSIE

Premessa

Il legame proposto nel 1982 da Pietro Cesare Marani² tra gli alberi reggenti l'impalcato dipinto nella sala delle Asse di Leonardo da Vinci (nella corte ducale del Castello Sforzesco di Milano) e le colonne *ad tronchonos*³ della canonica di

¹ Questo saggio rielabora parte della tesi di laurea in Progettazione dell'architettura al Politecnico di Milano (2024): *COLONNE ad tronchonos. La circolazione del verbum tettonico all'antica tra XV e XVI secolo*. Ringrazio, perciò, innanzitutto i miei relatori, Francesco Repishti e Jessica Gritti, per gli insegnamenti e la loro sempre costruttiva presenza. Sono grato, inoltre, a Pietro Cesare Marani per avere incoraggiato la scrittura di questo contributo.

² P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne ad tronchonos*, in "Raccolta Vinciana", fasc. 21, 1982, pp. 103-120.

³ Per "colonna *ad tronchonos*" si intende una non comune tipologia di sostegno puntuale connotata da un fusto recante dei nodi arborei (ossia i polloni lasciati dalla cesura di rami tagliati alla nascita), con base e capitello "all'antica". In realtà dovrebbe essere "ad *trunchonos*" ma, per antonomasia, si utilizza frequentemente questo nome grammaticalmente errato relativo alle colonne alberate della canonica di Sant'Ambrogio; l'espressione compare infatti in un documento conservato all'Archivio di Stato di Milano (ASMi, *Notarile*, 1953, Antonio Capitani, 16 giugno 1497; in F. REPISHTI, *Bramante in Lombardia: regesto delle fonti*, in "Arte

Sant'Ambrogio a Milano di Donato Bramante ha aperto la via a molteplici osservazioni sul celebre ambiente sforzesco, incoraggiandone la lettura "architetonica".

Tuttavia, se non ci si limita alla camera alberata, e si considera con interezza l'interesse di Leonardo per la forma del fusto arboreo, è interessante notare l'evoluzione del tronco nelle sue comparse vinciane; attraverso il disegno di un paramento architetonico in cui compare un fusto *ad tronchonos* (*Codex Atlanticus*, f. 988v, 1490 circa) (fig. 3), la stessa sala delle Asse (1497-1499) (figg. 4, 5), le colonne *ad tronchonos* tracciate su un foglio di disegni architetonici (Codice Anatomico Windsor, f. 912592r, post 1504) (figg. 6, 7) e le colonne *ad tronchonos* disegnate per il progetto di un nuovo palazzo Medici a Firenze di età leonina (*Codex Atlanticus*, f. 865r, 1515-1516) (figg. 8-10).

Verso la lettura tettonica del troncone

Nelle sue prime comparse vinciane il troncone è usato da Leonardo come soggetto utile alla trasmissione di messaggi politici⁴, indipendentemente dall'espressione di un'essenza botanica specifica.

Il fusto arboreo era infatti un soggetto particolarmente efficace per la variabile politica di secondo Quattrocento, potendo esprimere sia l'idea di stabilità in tempo di fortuna (per la sua robustezza), sia di rinascita in tempo di crisi (i polloni lasciati dalla cesura dei rami serbavano idealmente la potenza di una nuova vita pronta a gemmare). All'inizio del primo periodo milanese di Leo-

Lombarda", 176/177, 2016, p. 208), in cui si scrive dell'ordine di undici colonne, di cui tre "laboratas ad tronchonos".

⁴ Sulla simbologia botanica del Quattrocento è stata prodotta un'assai ricca letteratura. Seminale rimane M. LEVI D'ANCONA, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Leo S. Olschki, Firenze 1977.

nardo (1482-1499) risalgono infatti due fogli su cui compare il fusto arboreo come simbolo: f. 63v del Ms. Forster II, 1⁵ (1490 circa, Londra, Victoria & Albert Museum), ove compare un troncone tagliato da cui gemmano dei primi getti frondosi accompagnato dalle parole “Albero tagliato che rimette: ancora spero” (fig. 1); e il coevo f. 59r del *Codex Atlanticus*, ove invece è riportato il simbolo di un albero spoglio e secco affiancato da uno rigoglioso e florido⁶; questa volta la duplice immagine è corredata dalla massima: “quando penserai che io [sia per morire]” sull’albero nudo, “e io [rinascerò]” sul secondo⁷ (fig. 2).

La frequentazione della corte sforzesca e del *milieu* gravitante attorno a Ludovico Maria Sforza costituì senza dubbio la condizione necessaria per lo sviluppo dell’interesse di Leonardo per l’utilizzo allegorico di soggetti vegetali⁸. A Milano la forma del fusto arboreo circolava con ricorrenza negli ambienti vicini a Ludovico Sforza detto il Moro, associando alla persona del duca (*in pectore* fino all’incoronazione ufficiale avvenuta nel 1495) l’immagine del

⁵ A.M. BRIZIO, *Scritti scelti da Leonardo da Vinci*, Einaudi, Torino 1952, p. 97; e A. MARINONI, *Il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano*, trascrizione diplomatica e critica, vol. I, Giunti-Barbera, Firenze 1975, p. 128.

⁶ In P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne*, cit., p. 112.

⁷ Quest’ultimo è stato interpretato da Marco Versiero come un’allegoria delle speranze di Leonardo per la rivalsa del potere mediceo, scalfito dal duro colpo della congiura dei Pazzi e rovesciato sul finire del secolo con l’esilio della famiglia nel 1494 (in M. VERSIERO, *Codex Atlanticus. Leonardo, la politica, le allegorie*, DeAgostini, Milano 2010, pp. 108-111).

⁸ Interesse da inquadrare nella Firenze di Lorenzo il Magnifico, in cui Leonardo si era formato e che si serviva frequentemente della simbologia botanica ricorrendo a soggetti vegetali associati per convenzione a differenti valori (alloro, rosa, ulivo, quercia e vite...) e rappresentati in ricche composizioni floreali dettagliatamente raffigurate per poter comprendere le essenze botaniche ritratte e quindi i valori a cui si fa riferimento; si veda L. TOMASI TONGIORGI, *The flowering of Florence: botanical art for the Medici*, Lund Humphries, Washington D.C. 2002 (e relativa bibliografia).

gelso (in latino “*morus*” e in lombardo “*morone*”)⁹.

Il fondamento di questa allegoria, sull’assonanza “grammaticale” tra una specie botanica e lo pseudonimo dello Sforza, ha in passato indotto a ipotizzare che la circolazione della metafora arborea dipendesse proprio dall’arrivo di Leonardo in città (nel 1482)¹⁰; d’altronde questa posizione troverebbe conferma non solo in alcuni precedenti fiorentini (il caso di Ginevra de’ Benci e il ginepro, in cui Leonardo dimostra la capacità di formulare allegorie botaniche *ad personam*, non fondate su piante di utilizzo convenzionale e di significato universale, come l’alloro), ma anche nell’interesse del fiorentino per i rebus¹¹, spesso di fun-

⁹ La questione è assai complessa. Come ammoniscono Pier Luigi Mulas (P.L. MULAS, *La Sala delle Asse: une allégorie de la Prudence à la cour de Ludovic le More?*, in “Chroniques italiennes”, 60, 1990, pp. 117-128, in particolare p. 124) e Luisa Giordano (L. GIORDANO, *Ludovicus Dux*, Diakronia, Vigevano 1995, p. 105), il duca non ammise mai ufficialmente il gelso come propria impresa e il primo a scriverlo fu Paolo Giovio (in P. GIOVIO, *Dialogo dell’imprese militari ed amorose di Monsignor Paolo Giovio vescovo di Nucera*, Antonio Barre, Roma 1555, p. 39) a mezzo secolo di distanza dalla caduta del ducato sforzesco: “Il Duca Lodovico [...] il quale, per openione di prudenza, fu tenuto un tempo arbitro della pace et della guerra in Italia, et perciò portò l’albero del Celsomoro per impresa, la quale, come dice Plinio, è reputata sapientissima ominium arborum, perché fiorisce stando per fuggire il gelo, et le brine”. È tuttavia innegabile che il ritratto metaforico del duca come gelso-morone ricorra negli ambienti di corte; ce ne restano tracce letterarie (nelle *Rime* di Bernardo Bellincioni, nella *Pasitea* di Gaspare Ambrogio Visconti, o nel *Theorica Musice* di Franchino Gaffurio) e figurate (la celeberrima miniatura di Pietro Birago per il frontespizio della *Sforziade* di Giovanni Simonetta). Su questi temi si è prodotta una ricchissima bibliografia, si veda: C. SALSI, *Leonardo, il Moro e le allegorie*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse del castello sforzesco, all’ombra del Moro*, a cura di C. SALSI, A. ALBERTI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 200-209 e precedenti.

¹⁰ L. SYSON, *The rewards of service. Leonardo da Vinci and the Duke of Milan*, in *Leonardo da Vinci. Painter at the court of Milan*, a cura di L. SYSON, L. KEITH, National Gallery Publications, London 2011, p. 41 (e relativa bibliografia).

¹¹ Cfr. A. MARINONI, *I rebus di Leonardo da Vinci raccolti e interpretati*, Leo

zionamento analogo: fondati su prossimità lessicali/fonetiche/semiotiche elevate a occasioni per l'allegoria.

Il ruolo di Leonardo nella scelta del troncone-gelso come emblema del signore va però ridiscusso. Il simbolo era infatti già radicato nella cultura politica del ducato lombardo: esso ricorreva in alcune imprese viscontee, poi riutilizzate dagli Sforza (principalmente il tizzone ardente, diffuso anche nella variante dei tre tizzoni in fiamme con secchie appese), e in altre invece propriamente sforzesche (come il veltro legato al tronco di un albero, simbolo di sorvegliata quiete e però anche di prontezza nella difesa; ma soprattutto il diffusissimo troncone dirozzato, ossia piallato e squadrato da un'accetta, associato al motto "tutto torto el vain", allusione alla promessa *renovatio* degli Sforza rispetto ai loro predecessori).

Il fusto arboreo era dunque un soggetto già abitualmente associato all'autorità ducale¹²; il gelso, inoltre, sarebbe stato spontaneamente recepito da larga parte dei sudditi con valore positivo, in particolare come sinonimo di benessere: la sua coltura è necessaria all'allevamento dei bachi da seta, attività senza dubbio rilevante per l'economia del ducato. Infine, esso sarebbe stato altrettanto gradito agli eruditi della corte del Moro, che lo avrebbero associato alla qualità della saggezza, valore secondo Plinio proprio di questa pianta, "sapiientissima" perché l'ultima a gemmare e la prima a fruttificare, evitando sia i temporali primaverili che quelli estivi¹³.

S. Olschki, Firenze 1954.

¹² Che questi soggetti formassero una semantica simbolico-formale di fondamento comune (in tutti compare il tronco arboreo) appare evidente dalla cappella della rocca di Soncino, in cui le pareti sono decorate solo da queste imprese "arboree". Per la storia della rocca di Soncino e i suoi restauri si veda: L. BELTRAMI, *La Rocca Sforzesca di Soncino*, Colombo & Corani tipografi, Milano 1884.

¹³ "[...] sicuti morus quae novissima / urbanarum germinat nec nisi exacto /

Per queste (e altre) ragioni, è plausibile pensare che a Milano l'interesse per il troncone derivasse dalla committenza; e che Leonardo, come Donato Bramante, abbia usato la figura dell'albero-morone in risposta a una richiesta del signore, significando metaforicamente la presenza del duca in una fabbrica di suo diretto patrocinio¹⁴.

Entrambi attingono a interessi personali nel farlo: l'architettura – come prassi e come teoria – per Bramante, la botanica e l'indagine scientifico-naturalistica per Leonardo¹⁵. L'urbinate lo fa nella canonica di Sant'Ambrogio, Leonardo nella decorazione della camera della torre del Castello Sforzesco.

Sulla sala delle Asse (iniziata nel 1497 e interrotta alla caduta del ducato milanese nel 1499¹⁶) è stata prodotta un'estesa bibliografia; ne consegue che molteplici sono le letture iconografiche proposte per l'ambiente¹⁷; in questa occasione ci si limita alle

frigore, ob id idcta sapientissima arborum" (PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, libro XVI).

¹⁴ Malaguzzi Valeri, facendo riferimento ad alcune parole di Luca Pacioli, scrive: "Se crediamo poi a una figura del manoscritto di fra Luca Pacioli, in quelle colonne a tronchi d'alberi sarebbe un'allusione a una delle imprese araldiche cara a Ludovico il Moro, che ad essa rimase fedele ricordandola nei grandi lavori di rimodernamento della città"; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, II, Ulrico Hoepli, Milano 1915, p. 143.

¹⁵ Sull'interesse (anche scientifico) di Leonardo per il tronco, e le applicazioni dello studio sulla ramificazione che ne deriva, si veda: A.M. PENATI, *Leonardo, la natura, il giardino, il paesaggio*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse*, cit., pp. 132-153.

¹⁶ Sulla decorazione della camera della torre prima dell'intervento di Leonardo si veda A.M. PENATI, *Sulle tracce della Sala delle Asse: Leonardo, Ludovico e la corte di Milano*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse*, cit., p. 20.

¹⁷ Per una sintesi sulle interpretazioni della sala delle Asse: A.M. PENATI, *Per una ricognizione iconografica e iconologica intorno alla Sala delle Asse*, in "Rassegna di studi e di notizie", vol. XL, XLIV, 2018-2019, pp. 31-54. In generale Carlo Cattu-

questioni che incidono più direttamente sulla lettura architettonica della composizione, e in particolare dei suoi fusti arborei.

La dialettica tra tronco (forma naturale) e colonna (forma architettonica) che Leonardo escogita per l'immersivo partito decorativo dell'ambiente sforzesco si consuma principalmente su due registri: il primo agisce collocando i tronconi lì ove le convenzioni decorative avrebbero previsto la presenza di colonne, fondendo i due principali *topoi* antichi per la decorazione pittorica di ambienti domestici: la "sala colonnata" e la "sala alberata"; il secondo, più intuitivo e derivato dal precedente, si evince considerando il valore tettonico dei tronconi dipinti nella composizione della pergola simulata dal ciclo di affreschi.

Per "sala colonnata" si intende una tipologia di decorazione

rini pare aver confermato che i tronchi della sala erano intesi come gelsi (incoraggiando l'identificazione in questa essenza botanica di Ludovico Maria Sforza, vedi nota 12), riportando alcune parole di Pacioli in cui quest'ultimo si riferisce alla sala come "camera dei moroni": C. CATTURINI, *Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di Milano: una citazione di Luca Pacioli per la "Sala delle Asse" ovvero la "camera dei moroni"*, in "Prospettiva", 147, 2012, pp. 159-166. Si vedano anche: L. TOSI, *Le pitture murali della Sala delle Asse nel Castello Sforzesco di Milano: l'iconografia del motivo ad alberi prima e dopo Leonardo*, tesi di dottorato di ricerca in Scienze del patrimonio letterario, artistico e ambientale, ciclo XXIX, Università degli Studi di Milano, 2015-2016; J. PEDERSON, *The Sala delle Asse as Locus amoenus: Revisiting Leonardo da Vinci's Arboreal Imagery in Milan's Castello Sforzesco*, in *Green Worlds in Early Modern Italy: Art and the Verdant Earth*, a cura di K. HOPE GOODCHILD, A. OETTINGER, L. PROSPERETTI, Amsterdam University Press, Amsterdam 2019, pp. 89-108; J. PEDERSON, "Under the shade of the Mulberry Tree": *Reconstructing Nature in Leonardo's Sala delle Asse*, in *Leonardo da Vinci: Nature and Architecture*, a cura di C. MOFFATT, S. TAGLIALAGAMBA, Brill, Boston 2019, pp. 168-192; e F. TASSO, L. TOSI, "Sala delle Asse" to "Sala dei Moroni": *the Sforza's heraldic project for the Sala della Torre in Castello Sforzesco*, in *State-rooms of royal and princely palaces (14th-16th centuries)*, a cura di M. METELO DE SEIXAS, T. HILTMANN, Caminhos romanos, Lisboa 2022, pp. 97-116.

domestica di origine latina¹⁸. Essa consiste nella scansione delle pareti di una sala simulando un peristilio (nel XV secolo solitamente dipinto, poi composto anche di paraste o semicolonne tridimensionali), nei cui campi di *intercolumnio* possono susseguirsi scene e soggetti di varia natura (si pensi alla *camera picta* di Andrea Mantegna nel castello di San Giorgio a Mantova, l'esempio più noto del XV secolo di questo genere¹⁹, o alla sala dei Mesi di Palazzo Schifanoia a Ferrara).

Solitamente questo partito decorativo era destinato alle sale di rappresentanza (ossia la "sala maggiore"). La sua preminenza, in dignità, sugli altri generi è riconosciuta nel libro IX del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti (sugli ornamenti per l'abitazione signorile)²⁰.

La decorazione degli ambienti intimi (di dimensioni minori) nella residenza signorile era invece risolta con la rappresentazione di soggetti naturali vari (alberi, laghi, monti, frutti, *et cetera*).

Anche questa tradizione era attestata nel libro IX del *De re*

¹⁸ Esempi pompeiani in E. BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts- und Paradiesmotive in Innenraum*, Verlag Bruno Hessling Press, Berlin 1967, pp. 55-72.

¹⁹ Sulla ricezione della camera di Andrea Mantegna: L. TUNESI, *Per l'allestimento di una sala nella corte: "conzare" la camera della Torre*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse*, cit., pp. 84-107.

²⁰ "In crustationibus parietu[m] nulla picturae co[n]iectatio erit gratior atque spectatior, quam q[uae] lapideas columnatio[n]es exprimat."; LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro IX, 4; LEONIS BAPTISTAE ALBERTI *DE RE AEDIFICATORIA INCIPIT LEGE FELICITER ... LEONIS BAPTISTAE / ALBERTI FLOREN/TINI VIRI CLA/rissimi de re Aedificatoria ... Flo/rentiae accuratissime impres/sum opera Magistri Nicolai / Laurentii / Alamani, Anno / salutis Millesimo octual/gesimo quinto, quarto chalendas ianuarias*, Firenze 1485, s.i.p. (fronte 318) ("Nelle cortecce di le mura non vi si mette applicamento nessuno di pittura più grata, né più da vedersi volentieri, che quella che ne dimostri colonnati di pietra"; traduzione da C. BARTOLI, *L'architettura di Leonbatista Alberti: tradotta in lingua Fiorentina da Cosimo Bartoli ... Con la aggiunta de Disegni*, Firenze 1550, p. 333).

*aedificatoria*²¹, come più gradevole e divertente, perciò adatta ad ambienti non di rappresentanza²².

Le “sale alberate” rientrano in questa tipologia di decorazione informale, consistendo solitamente in camere sulle cui pareti sono rappresentati alberi fruttiferi e fioriti in primo piano, ordinatamente affiancati su uno sfondo libero²³. Vari sono i precedenti, già di età antica, che possiamo contare (l'*hortus pictus* nella *domus* di Livia a Roma, per esempio, ma anche molti interni pompeiani, come nella “casa del frutteto”). Per il contesto lombardo di fine Quattrocento è rilevante il precedente (1420-1425 circa) della camera alberata del cardinale Branda

²¹ Menzioni analoghe sono presenti nei libri sulle arti della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio: “Non fraudando et studio, divi Augusti aetate, qui primus instituit amoenissimam parietum picturam, villas et portus ac topiaria opera, lucos, nemora, colles, piscinas, euripos, litora.”; *NH*, PLINIO IL VECCHIO, XXXV, 116 (“Neanche si deve tacere Studius [o Ludius] dell’età di Augusto, che per primo inventò la pittura leggiadra delle pareti, ove egli dipinse ville e porti e giardini, boschetti sacri e foreste, colline, specchi d’acqua, canali, fiumi e spiagge”; traduzione da PLINIO IL VECCHIO, *Naturalis Historia*, a cura di F. MASPERO, Bur-Mondadori, Milano 2011).

²² “Hilarescimus maiore in modus animis cum pictas videmus amoenitates regionum et portus et piscationes et venationes et nationes et agrestium ludos et florida et frondosa.”; LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro IX, 4; LEONIS BAPTISTE ALBERTI *DE RE AEDIFICA/TORIA*, cit., s.i.p. (fronte 319) (“Rallegranti oltra modo gli animi nostri nel veder dipinti paesi dilettevoli, et porti, et pescagioni, et cacciagioni, et notazioni, et giochi da pastori, et cose fiorite, et piene di fronde”; traduzione da C. BARTOLI, *L’architettura di Leonbatista Alberti*, cit., p. 334).

²³ Un approfondito *excursus* sulla sala alberata è proposto da Maria Teresa Fiorio in: M.T. FIORIO, “*infra le fessure delle pietre*”: la Sala delle Asse al Castello Sforzesco, in *Il codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, a cura di P.C. MARANI, G.M. PIAZZA, Electa, Milano 2006, p. 27. Anche Luca Tosi (L. TOSI, *Le pitture murali*, cit., p. 335) fa riferimento al precedente letterario pliniano e al tema delle sale alberate in generale; interessante l’esempio dell’alcova di Federico da Montefeltro a Urbino e gli alberi dipinti sui suoi fronti esterni.

Castiglione di Castiglioni nel suo palazzo a Castiglione Olona, in cui compaiono isolati alberi su sfondo monocromo attorno al cui fusto si legano dei cartigli, mentre tra un albero e l'altro giocano dei putti; è tuttavia unanimemente riconosciuto che il precedente più influente sulla sala delle Asse sia stata la "sala de li albori" in casa di Gaspare Ambrogio Visconti in porta Vercellina²⁴ (probabilmente dipinta da Bramante²⁵, dopo il 1486²⁶).

Nella camera della torre dello Sforzesco questi due generi sono fusi in un originale sintesi: a differenza di una convenzionale sala alberata, i fusti in questo caso non sono i tronchi di alberi liberi, bensì impiegati come sostegni di un'architettura che organizza e scandisce lo spazio della sala, proprio come accade solitamente con le strutture architettoniche simulate dalle sale colonnate²⁷.

²⁴ R.V. SCHOFIELD, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento*, a cura di A. ESCH, C.L. FROMMEL, Einaudi, Torino 1990, p. 313). Per una descrizione più approfondita dell'abitazione di Gaspare Ambrogio Visconti e del suo contenuto si veda B. MARTINELLI, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gasparo Visconti*, in *Veronica Gamba e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, Olschki, Firenze 1989, pp. 121-261.

²⁵ A questa conclusione incoraggiano le parole di Giovanni Paolo Lomazzo proprio sulla sala delle Asse, il cui motivo dei nodi arborei viene presentato come una soluzione da attribuire all'urbinate: "Negli arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di fare che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò, canestrando gli tutti, Bramante ancora" (G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. CIARDI, Marchi&Bertolli, Firenze 1974, vol. 2, p. 374).

²⁶ Quando cioè Gaspare Ambrogio Visconti acquisisce la proprietà su cui costruirà la sua abitazione, più precisamente il 10 ottobre 1486; si veda G. STRONI, *Gli affreschi di Donato D'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in "Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda", 1978, pp. 203-204, doc. 4.

²⁷ Vari potrebbero essere i motivi per questa fusione: innanzitutto l'ambiguità dell'ambiente, al contempo di rappresentanza essendo la sala maggiore degli

Inoltre, a differenza delle precedenti comparse del fusto arboreo su fogli vinciani, i tronconi che Leonardo dipinge questa volta non sono solo allegorie, ma esprimono anche un significato spiccatamente strutturale come sostegni portanti di un sistema “inclinato” (e perciò distante dal modello vitruviano della “ortogonale” capanna primigenia trilitica²⁸, a cui pur è stato talvolta ricondotto²⁹). Valenza statica che affianca (e non sostituisce) quella simbolica, essendo l’una funzionale all’altra: i tronconi-moroni, come *alter ego* vegetale del duca, ne esaltano la figura non solo rappresentandolo ma anche celebrandone il ruolo, fondamentale per la stabilità dello Stato così come lo è quello dei moroni per la stabilità della pergoia.

L’assunzione di una logica compositiva di fondo (in questo caso quella statica) integra al meglio il simbolo nella composizione combattendone l’astrattezza; consapevolezza che potrebbe essere maturata dall’osservazione della canonica di Bramante a Milano (cantiere iniziato nel 1492 e interrotto nel 1497): Leonardo conosce sicuramente il chiostro di Bramante ad archi su colonne, già Pietro Cesare Marani ha notato su f. 177v del codice 8937 della Biblioteca Nacional di Madrid (dai fogli “de peso et sustentaculo”) l’annotazione “come in sancto Ambrosio” vicino

appartamenti ducali (per cui sarebbe stata adeguata la sala colonnata), ma anche intimo essendo punto di contatto tra le stanze del duca (al pian terreno) e quelle della duchessa (raggiungibili dalle scale dell’attiguo portico dell’Elefante) e unico ambiente ad avere accesso diretto alle “salette negre” della Ponticella e al giardino privato della ghirlanda. La scelta di un partito decorativo di tema vegetale potrebbe inoltre derivare proprio dalla prossimità del giardino, di cui la sala costituirebbe quindi una sorta di anticipazione all’interno.

²⁸ Su questo si veda: M. COLLARETA, *Gotik in der Renaissance*, in *Saggi di letteratura architettonica. Da Vitruvio a Winckelmann*, vol. III, a cura di H. BURNS, F.P. DI TEODORO, G. BACCI, Leo S. Olschki, Firenze 2010, pp. 133-138.

²⁹ J.F. MOFFITT, *Leonardo’s “Sala delle Asse” and the Primordial Origins of Architecture*, in “Arte Lombarda”, 92, 1990, pp. 76-90 e precedenti.

un disegno di colonna con arco³⁰, cogliendo l'evidente riferimento alla struttura dell'architettura progettata da Bramante nel suo primo progetto di chiostro/cortile porticato su quattro lati³¹.

Potrebbe sorprendere che Leonardo per la canonica si concentri sul suo funzionamento statico e non sulle sue originali colonne *ad tronchonos*; ma si deve ricordare che il fiorentino conosceva già la forma del fusto alberato: su f. 988v del *Codex Atlanticus*, datato da Carlo Pedretti tra il 1487 e il 1490³² (a pochi anni dalla pubblicazione dell'*editio princeps* del *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti nel 1485, in cui è contenuto l'unico riferimento esplicito della trattatistica alla colonna *ad tronchonos* come forma architettonica³³), compare una struttura pseudo-architettonica (forse una transenna divisoria per ambienti o spazi

³⁰ In P.C. MARANI, *Leonardo e le colonne*, cit., p. 103.

³¹ Sul fatto che il progetto completato avrebbe avuto quattro lati porticati si dice, insieme ad altre ipotesi, in R.V. SCHOFIELD, G. SIRONI, *Bramante e la canonica di Sant'Ambrogio a Milano*, in "Annali di architettura", 9, 1997, pp.155-186.

³² C. PEDRETTI, *The drawings and miscellaneous papers of Leonardo da Vinci in the collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Johnson Reprint, London 1987, fig. 94.

³³ "[...] Et quam illud cadebat pervenuste, quod festivissimi assuevere ad fores tricliniorum pro lateribus hostii vastas mancipiorum statuas superliminare in caput sustentantes appingere et columnas in porticibus praesertim ortorum ponere, quae aut arborum truncos nodis desectis aut fasces loro concinctos referant, aut quae volubile set palmate et asperae frondibus et aviculis duulisque refertae essent."; LEON BATTISTA ALBERTI, *De re aedificatoria*, libro IX, 1; LEONIS BAPTISTE ALBERTI *DE RE AEDIFICATORIA*, cit., s.i.p. (fronte 314) ("[...] O quanto era cosa honorata, et degna quel ch'usarono gli huomini più giocondi, il mettere cioè in cambio di stipiti, alle porte de le sale statue di servi che reggessino il cardinale di sopra, et il por colonne, massimo nelle logge de gli horti, le quali paressino quali che o tronconi di alberi, levatine i rami, o vero un fascello di rami legati insieme con una fusta, overamente come le avvolte et piene di palme, o come le pine di fronde"; traduzione da C. BARTOLI, *L'architettura di Leonbatista Alberti*, cit., pp. 327-328). Per una lettura critica del passo si veda L.B. ALBERTI, *De re aedificatoria*, a cura di P. PORTOGHESI, Il Polifilo, Milano 1966, p. 786.

esterni³⁴, ma potrebbe anche trattarsi di un apparato effimero³⁵) composta di un basamento lineare con piedistalli sporgenti, su cui si collocano delle colonnine alternate a campi in tessuto variamente intrecciato (a cesta, a spinapesce, a rete): esse hanno tutte fusti differentemente lavorati, di questi il primo a destra è *ad tronchonos* (fig. 3). In questo disegno il fiorentino pare servirsi della lavorazione a corteccia arborea come un espediente plastico concorrente alla creazione di una decorativa *varietas* per elementi non realmente architettonici.

La sala delle Asse segna inequivocabilmente un progresso, rispetto a questo precedente, verso la ricezione del significato tettonico del troncone in Leonardo; tuttavia, è innegabile che per i tronconi dipinti la componente simbolica prevalga ancora su quella "architettonica".

Le colonne *ad tronchonos* di Leonardo

È significativo che, nelle poche tracce dell'attività di Leonardo come architetto di cui disponiamo, la forma delle colonne *ad tronchonos* ricorra in ben due occasioni: su f. 912592r del Codice Anatomico di Windsor (Royal Collection) e su f. 865r del *Codex Atlanticus* (Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano).

Il primo è stato in passato ricondotto al progetto per la villa di Charles d'Amboise, governatore francese a Milano per

³⁴ C. PEDRETTI, *The drawings and miscellaneous papers*, cit., fig. 94.

³⁵ L'impiego di forme e materia vegetali in architetture effimere, spesso lignee e di forma "all'antica", costituisce senza dubbio un canale assai influente per la circolazione dell'immagine di un'architettura vegetale. Se ne omette qui una trattazione più dettagliata, tuttavia si veda R.V. SCHOFIELD, *A Humanist Description of the architecture for the wedding of Gian Galeazzo Sforza and Isabella d'Aragona*, in "Papers of the British School at Rome", 56, 1988, pp. 213-240.

cui Leonardo lavora dal 1506 al 1511³⁶ (il cosiddetto “secondo periodo milanese”)³⁷.

Non si hanno documenti a sostegno di questa tesi ed è impossibile determinare con certezza a quale progetto facciano riferimento i disegni di questo foglio. Si è invece maggiormente sicuri della loro collocazione cronologica: come notato da Carlo Pedretti³⁸, nel foglio precedente il nostro (f. 912591r) compare il ben noto Nettuno per una fontana, il quale è un’evidente replica del *David* di Michelangelo, scoperto in piazza della Signoria a Firenze nel 1504, nel pieno della repubblica antimedicea e alla fine del secondo periodo fiorentino di Leonardo. Pertanto non si può collocare f. 912592r prima del 1504.

Sul foglio (fig. 7) compare in basso a sinistra, a fianco a

³⁶ La notizia dell’ingaggio del fiorentino come architetto (“per svolgere alcuni disegni d’architettura”) al servizio di Charles d’Amboise è documentata in L. BELTRAMI, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Treves, Milano 1919, n. 181.

³⁷ Per il legame del progetto alla figura del maresciallo francese si vedano gli studi di Carlo Pedretti: C. PEDRETTI, *A chronology of Leonardo da Vinci’s architectural studies after 1500*, Droz, Genève 1962, pp. 36-49; ma soprattutto ID., *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1972, pp. 41-52. Più recentemente se ne è occupata Sabine Frommel in: S. FROMMEL, *Leonardo et la villa de Charles d’Amboise*, in *Leonard de Vinci et la France*, catalogo della mostra (Château du Clos Lucé, 24 giugno 2009 - 31 gennaio 2010), a cura di C. PEDRETTI, Cartei & Bianchi Editeurs, Campi Bisenzio 2009, pp. 113-120. Inizialmente il progetto per Charles d’Amboise era stato collocato da Carlo Pedretti nei pressi del Nerone di Sant’Andrea all’altezza di San Babila (in C. PEDRETTI, *Il Neron da Sancto Andrea*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XVIII, 1960, p. 70; e ID., *Ancora sul Neron da Santo Andrea*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XIX, 1962, p. 273). Più recentemente Giovanni Cislighi ha discusso questa ipotesi di Pedretti, collocando invece l’edificio nella cittadella sforzesca di porta Vercellina (G. CISLAGHI, *Leonardo urbanista e cartografo a Milano, Porta Vercellina*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXIX, 2001, pp. 143-189: 172-189).

³⁸ C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 1978, p. 216.

una sezione di rampe sovrapposte, il disegno di due fusti su una fascia (marcapiano?) con segmento sporgente in corrispondenza degli elementi verticali (quindi “triumphata”) recante uno scudo esagonale del tipo sforzesco.

Non riusciamo a leggere il tipo di base o i capitelli che Leonardo immagina per gli elementi, ma sono facilmente riconoscibili dei nodi arborei disposti lungo i fusti che rendono il disegno quello di un motivo a scansione binata di colonne *ad tronchonos* e fasce marcapiano con scudo esagonale³⁹; probabilmente da impiegare in facciata (si può notare a fianco l'abbozzo di una planimetria generica che riporta in corrispondenza della facciata principale dieci elementi, che avrebbero diviso il fronte in nove campate).

Il tono è chiaramente sforzesco: oltre che per lo scudo esagonale e le colonne *ad tronchonos*, anche per il motivo a rombi⁴⁰ tracciato per le porzioni murarie.

L'associazione del disegno alla tipologia della villa costituisce una suggestiva ipotesi: le colonne *ad tronchonos* avrebbero accordato l'edificio all'immagine arcadica e naturale di cui solitamente si serve questa tipologia residenziale, rievocando uno dei possibili utilizzi di colonne *ad tronchonos* di età antica, ossia come sostegni per microarchitetture votive o complementi

³⁹ Sulla coppia di colonne che compare nel foglio si veda C. PEDRETTI, *A chronology*, cit., p. 47; e ID., *Leonardo da Vinci. The Royal Palace*, cit., p. 50. L'interesse di Leonardo per le facciate scandite da colonne binate anticipa quello per la stessa scelta compositiva nella poco successiva Roma leonina. In particolare, gli studi di facciate di palazzo risalgono al 1506-1508, su f. 160v del Codice Arundel, e gli studi di villa della copertina posteriore del Codice sul volo degli uccelli (Torino, Biblioteca Reale); tutti riportati in C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, cit., pp. 214-215.

⁴⁰ Non a caso si è ricorso spesso al motivo nei restauri di architetture sforzesche (come la corte ducale nel Castello Sforzesco di Milano e alcuni ambienti del castello di Vigevano).

rituali legati ai culti dionisiaci naturalistici⁴¹, e rifacendosi anche a un'idea (non necessariamente vitruviana bensì empirica) di architettura primitiva. Le colonne alberate così impiegate sarebbero inoltre state assai coerenti con l'indicazione albertiana di utilizzarle per decorare logge di giardini signorili⁴²: impiegate in facciata, infatti, le colonne *ad tronchonos* sarebbero state in diretto contatto proprio con il giardino della villa⁴³. In questo modo Leonardo avrebbe, inoltre, sterilizzato la forma arborea della sua militanza sforzesca, rifacendosi al suo originario campo semantico (quella naturale) e riutilizzandola in maniera del tutto

⁴¹ Le colonne *ad tronchonos* nella variante di colonne a tronco tortile di vite, con nodi, pigne d'uva ed edera, erano state utilizzate per la realizzazione di micro-architetture (altari, edicole ecc.) legate al culto di Dioniso. E. BÖRSCH-SUPAN, *Garten-, Landschafts-*, cit., pp. 55-78.

⁴² L'utilizzo delle colonne *ad tronchonos* per una villa di piacere sarebbe stato il caso maggiormente concorde con l'utilizzo della forma alberata suggerito nel libro IX del *De re aedificatoria*. La colonna con nodi arborei tagliati era stata applicata a Milano nel chiostro della canonica di Sant'Ambrogio, tipologia non signorile bensì religiosa, e quindi incoerente con il passo del *De re aedificatoria* (riportato in nota 31).

⁴³ L'utilizzo di colonne *ad tronchonos* sarebbe coerente con gli studi di Leonardo su un giardino "maraviglioso" che alcuni hanno legato al progetto per la villa del governatore francese. Calvi è il primo a suggerire che i disegni di Leonardo per un mirabolante giardino, coevi a quelli del foglio 231 v-a (*Codex Atlanticus*) sull'impianto planimetrico per la villa, fossero da associare al progetto per Charles d'Amboise (G.L. CALVI, *Notizie dei principali professori di belle arti che fiorirono in Milano durante il governo de' Visconti e degli Sforza. Parte III. Leonardo da Vinci*, Tipografia Fratelli Borromi, Milano 1869, pp. 237-250). Ipotesi incoraggiata successivamente da Carlo Pedretti, il quale ha dimostrato che i due fogli in origine costituivano pagine tra loro attigue, suggerendo pertanto continuità dei loro contenuti (in C. PEDRETTI, *Il Neron*, cit., pp. 65-66). In particolare, Carlo Pedretti si concentra sul folio 271 v-a del *Codex Atlanticus*, su cui Leonardo descrive le sue intenzioni per la progettazione del fantasioso giardino (parole trascritte in C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, cit., p. 210). Cfr. G. CISLAGHI, *Leonardo urbanista*, cit.

differente: non più in angolo, come nelle architetture bramantesche milanesi⁴⁴, ma in facciata.

Sono tutte interpretazioni: l'associazione del foglio alla villa è tutt'altro che certa, anzi, ammesso che ci sia un legame tra il disegno di nostro interesse e gli altri del medesimo foglio, le rampe sovrapposte a servizio di tre livelli sembrerebbero rinviare alla tipologia del palazzo più che alla villa (solitamente di soli due livelli)⁴⁵.

In ogni caso, questo disegno segna la prima comparsa di colonne *ad tronchonos* realmente architettoniche nella produzione di Leonardo.

Con la morte del governatore francese Charles d'Amboise, nel 1511, per Leonardo si apre una nuova stagione che lo conduce a Roma nel 1513, ove rimarrà fino al 1517, quando partirà per la Francia di Francesco I di Valois. Durante questi pochi anni

⁴⁴ Oltre che nella più volte citata canonica, la collocazione angolare dei tronconi è ripresa anche nel demolito chiostro del monastero benedettino femminile del Lentasio (1505 circa secondo Luciano Patetta, in L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Politecnica Editrice, Milano 1987, p. 404; ma secondo Jessica Gritti i lavori potrebbero essere iniziati già sul finire del Quattrocento, in J. GRITTI, *Bramante e la cappella ducale di San Teodoro in Santa Maria presso San Satiro*, in "Arte Lombarda", 176/177, 2016, p. 61); e nel più tardo cortile di Palazzo Talenti da Fiorenza (post 1557; M.J. WATERS, *Palazzo Talenti da Fiorenza, Bramante's Canonica and the afterlife of bramantesque architecture in Milano*, in "Arte Lombarda", 176/177, 2016, pp. 101-115). Entrambi utilizzano colonne *ad tronchonos* in angolo.

⁴⁵ A questi anni (1506-1508) risalgono anche i disegni di Leonardo per l'allestimento dell'*Orfeo* di Agnolo Poliziano, tra questi quello di un troncone che avrebbe dovuto essere calato dall'alto come parte della scenografia bucolica e arcadica per la messinscena (f. 231r Codice Arundel, Londra, British Library). Si veda A. ALBERTI, *Dai giardini dipinti alle sale alberate: precedenti figurativi e letterari per la Sala delle Asse*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse*, cit., pp. 108-131; in particolare p. 122 nota 100 e p. 126 fig. 18.

i suoi committenti sono il cardinale Giovanni de' Medici e suo fratello Giuliano de' Medici duca di Nemours; rispettivamente quarto e settimogenito di Lorenzo il Magnifico.

Per i Medici Leonardo ipotizza il progetto della nuova residenza per la famiglia a Firenze, da costruire dinanzi al palazzo di Michelozzo voluto dal bisnonno Cosimo⁴⁶. A questo progetto fanno riferimento i disegni che compaiono su f. 865r⁴⁷ del *Codex Atlanticus* (fig. 8).

Il motivo a colonne alberate binate, come nel precedente schizzo per gli studi di villa, avrebbe scandito la facciata. Questa architettura, se fosse stata realizzata, avrebbe investito la forma delle colonna arborea di una visibilità mai guadagnata prima, paragonabile solo al lontano precedente bizantino dell'arco trionfale nel foro di Teodosio a Bisanzio⁴⁸.

⁴⁶ Molti i riferimenti bibliografici alla risistemazione urbanistica del quartiere mediceo affidata a Leonardo. Segnaliamo in particolare la digressione di Manfredo Tafuri in M. TAFURI, "Roma instaurata". *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma del primo '500*, in Raffaello Architetto, a cura di C.L. FROMMEL, S. RAY, M. TAFURI, Electa Editrice, Milano 1984, pp. 59-106 (in particolare pp. 85-90 sulle committenze leonine tra Roma e Firenze); e C. ELAM, *Il Palazzo nel contesto della città. Strategie urbanistiche dei Medici nel Gonfalone del Leon d'Oro 1494-1530*, in *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, a cura di G. CHERUBIN, G. FANELLI, Giunti, Firenze 1990, pp. 44-57.

⁴⁷ Il foglio è uno dei più pubblicati tra quelli architettonici di Leonardo. Da ultimo si veda la scheda su di esso in P. CORDERA, *Architecture, festivities, and ephemeral displays: drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus*, De Agostini, Novara 2010, pp. 104-106 e relativa bibliografia.

⁴⁸ Questo, come molti degli altri casi antichi (non numerosi) di colonne *ad tronchonos*, sarebbe da ricondurre alla lettura del tronco come attributo erculeo, rappresentando la clava impugnata dall'eroe (un fusto di legno sagomato a impugnatura con nodi di rami tagliati), che ha comportato l'utilizzo di colonne *ad tronchonos* per architetture legate ai valori erculei di forza e coraggio (come un arco di trionfo). Sul foro di Teodosio, o *Forum Tauri*, di Costantinopoli si vedano: R. NAUMANN, *Neue Beobachtungen am Theodosiusbogen und Forum Tauri*

Nel nostro caso, tuttavia, la semantica vegetale non si limita ai fusti degli elementi binati, ma interessa anche le ghiere degli archi. La colonna *ad tronchonos* non è dunque più utilizzata come singolo carattere architettonico, ma come sintagma di una più estesa metafora vegetale che interessa tutto il fronte, funzionale alla espressione di un chiaro messaggio politico: la *triumphalis reinstaurationis lauri*, ossia il ritorno trionfante dell'alloro a Firenze, intendendo la pianta come allegoria di tutta la casata medicea, rientrata in città nel 1512 (dopo diciotto anni di esilio).

L'assunzione dell'alloro come simbolo è coerente non solo con le pretese politiche del capofamiglia (il cardinale Giovanni de' Medici, papa Leone X dall'anno seguente) ma anche con la storia della famiglia, in particolare con l'età proprio di Lorenzo il Magnifico, che nel *laurus* si era identificato allegoricamente (ancora una volta per prossimità sintattica tra il suo nome e quello latino della pianta) e programmaticamente, ergendo l'alloro (attributo di poeti e imperatori) a icona di una politica fondata sulla promozione della cultura e l'abilità diplomatica.

Oltre il contesto, a rendere sufficientemente sicuri che i tronconi frondosi di Leonardo siano da intendersi come piante di alloro è l'affinità della rappresentazione a caratteri effettivamente connotanti questa specie: la forma delle foglie innanzitutto, molto appuntita e non digitale⁴⁹, ma anche la loro dispo-

in *Istanbul*, in "Istanbul Mitteilungen", 26, 1976, pp. 117-141; R. KRAUTHEIMER, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Einaudi, Torino 1986, p. 77 e fig. 14; J. BARDILL, *Brickstamps of Constantinople*, Oxford University Press, London 2004, pp. 130-131.

⁴⁹ La conoscenza dei caratteri botanici è fondante della poetica vinciana per la rappresentazione di specie vegetali, per esempio: nella sala delle Asse la disposizione delle foglie riprende esattamente i "gruppi" in cui si articolano le chiome dei gelsi e la forma delle foglie a triangolo stonato e leggermente digitale è pertinente con l'essenza del gelsomoro.

sizione, serrata e “a spinapesce”, ossia in coppie di foglie dallo sviluppo geometrico simmetrico e contrapposto rispetto a un fusto centrale da cui sono gemmate; qualità che rendono inoltre l'alloro molto indicato per costituire un motivo decorativo.

La facciata frondosa di Leonardo, dunque, si sarebbe collocata, da esempio eclatante, nella fitta schiera di opere donate o commissionate dai Medici (soprattutto da Giovanni) in questi anni tra Roma e Firenze contenenti il simbolo dell'alloro⁵⁰.

Sul nostro foglio il motivo del fusto *ad tronchonos* ricorre in ben tre schizzi (fig. 8), essi costituiscono l'unica fonte consultabile per formulare delle ipotesi più specifiche sulla composizione della facciata che Leonardo immagina per il palazzo mediceo: il primo e il secondo (si fa riferimento al senso di lettura da sinistra verso destra) rappresentano due campate parziali della facciata e permettono di intuire il ritmo su cui Leonardo ragiona, nel terzo invece considera la forma del fusto alberato in sé e la disposizione dei nodi secondo il principio biologico della fillotassi⁵¹.

⁵⁰ Per una rassegna delle comparse del broncone si raccolgano i casi citati in: R. SAMPERI, P. ZAMPA, *Leone X a Castel Sant'Angelo: le nuove scale d'accesso alla residenza superiore*, in *Leone X. Finanza, economia, cultura*, atti del convegno internazionale (Roma, 2-4 novembre 2015), a cura di F. CANTATORE, C. CASETTI BRACH, A. ESPOSITO, F. FROVA, D. GALLAVOTTI CAVALLERO, P. PIACENTINI, F. PIPERNO, C. RANIERI, RR edizioni, Roma 2016, pp. 387-414 (in particolare p. 394 e figg. 27-30); M. COLLARETA, *Gotik in der Renaissance*, cit., p. 137; L. PARTRIDGE, *Le tombe dei papi Leone X e Clemente VII*, in *Baccio Bandinelli scultore e maestro*, a cura di D. HEIKAMP, B. PAOLOZZI STROZZI, Giunti, Milano 2014, pp. 168-187: 184-185; F.P. DI TEODORO, *Ritratto di Leone X di Raffaello Sanzio*, TEA edizioni, Milano 1998, p. 51; e ID., “... e similmente alcuni suoi veli e vestimenti di drappi d'oro e di seta...”: nota sulla “Santa Cecilia” di Raffaello, in *Gedenkschrift für Richard Harprath*, a cura di W. LIEBENWEIN, A. TEMPESTINI, Deutscher Kunstverlag, München-Berlin 1998, pp. 130-136 (in particolare p. 131).

⁵¹ Ossia la disposizione dei nodi, quindi dei rami la cui cesura ha prodotto i nodi, su una traccia elicoidale avviluppata attorno al tronco e di direzione radiale.

Nel primo (fig. 9), le colonne alberate binate poggiano su un piedistallo comune, che sembra essere tracciato in un secondo momento rispetto ai fusti (che infatti vi si incastrano). Al di sopra dalla cornice che delimita l'altezza di questo registro sono tracciati i prolungamenti dell'ordine soprastante, ancora a elementi binati arborescenti.

È probabile che il registro con sostegni *ad tronchonos* che vediamo per intero sia il piano terreno; questa ipotesi trova conferma nel secondo disegno (fig. 10): ivi notiamo che Leonardo immagina di aprire delle finestre nella parte alta delle campate, collocazione tipica delle aperture del piano terra nel tipo del palazzo fiorentino.

Il secondo schizzo restituisce una composizione più decorata della precedente (fig. 10): il piedistallo ha un dado con dei tratteggi paralleli tra loro ortogonali, creando quindi un motivo a rombi (?), le porzioni murarie inquadrare dagli archi sono tripartite in zone individuate da due quote significative: quella della cornice del piedistallo, che avrebbe definito il limite della zoccolatura, e quella dell'imposta degli archi, che avrebbe diviso la porzione centrale della campata (corrispondente all'altezza delle colonne *ad tronchonos*) dalla lunetta.

La zoccolatura sarebbe probabilmente rimasta senza motivi decorativi, il campo centrale avrebbe ospitato nella parte tangente al limite superiore (quota d'imposta) le piccole finestre di cui sopra, ed è caratterizzato nel disegno da una serie di segni approssimativamente circolari (forse delle bozze rustiche, coerenti anch'esse con il piano terreno del palazzo fiorentino, solitamente di bugne più scabre e plastiche di quelle dei piani superiori); nella

Principio geometrico ricorrente in natura già ben noto a Leonardo dai suoi studi botanici (si veda A.M. PENATI, *Leonardo, la natura*, cit.) e che già Donato Bramante aveva rispettato nelle sue colonne *ad tronchonos* per la canonica di Sant'Ambrogio.

lunetta invece, in asse con la finestra sottostante, compare un tondo che probabilmente avrebbe ospitato bassorilievi marmorei di esponenti della casata medicea ritratti "all'antica".

Dallo stesso disegno (ancora fig. 10) è possibile comprendere come si sarebbe comportato l'assetto compositivo in corrispondenza di un vuoto di ingresso all'edificio, rappresentando un profilo *ad tronchonos* (semicolonna o quarto di colonna?) addossato al sostegno alberato binato.

I punti di contatto tra i due disegni sono principalmente tre: innanzitutto la scansione binata del prospetto con fusti *ad tronchonos* affiancati (anche per gli elementi del piano superiore, costituendo cioè su una facciata tutta alberata), la simulazione delle fronde di alloro nella ghiera degli archi, e il loro carattere fiorentino, emergente per l'utilizzo di elementi della tradizione architettonica locale, soprattutto brunelleschiana. Questi tre punti comuni potrebbero coincidere con le richieste essenziali della committenza: utilizzare un registro trionfale, tipico dell'età leonina (da cui il ritmo binato), celebrare la memoria di Lorenzo il Magnifico (le fronde di alloro) e legare il nuovo edificio alla tradizione fiorentina.

Ciò che tuttavia maggiormente ci interessa del confronto tra i due disegni è la differente relazione tra i tronchi e le ghiera frondose degli archi.

Nel primo gli archi sarebbero stati inquadrati dall'ordine binato arboreo, per cui, pur facendo riferimento a una medesima semantica (naturalistica), le due forme naturali (tronco e rami) avrebbero agito su piani differenti della composizione adattandosi meglio al motivo del partito teatrale. In questo caso, dunque, il ramo di alloro avrebbe semplicemente costituito la ghiera

degli archi⁵².

Come suggerito nella ricostruzione grafica proposta (fig. 9b)⁵³, è possibile che Leonardo stesse ipotizzando di utilizzare tronconi senza capitelli (dunque dei pilastri *ad tronchonos* più che colonne), terminanti con una leggera diramazione della loro forma e con nodi (in particolare ciò è evidente dal profilo del troncone di sinistra)⁵⁴; possibilità che renderebbe l'elemento molto prossimo al troncone che compare sul codice torinese dei trattati di Francesco di Giorgio (Biblioteca Reale, Torino, Ms. 148, f. 15r). Questo schematico disegno presenta tuttavia delle evidenti debolezze (che probabilmente sarebbero state risolte se il progetto fosse stato sviluppato): Leonardo pare non aver compreso a pieno il funzionamento del partito teatrale, infatti risolve in maniera maldestra il raccordo tra i tronconi e la trabeazione che corre tangente agli archi (dove sarebbero dovuti

⁵² Similmente alle ghiere frondose delle finestre di Palazzo Pazzi a Firenze (Giuliano da Maiano, 1458-1469 circa), in quel caso assai prossime alla resa dei fusti dell'*astwerk* europeo, ossia non frondose e di rami secchi plastici che seguono con aderenza il perimetro arcuato delle bifore.

⁵³ Per le ipotesi grafiche proposte (figg. 9b e 10b) ci si è fondati strettamente sui dati desumibili dai disegni vinciani. Per i fusti *ad tronchonos* sono stati riportati solo i nodi che Leonardo disegna nei rapidi e sintetici tratti del foglio; perciò, non rispettano il principio di fillotassi e non sono della stessa dimensione. Nelle stesse, si è deciso di essere quanto più neutrali possibile sulla configurazione degli elementi dell'ordine architettonico (basi, capitelli ecc.), si tratta quindi di ricostruzioni schematiche che non ipotizzano la configurazione dell'impaginato in maniera dettagliata (sarebbe stato assai arbitrario), ma restituiscono i principi compositivi dei motivi di facciata su cui Leonardo riflette.

⁵⁴ Potrebbe anche essere che Leonardo avesse intenzione di utilizzare un capitello con nodi arborei per fare da esso gemmare dei getti frondosi a costituire gli archi; tuttavia, si intravede dietro i tronconi binati una riga che sporge con un profilo e che coincide con l'imposta di archi che infatti alla quota dei capitelli arborei non sarebbe a tutto sesto, per cui è assai plausibile che effettivamente Leonardo pensasse a un partito teatrale.

arrivare gli elementi verticali), distanza riempita inserendo due blocchi gravanti sui capitelli arborescenti che tuttavia non costituiscono segmenti sporgenti di trabeazione, e perciò di ruolo assai ambiguo.

Nel secondo disegno Leonardo, non senza indecisioni (come testimoniato dalla densità dei tratti), sembra giungere alla soluzione di ghiera frondose direttamente gemmanti dai sintetici capitelli dei fusti *ad tronchonos* (si veda fig. 10b); una sorta di fantasiosa variazione al tema del tuscanico⁵⁵ come ordine sem-

⁵⁵ La composizione di Leonardo è molto prossima all'utilizzo tardocinquecentesco del motivo del troncone per elementi, con una corteccia resa molto plastica e un suo utilizzo fantasioso: si pensi ai già citati pilastri *ad tronchonos* della loggia sommitale di Palazzo Malaspina ad Ascoli Piceno (A. GHISSETTI GIAVARINA, *Cola dell'Amatrice architetto e la sperimentazione classicista del Cinquecento*, Società Editrice Napoletana, Napoli 1982, p. 72), o al ben più tardo caso delle colonne arborescenti di Salomon de Caus per l'*Hortus Palatinus* di Heidelberg (1620), che fanno direttamente riferimento alla precedente illustrazione di Philibert Delorme di una colonna *ad tronchonos* molto plastica (P. DELORME, *Le premier Tome de l'architecture*, Paris 1567, f. 218r), alle "cariatidi arborescenti" (di Martino Longhi il Vecchio?) nella omonima sala della villa di Mondragone, ad alcuni portali del *Libro Extraordinario* (1551) di Sebastiano Serlio che simulano il legno nella pietra (in particolare si vedano le tavole VII e XI), o al curioso caso delle colonne con bozze rustiche disposte come nodi arborei sui fusti di due colonne componenti un'edicola con fontana in Villa d'Este a Tivoli (ringrazio Francesco Benelli per avermele segnalate). Per via di questi e altri casi, la colonna *ad tronchonos* è stata talvolta ritenuta una forma "manierista" (in particolare della "maniera" di Bramante); sulla colonna alberata come forma "ammanierata", tra gli altri, si vedano: M. TAFURI, *Architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma 1966, pp. 277-280 e figg. 203-204; A. BRUSCHI, *Bramante Architetto*, Laterza, Bari 1969, p. 815; G. MOROLLI, "A quegli idej silvestri": interpretazione naturalistica, primato e dissoluzione dell'ordine architettonico nella teoria cinquecentesca sull'opera rustica, in *Natura e artificio. L'ordine rustico, le fontane, gli automi nella cultura del Manierismo europeo*, a cura di M. FAGIOLO, Officina Edizioni, Firenze 1981, pp. 55-97). A incoraggiare questa posizione hanno contribuito le parole di Giorgio

plificato e rustico: non solo per il capitello sintetico, ma anche per le basi dei fusti *ad tronchonos*, anch'esse rappresentate da una singola fascia, facendo pensare a una base a singolo toro, mentre per le basi dei sostegni binati del registro superiore Leonardo traccia tre fasce sovrapposte rievocando la canonica successione della base attica toro-scozia-toro.

Questo partito avrebbe suggerito quasi in maniera didascalica l'immagine di un'architettura formata da allori interi (quindi non solo tronchi, ma anche le loro fronde), affiancati e flessi a rispettare il loro spazio di pertinenza nella composizione (come gli alberi dei sarcofagi alberati⁵⁶), un'immagine evocativa e tuttavia meno coerente con la grammatica della maniera moderna "all'antica".

Nonostante le numerose incertezze che entrambi i disegni sollevano, essi testimoniano la volontà di Leonardo di elaborare nelle tre dimensioni l'immagine di un'architettura arborea già sperimentata nel partito pittorico della sala delle Asse (figg. 4, 5); combinandola con il motivo architettonico delle colonne *ad tronchonos*.

Vasari sulle colonne *ad tronchonos* della canonica di Sant'Ambrogio, apprezzate proprio per la loro originalità: "[...] con un portico di pietra da un de' lati e con colonne a tronconi a uso d'alberi tagliati, che hanno del nuovo e del vario" (G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, in *Le Opere di Giorgio Vasari con commenti di Gaetano Milanesi*, a cura di P. BAROCCHI, Sansoni, Firenze 1973, vol. VI, p. 512).

⁵⁶ Una particolare categoria di sepolcri del tipo "dell'anastasis", quindi con pareti istoriate, ma con alberi frondosi in luogo di membrature architettoniche. Sui sarcofagi alberati si vedano: G. WILPERT, *I sarcofagi cristiani antichi*, Tipografia Poliglotta Vaticana, Roma 1929, p. 189; F. GERKE, *Le sorgenti dell'arte cristiana*, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 135 e figg. 22 e 24; M. COLLARETA, *Gotik in der Renaissance*, cit., p. 135; F.P. DI TEODORO, *Lettera a Leone X*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2020, p. 31 nota 59.

Conclusioni

Lo studio del prolungato interesse di Leonardo per il troncone permette di comprendere il mancato aggiornamento di sensibilità del fiorentino, *in primis* come “architetto”. Leonardo non compie il passo decisivo che i suoi contemporanei stavano sperimentando: sostituire la *seconda natura* dei modelli antichi alla *prima natura*, quella geologica e biologica, a cui il nostro farà sempre riferimento. Leonardo è infatti l’unico a riflettere ancora nel primo Cinquecento sulla forma della colonna *ad tronchonos*, mentre Donato Bramante, che pure se ne era servito a Milano, non la utilizzerà mai più a Roma.

Il troncone quindi, nelle sue evoluzioni vinciane, può essere assunto come emblema di un metodo che non astraie e riorcina gli elementi della natura secondo logiche compositive utili all’uomo (come è per la genesi lignea dell’ordine architettonico secondo Vitruvio), ma che delle forme naturali si fregia come riferimenti tecnologici, formali e semantici.

Il troncone in Leonardo, nato come simbolo-impresa (figg. 1, 2) o come espediente decorativo (nel disegno di tramezzo architettonico, fig. 3), scopre a Milano la propria vocazione strutturale come prototipo di sostegno (espresso simbolicamente nella composizione della sala delle Asse, figg. 4, 5), si tramuta nel carattere architettonico delle colonne *ad tronchonos* (sul foglio di Windsor, figg. 6, 7) e si compie infine nell’ideazione di colonne *ad tronchonos* parlanti per il palazzo Mediceo di età leonina (figg. 8-10), integrando la propria componente tettonica con quella simbolica.

Il “bosco verticale” di allori che Leonardo immagina avrebbe concluso e finalmente applicato la ricerca di un compromesso tra simbolo e architettura, obiettivo che la forma della colonna

ad tronchonos può soddisfare quando associata a fronde botanicamente identificabili e quindi in grado di alludere a specifici valori allegorici.

Leonardo's interest in tree trunks has been mainly linked to the Sala delle Asse, but the arboreal room offers only a single glimpse into tree trunk's Leonardesque life. In this essay we aim to look at the phenomenon as a whole, focusing mainly on the development of an architectural awareness in the use of tree trunks.

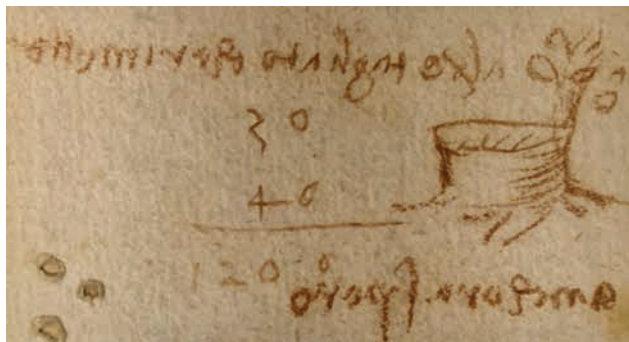


Fig. 1. Leonardo da Vinci, allegoria del broncone medico con primo getto e motto: “ancora spero”. Londra, Victoria & Albert Museum, Codice Forster II, f. 63r (da A. ALBERTI, “*A l’ombra del Moro*”, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse del castello sforzesco, all’ombra del Moro*, a cura di C. SALSI E A. ALBERTI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, p. 171, fig. 24)



Fig. 2. Leonardo da Vinci, allegoria del broncone secco e che rimette con motto: “quando penserai che io [stia per morire] ... e io”. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, f. 59b r, 1490 circa (da M. VERSIERO, *Codex Atlanticus. Leonardo, la politica, le allegorie*, DeAgostini, Milano 2010, p. 111)

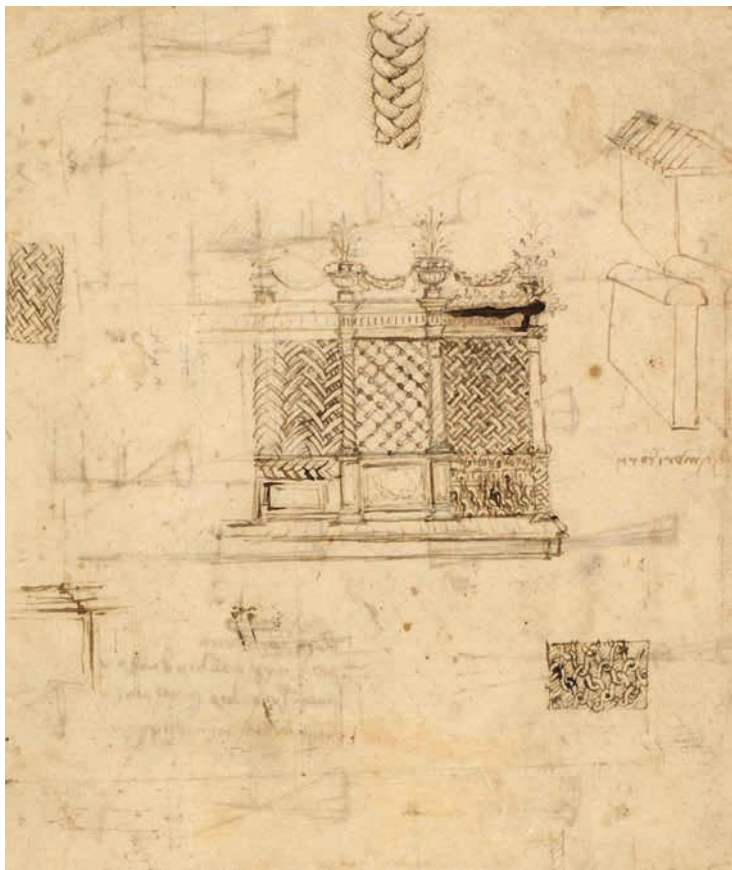


Fig. 3. Leonardo da Vinci, disegno di un motivo architettonico con intrecci e urne. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, f. 988v, 1487-1490 (da C. SALSI, “Dove sera la camera dela ill.a S.a V.a [...]”. *La fabbrica del castello e suggestioni per lasala di Ludovico*, in *Leonardo da Vinci. La sala delle asse del castello sforzesco, all’ombra del Moro*, a cura di C. SALSI, A. ALBERTI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, p. 76, fig. 21)



Fig. 4. La sala delle Asse a seguito dei restauri di Luca Beltrami e guidati, per gli interventi pittorici, da Ernesto Rusca, con gli scranni disegnati da Beltrami (scatto fotografico di James Anderson, Archivio fotografico comunale di Milano, inv. AM 401/A)



Fig. 5. Sala delle Asse, Castello Sforzesco di Milano,
dettaglio di un troncone (foto dell'autore)

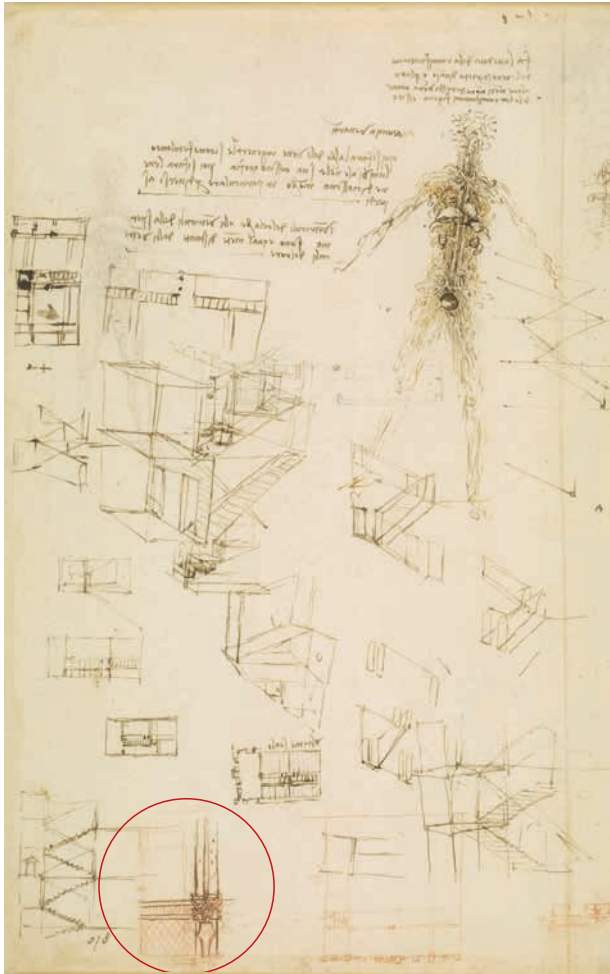


Fig. 6. Leonardo da Vinci, particolare sulle colonne binate con accenni di nodi arborei (post 1504), tratto dal Codice Anatomico di Windsor. Royal Collection Trust, f. 912592r (da C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 1978, p. 216)

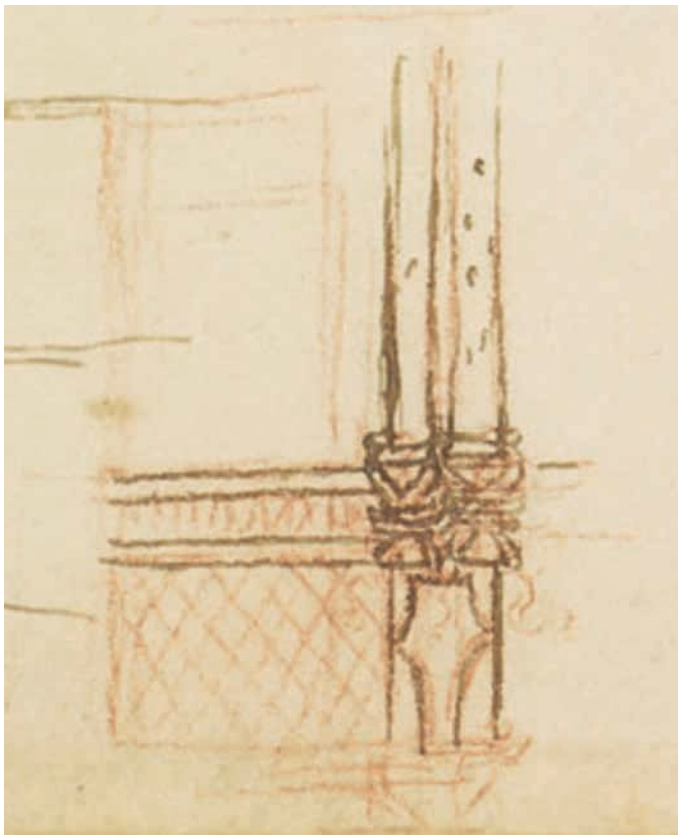


Fig. 7. Leonardo da Vinci, foglio architettonico con studi di scale a rampe affiancate (o giustapposte) nel Codice Anatomico di Windsor. Royal Collection Trust, f. 912592r (dettaglio da C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 1978, p. 216)

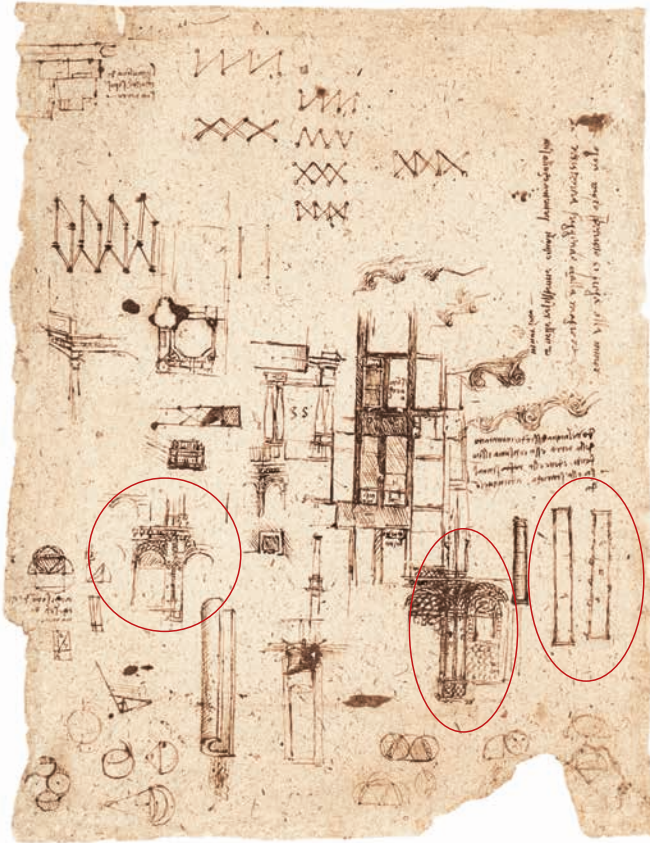


Fig. 8. Leonardo da Vinci, studi per un palazzo Medici a Firenze. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, f. 865r, 1515 circa. Da notare schizzi dei fusti di colonne *ad tronchonos*, colonne *ad tronchonos* binate con archi frondosi e schizzo planimetrico del palazzo (da C. PEDRETTI, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 1978, p. 250)

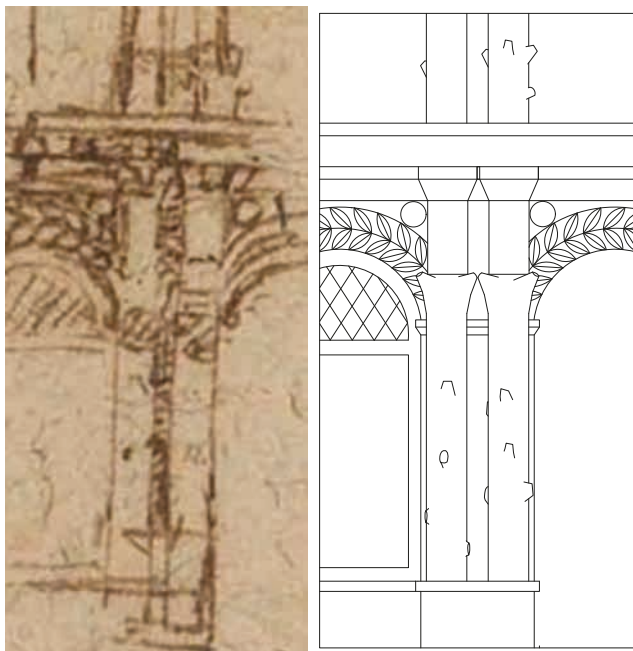


Fig. 9. a) Leonardo da Vinci, studi per un palazzo Medici a Firenze. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, f. 865r, dettaglio; b) ricostruzione ipotetica della soluzione di facciata mostrata nel dettaglio di f. 865r, *Codex Atlanticus* (di A. ARSIE)

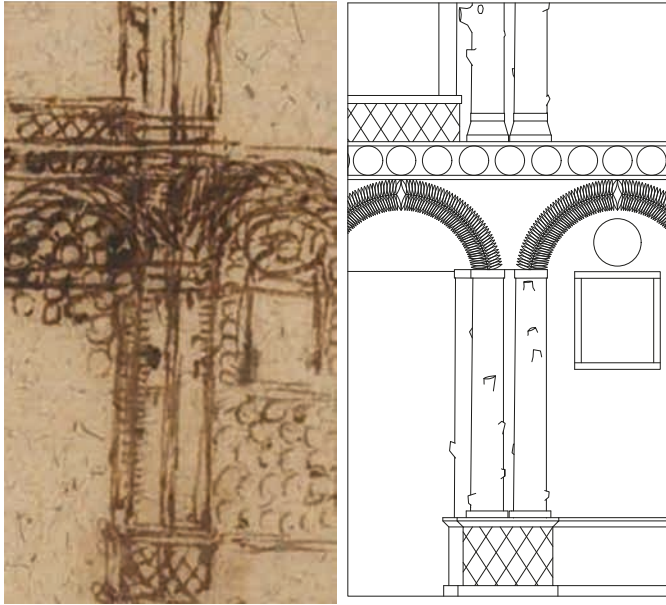


Fig. 10. a) Leonardo da Vinci, studi per un palazzo Medici a Firenze, *Codex Atlanticus*, f. 865r, Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano, dettaglio; b) Ricostruzione ipotetica della soluzione di facciata mostrata nel dettaglio di f. 865r, *Codex Atlanticus* (di A. Arsie).

Fig. 10. a) Leonardo da Vinci, studi per un palazzo Medici a Firenze. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, *Codex Atlanticus*, f. 865r, dettaglio; b) ricostruzione ipotetica della soluzione di facciata mostrata nel dettaglio di f. 865r, *Codex Atlanticus* (di A. ARSIE)

GLI STUDI DI OTTICA DI LEONARDO COME
CONTRIBUTO ALLE NUOVE PROSPETTIVE
NEUROSCIENTIFICHE NELL'AMBITO
DELLA VISIONE*

IDOR DE SIMONE

L'ottica ai tempi di Leonardo non era ancora la scienza che oggi conosciamo ma sicuramente gli studi sulla prospettiva, sul colore e sulle ombre lo avevano portato ad avvicinarsi molto alla moderna teoria della visione e alla elaborazione delle immagini. Il concetto di "visione" non è solo legato all'arte attraverso la rappresentazione ma è soprattutto una scienza fatta di osservazione, esperimenti e ingegno.

Gli studi di Leonardo nel campo dell'ottica si sviluppano almeno a partire dal 1490 cercando non solo di comprendere i meccanismi dell'ottica attraverso i testi classici come l'*Ottica*

* Un sentito ringraziamento al professor Pietro C. Marani per aver accolto questo breve saggio nella prestigiosa "Raccolta Vinciana", cosa resa possibile grazie alla preziosa rilettura e alla collaborazione di Sara Tagliagamba, dell'Università di Urbino, che ha contribuito sensibilmente alla sua completezza, fornendomi consigli e suggerimenti nonché il necessario rinvio alla sterminata letteratura sul tema di "Leonardo e l'ottica".

e la *Catottrica* di Euclide¹ e l'*Ottica* di Witelio², influenzati dall'arabo Alhazen³, ma rifacendosi anche alle varie tradizioni di pensiero sul meccanismo della visione, tematica intorno alla quale avevano lavorato i maggiori filosofi nei due millenni precedenti⁴. Le teorie dell'epoca si rifacevano ad alcune correnti di pensiero risalenti alla Grecia antica: una medica, che si basava

¹ G. OVIO, *L'ottica di Euclide*, U. Hoepli, Milano 1918; C.D. BROWNSON, *Euclid's optics and its compatibility with linear perspective*, in "Archive for history of exact sciences", 3, 1981, pp. 165-194.

² M.M. WEKER, *The ancient background of Witelo's theory of vision*, in *Medicine and healing in the ancient Mediterranean world*, ed. by D. MICHAELIDES, Oxbow Books, Oxford 2014, pp. 350-354; D.C. LINDBERG, *Alhazen's theory of vision and its reception in the West*, in "Isis", 58, 1967, pp. 321-341; G. DELL'ANNA, *Tempo e visione nelle teorie ottiche di Alhazen e Witelo*, in "Il Protàgora", 117/118, 1979, pp. 64-84.

³ Si veda: *Ibn al-Haytham. The optics of Ibn al-Haytham, books I-III: On direct vision*, translated with introduction and commentary by A. IBRAHIM SABRA, 2 voll., The Warburg Institute, University of London, London 1989; A. MARK SMITH, *Alhacen's theory of visual perception: a critical edition with English translation and commentary of the first three books of Alhacen's De aspectibus, the medieval Latin version of Ibn-al-Haytham's Kitāb al-Manāẓir*, 2 voll., American Philosophical Society, Philadelphia 2001; D. RAYNAUD, *A Critical Edition of Ibn al-Haytham's On the shape of the eclipse: the first experimental study of the camera obscura*, Springer, Cham 2016; *Arabic and Latin theory of perspective*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2021, pp. 35-80 [numero monografico "Micrologus", 29, 2021]. Per il rapporto tra Leonardo e Alhazen invece si veda: B. EASTWOOD, *Alhazen, Leonardo, and the late-medieval speculation on the inversion of images in the eye*, in "Annals of science", 5, 1986, pp. 413-446; J.C. BELL, *Leonardo and Alhazen: the cloth on the mountain top*, in "Achademia Leonardi Vinci", 6, 1993, pp. 108-111; D. LOHRMANN, *Brennspiegel: von Alhazen zu Leonardo da Vinci*, in *Arabic and Latin*, cit., pp. 35-80.

⁴ Nell'ultima parte della sua vita ad Amboise attorno al 1517, Leonardo possedeva molti libri che si occupavano di ottica, teorie della luce e della visione: la *Perspectiva* di Ruggero Bacone, l'*Ottica* di Euclide, la *Perspectiva communis* di John Peckham, le *Quaestiones perspectivae* di Biagio Pelacani, la *Perspectiva* di Witelo e la *Opus magnae perspective* di Vitellionis. Per ogni voce si rimanda a: C. VECCE, *La biblioteca di Leonardo*, Giunti, Firenze 2021.

sull'anatomia e la fisiologia dell'occhio e sul trattamento delle sue patologie; una fisica e filosofica, che si poneva domande di epistemologia, psicologia e fisica; e, infine, quella matematica, che si preoccupava di fornire spiegazioni geometriche sulla percezione dello spazio⁵. Per quanto riguarda il processo visivo, invece, due teorie avevano raccolto i maggiori consensi: la teoria estromissiva e quella intromissiva⁶. La prima, sostenuta dai pitagorici, dichiarava che dall'occhio usciva una corrente di luce o di fuoco che, mescolandosi con quella del sole e incontrando certe emanazioni degli oggetti, dava luogo alla visione. La seconda, sostenuta dagli atomisti, stabiliva che la sensazione visiva fosse causata da un flusso emesso dai corpi circostanti a portare fino agli occhi notizie riguardanti la forma, la posizione e il colore delle sorgenti di emissione. Una teoria ulteriore, attribuita ad Aristotele, si situa in una posizione intermedia tra le due teorie sopraesposte: secondo questa concezione era fondamentale considerare il mezzo di propagazione, ovvero l'aria, e dunque nel vuoto non sarebbe esistita la visione. Secondo questa teoria, la propagazione della luce avveniva tramite un non meglio definito mezzo che pervadeva ogni cosa dando forma, dimensione e colore al corpo osservato. Un'altra spiegazione del meccanismo della visione è offerta da Galeno, che affermava l'esistenza di un pneuma ottico che, scorrendo dalla coscienza all'occhio, eccitava l'aria che, a sua volta, diventava un'estensione dell'organo visivo e che, illuminato dal sole, funzionava da contatto tra l'occhio e l'oggetto osservato. Galeno fu il primo a descrivere in maniera precisa l'anatomia dell'occhio e a indicare le funzioni a cui sono

⁵ Per un *excursus* si veda: A. CLERICUZIO, *Ottica, prospettiva, teoria della visione*, in *L'età del Rinascimento: Storia Filosofia Scienze e Tecniche*, a cura di U. Eco, Encyclomedia, Milano 2013, vol. II, pp. 688-887.

⁶ Si veda: D. CALISI, *Luce ed ombra nella rappresentazione. Rilettura storica e sperimentazioni idiomatiche*, Aracne, Roma 2015.

adibite le varie parti di esso, sottolineando che la parte sensibile dell'organo visivo, cioè quella ritenuta in grado di percepire le immagini, era il cristallino e non, come sappiamo oggi, la retina. Leonardo si imbatté anche in un'altra teoria, quella dei matematici, *in primis* Euclide e Tolomeo. Euclide si interessò prevalentemente di ottica geometrica e sintetizzò sette assiomi sui quali costruire i suoi ragionamenti:

1. raggi rettilinei uscenti dall'occhio procedono all'infinito;
2. i raggi visuali formano un cono con il vertice nell'occhio e la base sull'oggetto visto;
3. gli oggetti vengono visti se si trovano sulla traiettoria dei raggi visuali;
4. gli oggetti visti sotto un angolo maggiore appaiono di dimensione maggiore;
5. gli oggetti visti mediante raggi visuali che procedono verso la regione superiore del campo visivo appaiono più alti;
6. gli oggetti visti mediante raggi visuali che procedono verso destra vengono visti più a destra;
7. gli oggetti visti sotto diversi angoli appaiono più chiari.

Leonardo molto probabilmente venne influenzato anche da altri due grandi studiosi di ottica: Al-Kindi e Alhazen⁷. È molto probabile che Al-Kindi conoscesse l'*Ottica* e la *Catottrica* di Euclide, ma partì da queste osservazioni sottoponendole ripe-

⁷ D.C. LINDBERG, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, Chicago University Press, Chicago-London 1996; G. FEDERICI VESCOVINI, *Note à propos de la tradition latine des livres de météorologie d'Alkindi et Léonard*, in "Tutte le opere non son per istancarmi": raccolta di scritti per i settant'anni di Carlo Pedretti, a cura di F. FROSINI, Edizioni Associate, Roma 1998, pp. 101-112.

tutamente alla verifica sperimentale, e non da assiomi, per dimostrare l'andamento rettilineo dei raggi luminosi. Tali sperimentazioni, come vedremo più avanti, sono molto simili a quelle che effettuò Leonardo (Parigi, Institute de France, Manoscritto C, f. 14v, 1490 circa).

In relazione al meccanismo della visione, Al-Kindi si schierò nettamente a favore della teoria estromissiva, sostenendo che fosse l'intera superficie della cornea a emanare raggi in ogni direzione.

In ultima analisi, Al-Kindi distinse tra *lumen*, l'agente luminoso, la radiazione, e *lux*, l'effetto della illuminazione, concetto ripreso e utilizzato da tutti i suoi successori. Invece, lo studioso che mise in crisi la teoria estromissiva e che probabilmente influenzò molto Leonardo fu Alhazen, che attraverso il suo grande trattato *Opticae thesaurus* dimostrò:

1. la luce e il colore di un oggetto vengono emessi in tutte le direzioni da ogni punto dell'oggetto luminoso o illuminato;
2. se il flusso uscente dall'occhio fosse materiale, l'occhio stesso con il tempo si consumerebbe;
3. se i raggi visuali non servono a spiegare alcun tipo di comportamento, non c'è ragione che esistano.

Alhazen effettua una critica più radicale nei confronti della teoria estromissiva, ponendo l'attenzione sul fenomeno che oggi chiamiamo "persistenza delle immagini retiniche", cioè quell'effetto per cui una persona che rivolge direttamente lo sguardo verso il sole e poi lo distoglie, chiudendo gli occhi, continua a vederne la figura per qualche minuto (postimmagine). Questo fenomeno non può essere considerato il risultato di una emissione da parte degli occhi, bensì la conseguenza di una azione

dall'esterno sul sistema visivo, deducendo così che la luce e i colori producono una sensazione (stimolo elettrico) sul sistema visivo. Alhazen ebbe l'idea di suddividere l'oggetto guardato in elementi puntiformi, ognuno dei quali in grado di emettere "scorza" o radiazione, osservando che tali "scorze" si propagano in linea retta. Si presentò un'altra difficoltà: al passaggio per una piccola fenditura, come è la pupilla, tali "scorze" si intersecano e il loro ordine sul fondo oculare risulta rovesciato. Di conseguenza, l'immagine del campo visivo appare capovolta. Tale comportamento dei raggi luminosi è alla base del funzionamento della camera oscura: proprio da questo principio Leonardo cominciò le sue ricerche sul meccanismo della visione, indagando in maniera approfondita tale fenomeno durante il Rinascimento⁸.

Leonardo considera l'occhio come il senso migliore (*Libro di pittura*, parte I, par. 27, 31) e il più nobile (*Libro di pittura*, parte I, par. 14, 20, 21, 27, 28, 31, 34). È importante sottolineare che l'occhio non viene definito come organo, ma come senso. Leonardo sostiene che la visione è il senso più immediato (*Libro di pittura*, parte I, par. 21-23) e il più eterno (*Libro di pittura*, parte I, par. 21, 23, 24, 29). Inoltre, per lui l'occhio è connesso con la "divina proporzione" (*Libro di pittura*, parte I, par. 27, 32) e l'armonia divina, arrivando ad affermare che: "l'occhio, che si dice finestra dell'anima, è la principale via donde il comune senso può più copiosamente e magnificamente considerare le infinite opere de natura" (*Libro di pittura*, parte I, par. 19).

Attraverso l'asserzione che la pittura giunge al "comune senso" attraverso la vista, come duplicato dell'oggetto originale, Leonardo aveva intuito o realizzato che le immagini venivano interpretate ed elaborate in quel comune senso, forse ipotiz-

⁸ Per il ruolo di Leonardo, si veda: M. KEMP, *La scienza dell'arte: prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti, Firenze 1994.

zando un'area sensoriale, o meglio che più probabilmente fosse l'insieme delle esperienze dei vari canali sensoriali a confluire e costruire l'immagine finale.

In alcuni suoi scritti, Leonardo descrive che, prima di fissarsi nella mente, le immagini raccolte dall'occhio "[questi obbietti] sono trasferiti all'imprensiva e da quella al senso comune [ossia cervello]; e lì sendo iudicate, sono mandate alla memoria nella quale sono, mediante la loro potenza, più o meno riservate"⁹. In questo passaggio possiamo notare come Leonardo precorra di oltre tre secoli l'indagine fisiologica, che, supportata dai più perfetti mezzi di osservazione, giunge a rilevare nei due elementi nervosi dell'occhio, i coni e i bastoncelli, le due distinte facoltà di avvertire innanzitutto lo stimolo luminoso e di percepire poi il colore. Leonardo la descriveva ricorrendo a una analogia visiva:

Quell'acqua ch'è nella luce intorno al centro nero dell'occhio, fa come i bracchi in nelle cacce, i quali sono cagione di levare la fiera e i leverieri poi la pigliano. Così questa, perché è un omore che tiene della virtù imprensiva e vede molte cose, ma non le piglia, ma subito vi volge la [po]pilla di mezzo, la quale va per linia al senso, e quella piglia la spezie, e quelle che piacciono, le incarcera nella prigione della memoria.¹⁰

Da questa descrizione possiamo capire come Leonardo avesse ben chiaro il meccanismo di "fototrasduzione", ovvero il processo attraverso il quale i fotorecettori della retina convertono l'assorbimento di onde elettromagnetiche in segnale ner-

⁹ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 245r (1490 circa).

¹⁰ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 729r (1490 circa).

voso, che trasforma le radiazioni luminose in impulsi elettrici, e che queste, attraversando le varie aree cerebrali, arrivassero alla corteccia visiva primaria dove erano elaborate e interpretate in immagini grazie anche alle informazioni che arrivano dagli altri canali sensoriali (fig. 1). Leonardo aveva già ipotizzato l'importanza dell'integrazione degli altri sensi per la formazione delle immagini, tant'è che in alcuni suoi appunti si legge:

Il senso comune è mosso mediante le cose a lui date da li 5 sensi. [...] I 5 sensi sono questi: vedere, uldire, toccare, gustare, odorare. Li antichi speculatori hanno concluso che quella parte del giudizio che è data all'omo, sia causato da uno strumento, al quale riferiscano li altri 5 sensi, cioè: vedere, uldire, toccare, gustare, odorare. [...] Il senso comune si move mediante la imprensiva, ch'è posta in mezzo in fra lui e i sensi. La imprensiva si move mediante la similitudine delle cose a lei date da li strumenti superficiali, cioè i sensi, i quali sono posti in mezzo, infra le cose esteriori e la imprensiva, e similmente i sensi si movono mediante li obbietti. Le similitudine delle circostanti cose, mandano le loro similitudini a' sensi, e sensi le trasferiscano a la imprensiva, la imprensiva la manda al senso comune e da quello sono stabilite nella memoria e lì sono più o meno retenute, secondo la importanza o potenza della cosa data.¹¹

Se ne deduce che Leonardo al fenomeno puramente visivo collega l'azione della memoria che trattiene, incarcera ciò che veramente gli interessa di ricordare. Dalle note e dai disegni dei manoscritti leonardiani si comprende come egli si sia domandato che cosa vuol dire “vedere” soprattutto perché, insieme allo studio dell'ottica, la teoria della visione era anche necessaria a

¹¹ Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Codice Atlantico, f. 245r (1490 circa).

risolvere i problemi legati alla rappresentazione pittorica di figure tridimensionali su un piano. La sua teoria della visione si basa sul concetto fondamentale della “piramide radiosa”¹²: gli oggetti inviano le loro “specie” in tutte le direzioni nell’aria, convergendo lungo linee rette che vanno a formare piramidi con base sull’oggetto e vertice in ogni punto dello spazio così come Leonardo mostra al foglio 86v del Manoscritto A (Parigi, Institute de France, 1490-1492 circa) (fig. 2).

Intorno al 1492 indaga la possibilità che i raggi che compongono le immagini staccatesi dagli oggetti si intersechino al di là della pupilla e quindi divergano. Vari esperimenti lo portano a studiare l’intersezione dei raggi di luce che attraversano una fenditura di una camera oscura e il conseguente capovolgimento dell’immagine proiettata sullo schermo dello strumento. Leonardo arriva ad affermare che le similitudini ricevute dall’organo della sensazione, l’estremità del nervo ottico, procedono lungo di esso fino all’imprensiva, la facoltà del giudizio situata nei ventricoli anteriori o laterali del cervello. L’imprensiva a sua volta invia le similitudini al senso comune che le imprime nella memoria.

Gli esperimenti eseguiti tra il 1506 e il 1508 portarono a una delle spiegazioni più corrette e in linea con le moderne neuroscienze: Leonardo utilizzò un’iniezione di cera per determinare la figura dei ventricoli nel cervello ed effettuò attenti studi dei nervi e dei globi oculari, anche se non esiste una prova che abbia eseguito una reale dissezione del globo oculare (figg. 3, 4).

Da alcuni scritti possiamo desumere che Leonardo avesse capito l’importanza dei vari canali sensoriali, dando lo stesso

¹² Per una spiegazione del concetto di “piramide radiosa” si veda: L. LUPE-
RINI, *L’ottica di Leonardo tra Alhazen e Keplero*, Skira, Milano 2008, p. 37 e la
bibliografia a essa relativa.

peso che oggi quantifichiamo in 80% del canale visivo e il rimanente 20% diviso rispettivamente in uditivo, olfattivo, tattile e gustativo. Inoltre, egli aveva descritto esattamente come i canali sensoriali trasmettono degli input alle varie aree cerebrali, che, a loro volta, elaborando gli stimoli elettrici generano degli output a seconda delle proprie competenze ai vari distretti corporei:

L'anima pare risiedere nella parte iudiziale, e la parte iudiziale pare essere nel loco dove concorrono tutti i sensi, il quale è detto senso comune; e non è tutta per tutto il corpo, come molti hanno creduto, anzi, tutto innella parte, imperò s'ella fusse tutta per tutto e tutta in ogni parte non era necessario li strumenti de' sensi fare in fra loro uno medesimo concorso a uno solo loco, anzi, bastava che l'occhio operasse l'uffizio del sentimento sulla sua superfizie e non mandare per la via degli nervi ottici, la similitudine delle cose vedute al senso, che l'anima, alla sopra detta ragione le poteva comprendere in essa superfizie dell'occhio.¹³

Questa è la descrizione perfetta e oggi dimostrata dalle neuroimmagini della formazione delle immagini partendo dalla radiazione luminosa sino alla corteccia visiva primaria.

Le ricerche e le intuizioni di Leonardo hanno contribuito alla comprensione del processo visivo portando ad alcune delle scoperte più rilevanti, offrendo una visione più dettagliata e integrata dei meccanismi neurali alla base della visione, evidenziando la complessità e la plasticità del sistema visivo umano.

Tra le ricerche più importanti, possiamo elencare¹⁴:

¹³ Windsor, RL 12587, 1500-1503 circa.

¹⁴ Si rimanda ai seguenti articoli scientifici pubblicati sulla piattaforma <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov>: Salk Institute, *Attenzione visiva e capacità*

- **Sviluppo della molecola Ziapin2.** Un team di ricercatori italiani ha sviluppato Ziapin2, una molecola in grado di riattivare i recettori della luce nella retina. Questa innovazione offre nuove speranze nel trattamento di malattie oculari come la retinite pigmentosa e la degenerazione maculare senile (Gaeta.it, 2025).
- **Ruolo delle aree visive superiori nella percezione.** Uno studio recente dell'Istituto di Neuroscienze del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) di Pisa ha evidenziato l'importanza della corteccia visiva secondaria nei processi di apprendimento percettivo visivo. Tradizionalmente, si riteneva che la corteccia visiva primaria fosse l'unica responsabile di tali processi. Tuttavia, questa ricerca ha dimostrato che le aree visive superiori influenzano significativamente la nostra percezione della realtà, suggerendo una maggiore complessità nell'elaborazione delle informazioni visive rispetto a quanto precedentemente ipotizzato (CNR, 2024).
- **Plasticità visiva negli adulti.** Ricercatori dell'Università di Pisa, in collaborazione con l'Istituto Italiano di Tecnologia di Genova, hanno dimostrato che interferire

elaborative del cervello: il ruolo dell'attenzione selettiva nell'elaborazione percettiva, 2009; Salk Institute, *Elaborazione delle informazioni visive nella corteccia cerebrale: il ruolo della corteccia V2 nella stabilità percettiva*, 2017; Università di Pisa, *Scoperta di una nuova area visiva nel cervello umano tramite fMRI*, 2017; Università di Bologna, *Integrazione multisensoriale nella percezione visiva: l'interazione tra vista, udito e tatto*, Sky TG24, 2019; Arxiv.org, *Decodifica delle rappresentazioni visive dal cervello tramite EEG e modelli di diffusione latente*, 2023; Università di Pisa, Istituto Italiano di Tecnologia, *Plasticità visiva negli adulti: riapertura della finestra plastica nella corteccia visiva*, 2023; CNR – Consiglio Nazionale delle Ricerche, *Ruolo delle aree visive superiori nella percezione*, 2024; Gaeta.it, *Ziapin2: una nuova speranza per la vista nel trattamento della degenerazione retinica*, 2025.

con la coordinazione sensorimotoria può riaprire una finestra di plasticità nella corteccia visiva adulta. Questo implica che il cervello adulto mantiene una certa capacità di riorganizzarsi in risposta a nuove esperienze sensoriali, offrendo potenziali applicazioni nel trattamento di disturbi visivi (Università di Pisa, 2023).

- **Decodifica delle rappresentazioni visive dal cervello.** Recenti progressi nell'interfaccia tra neuroscienze e intelligenza artificiale hanno permesso la decodifica delle rappresentazioni visive direttamente dall'attività cerebrale. Utilizzando l'elettroencefalografia (EEG) e modelli di diffusione latente, i ricercatori sono riusciti a ricostruire immagini osservate dai soggetti basandosi esclusivamente sui segnali cerebrali registrati. Questo rappresenta un passo avanti nella comprensione di come il cervello elabora e rappresenta le informazioni visive, con potenziali applicazioni nelle interfacce cervello-computer (Arxiv.org, 2023).
- **Integrazione multisensoriale nella percezione visiva.** La percezione visiva non avviene in isolamento, ma è influenzata e potenziata dall'interazione con altri sensi come l'udito e il tatto. Uno studio guidato dall'Università di Bologna ha scoperto che la vista può "sintonizzarsi" con altri apparati sensoriali per migliorare la percezione in determinate situazioni, suggerendo che il cervello integra informazioni multisensoriali per costruire una rappresentazione coerente della realtà (Sky TG24, 2019).
- **Elaborazione delle informazioni visive nella corteccia cerebrale.** Studi recenti hanno evidenziato come i neuroni nella corteccia visiva secondaria (V2) elaborino le informazioni combinando bordi con orientamenti

simili. Questo meccanismo aumenta la robustezza della percezione visiva, rendendo più stabile il riconoscimento degli oggetti nonostante variazioni nell'ambiente visivo (Salk Institute, 2017).

- **Scoperta di una nuova area visiva nel cervello umano.** Grazie alla risonanza magnetica funzionale (fMRI), un team italiano di neuroscienziati ha identificato una nuova area visiva nel cervello umano. Questa scoperta amplia la nostra comprensione delle regioni cerebrali coinvolte nell'elaborazione delle informazioni visive (Università di Pisa, 2017).
- **Attenzione visiva e capacità elaborative del cervello.** Il sistema visivo umano ha una capacità limitata e non può elaborare tutte le informazioni che raggiungono la retina. Il cervello utilizza l'attenzione per focalizzarsi sui dettagli salienti e filtrare le informazioni irrilevanti. Studi recenti hanno contribuito a svelare i meccanismi alla base dell'attenzione visiva, evidenziando come il cervello ottimizza l'elaborazione delle informazioni visive per massimizzare l'efficienza percettiva (Salk Institute, 2009).

Tutte queste scoperte hanno contribuito a una comprensione più approfondita dei meccanismi neurali alla base della visione, offrendo potenziali applicazioni cliniche nel trattamento dei disturbi visuo-oculo-motori come la neurostimolazione a luce infrarossa pulsata e il training visivo oltre all'implementazione di protesi visive avanzate. In conclusione, possiamo affermare che gli studi sul meccanismo della visione portarono già Leonardo a individuare quello che oggi noi abbiamo dimostrato attraverso le neuroimmagini, ovvero che le radiazioni luminose, una volta trasformate in impulsi elettrici e proseguendo attraverso le vie

ottiche, generano al livello della corteccia visiva primaria l'immagine finale dopo che hanno stimolato le funzioni delle varie aree cerebrali.

The essay aims to demonstrate how the intuitions underlying Leonardo's optical studies regarding the formation of images anticipated in some ways the new neuroscientific perspectives in the field of Vision. Recently, these discoveries have contributed to a deeper understanding of the neural mechanisms underlying Vision, offering potential clinical applications in the treatment of visuo-oculo-motor disorders, such as neurostimulation with pulsed infrared light and visual training as well as the implementation of advanced visual prostheses. It is therefore possible to affirm that some specific studies on the mechanism of Vision led Leonardo to identify what has now been demonstrated through neuroimaging, namely that light radiations, once transformed into electrical impulses and continuing through the optical pathways, generate the final image at the level of the primary visual cortex after having stimulated the functions of the various brain areas.



Fig. 1. Rappresentazione del percorso dell'impulso elettrico dall'occhio alla corteccia visiva

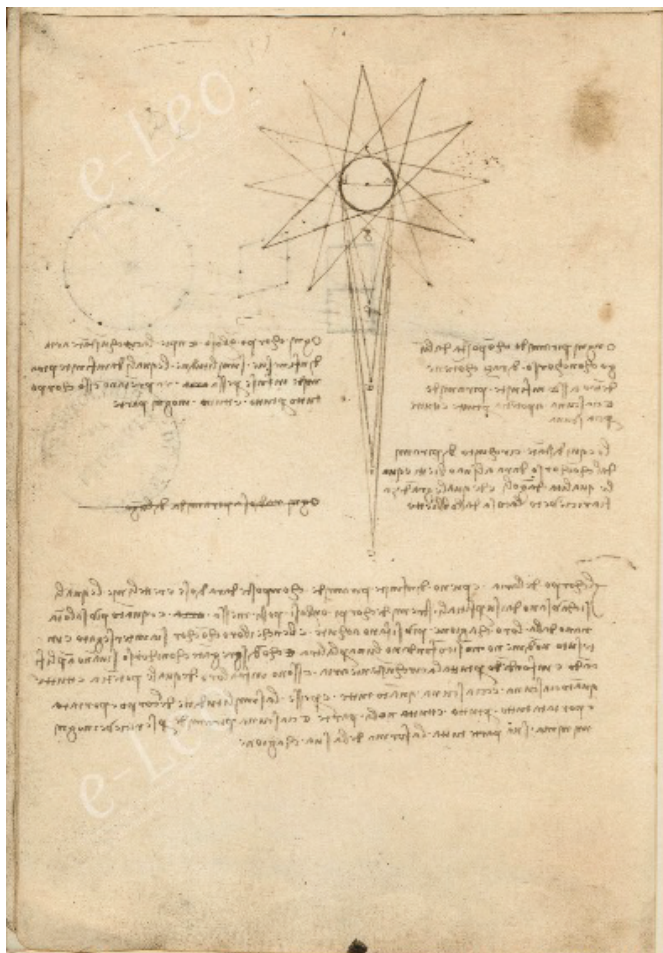


Fig. 2. Leonardo, *Studi di ottica*, 1490-1492 circa.
Parigi, Institute de France, Manoscritto A, f. 86v



Fig. 3. Leonardo, *Il chiasmo ottico e i nervi cranici*,
1493-1494 circa. Royal Collection Trust,
Windsor, RL 12603r



Fig. 4. Leonardo, *Tre sezioni di testa virile per mostrare la posizione degli occhi e del cervello con i relativi nervi e vasi sanguigni*, particolare, 1506-1508 circa.
Royal Collection Trust, Windsor, RL 12602r

Bibliografia

Per la bibliografia sull'ottica e la sua storia:

- K.H. TACHAU, *Vision and certitude in the age of Ockham: optics, epistemology and the foundations of semantics, 1250-1345*, Brill, Leiden 1988;
- Ibn al-Haitham. *The optics of Ibn al-Haytham, books I-III: On direct vision*, translated with introduction and commentary by A. IBRAHIM SABRA, 2 voll., The Warburg Institute, University of London, London 1989;
- M. SMITH, *Ptolemy and the foundations of ancient mathematical optics: a source based guided study*, American Philosophical Society, Philadelphia 1999;
- U. SZULAKOWSKA, *The alchemy of light: geometry and optics in late Renaissance alchemical illustration*, Brill, Leiden-Boston-Köln 2000;
- L. CATASTINI, F. GHIONE, *Le geometrie della visione: scienza, arte, didattica*, Springer, Milano 2004;
- K. ANDERSEN, *The geometry of an art: the history of the mathematical theory of perspective from Alberti to Monge*, Springer, New York 2007;
- V. ILARDI, *Renaissance vision from spectacles to telescopes*, American Philosophical Society, Philadelphia 2007;
- *Leonardo and his circle: painting technique in the light of restorations and scientific studies*, international symposium (Roma, 29-30 novembre 2019), edited by A. SGAMELLOTTI, B.G. BRUNETTI, Bardi, Roma 2022.

Per la bibliografia di Leonardo e l'ottica:

- E. SOLMI, *Nuovi studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci: il metodo sperimentale, l'astronomia, la teoria della visione*, Stab. Tip. G. Mondovi, Mantova 1905;

- O. WERNER, *Zur Physik Leonardo da Vincis*, K.B. Hof- und Univ.-Buchdruckerei von Jungen und Sohn, Erlangen 1910;
- G. GOVI, *Lottica di Leonardo da Vinci*, in *Leonardo: pagine di scienza*, con introduzione, note e ritratti di S. TIMPANARO, Mondadori, Milano 1926, pp. 167-173;
- P. VETRI, *Da alcune note di Leonardo allo stereoscopio*, memoria letta all'Accademia Pontaniana nella tornata del 16 maggio 1926 dal socio Paolo Vetri, Stab. tip. F. Sangiovanni & figlio, Napoli 1926;
- D. ARGENTIERI, *Lottica di Leonardo*, in *Leonardo da Vinci*, De Agostini, Novara 1939, pp. 405-436;
- F.S. BASSOLI, *Leonardo da Vinci e l'invenzione delle anamorfosi*, in "Atti della Società dei naturalisti e matematici di Modena", 17, 1938, pp. 61-65;
- R. MARCOLONGO, *Leonardo nel paradiso delle scienze matematiche: fisico-matematico, astronomo*, in "Sapere", 95, 1938, pp. 366-368;
- R. BÈTTICA GIOVANNINI, *Lottica e la visione in Leonardo da Vinci*, in "Lottico", 1, 1951, pp. 15-18;
- R. BÈTTICA GIOVANNINI, *Lottica e la visione in Leonardo da Vinci*, in "Lottico", 2, 1951, pp. 39-41;
- V. RONCHI, *Storia della luce*, Zanichelli, Bologna 1952;
- G. ABETTI, *Ottica e astronomia in Leonardo*, in *Atti del Convegno di studi vinciani* (Firenze-Pisa-Siena, 15-18 gennaio 1953), Olschki, Firenze 1953, pp. 445-450;
- V. RONCHI, *Leonardo e l'ottica*, in *Leonardo: saggi e ricerche*, presentazione di A. MARAZZA, a cura del Comitato nazionale per le onoranze a Leonardo da Vinci nel quinto centenario della nascita (1452-1952), Istituto Poligrafico dello Stato, Libreria dello Stato, Roma 1954, pp. 159-185;
- A.M. BRIZIO, *Razzi incidenti e razzi e refressi: (dal f. 94v ed altri del Codice Arundel)*, III Lettura vinciana (Vinci, Biblioteca

Leonardiana, 21 aprile 1963), Giunti Barbèra, Firenze 1964;

- V. RONCHI, *Galileo e il suo cannocchiale*, Boringhieri, Torino 1964;

- *Scritti di ottica*, a cura di V. RONCHI, Il Polifilo, Milano 1968;

- V. RONCHI, *The nature of light: an historical survey*, Heinemann, London 1970;

- D.C. LINDBERG, *A catalogue of medieval and renaissance optical manuscripts*, The Pontifical Institute of Mediaeval Studies, Toronto 1975;

- V. RONCHI, *Un aspect peu connu de l'activité du Léonard de Vinci dans le domain de l'optique*, in *Atti della Fondazione Giorgio Ronchi*, 31, 1976, pp. 394-405;

- D. SANDERSON STRONG, *Leonardo on the eye: an English translation and critical commentary of Ms. D in the Bibliothèque Nationale de l'Institut de France in Paris, with studies on Leonardo's methodology and theories on optics*, Garland, New York-London 1979;

- K.H. VELTMAN, *Gli studi di Leonardo da Vinci sull'ottica*, in "Almanacco italiano", 30, 1980, pp. 18-28;

- F. BEVILACQUA, M.G. IANNIELLO, *L'ottica dalle origini all'inizio del '700*, Loescher, Torino 1982;

- J. DUBOIS, *La physique de Léonard de Vinci*, in "Bulletin de l'Association Léonard de Vinci", 18, 1983, pp. 10-21;

- V. RONCHI, *Leonardo e l'ottica*, in "L'astronomia", 29, 1984, pp. 25-31;

- K.H. VELTMAN, *Leonardo and the camera obscura*, in *Studi vinciani in memoria di Nando De Toni*, Ateneo di scienze lettere ed arti, Centro ricerche leonardiane, Brescia 1986, pp. 81-92;

- P.C. MARANI, *Ottica e pittura*, in *Il manoscritto L*, trascrizione diplomatica e critica di A. MARINONI, Giunti Barbèra, Firenze 1987;

- J.C. BELL, *Color perspective, c. 1492*, in "Achademia Leonardi Vinci", 5, 1992, pp. 64-77;
- A. CAMERON CROMBIE, *Styles of scientific thinking in the European tradition: the history of argument and explanation especially in the mathematical and biomedical sciences and arts*, 3 voll., Duckworth, London 1994;
- L. RONCHI, M. CETICA, *Appunti di colorimetria*, Tip. Bacchini e Baldi, Firenze 1994;
- E. BROYDRICK THRO, *Leonardo's early work on the pinhole camera: the astronomical heritage of Levi Ben Gerson*, in "Achademia Leonardi Vinci", 9, 1996, pp. 20-54;
- D.C. LINDBERG, *Theories of Vision from al-Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1996;
- F. CAMEROTA, *Misurare per prospettiva: geometria pratica e prospettiva pingendi*, in *La prospettiva: fondamenti teorici ed esperienze figurative dall'antichità al mondo moderno*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Istituto Svizzero di Roma, 11-14 settembre 1995), a cura di R. SINISGALLI, Cadmo, Firenze 1998, pp. 293-308;
- R. NANNI, *Leonardo e la teoria della visione*, in *Mostra Scienza della visione: aspetti e strumenti tra Leonardo e l'età moderna*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli, 20 giugno - 25 ottobre 1998), a cura di S. ABATI, Fabiano, Santo Stefano Belbo 1998, pp. 9-39;
- É. VALETTE, *La perspective à l'ordre du jour: fonctionnements symboliques et esthétiques de la perspectiva artificialis*, L'Harmattan, Paris 2001;
- F. CAMEROTA, *The perspective glass: from the pictorial metaphor to the invention of the telescope*, in *When glass matters: studies in the history of science and art from Graeco-Roman antiquity to early modern era*, edited by M. BERETTA, Olschki, Firenze 2004, pp. 321-343;

- M. KEMP, *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Vita e Pensiero, Milano 2004;
- D. LAURENZA, *Il sole e la luna in Leonardo: frammenti di un discorso*, in "Micrologus", 12, 2004, pp. 565-572;
- P. GALLUZZI, "E questo fia un raccolto senza ordine", in *La mente di Leonardo: al tempo della Battaglia di Anghiari*, a cura di C. PEDRETTI, Giunti, Firenze 2006, pp. 167-170;
- *Leonardo da Vinci and optics: theory and pictorial practice*, edited by F. FIORANI, A. NOVA, Marsilio, Venezia 2013;
- P.C. MARANI, *L'occhio di Leonardo: studi di ottica e prospettiva: disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, catalogo della mostra (Milano, sacrestia del Bramante nel complesso monumentale delle Grazie, Biblioteca-Pinacoteca-Accademia Ambrosiana, 10 giugno - 7 settembre 2014), De Agostini, Novara 2014, pp. 93-95.

Per gli scritti di Leonardo:

- *The literary works of Leonardo da Vinci*, compiled and edited from the original manuscripts by J.P. RICHTER, 2nd ed., by J.P. RICHTER, I.A. RICHTER, 2 voll., Oxford University Press, London-New York-Toronto 1939;
- *Leonardo da Vinci. Scritti letterari*, a cura di A. MARINONI, 2a ed., Rizzoli, Milano 1952;
- *Leonardo da Vinci. Scritti scelti*, a cura di A.M. BRIZIO, UTET, Torino 1952;
- *Leonardo da Vinci. Libro di pittura: Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. PEDRETTI, trascrizione critica di C. VECCE, 2 voll., Giunti, Firenze 1995.

UN DISEGNO GIÀ ATTRIBUITO A LEONARDO
DALLA COLLEZIONE PAUL FOURCHÉ A BORDEAUX

PIETRO C. MARANI

L'anno scorso è passato a un'asta francese¹ un interessante disegno a sanguigna, su carta bianca, 115 × 90 mm, raffigurante una *Testa d'uomo barbuto volta a sinistra* (fig. 1) che reca, al verso, un cartellino con la scritta primonovecentesca : “Dessin de Leonard [*sic*] de Vinci. Ma tante Mme Jules Ganes m'avait dit que l'Oncle Paul Fourché tenait beaucoup ce dessin dont il n'a jamais voulu se séparer”, e più sotto sul cartoncino del controfondo “Soumis en 1900 à Mr Eug. Muntz [*sic*] lors du Congrès de l'art public” (fig. 2). La prima annotazione deve dunque risalire al nipote di Paul Fourché, successiva alla morte di questi, mentre la seconda scritta, che allude al famoso leonardista Eugène Müntz (autore di una fondamentale monografia su Leonardo apparsa nel 1899)², come risulta dagli altri disegni appartenuti alla collezione di Paul Fourché, sembra essere di mano del collezionista

¹ Metayer-Mermoz, Nevers, Palais ducal, vente du 13 janvier 2024, *Collection de Madame de E. provenant principalement de la Collection Paul Fourché (1840-1922)*, lot 1: *Tête d'homme barbu* (come “Ecole italienne vers 1600”).

² Vedi E. MÜNTZ, *Léonard de Vinci. L'artiste, l'homme, le savant*, Paris 1899 (e Hardy, Prat & Co., Boston 1899).

stesso (Orléans, 1840 - Bordeaux, 1922): archeologo e raccoglitore eclettico di Orléans trasferitosi a Bordeaux (dove morì), ereditò le attività commerciali da uno zio paterno e donò i pezzi più importanti della sua collezione di dipinti al Museo d'Orléans nel 1907, perfezionando la donazione con un legato del 1922. Oltre ai dipinti la donazione includeva circa quattromila disegni e cinquecentocinquanta stampe in gran parte delle Scuole del Nord e particolarmente di Adriaen van Ostade. Tutti i dipinti incorniciati depositati nel Museo Municipale, in un edificio Annexe al Musée des Peintures, e oggetto di un *Catalogue sommaire* pubblicato nel 1908³, andarono distrutti (principalmente i dipinti di scuola fiamminga e olandese), insieme con l'edificio monumentale del XVI secolo che li ospitava, durante la Seconda guerra mondiale (1939-1945), ma molti pezzi della donazione non incorniciati, conservati invece nel Museo, esistono tuttora.

La collezione di disegni, la maggior parte francesi dei secoli XVIII e XIX, contraddistinta da due timbri specifici di collezione (Lugt 1039a e Lugt 1999c), cui talvolta fu aggiunto un altro marchio col nome del collezionista seguito dalla parola "Bordeaux" (Lugt 4454), era arricchita da una cospicua raccolta di incisioni (su cui fu impresso il timbro del Museo di Orléans:

³ Vedi anche in "Bulletin des Musées de France", I, 1929, p. 257 e sgg.; E. MOINET (sous la direction de), *Mémoires du Nord. Peintures flamandes et hollandaises des Musées d'Orléans*, Musées des Beaux-Arts, Orléans 1996; E.F., *Orléans à la recherche de tableaux perdus. Qu'est devenue la collection du Musée Paul Fourché?*, in "Le Journal des Arts", 21, gennaio 1996, p. 4; G. ADAM, *L'ombre du Musée Paul Fourché plane sur Orléans*, in "Le Journal des Arts", 25, maggio 1996, p. 11. Riferimenti e dati sulla collezione Paul Fourché sono stati raccolti a cura della Fondation Custodia e messi in rete alla voce <https://www.marquesdecollections.fr/Fdlmpri-mer/031c9b3a-8ab2-c549-a679-200edac1cf2d/false> (febbraio 2014 e consultati dallo scrivente l'8 maggio 2025), cui si è attinto per le notizie qui riportate.

Lugt 4449 e Lugt 4455), miniature, gioielli antichi e altri disegni antichi e moderni. Alcuni disegni recanti anche il marchio del Musée des Beaux-Arts d'Orléans sono riapparsi sul mercato americano nel 1996 come acquistati in Francia nel 1964, ma una buona parte dei disegni appartenuti al nucleo originario donato da Paul Fourché rimane tuttora nel Museo d'Orléans. Fra questi spicca un bellissimo disegno attribuito a Tiziano raffigurante *Due aquile che assalgono un drago*, dal sapore spiccatamente leonardesco che si riproduce qui (fig. 3) anche in relazione al tema del *Drago reggitemma* scoperto a Vinci, e attribuito a Leonardo, di cui si dà conto in questo fascicolo della "Raccolta Vinciana". Un'inedita eco leonardesca nell'opera del caposcuola della pittura veneziana del Cinquecento.

Paul Fourché aveva formato questa vasta ed eclettica raccolta nel corso di quarant'anni, compiendo viaggi di studio in Italia, Belgio e Spagna e visitando i grandi musei francesi. Nel 1996 il Musée des Beaux-Arts d'Orléans ha organizzato un'esposizione, "Mémoire du Nord", sui dipinti di scuola fiamminga e olandese della collezione Fourché dando notizia delle opere disperse grazie alle fotografie antiche recuperate negli archivi del Museo.

Il foglio ora riapparso, pur privo del marchio di collezione ma la cui provenienza dalla raccolta Fourché è attestata dalla scritta nel cartellino incollato a tergo, costituisce una testimonianza preziosa del collezionismo dei fogli di Leonardo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento in Francia⁴ o, quan-

⁴ Per un quadro sulle collezioni e il collezionismo dei disegni di Leonardo in Francia tra Otto e Novecento vedi P.C. MARANI, *I disegni di Leonardo e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia*, Edizione nazionale dei disegni e dei manoscritti di Leonardo da Vinci, *Disegni*, vol. V, Giunti, Firenze 2008.

tomeno, di quelli che si ritenevano allora di sua mano e il riferimento alla *connoisseurship* di Eugène Müntz, cui ricorse il Fourché per avere un parere (l'esito dell'esame non è riferito né trascritto dal collezionista), è indicativo a questo proposito, in quanto il Müntz veniva considerato a quell'epoca l'autore della più fortunata e monumentale monografia sull'opera di Leonardo appena pubblicata (1899). Non mancavano certo gli elementi per sostenere un'attribuzione del disegno a Leonardo, quasi sicuramente acquistato in Italia (o forse in Francia?): lo sguardo vivissimo del personaggio raffigurato di leggero tre quarti verso sinistra, i tratti sinuosi e ondeggianti per raffigurare la barba, il segno ora morbido ora più incisivo e, soprattutto, l'andamento sinistrorso dei tratteggi per definirne le parti in ombra, tipico di un artista mancino, fanno infatti subito pensare a una variazione del cosiddetto *Autoritratto* della Biblioteca Reale di Torino⁵, presentata specularmente, o a certe "teste di carattere" di Leonardo tracciate con una simile brillante matita rossa, come la *Testa virile* del Département des Arts Graphiques, Musée du Louvre, inv. 2249, o la *Testa di vecchia* della Kunsthalle di Amburgo, inv. 21482⁶. Un disegno di questo genere, per il taglio prescelto di

⁵ Sul famoso disegno di Torino, molto probabilmente non un autoritratto ma uno studio degli anni Novanta del Quattrocento, vedi P. SALVI, *L'Autoritratto di Leonardo. Indizi per una data francese e nuove ricerche*, in *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, catalogo della mostra (Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda, 16 aprile - 14 luglio 2019), a cura di E. PAGELLA, F.P. DI TEODORO, P. SALVI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 189-193, dove tuttavia non si cita la ben nota letteratura favorevole a un'anticipazione della data del disegno al periodo sforzesco (D.A. Brown, P.C. Marani e altri).

⁶ Per questi due disegni vedi le schede di F. VIATTE e C.C. BAMBACH in *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits, Catalogue de l'exposition* (Parigi, Musée du Louvre, 2003), sous la direction de F. VIATTE, V. FORCIONE, Réunion des Musées Nationaux, Parigi 2003, pp. 179-181, cat. 57 e 58. Per le teste "caricate" di Leonardo e gli studi di teste vedi ora *Leonardo da Vinci. The language of faces*, cata-

leggero tre quarti e per la tipica resa leonardesca “di naturale”, per il *ductus* sensibile e l’alta qualità del tocco, com’è tipico nei disegni di Leonardo in cui si affida a un solo leggero segno del gessetto rosso la definizione della curvatura della calotta cranica e della fronte (bagnata dalla luce che proviene dall’alto), potrebbe dunque dipendere dall’*Autoritratto* di Torino, in analogia a quanto avevano fatto Bernardino Luini e alcuni degli artisti “leonardeschi” della generazione successiva, come Girolamo Figino⁷. La tipologia della “testa barbata” di Torino si ritrova infatti impiegata da Girolamo Figino nel Democrito così come raffigurato nell’*Eraclito e Democrito* di collezione Benvenuti Martinez a Milano, celebre dipinto ora assegnato a quest’artista⁸, e certo in rapporto con il disegno citato a matita rossa

logo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), edited by M.W. KWAKKELSTEIN in collaboration with M. PLOMP, Teylers Museum-Thoth Publishers, Bussum 2018.

⁷ Si veda in particolare la *Testa maschile con cappello* della Biblioteca Ambrosiana di Milano, Cod. F 274 Inf. 2 (cfr. L. COGLIATI ARANO, in *Leonardo all’Ambrosiana. Il Codice Atlantico. Disegni di Leonardo e della sua cerchia*, a cura di A. MARINONI, L. COGLIATI ARANO, Electa, Milano 1982, p. 138, cat. 44, che lo attribuisce però a Francesco Melzi con punto interrogativo); per la corretta attribuzione al Luini vedi G. BORA, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 27 novembre 1987 - 31 gennaio 1988), a cura di G. BORA, L. COGLIATI ARANO, M.T. FIORIO, P.C. MARANI, Electa, Milano 1987, pp. 124-125, cat. 59. Per Girolamo Figino come punto di partenza si veda P.C. MARANI, in *Disegni lombardi del Cinque e Seicento della Pinacoteca di Brera e dell’Arcivescovado di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 1986), a cura di D. PESCARMONA, Cantini, Firenze 1986, pp. 56-57, cat. 11, per il cosiddetto “Autoritratto (?)” di Brera datato 1562. Gli studi sulla grafica di Girolamo Figino si sono recentemente ampliati fino ad attribuirgli il *Busto di filosofo* delle Gallerie dell’Accademia di Venezia, inv. 834 (già attribuito dalla Perissa Torrinì e da chi scrive a Giovan Ambrogio Figino), e una serie di opere a questo collegate su cui vedi M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, Gioacchino Onorati Editore, Canterano 2017, p. 118, fig. 2.15 e *passim*.

⁸ M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, cit., p. 455, fig. 3/3. Su questo

delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ma che era già stato attribuito a Giovan Ambrogio Figino, un cui *Ritratto di Giovan Angelo Annoni*⁹ sembra a sua volta essere stato ispirato dal disegno di Leonardo a Torino.

La presenza del disegno ora riapparso nella collezione Fourché (ora in collezione privata a Milano) è comunque l'inizio di una fortuna crescente della grafica di Leonardo nel collezionismo francese fra Otto e Novecento, certo anche a seguito dell'intensificarsi di studi e pubblicazioni su Leonardo in ambito francese, ma anche a seguito della pubblicazione degli scritti di Leonardo a opera di J.P. Richter (1883) e, soprattutto, dei fac-simili dei manoscritti di Leonardo conservati all'Institut de France a opera di Charles Ravaisson-Mollien, pubblicati a Parigi tra il 1883 e il 1893, nonché, infine, del catalogo dei disegni di Leonardo conservati al Louvre a cura di Frédéric Reiset pubblicato per la prima volta nel 1866 e ripetutamente riedito fino al 1887¹⁰. L'alta considerazione in cui esso era tenuto dal cono-

dipinto vedi P.C. MARANI, in *Leonardo. Il Genio e il Mito*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Scuderie Juvarriane, 17 novembre 2011 - 29 gennaio 2012), a cura di C. PEDRETTI, P. SALVI, C. VITULO, P.C. MARANI, R. BARILLI, A. COLASANTI, Silvana Editoriale, Cinsello Balsamo 2011, pp. 146-147, cat. 2.14 (come Giovan Ambrogio Figino).

⁹ Londra, collezione privata. Vedi M. PAVESI, *Giovanni Ambrogio Figino pittore*, cit., p. 454, fig. 3.1.

¹⁰ Vedi *Notice des dessins, cartons, pastels, miniatures et émaux exposés dans les salles du 1er étage au Musée Impérial du Louvre...*, Paris 1866. Riedizioni: 1871, 1872. Ulteriori riedizioni come *Notice des dessins... au Musée national, Première Partie numéros 1 à 644; deuxième partie numéros 645 à 1513*: 1876, 1878, 1879 e 1887. In questo catalogo era incluso il disegno a matita rossa sopra citato Louvre, inv. 2249. Se a ciò si aggiunge il catalogo dei disegni di Leonardo incluso in *The Drawings of Florentine Painters* di Bernard Berenson, edito a Londra nel 1903, si comincerà ad avere un'idea dei riflessi sul mercato dei disegni di Leonardo in questi decenni.

scitore e collezionista Paul Fourché, al punto che egli non volle mai separarsene, come riferisce il nipote nell'annotazione a tergo del disegno citata in apertura, aggiunge un piccolo capitolo alla fortuna moderna di Leonardo in Francia.

A drawing once attributed to Leonardo, representing A head of a bearded man, red chalk on white paper, 115 × 90 mm, was sold at auction in France in 2024. It comes from the Paul Fourché celebrated collection (Orléans, 1840 - Bordeaux, 1922). Fourché donated in 1907 to the Musée des Beaux-Arts in Orléans his collection of around 4000 drawings, paintings, engravings mostly by the Flemish and Dutch Schools and particularly by Adriaen van Ostade. The collections of paintings was destroyed during the Second World War, but drawings survive still today in the Museum, among them is an interesting drawing by Titian representing Two eagles and a dragon, in a very leonardesque style. The Head of a bearded man attributed to Leonardo, which remains in his personal collection in Bordeaux, very fine and vivid, may constitute a later derivation from the so-called Leonardo's Selfportrait in the Royal Library in Turin, from which depends also a series of derivations executed by the lombard Leonardeschi, i.e. Bernardino Luini and Girolamo Figino.



Fig. 1. Già attribuito a Leonardo, *Testa d'uomo barbuto*. Milano, collezione privata
(già Bordeaux, collezione Paul Fourché)

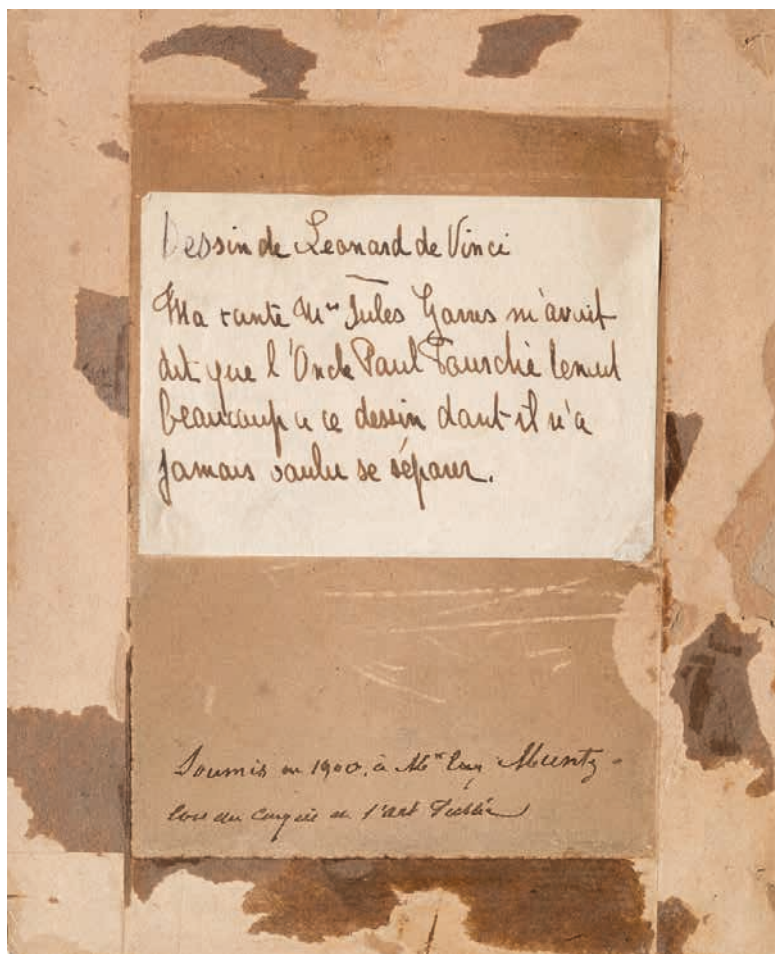


Fig. 2. Verso del disegno di cui alla figura precedente



Fig. 3. Tiziano, *Due aquile che assalgono un drago*.

Orléans, Musée des Beaux-Arts
(donazione e legato Paul Fourché)

MARCO D'OGGIONO COPISTA DEL *CENACOLO**

MARIA TERESA FIORIO

Nel terzo libro del volume dedicato al *Cenacolo* Giuseppe Bossi affronta il tema delle copie e delle imitazioni che, a partire dal primo Cinquecento, hanno riprodotto il murale di Santa Maria delle Grazie¹. Tale disamina costituisce la necessaria pre-

* Desidero ringraziare Cristina Quattrini e Maria Cristina Passoni per l'amichevole assistenza riservatami nelle mie ricerche a Brera. La mia riconoscenza va anche a Pietro C. Marani per aver discusso con me il contenuto di questo studio.

¹ G. BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro*, dalla Stamperia Reale, Milano 1810, pp. 127-288 (si veda anche l'edizione anastatica pubblicata da Skira, Milano 2009, con presentazione di A. ARTIOLI e introduzione di L. PAPA). Sul problema delle copie esiste una vasta letteratura di cui qui si indicano i contributi principali: C. HORST, *L'Ultima Cena di Leonardo nel riflesso delle copie e delle imitazioni*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XIV (1930-1934), 1935, pp. 118-200; F. WITTGENS, *Restauro del Cenacolo*, in *Leonardo. Saggi e ricerche*, a cura di A. MARAZZA, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1954, p. 10; L. STEINBERG, *Leonardo's Last Supper*, in "The Art Quarterly", XXXVI, 4, 1973, pp. 297-410; L.H. HEYDENREICH, *Leonardo. The Last Supper*, Penguin Books Ltd., London 1974 (ed. it. a cura di C. BERTELLI, Rusconi Immagini, Milano 1982, pp. 101-111); P.C. MARANI, *Il Cenacolo di Leonardo*, in P. BRAMBILLA BARILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Olivetti/Electa, Milano 1999, pp. 69-79; L. STEINBERG, *Leonardo's Incessant Last Supper*, Zone Books, New York 2001; P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa, Milano 2018, pp. 78-83, 281-287.

messa alla presentazione dell'ultima copia della serie, quella commissionata allo stesso Bossi dal viceré d'Italia nel 1807 e conclusa dal pittore in circa trenta mesi di lavoro, cioè intorno al 1810: riproduzione che doveva servire alla realizzazione della copia musiva eseguita in sette anni da Giacomo Raffaelli (1810- 1817), oggi nella Minoritenkirche di Vienna.

L'atteggiamento di Bossi nei confronti delle copie è in generale decisamente negativo: realizzate da "pittori dozzinali che lavoravano a vilissimo prezzo", queste "povere produzioni d'arte" devono ispirare la massima prudenza nel giudicare – solo basandosi su di esse – i meriti delle pitture originali.

Altra cosa sono, tuttavia, le copie condotte nell'assoluto rispetto del modello, specialmente se le condizioni dell'originale hanno pesantemente subito i guasti del tempo. E questo è, appunto, il caso delle copie del *Cenacolo*, alle quali Bossi riconosce il valore di preziose testimonianze di un dipinto molto compromesso che, attraverso quelle *memorie dipinte* – come lui le definisce –, possono svelarci dettagli perduti del capolavoro vinciano. Naturalmente le copie che hanno i requisiti di maggior attendibilità sono quelle realizzate a ridosso dell'originale, di cui lo stesso Bossi si giovò per affrontare l'impegnativo compito commissionatogli da Eugène de Beauharnais. L'artista infatti aveva studiato attentamente tre copie del *Cenacolo* – quelle di Castellazzo, di Ponte Capriasca e del Vespino – traendone i lucidi che si conservano a Weimar: lucidi ancor oggi di grande importanza soprattutto in riferimento all'affresco di Castellazzo che risulta distrutto nel 1943.

Purtroppo la più antica copia del *Cenacolo* registrata da Bossi, quella affrescata nel refettorio degli orfani dell'Ospedale Maggiore e da lui datata al 1500 circa (e senza fondamento attribuita al Bergognone), è andata distrutta durante la guerra. Come riporta l'artista, che la vide ancora in sede, aveva rischiato nel

1785 di essere cancellata sotto uno strato di scialbo ma il “dotto amatore delle antichità patrie” Giuseppe Vailati ne aveva scongiurata l'imbiancatura. Operazione che poi fu compiuta, se nel 1890 si dava notizia della sua riscoperta, dello stato di conservazione compromesso da lesioni e dalla maldestra “scrostatura da parte degli operai”².

Dai documenti conservati presso l'archivio di Brera³ risulta che la proposta di strappare l'affresco affidando l'operazione al restauratore Giuseppe Steffanoni era stata avanzata da Luca Beltrami, regio delegato per i monumenti della Lombardia, le cui ricerche ne stabilivano la data d'esecuzione nel 1506 e l'autore in Antonio da Glaxiate. Era una copia di notevoli dimensioni (270 × 600 cm a quanto si legge nella breve nota di segnalazione, “largo poco meno di tredici braccia ed alto più di quattro” per Bossi) che, pur se eseguita diligentemente, era solo “una servile imitazione dell'originale”⁴, debole nel disegno, arbitraria nei colori e pure nell'ambientazione, se due delle finestre sullo sfondo erano “di maniera tedesca”. Anche Diego Santambrogio ne dava un giudizio negativo (“affresco di scarso merito”)⁵, avanzando la condivisibile ipotesi che Antonio da Gessate – nome ignoto alla storia dell'arte lombarda – fosse in realtà il committente e non l'esecutore dell'opera, visto che negli *Annali* della Fabbrica del Duomo compare un funzionario con questo nome che ricopriva incarichi di prestigio. Resta però un dubbio sulla datazione dell'affresco, solitamente indicata nel 1506 ma arre-

² E.A., *Copia della Cena di Leonardo da Vinci, scoperta in una sala dell'Ospedale Maggiore*, in “Archivio Storico dell'Arte”, III, 1890, p. 410.

³ Milano, Pinacoteca di Brera (ex SBSAE), Archivio Antico, parte III, cassetta 56, fasc. 27 e 28.

⁴ G. BOSSI, *Del Cenacolo*, cit., p. 131.

⁵ D. SANTAMBROGIO, *Note epigrafiche e artistiche intorno alla sala del Cenacolo*, in “Archivio Storico Lombardo”, serie II, 1892, pp. 421-422.

trata al 1502 da Pio Pecchiai – attento e informato commentatore delle vicende dell’Ospedale Maggiore – sulla base di un documento oggi non più reperibile nell’archivio della Ca’ Granda⁶. Se davvero eseguito nel 1502, questo affresco – pur con tutti i suoi limiti – costituirebbe la più precoce testimonianza dell’autorità immediatamente riconosciuta al dipinto di Leonardo.

Ben più interessante sarebbe per noi conoscere la copia – perduta o non rintracciata – commessa a Bramantino nel 1503 dal tesoriere ducale Antoine Turpin, come risulta da un documento conservato presso l’Archivio di Stato di Milano⁷. Dal contratto emerge che doveva essere dipinta su tela, che sarebbe stata realizzata nel refettorio a diretto confronto con l’originale e che doveva essere terminata entro un anno. Non si specifica la misura del dipinto che però, stando al tempo pattuito e al buon compenso (100 scudi), doveva essere di notevoli dimensioni.

Può sembrare singolare, tuttavia, che per tale incarico il committente non si fosse rivolto agli allievi diretti di Leonardo: Marco d’Oggiono, però, nel 1503 era ancora impegnato in Liguria, mentre Boltraffio – rientrato da Bologna a Milano dove nel 1502 eseguiva la *Santa Barbara* per la chiesa di Santa Maria presso San Satiro – era artista appartato, specializzato in opere di piccole dimensioni e forse poco adatto ad assumere un com-

⁶ P. PECCHIAI, *Guida dell’Ospedale Maggiore*, Stucchi Ceretti, Milano 1926, pp. 94-96. Anche Pecchiai escludeva che Antonio da Gessate fosse un pittore ma piuttosto un “maestro di casa” o un economo. Sull’affresco dell’Ospedale Maggiore si vedano anche P.C. MARANI, *Archeologia e fortuna del Cenacolo di Leonardo*, in *Archeologia del Cenacolo*, a cura di P.C. MARANI, G. MORI, con la collaborazione di O. CUCCINIELLO, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2017, p. 29; G. AGOSTI, J. STOPPA, *La Ca’ Granda da Ospedale a Università. Atlante storico-artistico*, Officina libraria, Milano 2017, pp. 142-143, n. 13.

⁷ G. SIRONI, *Documenti inerenti il Bramantino*, in “Arte lombarda”, 1988/3-4, pp. 41-42; J. SHELL, G. SIRONI, *Documents for copies of the Cenacolo and the Virgin of the Rocks*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXIII, 1989, pp. 103-111.

pito di tale portata. La scelta di Bramantino, artista di grande e originale talento ma del tutto indipendente da Leonardo, appare quindi comprensibile, anche tenendo conto del prestigio di cui godeva presso committenti di rango come Gian Giacomo Trivulzio.

L'occasione per Marco d'Oggiono di cimentarsi in una riproduzione del *Cenacolo* si presentò nel 1506, quando il protonotario apostolico Gabriel Gouffier (o Goffier, come nel contratto) lo incaricava di eseguirne una copia e gli commissionava anche un polittico di sei tavole su doppio registro con predella e coronamento: opere di cui al momento della pubblicazione del documento⁸ non si aveva notizia. Il polittico non è stato rintracciato⁹, mentre la copia del *Cenacolo* è stata poi identificata da Laure Fagnart in quella oggi a Ecoen (fig. 1), grazie al riconoscimento degli stemmi Gouffier dipinti sui quattro sostegni della tavola¹⁰. Al momento della scoperta la studiosa aveva ipotizzato che questa copia fosse quella ricordata in un inventario redatto nel 1540 dei beni del castello di Georges d'Amboise a Gaillon, dove è menzionata una versione del *Cenacolo* "faicte en toile en grandz personaiges que feu monseigneur fist apporter de Milan". Il prelado sarebbe stato dunque il vero destinatario del dipinto e Gabriel Gouffier, allora ritenuto membro della dinastia

⁸ J. SHELL, G. SIRONI, *Documents for copies*, cit., pp. 111-115.

⁹ Nel documento si elencano i soggetti delle sei tavole, tutti relativi a episodi della vita di Cristo: a oggi non sono stati rintracciati dipinti riferibili a Marco d'Oggiono che trattino questi temi. Un'ipotesi è stata tuttavia formulata da Ballarin a proposito del tondo della collezione Cagnola col *Cristo risorto*, nel quale lo studioso propone di riconoscere la cimasa del polittico Gouffier (A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio*, Edizioni dell'Aurora, Verona 2010, tomo I, p. 634).

¹⁰ L. FAGNART, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVème-XVIIème siècles)*, "L'Erma" di Bretschneider, Roma 2009, pp. 156-159.

d'Amboise, soltanto l'intermediario attraverso il quale l'incarico era stato attribuito a Marco d'Oggiono. Il fatto che l'opera si trovasse nella cappella del castello d'Ecouen, proprietà del connestabile Anne de Montmorency, si spiegava ipotizzandone la vendita al connestabile da parte degli eredi. In un intervento successivo¹¹, però, la stessa Fagnart svincolava la *Cena* di Marco d'Oggiono dalla collezione di Georges d'Amboise perché un'indagine approfondita sulla famiglia Gouffier¹² aveva dimostrato che il protonotario Gabriel – i cui stemmi sono effettivamente quelli raffigurati sul dipinto – era semplicemente un omonimo della celebre dinastia dei Gouffier imparentati con i d'Amboise e dunque l'ipotesi dell'appartenenza della tela a quella collezione è priva di fondamento. Veniva infatti reso noto un documento del settembre 1534¹³ nel quale Guillaume Gouffier, canonico della cattedrale di Parigi e imparentato con l'ormai defunto Gabriel, offriva a Notre-Dame una tela raffigurante l'*Ultima Cena*, la cui descrizione corrisponde a quella di Marco d'Oggiono, in cambio di preghiere e messe in proprio suffragio. Non sappiamo se questa donazione sia mai avvenuta, visto che due anni dopo non era stata ancora perfezionata, ma almeno sappiamo che il dipinto appartenne per trent'anni ai discendenti del committente e che fu ceduto – in tempi e circostanze a noi ignote – al connestabile de Montmorency, nella cappella del cui castello è ricordato fin dal 1606.

¹¹ L. FAGNART, "Le roi Louis, en admiration devant le repas du Christ à Milan". *Les Français et la Cène de Léonard de Vinci*, in *Le Duché de Milan et les commendaiaires français (1499-1521)*, Viella Libreria editrice, Roma 2013, pp. 115-118.

¹² A. NASSIEU MAUPAS, *Des mécènes méconnus: Gabriel Gouffier, doyen de Sens, et sa famille*, in *Peindre en France à la Renaissance. Les courants stylistiques au temps de Louis XII et de François Ier*, a cura di F. ELSIG, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011 pp. 255-265.

¹³ Ivi, pp. 262-263.

Il contratto del 1506 precisa che il *Cenacolo* di Marco d'Oggiono doveva essere condotto “a similitudine di quello ch'è dipinto al monasterio de li Gratii” (una formula simile era utilizzata nel contratto di Bramantino: “ad similitudinem dicte picture”), ma non si specifica se dovesse essere eseguito nel refettorio stesso, clausola cui i domenicani si assoggettavano malvolentieri¹⁴; doveva essere completato da un fregio “de oro fino in campo azurlo” largo mezzo braccio (30 centimetri circa) con quattordici medaglioni di profeti e sibille e se ne precisavano le misure in dieci braccia per cinque (circa sei metri per tre). La cifra pattuita per la copia e il polittico richiesti al pittore era di 275 scudi, un compenso elevato che dimostra come il prestigio di Marco d'Oggiono non fosse in quegli anni inferiore a quello di Bramantino. Le misure della tela di Ecoen – 260 × 549 cm – corrispondono a quelle indicate nel contratto, visto che il fregio che incorniciava il dipinto è andato perduto o forse mai realizzato.

Uno dei pregi maggiori della copia di Ecoen è naturalmente il fatto di essere stata realizzata a pochi anni dalla conclusione del *Cenacolo* e quando Leonardo stesso, presente a Milano, poteva – come in passato – sorvegliare l'opera del suo discepolo. Non possiamo sapere se questo sia avvenuto, ma il dipinto è in grado di restituirci nitidamente – al di là dell'interpretazione personale – dettagli oggi scarsamente leggibili nell'originale. Osservandola attentamente, si riscontra subito una differenza di scala rispetto all'originale: se infatti le figure sono riprodotte con assoluta fedeltà, il rapporto tra queste e lo spazio architettonico

¹⁴ È quanto emerge dal contratto del 1503 a Bramantino, dove si precisa che se il priore delle Grazie avesse vietato l'ingresso del pittore nel refettorio sarebbe intervenuto d'autorità il tesoriere Turpin e il priore e i confratelli avrebbero dovuto accogliere l'artista “taciti et contenti”.

appare decisamente mutato. Abbassando il soffitto e accorciando la fuga delle travi, Marco d'Oggiono riduce l'effetto di profondità della sala ottenuto da Leonardo attraverso una prospettiva accelerata che sfondava la parete reale del refettorio e conduceva lo sguardo lontano. Anche le paraste che scandiscono le pareti – un inserto architettonico che ha fatto pensare a Bramantino e a Cesariano¹⁵ – determinano un senso di chiusura dello spazio rispetto all'ampiezza di quello originale, nonostante la maggior apertura delle due finestre laterali sullo sfondo aumenti la luce dell'interno.

La “similitudine” richiesta dal contratto lasciava dunque l'artista libero di intervenire sugli aspetti ritenuti marginali, al punto di prevedere un'incorniciatura con medaglioni di tipo classicheggiante del tutto incongrua con l'originale; per quanto riguardava le figure, invece, si esigeva un'assoluta aderenza al modello.

La copia di Marco d'Oggiono è, da questo punto di vista, scrupolosissima: i colori delle vesti degli apostoli sono riprodotti esattamente, compresi i loro riflessi sui bordi dei piatti di peltro; le suppellettili della mensa, il piatto con i pesci, quelli con gli spicchi d'arancia, i pani sparsi sul tavolo corrispondono con precisione a quella straordinaria natura morta che nel 1515 aveva incantato Pasquier Le Moine in visita al *Cenacolo* con Francesco I. Anzi, la copia ci consente di scoprire qualche dettaglio perduto come una seconda saliera – non ribaltata – in corrispondenza del piatto di Giacomo Maggiore. Nella stesura pittorica si coglie invece con evidenza il tratto individuale di Marco d'Oggiono: vivaci campiture di colore giustapposte sono sostenute da un

¹⁵ M. ROSSI, A. ROVETTA, *Il Cenacolo di Leonardo. Cultura domenicana, iconografia eucaristica e tradizione lombarda*, “Quaderni del restauro”, 5, Olivetti, Ivrea 1988, p. 78.

disegno energico, ben lontano dai precetti di Leonardo sulla necessità di fuggire “li profili, cioè termini espediti delle cose”; la sonorità cromatica ignora i delicati passaggi tonali del maestro ma al tempo stesso attribuisce alla scena un forte impatto visivo. Anche in alcuni visi degli apostoli Marco imprime la sua sigla personale, ricorrendo a tipologie già sperimentate in altri dipinti o in procinto di esserlo: il volto di Cristo richiama quello della pala di Marco in Santa Maria delle Grazie, quello di Giovanni è vicinissimo alla *Madonna Thuélin* o all'arcangelo Michele della pala di Brera, quello di Giacomo Minore trova riscontro nel Battista del polittico di Blois¹⁶.

Proprio i caratteri stilistici e l'energica qualità del disegno della copia di Ecouen inducono a riconsiderare un discusso foglio dell'Ambrosiana (Cod. F274 Inf. 5) con i volti di Pietro e Giuda derivati dal *Cenacolo* (fig. 2): tracciato con un sottile segno di matita rossa con tracce di punta metallica su carta bianca, il disegno non ha ancora trovato una collocazione condivisa, tanto che in una mostra recente era esposto come “Artista milanese (Marco d'Oggiono? Cesare Magni?)”¹⁷. Tralasciando il poco verosimile riferimento a Melzi¹⁸, più plausibile è l'attribuzione a Cesare Magni, sostenuta da Marani sulla base delle affinità con la copia del *Cenacolo* conservata a Brera: un'attribuzione in contrasto con il riferimento a Marco d'Oggiono avanzato da Giu-

¹⁶ Sul *Cenacolo* di Ecouen oltre a D. SEDINI, *Marco d'Oggiono, tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Jandi Sapi, Milano-Roma 1989, pp. 68-71, si veda L. FRANK, *Terreur et modernité*, in *Léonard de Vinci*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 24 ottobre 2019 - 24 febbraio 2020), a cura di V. DELIEUVIN, L. FRANK, Hazan, Paris 2019, pp. 220, 416, n. 114.

¹⁷ *Archeologia del Cenacolo*, cit., pp. 86, 146.

¹⁸ L. COGLIATI ARANO, *I disegni di Leonardo e della sua cerchia*, in *Leonardeschi all'Ambrosiana*, Electa, Milano 1982, p. 139.

lio Bora¹⁹. Avevo accolto anch'io la proposta di Marani come la più convincente²⁰, ma ritengo ora che un confronto possa essere istituito con la copia di Ecouen, di cui condivide il linearismo caricato e una sottigliezza di *ductus* che si attenuerà in seguito, nei disegni più tardi come quello di *Figura maschile* (Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Cod. F 268, inf. 144), preparatorio per una delle lunette della cappella Bagarotti in Santa Maria della Pace, o lo *Studio di panneggio* (Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen, K.d.Z. 5103), preparatorio per la *Visitazione* dei Musei di Strasburgo. Se davvero il disegno appartiene a Marco d'Oggiono, può essere messo in rapporto anche con la tavola proveniente da San Barnaba, non autografa ma riconducibile all'ambito dell'artista (fig. 3).

Quest'ultima copia era inserita al secondo posto nell'elenco redatto da Bossi²¹ che, attribuendola senza esitazione all'artista e datandola circa al 1510, non solo la riteneva una delle versioni più antiche del *Cenacolo*, ma pensava anche che fosse "fatta sull'originale unicamente per uso dell'artefice", cioè come modello per trarne "copie di maggior mole" come quella affrescata a Castellazzo e quella su tela proveniente dalla Certosa di Pavia, entrambe ritenute di Marco²². Difficile, tuttavia, pensare che per realizzare una

¹⁹ P.C. MARANI, in *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, Electa, Milano 1987, pp. 118-119; G. BORA, *Per un catalogo dei disegni dei leonardeschi lombardi*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXII, 1987, pp. 170-172.

²⁰ M.T. FIORIO, *Cesare Magni*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, Milano 1998, p. 395.

²¹ G. BOSSI, *Del Cenacolo*, cit., pp. 132-134. Sul dipinto si vedano M.T. FIORIO, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese, 1300-1535*, Electa, Milano 1988, pp. 361-362; D. SEDINI, *Marco d'Oggiono*, cit., pp. 180-181 (con bibliografia precedente).

²² L'idea che la copia oggi a Brera servisse da modello per una copia di grandi dimensioni si trova già in C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, Gaetano Motta, Milano 1804, p. 61, nota 2.

copia di grandi dimensioni l'artista si servisse, anziché di disegni, di una tavola di oltre due metri e mezzo, per di più tralasciando di dipingere la parte inferiore delle figure e le suppellettili della mensa – qui completamente vuota –, con un'architettura del tutto indipendente dall'originale. Il dipinto già in San Barnaba fa piuttosto pensare a un'opera non finita, anche in virtù dei colori spenti, che potrebbero però essere la scelta deliberata di una stesura a monocromo. In ogni caso, le tipologie dei volti degli apostoli e il disegno non privo di un certo vigore confermano la dipendenza della tavola da Marco d'Oggiono e inducono a classificarla come un prodotto della sua bottega.

Ma ricondurre questa tavola nell'ambito dell'artista, affiancandola a quella autografa di Ecouen e – come vedremo – alla perduta copia di Castellazzo, significa riconoscere Marco d'Oggiono come l'artista di riferimento per i committenti desiderosi di assicurarsi un dipinto che riflettesse le invenzioni di Leonardo. Un indizio ulteriore di questo ruolo può essere individuato nella presenza a Savona, presso il seminario vescovile, di una copia del *Cenacolo* attribuita a Battista da Vaprio, il collaboratore di Marco incaricato con lui di dipingere un trittico per la chiesa di San Giovanni ad Andora nel 1503²³. Non sembra possibile svincolare un simile dipinto dalla presenza di Marco d'Oggiono in Liguria, specialmente se fu realizzato in anni precoci, come suggerisce la presenza di Battista da Vaprio a Savona, documentata tra il 1503 e il 1509.

Nel monastero di San Gerolamo a Castellazzo era affrescata una grande copia del *Cenacolo* (338 × 674 cm), anch'essa perduta

²³ C. VARALDO, *Un'opera leonardesca nella Liguria di ponente. Il polittico di Marco d'Oggiono e Battista da Vaprio per il San Giovanni di Andora*, in "Rivista ingauna e intemelia", XXXI-XXXIII, pp. 167-171; M. ROSSI, A. ROVETTA, *Il Cenacolo*, cit., p. 80.

durante la guerra e oggi nota solo grazie a fotografie d'archivio (fig. 4), che una lapide riportata da Bossi²⁴ consente di datare entro il 1514. Murata sulla parete meridionale del refettorio del convento, essa ricordava l'opera del priore Baldassarre Sudato nell'ampliamento, nel restauro e nella decorazione del convento, permettendoci così di fissare la realizzazione dell'affresco entro quella data. Nel primo Ottocento il convento fu secolarizzato e reso accessibile ai visitatori interessati, ma fu demolito nel 1832. Il proprietario, Cristoforo Bellotti, provvide però a salvare l'affresco che, diviso in tre parti, fu staccato e donato a Brera²⁵.

La più antica menzione del dipinto spetta a Carlo Amoretti che, rifacendosi a una lista di copie vicine ai tempi di Leonardo stilata da Venanzio De Pagave, lo ricordava come opera di Marco d'Oggiono, riferendo allo stesso artista, oltre alla copia già in San Barnaba, quella oggi al Magdalen College di Oxford²⁶. Ne parlava poi diffusamente Bossi²⁷ che, pur ammettendo la "gran precisione e accuratezza" della copia di Castellazzo, di cui confermava l'attribuzione a Marco d'Oggiono, non risparmiava aspre critiche al suo autore: arbitrarietà dei colori, patente disarmonia, carni rossicce, "tinte fortissime delle guance", difetti nel disegno. E riteneva "grandissima disgrazia" il fatto che sia stato il solo Marco ad assumersi il compito di realizzare copie del *Cenacolo*, anziché qualcuno dei più dotati allievi di Leonardo. Giudizi che stupiscono, se pensiamo che proprio questa copia, insieme a quella più debole di Ponte Capriasca e a quella più tarda del

²⁴ G. BOSSI, *Del Cenacolo*, cit., p. 254, nota 8.

²⁵ Il nome di questo donatore è inciso nella lapide conservata nel corridoio d'ingresso alla Pinacoteca di Brera.

²⁶ C. AMORETTI, *Memorie storiche*, cit., p. 61, nota 2.

²⁷ G. BOSSI, *Del Cenacolo*, cit., pp. 134-137. Il dipinto è ricordato anche da Goethe, che attenua i rilievi critici di Bossi (J.W. GOETHE, *Il Cenacolo di Leonardo*, trad. it., Abscondita, Milano 2004, p. 33).

Vespino, è alla base della copia realizzata dallo stesso Bossi.

Una decisa presa di posizione a favore del dipinto veniva invece da Stendhal, che aveva visitato Castellazzo nel 1817²⁸. Lo scrittore, pur ammettendo la propria ignoranza in materia, si dichiarava impressionato dalla copia di Marco d'Oggiono, di cui apprezzava la precisione dei tratti di pennello, nitidi come se fosse appena stata dipinta (“les traits sont aussi nets que si elle était peinte hier”), era ammirato dagli occhi di Tommaso “brillants de colère”, dalla bellezza di Bartolomeo, dall'espressione di Gesù che “va au coeur”. E concludeva che le teste degli apostoli dipinte da Marco sono molto più belle e piene di carattere di quelle della copia di Bossi, la cui presenza in una chiesa potrebbe essere “surtout admiré des sots”.

Le condizioni di conservazione della copia di Castellazzo erano però alquanto compromesse, non solo per essere stata raschiata, quando era ancora *in loco*, al fine di recuperare l'azzurro oltremarino, ma anche per i danni provocati dalla colla a suo tempo applicata nelle operazioni di distacco. Per questo nel 1891 il direttore di Brera, Giuseppe Bertini, ne affidava il restauro a Giuseppe Steffanoni, incaricato di trasportare l'affresco su tela (cosa che non era stata fatta al tempo di un restauro eseguito da Giuseppe Knoller nel 1846) e poi di collocarlo nel refettorio delle Grazie in sostituzione della copia di Bossi, che veniva ritirata nei depositi di Brera “perché troppo moderna per reggere in quell'ambiente”. I documenti conservati nell'Archivio di Brera²⁹ danno conto dell'attività di Steffanoni ma registrano anche un contrasto piuttosto aspro avvenuto tra il direttore di

²⁸ STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, tomo I, ed. a cura di P. ARBELET, E. Champion, Paris 1924, pp. 218-221.

²⁹ Milano, Pinacoteca di Brera, Archivio Antico, parte III, cassetta 56, fasc. 12, 71, 72, 73.

Brera e il Ministero a proposito dell'attribuzione del dipinto. Bertini, infatti, inviando in data 19 ottobre 1891 il conto di Steffanoni e confermando al Ministero l'avvenuto trasporto alle Grazie, informava anche della nuova attribuzione dell'affresco ad Andrea Solario. La risposta da Roma (6 novembre 1891) era però poco conciliante: non solo si riteneva eccessivo il compenso richiesto dal restauratore, ma soprattutto si chiedeva ragione del cambio di attribuzione al dipinto "senza prove o senza che le nuove opinioni siano ammesse comunemente e dimostrate con pubblici scritti". La reazione di Bertini ai rilievi del Ministero non si faceva attendere: come direttore di Brera sarebbe stato "vergognosamente criticato" se avesse perseverato nell'erronea attribuzione senza tener conto degli studi dedicati da quasi trent'anni alla scuola lombarda, aggiungendo di aver preparato una memoria in proposito che non aveva voluto dare alle stampe ma che inviò a Roma il 7 dicembre³⁰. E concludeva: "Se però questo Ministero non crede ammetterlo, farò immediatamente cambiare il nome declinando ogni responsabilità per l'attribuzione". Le cose poi si appianarono, probabilmente in seguito al rapporto di Bertini, e in una nota del 28 novembre del Ministero l'affresco era ormai citato come di Andrea Solario.

L'attribuzione proposta da Bertini fu condivisa da Gustavo Frizzoni che la rese nota in più occasioni: il limite dei suoi interventi sta però nel fatto di non aver sottoposto il dipinto a un'analisi accurata e di non aver proposto confronti stringenti con le opere di Solario. Nei suoi commenti troviamo soltanto vaghi accenni al tipo di paesaggio e alle scelte cromatiche che coincide-

³⁰ Nei documenti relativi all'affresco di Castellazzo non c'è traccia di questa relazione. Carlo Marcora segnala però la presenza di una relazione manoscritta di Bertini sull'affresco presso la Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco di Milano: le ricerche effettuate non hanno al momento dato risultati (C. MARCORA, *Marco d'Oggiono*, Cattaneo, Oggiono 1976, p. 67).

rebbero con i modi dell'artista e vi si coglie, comunque, un margine di incertezza: "probabilmente opera di Andrea Solario"³¹, "potrebbe essere di Solario"³², "attribuita a Solario"³³. Nonostante questa prudenza, la proposta di Bertini venne accolta concordemente dagli studiosi più autorevoli³⁴, con la sola eccezione di Emil Moeller che suggerì il nome di Giampietrino, pur confermando una datazione dell'affresco al 1514³⁵.

Naturalmente gli studiosi successivi poterono basare il loro giudizio solo sulle scarse testimonianze fotografiche e, con poche eccezioni³⁶, non fecero che ripetere l'attribuzione a Solario. La sosteneva con convinzione anche David A. Brown, accogliendo il parere degli studiosi che l'avevano osservata personalmente e rintracciando nel paesaggio gli sfondi propri di dipinti solariani come il *Cristoforo Longoni* di Londra. Quanto alla datazione, lo studioso riteneva dovesse precedere il soggiorno in Francia iniziato nel 1507, un tempo che sembra troppo precoce per il dipinto e che non tiene conto degli indizi suggeriti dalla lapide del 1514³⁷.

³¹ G. FRIZZONI, *Capolavori nuovamente illustrati (I disegni delle teste degli apostoli nel Cenacolo di Leonardo da Vinci)*, in "Archivio Storico dell'Arte", 1894, p. 46; ID., *La pala di Marco d'Oggiono nella chiesa parrocchiale di Besate*, in "L'Arte", VIII, 1905, pp. 420-421.

³² G. FRIZZONI, *Rassegna d'insigni artisti italiani a ricordo dell'incremento dato ai musei di Milano dal direttore Giuseppe Bertini*, in "L'Arte", II, 1899, p. 138.

³³ G. FRIZZONI, *Appunti critici intorno alle opere di pittura delle scuole italiane nella Galleria del Louvre*, in "L'Arte", IX, 1906, pp. 412-413.

³⁴ Si veda la bibliografia pressoché completa in D.A. BROWN, *Andrea Solario*, Electa, Milano 1987, p. 204.

³⁵ E. MÖLLER, *Das Abendmahl des Lionardo da Vinci*, Verlag für Kunst und Wissenschaft, Baden Baden 1952, pp. 149-152.

³⁶ L'attribuzione del *Cenacolo* di Castellazzo era respinta con decisione da L. COGLIATI ARANO (*Andrea Solario*, E.T.I., Milano 1965, p. 39).

³⁷ D.A. BROWN, *Andrea Solario*, cit., pp. 152-155, 204. Il riferimento a Solario è ribadito con convinzione in ID., *Stile e attribuzione*, in J. SHELL, D.A. BROWN,

Se tuttavia consideriamo nel suo insieme l'opera di Andrea Solario, possiamo notare che non abbiamo nessuna testimonianza dell'artista come operatore nell'ambito dell'affresco: l'unica sua impresa pittorica a noi nota – gli affreschi dell'abside della cappella di Gaillon – fu distrutta nel 1799, impedendoci così di valutare il suo stile in un campo che tuttavia non registra ulteriori interventi. Lo notava anche Vincent Delieuvin, che si chiedeva quali affreschi di Solario Georges d'Amboise avesse potuto vedere a Milano per poi affidargli l'incarico per quelli della cappella di Gaillon: Solario, infatti, non sembra aver praticato l'affresco e, conclude lo studioso, quello di Castellazzo non può fornirne una prova perché non presenta caratteri distintivi del suo linguaggio³⁸. Va anche osservato che i rilievi negativi di Bossi sulle “tinte delle carni [che] pendono in rossiccio”, sulle figure tozze e sui difetti del disegno non possono essere imputati

P. BRAMBILLA BARCILON, *Giampietrino e una copia cinquecentesca dell'Ultima Cena di Leonardo*, “Quaderni del restauro”, 4, Olivetti, Ivrea 1988, p. 22. L'attribuzione a Solario è ripresa in tempi più recenti da Stefano Bosi che afferma con inspiegabile sicurezza che l'affresco di Castellazzo, “attribuito erroneamente da Bossi a Marco d'Oggiono, [...] fu invece eseguito da Andrea Solario tra il 1510 e il 1514” (S. BOSI, *Il Cenacolo di Leonardo nella Milano napoleonica: proposte di restauro e la “copia” pittorica di Giuseppe Bossi*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXX, 2003, p. 394, nota 40); anche D. TRENTO (*Il Cenacolo*, in *Accademia di Brera. Artisti a confronto*, a cura di D. TRENTO, Larus, Bergamo 2010, pp. 25-26) propendeva per Solario, mentre H. MILDENBERGER (*Goethe tra Leonardo e Bossi*, in *Bossi e Goethe, affinità elettive*, catalogo della mostra [Milano, Castello Sforzesco, settembre 2016], a cura di F. MAZZOCCA, F. TASSO, O. CUCCINIELLO, Officina Libraria, Milano 2016, p. 24) considerava erronea l'attribuzione di Bossi a Marco d'Oggiono ma senza pronunciarsi a favore di Solario.

³⁸ V. DELIEUVIN, *Andrea Solario en Normandie*, in *Une Renaissance en Normandie. Le Cardinal Georges d'Amboise bibliophil et mécène*, catalogo della mostra (Evreux, Musée d'Art, Histoire et Archéologie, 8 luglio - 22 ottobre 2017), a cura di F. CALAME-LEVERT, M. HERMANT, G. TOSCANO, Ed. Gourcuff Gradenigo, [Paris] 2017, p. 95.

a un artista raffinato come Solario, mentre appaiono molto più coerenti con i modi di Marco d'Oggiono, sul quale ha a lungo pesato il severo giudizio di Kenneth Clark a proposito del suo “peculiarly revolting style”³⁹. Sono tratti che – emendati dall'eccessiva asprezza di molti commentatori – si ritrovano invece nella copia di Ecouen, nei cui colori accesi e nel cui vigore del segno si riconosce la personale e distinguibile cifra stilistica del pittore.

L'attribuzione a Marco d'Oggiono della copia di Castellazzo sembra dunque più ragionevole, al di là del fatto che corrisponde a una tradizione consolidata. Inoltre appare più logico l'affidamento di una grande copia del *Cenacolo* a un allievo diretto di Leonardo ormai affermatosi sulla scena artistica milanese⁴⁰, piuttosto che a un pittore di diversa formazione per il quale l'adesione a Leonardo non costituiva un aspetto esclusivo.

Ma qualche altro indizio a favore del riferimento a Marco d'Oggiono viene dai lucidi che Bossi trasse dall'affresco tra l'11 e il 14 giugno 1807. È già stato rilevato che la serie proveniente dalla copia di Castellazzo è di qualità superiore rispetto a quelle tratte dalla copia di Ponte Capriasca – la più debole – e da quella del Vespino conservata all'Ambrosiana⁴¹, nonostante quest'ultima fosse agli occhi di Bossi “irrefragabile testimonio” perché

³⁹ K. CLARK, *Leonardo da Vinci*, Penguin Books Ltd., London 1939, p. 109.

⁴⁰ Una prova dell'affermazione di Marco d'Oggiono come pittore è offerta dall'elenco dei beni redatto nel 1525 dalla vedova, da cui risulta che aveva lasciato una fortuna considerevole, indice di un agiato tenore di vita (vedi P.C. MARANI, J. SHELL, *Un dipinto di Marco d'Oggiono ora a Brera e alcune ipotesi sulla sua attività come cartografo*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXV, 1992, pp. 61-85).

⁴¹ R. ANTONELLI, *Gli studi preparatori della copia del Cenacolo di Giuseppe Bossi allo Schlossmuseum di Weimar*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXVI, 1995, pp. 296-300. Uno studio esaustivo sui lucidi di Weimar è quello di S. ZANABONI, *Giuseppe Bossi: seine Arbeit am “Abendmahl”*, in *Von Leonardo fasziniert. Giuseppe Bossi und Goethe*, a cura di H. MILDENBERGER, S. ZANABONI, Sandstein, Weimar 2016, pp. 98-159.

“lucidata e graticolata” sull’originale⁴². E del resto basta paragonare la testa di Pietro o di Matteo nelle due serie gemelle (tralasciando quella più modesta di Ponte Capriasca) per constatare quanto quelle del Vespino non reggano al confronto (figg. 5-8).

I lucidi bossiani da Castellazzo, pur tenendo conto di un certo irrigidimento accademico, costituiscono una diretta testimonianza del dipinto e possono così essere un tramite efficace per la lettura dell’originale. Bossi, come si è visto, non nascondeva un atteggiamento molto critico nei confronti della pittura di Marco d’Oggiono, ma nella copia di Castellazzo riconosceva, lodandolo, “il carattere di varie fra le teste, ed in ispecie di quelle nelle quali non fu esagerata l’espressione a danno della forma”. Questo rilievo fa intuire che nell’affresco si ritrovava la tendenza tipica dell’artista a enfatizzare le espressioni dei volti attraverso un disegno incisivo, come peraltro avviene anche nella tela di Ecouen: un aspetto che la qualità grafica dei lucidi lascia intravedere in filigrana e che giunge così a indiretta conferma sia dell’attribuzione della copia a Marco d’Oggiono, sia dell’esclusione del riferimento a Solario.

Bossi riteneva che appartenesse all’artista anche la copia proveniente dalla Certosa di Pavia, acquistata nel 1821 dalla Royal Academy di Londra e oggi in deposito al Magdalen College di Oxford (fig. 9). Tale attribuzione era tradizionalmente condivisa fino a quando Richter non propose il nome di Giampietrino, accolto da Frizzoni e da von Seidlitz ma respinto da Dehio, che allargava il dibattito mettendo in campo il nome di Boltraffio sulla base dei “cartoni” di Strasburgo, anch’essi riferiti al pittore⁴³. In tempi più recenti si schierava senza esitazioni a favore

⁴² G. BOSSI, *Del Cenacolo*, cit., p. 169.

⁴³ J.P. RICHTER, *Leonardo*, S. Low, Marston, Searle & Rivington, London 1880, p. 26; G. FRIZZONI, *Exposition de maitres de l’école lombarde à Londres*, in

di Giampietrino David A. Brown⁴⁴, che ignorava il rapporto istituito da Dehio con i pastelli di Boltraffio e proponeva una datazione dell'opera al decennio 1520-1530 sulla base del confronto con la pala di San Marino a Pavia eseguita dall'artista nel 1521: una datazione sicuramente troppo avanzata, da arretrare al corso del decennio precedente.

Ma l'intervento più completo e più critico sulla copia di Londra spetta a Pietro C. Marani che, oltre a coinvolgere nella questione attributiva i "cartoni" di Strasburgo (suggerendo così la possibilità di un contributo indiretto di Boltraffio, cui si confermava il riferimento dei pastelli) e considerando la non uniforme tenuta stilistica tra la parte sinistra e la destra del dipinto, ne poneva in termini più problematici l'attribuzione⁴⁵. Non suggeriva, infatti, una soluzione definitiva, ma inquadrava l'opera nella sua complessità: un problema aperto, sul quale avanzava varie ipotesi, la più convincente delle quali è a mio avviso quella di una collaborazione tra Marco d'Oggiono e il suo allievo Giampietrino⁴⁶, forse utilizzando i "cartoni" forniti da Boltraffio.

"Gazette des Beaux-Arts", vol. XX, 1898, pp. 303-304; W. VON SEIDLITZ, *Leonardo da Vinci, der Wendpunkt der Renaissance*, J. Bard, Berlin 1909, vol. I, p. 221; G. DEHIO, *Zu den Kopien nach Lionardos Abendmahl*, in "Jahrbuch der koeniglich-preussischen Kunstsammlungen", XVII, 1896, pp. 181-185.

⁴⁴ D.A. BROWN, *Stile e attribuzione*, cit., p. 25.

⁴⁵ P.C. MARANI, "Bella quanto l'originale stesso". *La copia del Cenacolo della Royal Academy di Londra. Vicende, fortuna, attribuzioni*, LoGisma editore, Firenze 2016. Un'anticipazione sulla possibile collaborazione tra Marco d'Oggiono e Giampietrino, forse su disegni di Boltraffio, si trova in P.C. MARANI, *Update and Insights into the Royal Academy Copy of the Last Supper and the Reception in England in the first half of the Nineteenth Century*, in *Leonardo in Britain. Collections and Historic Reception*, ed. J. BARONE, S. AVERY-QUASH, Leo S. Olschki, Firenze 2019, pp. 87-109.

⁴⁶ I rapporti stilistici tra Marco d'Oggiono e Giampietrino, insieme alla possibilità di un alunnato di quest'ultimo presso il più anziano pittore, sono stati rilevati da C. GEDDO, *Le pale d'altare del Giampietrino. Ipotesi per un percorso stili-*

Lo studioso inoltre, alla luce di nuovi documenti, approfondiva il problema della provenienza della tela londinese, la cui destinazione originaria non era la Certosa, dove giunse solo nel 1591. Stando agli importanti documenti scoperti da Cristina Quattrini, il suo primo possessore sarebbe stato invece il ricchissimo orafo milanese Francesco Galli – in varie occasioni committente di Giampietrino –, che nel 1532 la lasciava in eredità al Luogo Pio di Santa Corona⁴⁷. Le grandi dimensioni della tela (302 × 785 cm) fanno però pensare che l'opera avesse avuto una precedente committenza pubblica o monastica e che l'orafo l'avesse acquistata e non ordinata direttamente⁴⁸.

Una proposta sulla provenienza originaria di questa copia era stata formulata da Cristina Geddo⁴⁹, che pensava potesse essere stata commissionata a Giampietrino dai geronimiti di Ospedaletto Lodigiano per il refettorio del monastero. L'ipotesi è avvalorata dai documentati rapporti del pittore con quest'ordine: non solo aveva dipinto il trittico della parrocchiale nel 1515, ma anche – nel 1521 – la pala di San Martino a Pavia, pure appartenente ai geronimiti. La destinazione di una grande copia del *Cenacolo* a un monastero è dunque più verosimile che non la committenza di un privato e, comunque, si accorda con i documenti che ne accertano il successivo possesso da parte dell'orafo Galli il quale, per motivi a noi ignoti, aveva potuto acquistarla dal monastero stesso.

La provenienza della copia da Ospedaletto Lodigiano era rite-

stico, in "Arte lombarda", 101, 1992, p. 68.

⁴⁷ I documenti d'archivio relativi al lascito dell'orafo Galli, alla cessione della tela a tal Gerolamo Brebbia nel 1536 e alla successiva vendita alla Certosa nel 1591 sono stati scoperti e pubblicati da C. QUATTRINI, *Giampietrino e l'eredità di Francesco Galli, orafo*, in "Artes", 15, 2010-2011, pp. 1-10.

⁴⁸ P.C. MARANI, "Bella quanto l'originale istesso", cit., pp. 35-36.

⁴⁹ C. GEDDO, *Le pale d'altare*, cit., pp. 67-68.

nuta plausibile anche da Janice Shell, pure convinta dell'appartenenza del dipinto a Giampietrino⁵⁰. Le ricerche archivistiche condotte dalla studiosa insieme a Grazioso Sironi hanno infatti confermato le relazioni esistenti tra i geronimiti e il pittore, che compare come teste in alcuni atti stipulati presso la chiesa geronimita milanese dei Santi Cosma e Damiano. Uno di questi documenti, in particolare, ha attirato la sua attenzione: quello in cui l'artista compare fra i testimoni di un pagamento effettuato da Angelico Marliani, procuratore del monastero di San Gerolamo a Castellazzo, all'abate del monastero di San Carpofofo a Como, appartenente allo stesso ordine. Questa circostanza ha così indotto Janice Shell a suggerire la possibilità che lo stesso Giampietrino sia l'autore anche del *Cenacolo* di Castellazzo⁵¹.

Il fatto che sia l'affresco sia la tela fossero destinati a due monasteri dello stesso ordine – anche se per quello di Ospedaletto Lodigiano non abbiamo prove certe ma solo un'ipotesi verosimile – crea un legame tra le due opere e rende concreta la possibilità che gli stessi artisti fossero coinvolti nella loro esecuzione. Se dunque, come ritengo probabile, Marco d'Oggiono fu incaricato di eseguire l'affresco di Castellazzo, potrebbe essersi giovato della collaborazione di Giampietrino anche in quell'occasione, mitigando – come nella copia della Royal Academy – le asprezze del suo linguaggio. Anche se le vecchie fotografie d'archivio del *Cenacolo* di Castellazzo non consentono una nitida lettura, vi si scorge una maggior dolcezza rispetto ai modi di Marco d'Oggiono quali emergono dalla copia di Ecoen: un carattere che spiega anche l'attribuzione a Solario messa in campo da Bertini.

Naturalmente non potremo mai sapere se i “cartoni” di

⁵⁰ J. SHELL, G. SIRONI, *Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: il Giampietrino*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXV, 1993, p. 131.

⁵¹ Ivi, pp. 126-131; doc. 4, pp. 139-140.

Strasburgo – la cui importanza è stata sottolineata da Marani per la copia della Royal Academy – abbiano avuto un ruolo di guida per i due artisti impegnati nell'esecuzione del *Cenacolo* di Castellazzo, e se anche in quell'affresco sia rimasta traccia della presenza del ben più dotato Boltraffio, “l'unico elievo [*sic*] del Vinci Leonardo”⁵².

This article takes into consideration the three most ancient copies of Leonardo's Last Supper, all of them traditionally ascribed to Marco d'Oggiono. The first one, now in the Museum of Renaissance at Ecouen, was certainly painted by Marco, as a contract of 1506 testifies. The second one, a fresco painted in the Geronimites monastery at Castellazzo, destroyed during the Second World War and known thanks to archive photographs, changed the attribution from Marco d'Oggiono to Andrea Solario at the end of XIX Century. In the present article the attribution to Solario is declared untenable, both because it was proposed without any evidence, and because no fresco by Solario is known. Moreover, the lucidi taken by Giuseppe Bossi from the fresco in 1807, are much closer to the style of Marco d'Oggiono than Solario's. The third copy (property of Royal Academy and deposited at Magdalen College at Oxford), recently attributed to Marco d'Oggiono and Giampietrino, could be connected to the Castellazzo's since it was probably painted for the Geronimites convent at Ospedaletto Lodigiano.

⁵² Così lo definisce in un sonetto l'amico Gerolamo Casio (*Libro intitolato Cronica oue si tratta di Epitaphii di Amore e di Virtute Composto per il Magnifico Casio Felsineo Cavaliero et Laureato*, Bologna, prima del 1527, c. 46).



Fig. 1. Marco d'Oggiono, *Ultima Cena*.
Ecouen, Musée de la Renaissance
(deposito del Louvre, inv. 781)



Fig. 2. Marco d'Oggiono (attribuito), *Teste di Giuda e Pietro*. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, inv. Cod. F 274 inf. 5



Fig. 3. Marco d'Oggiono (bottega), *Ultima Cena*. Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 286



Fig. 4. Marco d'Oggiono (e Giampietrino?), *Ultima Cena*. Già convento geronimita di Castellazzo (Milano, Archivio fotografico Soprintendenza)

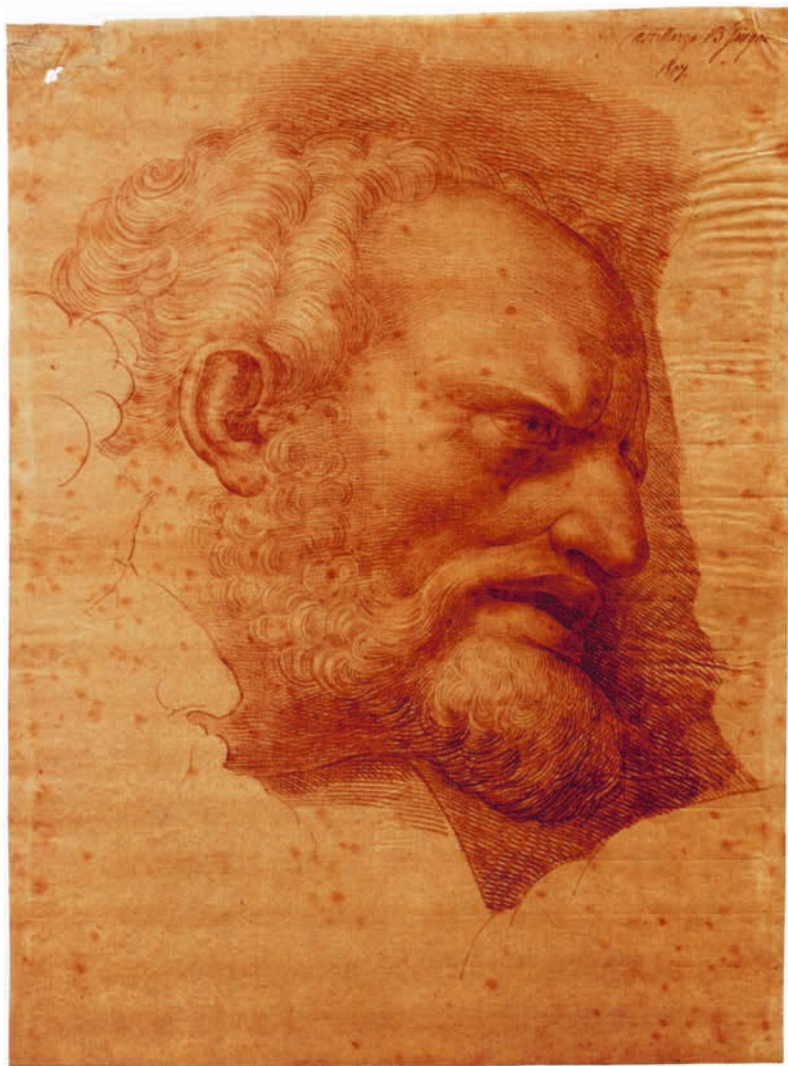


Fig. 5. Giuseppe Bossi, *Testa di Pietro*
(dal *Cenacolo* di Castellazzo). Weimar,
Schlossmuseum, inv. KK 8978/2



Fig. 6. Giuseppe Bossi, *Testa di Pietro*
(dal *Cenacolo del Vespino*). Weimar,
Schlossmuseum, inv. KK 8977/1

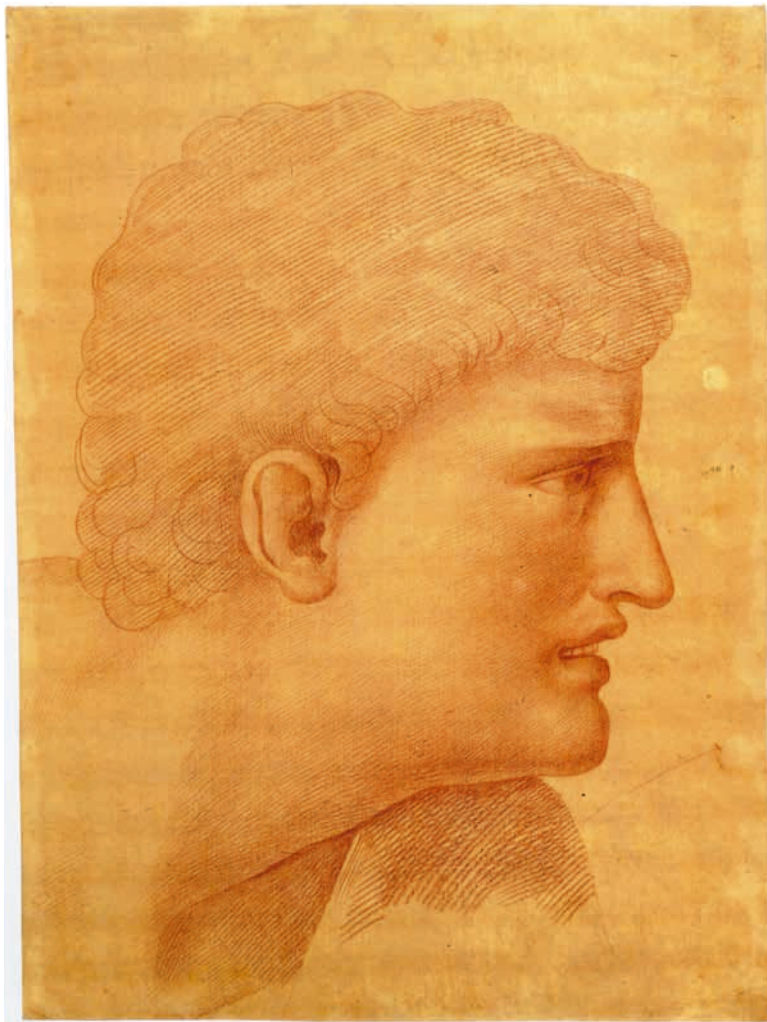


Fig. 7. Giuseppe Bossi, *Testa di Matteo*
(dal *Cenacolo* di Castellazzo). Weimar,
Schlossmuseum, inv. KK 8978/9



Fig. 8. Giuseppe Bossi, *Testa di Matteo*
(dal *Cenacolo* del Vespino). Weimar,
Schlossmuseum, inv. KK 8977/8



Fig. 9. Marco d'Oggiono (e Giampietrino?),
Ultima Cena. Londra, Royal Academy
(in deposito a Oxford, Magdalen College)

APPUNTI SULLE PALE D'ALTARE DI BERNARDINO DE CONTI*

CRISTINA QUATTRINI

La letteratura artistica tra la fine dell'Otto e l'inizio del Novecento¹ non è stata tenera con Bernardino de Conti, con l'eccezione di Giovanni Morelli², che però gli riferiva opere di

* I miei ringraziamenti vanno a Laura Aldovini, Anna Bosazza, monsignor Luca Bressan, don Luca Casolo, Comune di Trezzo sull'Adda, Laura Donghi, Samuele Grioni, Laura Lazzaroni, Musée des Beaux-Arts de Rennes, Museo del Territorio Biellese, Valérie Roussel, Agatino Massimiliano Sfragarò.

¹ Senza proporre un riesame sistematico della letteratura, si vedano i giudizi particolarmente negativi di G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A History of Painting in North Italy*, 3 voll., a cura di T. BORENIUS, London 1912, edizione anastatica Milano 2005, II, p. 394; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro. III. Gli artisti lombardi*, Milano 1917, pp. 50-71; A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, *La pittura del Quattrocento. Parte IV*, Milano 1915, pp. 1041-1044 e R. LONGHI, *Ampliamenti nell'Officina ferrarese*, in "Critica d'Arte", IV, 1940, ripubblicato in *Le opere complete di Roberto Longhi*, V, Firenze 1956, p. 143. Di segno in parte diverso l'opinione di W. SUIDA, *Leonardo und sein kreis*, Leipzig 1929, edizione italiana a cura di M.T. FIORIO, Vicenza 2001, pp. 228-236, che riconosceva a Bernardino de Conti una "preziosa semplicità primitiva" e alle sue imitazioni di Leonardo un valore documentario.

² I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig 1880, ed. italiana *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna 1886, pp.

Boltraffio e del Maestro della Pala Sforzesca. In seguito, in generale, il giudizio non si è fatto più benevolo. È innegabile, però, il favore che egli incontrò nella Milano della sua epoca: un favore del quale studi recenti³ hanno iniziato a cercare le ragioni nel quadro culturale e politico della prima dominazione francese sul ducato. Il successo di questo pittore, discontinuo e non innovativo, è testimoniato da committenti di rango e da molti dipinti, soprattutto quadri per la devozione privata e ritratti⁴, in misura minore pale d'altare. Un esame di queste ultime può essere utile, comunque, per comprendere la fortuna del suo "metodo", consistente nell'inesauribile combinazione di motivi tratti da opere di artisti celebri – *in primis*, ma non esclusivamente, di Leonardo – o nella realizzazione di vere e proprie copie. La sua produzione costituisce una sorta di termometro della fama di altri pittori nella Milano francese.

Prima pala d'altare e prima opera datata di Bernardino è

435-436; Id., *Kunstkritische studien über Italienische Malerei Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig 1890, ed. italiana G. MORELLI [I. LERMOLIEFF], *Della pittura italiana. Studi storico-critici: le Gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma*, Milano 1897, pp. 188, 199.

³ Si vedano in particolare M.C. PASSONI, *La ritrattistica di Bernardino de Conti. Alcune precisazioni sulla committenza*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, atti del convegno (Ginevra, 2012), a cura di M. NATALE, F. ELSIG, Milano 2013, pp. 145-165; E. VILLATA, *Da Bernardino de Conti a Leonardo: piccole note sulla moda leonardesca nella Milano francese*, in *ivi*, pp. 127-137; 127-129; M. NATALE, *Sebastiano Ferrero e il Rinascimento a Biella*, in *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, catalogo della mostra (Biella, 2019), a cura di M. NATALE, Cinisello Balsamo 2019, pp. 19-39. Per un profilo biografico M.T. FIORIO, *Bernardino de Conti*, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, pp. 211-230.

⁴ M.T. FIORIO, *Per il ritratto lombardo: Bernardino de Conti*, in "Arte Lombarda", XXX, 68/ 69, 1984, pp. 38-52; EAD., *Qualche aggiunta a Bernardino de Conti*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXV, 1993, pp. 91-111: 100-109; e, con aggiornati profili dei personaggi effigiati, M.C. PASSONI, *La ritrattistica*, cit.

la *Madonna con il Bambino* di San Pietro in Gessate, del 1494⁵ (fig. 1). Ne è stato più volte sottolineato il carattere bergognonesco⁶ e la composizione, in effetti, riprende un'invenzione di Ambrogio da Fossano nota da un tondo di collezione privata collocato negli anni Ottanta⁷ (fig. 2). La Vergine è in piedi davanti a un paesaggio visto a volo d'uccello, mentre porge al Bambino un libro di preghiere in una custodia. Il volto della Madonna, gli elementi vegetali e minerali descritti con compiacimento rimandano invece alla *Vergine delle rocce* di Leonardo, come gli studiosi non hanno mancato di rilevare⁸. Immota e severa, l'immagine doveva corrispondere ai desideri di un committente che era celebre per austerità e devozione. Jacopo Antiquario (Perugia, 1442/1445 - Milano, 1512), segretario ducale dal 1472 e addetto alla cancelleria per i benefici ecclesiastici fra il 1481 e il 1499, fu una figura di assoluto rilievo culturale e politico, non soltanto a livello cittadino⁹. Nel 1497 rinunciò alla commenda dell'abbazia

⁵ Il saldo finale di 24 lire imperiali a Bernardino, del 16 febbraio 1494, è pubblicato da S. GATTI, *Un'opera ritrovata di Bernardino dei Conti*, in "Arte Lombarda", XXV, 51, 1979, pp. 77-78.

⁶ Ivi, p. 78; A. PORRO, *Proposte per il primo '500 lombardo: Alvise De Donati e Bernardino de Conti*, in "Arte Cristiana", LXXVIII, 741, 1990, pp. 399-416: 405; M.T. FIORIO, *Bernardino de Conti*, cit., p. 405.

⁷ G. AGOSTI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra (Casale Monferrato, 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, Milano 2009, pp. 123-126, scheda IV.1.

⁸ Si veda la nota 6.

⁹ G.B. VERMIGLIOLI, *Memorie di Jacopo Antiquarj e degli studi di amena letteratura esercitati in Perugia*, Perugia 1813; E. BIGI, *Antiquario, Iacopo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 3, Roma 1961 (versione online); E. ROSSETTI, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino López de Carvajal e le élite milanesi nella crisi religiosa del primo Cinquecento (1492-1521)*, tesi di dottorato in Studi storici, geografici, antropologici, XXIX ciclo, Università Ca' Foscari di Venezia-Università degli Studi di Padova-Università degli Studi di Verona, supervisore A.

di Santa Maria di Chiavenna, che venne annessa a quella di San Pietro in Gessate, nell'ambito della congregazione benedettina di Santa Giustina. Matteo Bandello lo ricorda in una novella come "uomo per buoni costumi, integrità di vita e buone letture eminentissimo" ed è considerato esponente di un movimento di riforma del clero allora in atto a Milano. Jacopo fu autore di opere di carattere religioso e morale e sostenitore del progetto del domenicano Agostino Giustiniani di edizione della Bibbia in più lingue; i cardinali dissidenti del concilio di Pisa-Milano del 1510-1512, oppositori della curia di Giulio II, lo indicarono fra le guide spirituali di una nuova crociata. I suoi contatti, numerosissimi e prestigiosi, annoverano, fra gli altri, Agnolo Poliziano, Ermolao Barbaro, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Filippo Beroaldo, Lancino Curti, Goffredo Caroli, Franchino Gaffurio, Aldo Manuzio. La pala di San Pietro in Gessate è l'unica commissione artistica nota di Jacopo Antiquario e Bernardino de Conti, che a occhi della nostra epoca potrebbe non sembrare all'altezza del profilo di un simile committente, realizzò per lui un dipinto alquanto austero, contaminando citazioni da Bergognone, in quel momento sulla cresta dell'onda, e da Leonardo. A dimostrazione di buona reputazione presso la corte, due anni più tardi Bernardino firmava il *Ritratto di Francesco Maria Sforza*

Malena, anno accademico 2015-2016, pp. VII, IX, 49-51, 57, 69, 70, 78, 89-90, 119, 122, 147, 290-291; ID., *Libri e uomini in viaggio. "Imprenditori culturali" tra Milano e nord Europa nel Rinascimento. Alcuni appunti, in Rinascimenti in transito a Milano (1450-1525)*, atti del convegno (Università degli Studi di Milano, 2021), a cura di G. BALDASSARRI, G. BARUCCI, S. CARAPEZZA, M. COMELLI, "Quaderni di Gragnano", 1, Milano 2021, pp. 353-383: 262 nota 18, 276, 277-283, con bibliografia. La cappella, nella quale erano sepolti Iacopo Antiquario, il nipote medico Nicolò e la moglie di questi Bianca, è menzionata da P. PUCCINELLI, *Chronicon insigni abbatiae SS. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani*, Milano 1665, p. 327. La pala è menzionata nelle guide di Milano a partire da C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, p. 318, come opera di Bernardino Luini.

della Pinacoteca Vaticana.

Dal 1477 era connessa all'abbazia di San Pietro in Gessate quella di Santa Maria Maddalena di Camuzzago¹⁰, per la quale Bernardino realizzò una pala, ora a Brera, raffigurante la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (fig. 3).

L'opera è tratta, come è noto, dall'incisione del *Seppellimento di Cristo* 'verticale' su disegno perduto di Andrea Mantegna¹¹, ripresa quasi alla lettera, persino nella forma delle nuvole (fig. 4). È possibile, sebbene non documentato, che essa fosse sull'altare maggiore, sotto la *Resurrezione* dipinta nel catino dell'abside e collegata idealmente alle *Storie di santa Maria Maddalena* di Butinone e bottega sulle pareti. Anche quest'ultimo prima che a Camuzzago aveva lavorato in San Pietro in Gessate, dove con Zenale sul 1494-1496 aveva affrescato la cappella di Antonio Grifi¹². Verosimilmente affreschi e pala furono commissionati nello stesso momento¹³ e quest'ultima, dunque, dovrebbe risalire

¹⁰ A. FRATTINI, *Contributi documentari e iconografici per lo studio di Camuzzago*, in *Il monastero e la cascina di Camuzzago. Otto secoli di arte e architettura*, catalogo della mostra (Mezzago, 1987), a cura di G.A. VERGANI, Renate 1987, pp. 71-81: 72-73. Si veda anche S. COPPA, *Un problema di tutela*, in *ivi*, pp. 83-85.

¹¹ D. LANDAU, in *Andrea Mantegna*, catalogo della mostra (Londra-New York, 1992), a cura di J. MARTINEAU, Milano 1992, p. 183 scheda 29; S. BOORSCH, in *ivi*, pp. 185-188 schede 30, 31; EAD., in *Mantegna. 1431-1506*, catalogo della mostra (Parigi, 2008-2009), a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT assistiti da A. GALANSINO, J. STOPPA, ed. italiana Milano 2008, p. 251 scheda 86.

¹² Per la datazione del ciclo si vedano R. SACCHI, *Ambrogio Grifi e le arti: una rilettura*, in *La generosità e la memoria. I luoghi pii elemosinieri di Milano e i loro benefattori attraverso i secoli*, a cura di I. RIBOLI, M.G. BASCAPÈ, S. REBORA, Milano 1995, pp. 93-115: 101-103; C. CAIRATI, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotario apostolico*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano-Certosa di Pavia, 2011), a cura di M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, L. BASSO, Milano 2013, pp. 143-163: 152, 160 nota 80.

¹³ La pala è collocata intorno al 1505 da M. NATALE, *La pittura in Lombar-*

anch'essa al primo decennio del Cinquecento¹⁴. Una datazione per via stilistica, d'altra parte, può essere ingannevole, sia per la dipendenza da un'incisione, sia per la sostanziale immutabilità del linguaggio del pittore, nel cui catalogo si riscontrano oscillazioni di qualità molto più che un'evoluzione.

Dopo il restauro del 1989¹⁵, seguito all'acquisto dell'opera

dia nel secondo Quattrocento, in *La pittura in Italia. Il Quattrocento*, a cura di F. ZERI, 2 voll., Milano 1987, pp. 72-98: 80; propone una datazione avanzata anche A. PORRO, *Proposte*, cit., p. 408. Ancona e affreschi sono posti verso il 1510 da G.A. VERGANI, *Nuove considerazioni sul ciclo di affreschi attribuito a Bernardino Butinone nella chiesa di S. Maria Maddalena a Camuzzago*, in "Arte Lombarda", 73-74-75, 1985, pp. 31-44; ID., *La decorazione pittorica*, in *Il monastero e la cascina di Camuzzago*, cit., pp. 41-68. La datazione avanzata del ciclo di Butinone, a suo tempo sostenuta da F. MAZZINI, *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965, p. 476, è avallata anche da M. NATALE, *Bernardino Butinone e collaboratori*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo 1993, pp. 253-254; C. CASSINELLI, *Tracce per il percorso tardo di Bernardino Butinone*, in "Rassegna di Studi e di Notizie", XLI, 2014-2015, pp. 201-217; S. BUGANZA, *Il polittico di San Martino (1485-1490) e l'attività di Bernardino Butinone e Bernardo Zenale nell'ultimo quarto del Quattrocento*, in *Il polittico di San Martino. L'opera nel suo contesto. Dipinti e sculture a Treviglio tra Medioevo ed Età Moderna*, a cura di S. BUGANZA, C. CAIRATI, Milano 2024, pp. 49-64: 64. In controtendenza, il ciclo è ritenuto anteriore a quello della cappella Grifi in San Pietro in Gessate da M.T. BINAGHI OLIVARI, *Bernardino Butinone e collaboratori*, in *Pittura tra Adda e Serio. Lodi Treviglio Caravaggio Crema*, a cura di M. GREGORI, Cinisello Balsamo 1987, pp. 169-170.

¹⁴ Una datazione in corrispondenza della pala di San Pietro in Gessate è proposta da P.C. MARANI, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, Milano 1988, pp. 153-155 scheda 104 – il primo a riferire la *Deposizione nel sepolcro* a Bernardino de Conti – e da M.T. FIORIO, *Qualche aggiunta*, cit., pp. 91, 94; EAD., *Bernardino de Conti*, cit., p. 213. Il 1494 del dipinto per Jacopo Antiquario è considerato termine *post quem* per quello di Camuzzago da M.C. PASSONI, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, 2005-2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo 2005, p. 144 scheda II.15.

¹⁵ Restauro diretto dall'allora soprintendente Rosalba Tardito ed effettuato

l'anno precedente¹⁶, non sembra da confermare la presenza di due mani, a suo tempo indicata da Marani, poi da Porro, che vi ravvisava l'intervento di Ludovico de Donati¹⁷, e da Passoni¹⁸. La *Deposizione nel sepolcro*, tuttavia, resta pur sempre un esempio delle cadute di qualità che tradiscono la bottega e che hanno contribuito a inasprire il giudizio nei confronti di Bernardino¹⁹.

dalla ditta S.E.I. di Roma.

¹⁶ La *Deposizione nel sepolcro* fu notificata nel 1982, quando apparteneva a Roberto Caridei, e acquistata nel 1988 con esercizio del diritto di prelazione dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali per la Pinacoteca di Brera, per 319.200 lire dopo che nel dicembre 1987, di proprietà della società Creditfim s.r.l., era andata in asta presso la galleria di Gilberto Algranti con l'attribuzione al fantomatico Pseudo Boltraffio (Archivio dell'ex Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici e Demoetnontropologici conservato presso la Pinacoteca di Brera, busta 13/1192). L'acquisto fu stigmatizzato da G. AGOSTI, *Un catalogo esemplare*, in "Prospettiva", 52, 1988, pp. 90-94: 93.

¹⁷ A. PORRO, *Proposte*, cit., p. 408. In precedenza, il dipinto era stato pubblicato come opera di un seguace di Montorfano da G.A. VERGANI, *La decorazione pittorica*, in *Il monastero e la cascina di Camuzzago*, cit., pp. 41-68: 55-57. Più recentemente è stato orientato su De Donati da G. AGOSTI, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, pp. 381, 421 nota 102.

¹⁸ M.C. PASSONI, in *Maestri della scultura*, cit., p. 144 scheda II.15.

¹⁹ Come sottolinea M. NATALE, *Sebastiano Ferrero e il Rinascimento a Biella*, in *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, catalogo della mostra (Biella, 2019), a cura di M. NATALE, Cinisello Balsamo 2019, pp. 19-39: 26. M. TANZI, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate, 2010), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, Milano 2010, 2 voll., I, p. 185, imputa l'esecuzione a un'unica mano. M.C. PASSONI, *Brevi riflessioni su Bernardino de Conti a margine della mostra biellese*, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., pp. 157-163: 158-160, ipotizza che il pittore sia uno dei fratelli di Bernardino de Conti, Cristoforo, menzionati in documenti del 1518 relativi alla divisione di una proprietà comune (J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 293-296 docc. 151-153). L'unico a essere menzionato in quegli atti con la qualifica di *magister*, tuttavia, è proprio Bernardino e nulla si sa della professione dei fratelli. È interessante notare come il documento datato 30 settembre 1518 tratti di un canone annuo che i de Conti

Il catalogo del pittore, del resto, non è stato ancora oggetto di una revisione sistematica ed è inquinato da esemplari particolarmente modesti.

Tre tavole montate in una cornice neogotica della cappella del castello di Meillant a Saint-Amand-Montrond nella valle della Loira, segnalate da Giovanni Agosti²⁰, ripropongono modelli di Mantegna (una rielaborazione della stampa del *Sepellimento di Cristo 'orizzontale'* e una *Resurrezione* perduta) e di Vincenzo Foppa (il *Compianto* del Kaiser Friederich Museum di Berlino da San Pietro in Gessate, 1498, distrutto durante la Seconda guerra mondiale). Non è stato possibile ottenere riproduzioni di buona qualità di questi dipinti e quelle pubblicate sono di qualità mediocre; non è possibile, pertanto, confermare definitivamente l'autenticità. Benché non si sappia se essi vi si trovino dall'origine, è degna di nota la loro presenza in un castello appartenuto a Charles II d'Amboise, signore di Chaumont, divenuto governatore del ducato di Milano nel 1500, luogotenente in Lombardia nel 1501 e maresciallo di Francia nel 1504. Può apparire contraddittorio che questi sia stato ripetutamente immortalato da Bernardino de Conti in una serie di ritratti ufficiali²¹, tutti di profilo, e si sia fatto effigiare intorno al 1508/1510 dal ben più moderno Andrea Solario, artista prediletto di suo zio, il cardinale Georges d'Amboise²².

avrebbero dovuto corrispondere agli eredi del maestro Antonio de Laude, verosimilmente il padre di Giovanni Agostino da Lodi.

²⁰ G. AGOSTI, *Mantegna 2046*, in *Mantegna. 1431-1506*, cit., pp. 29-51: 47-48; ID., *Il Francesco II di Molly Bourne*, in "Prospettiva", 136, 2009, pp. 69-79: 72-73; G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., I, pp. 21-69: 67.

²¹ M.C. PASSONI, *La ritrattistica*, cit., pp. 150-151; EAD., in *Il Rinascimento a Biella*, cit., p. 202 scheda 19, con bibliografia.

²² Sull'esemplare del Louvre, la cui autografia è discussa, si veda G. RENZI,

Il profilo di Charles d'Amboise committente d'arte è meno definito di quello di Georges I²³, ma vari indizi fanno pensare che la sua azione in questo campo non sia stata trascurabile²⁴. Sabba Castiglione avrebbe voluto indurlo a chiedere pezzi antichi da Rodi allo zio Aimery d'Amboise, gran maestro dei cavalieri gerosolimitani, fingendo che fossero per sé per poi farli arrivare a Isabella d'Este. Nella sua corrispondenza con la marchesa di Mantova, fra il 1505 e il 1508, Castiglione dipinge Aimery come ignorante, iracondo e nemico delle antichità, che lasciava andare in malora nel giardino della residenza di Rodi quando non le faceva distruggere²⁵. Neppure il governatore di Milano

in *Andrea Solario. Pittore del Rinascimento tra Italia e Francia*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 26 marzo - 30 giugno 2025), a cura di L. GALLI, A. MAZZOTTA, Milano 2025, pp. 136-153 scheda 12, con bibliografia. Secondo S. BÉGUIN, *Andrea Solario en France*, in *Léonard de Vinci entre France et Italie. "Miroir profond et sombre"*, atti del convegno (Université de Caen, Laboratoire d'études italiennes, ibériques et ibéro-américaines, 3- 4 ottobre 1996), a cura di S.F. COSTA, J.P. LE GOFF, Caen 1999, pp. 81-98: 95-96.

²³ Si vedano in generale *Georges Ier d'Amboise 1460-1510. Une figure plurielle de la Renaissance*, atti del convegno internazionale (Liegi, 2010), a cura di J. DUMONT, L. FAGNART, Rennes 2013, pp. 199-222; *Une Renaissance en Normandie. Le cardinal Georges I d'Amboise bibliophile et mécène*, catalogo della mostra (Évreux, 2017), a cura di F. CALAME-LEVERT, M. HERMANT, G. TOSCANO, Montreuil 2017.

²⁴ Per Charles d'Amboise committente: E. VILLATA, *Charles d'Amboise commenditaire et protecteur des arts dans le duché de Milan*, in *Georges Ier d'Amboise*, cit., pp. 199-222, con l'ipotesi che sia stata dipinta per lui la *Madonna delle bilance* del Louvre; E. ROSSETTI, *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani (XV e XVI secolo)*, in *Palazzo Litta a Milano*, Cinisello Balsamo 2017, pp. 25-36: 29-31. Fra i suoi contatti si ricorda anche Maffiolo da Giussano, singolare figura di notaio, architetto, esperto di idraulica e cartografo, coinvolto nelle principali fabbriche milanesi del tempo e attivo anche in Francia, che lo accompagnava nelle campagne militari e che in qualche occasione gli dedicò dei sonetti: F. REPISHTI, *Maffiolo da Giussano, un "amico lombardo" di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", n.s., LXVII, 2017, pp. 19-30.

²⁵ C.M. BROWN, S. HICKSON, *Sabba da Castiglione ed Isabella d'Este Gonzaga*.

ne esce bene, “per essere di natione et patria barbara e francesca” e incline al mondo classico solo riguardo a Bacco. Le notizie milanesi, tuttavia, lasciano trasparire un’immagine diversa e la volontà di porsi in continuità con la committenza sforzesca. Almeno dal 1504 e nel 1507 Charles divenne proprietario delle stalle di Galeazzo Sanseverino, affrescate all’esterno da Bramantino in data imprecisata²⁶. Nel 1506, con il vicecancelliere Goffredo Caroli, chiese a Pier Soderini che Leonardo potesse trattenersi a Milano per portare a termine un imprecisato incarico; nel 1507 tornò a rivolgersi al gonfaloniere fiorentino per favorire il Vinci in un contenzioso relativo all’eredità di uno zio, ricordando nell’occasione che egli si era impegnato a dipingere una tavola per il re di Francia²⁷. Gli studi del Codice Atlantico sul quartiere di porta Vercellina sembrano riferirsi anche al palazzo di Charles²⁸. Si ricordano inoltre un legato del 1507 a favore della chiesa di Santa Maria della Consolazione, allora in corso

Fra Rodi e Mantova, in *Sabba da Castiglione 1480-1554. Dalle corti rinascimentali alla commenda di Faenza*, atti del convegno (Faenza, 2000), a cura di A.R. GENTILINI, Firenze 2004, pp. 281-296; 275-276; S. HICKSON, *Gian Cristoforo Romano in Rome: with some thoughts on the Mausoleum of Halicarnassus and the Tomb of Julius II*, in “Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme”, XXXIII, 1, 2010, pp. 3-30: 13-14.

²⁶ E. ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi*, in *Bramantino. L’arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, 2014-2015), a cura di M. NATALE, Milano 2014, pp. 42-79: 51, 53, 73 nota 106.

²⁷ Sui rapporti fra Charles d’Amboise e Leonardo L. FAGNART, “*Perché avevamo bisogno ancora de maestro Leonardo*”. *Léonard de Vinci au service de Charles II Chaumont d’Amboise*, in “Raccolta Vinciana”, fasc. XXXVI, 2015, pp. 47-70; E. ROSSETTI, *Gli antefatti*, cit., pp. 30-31; P.C. MARANI, *Leonardo e Francesco I. Al di là del mito: a proposito di pitture, arazzi e architetture*, in *Il Cenacolo di Leonardo per il re Francesco I. Un capolavoro in oro e seta*, catalogo della mostra (Milano, 2019), a cura di P.C. MARANI, Milano 2019, pp. 23-41: 36-37.

²⁸ E. ROSSETTI, *Gli antefatti*, cit., pp. 29-32.

di ristrutturazione, e uno, più ingente, del 1511 per la costruzione della chiesa scomparsa della confraternita di San Giuseppe presso Santa Maria del Giardino, che fu edificata su progetto di Girolamo Della Porta e sul modello di San Maurizio al Monastero Maggiore²⁹.

Non è noto se dipendessero da modelli illustri anche la *Crocifissione* e la *Pietà* che campeggiavano al centro del perduto polittico eseguito da Bernardino fra il 1505 e il 1508 per il marchese di Stupinigi Donnino Pallavicino, destinato a una chiesa di Torino, presumibilmente agostiniana³⁰. Doveva trattarsi di una macchina imponente, con una cimasa raffigurante l'*Eterno* affiancata dall'*Angelo annunciante* e dall'*Annunciata*, le due tavole citate sovrapposte, le immagini di *San Girolamo* e *Sant'Agostino* nel registro superiore e in quello inferiore quelle di *San Nicola da Tolentino* e di *San Francesco* con i ritratti di Donnino e della moglie, e con una predella con *Storie di san Nicola da Tolentino*. Il compenso previsto e saldato era di 50 scudi d'oro. A periziare l'opera furono Ambrogio Bergognone e Guido Zavattari (pittore noto solo da documenti)³¹, l'aumento di 10 scudi previsto in caso di necessità dall'accordo iniziale non fu concesso. Tenuto conto che si trattava di un polittico di molti elementi e che Bernardino, inoltre, avrebbe dovuto acquistare i colori, provvedere a fare realizzare la cornice secondo disegno approvato, dorarla

²⁹ Ivi, pp. 29-30.

³⁰ I documenti sono pubblicati da S. GATTI, *Un polittico torinese di Bernardino dei Conti*, in "Arte Lombarda", 60, 1981, pp. 111-113; J. SHELL, *Pittori in bottega*, cit., pp. 274-275 docc. 125, 126. Sui Pallavicino feudatari di Stupinigi S. FATUZZO, *La famiglia Pallavicino a Cortemaggiore. Storia, architettura, documenti*, Padova 2019, pp. 29, 30, con bibliografia.

³¹ R. DELMORO, *La bottega degli Zavattari. Una famiglia di pittori milanesi tra età viscontea e sforzesca*, con prefazione di G. DE SIMONE, Roma 2019, pp. 145, 151, 158 nota 46, 336-337 docc. 6.5-7, 339 docc. 6.10, 6.12.

e dipingere l'interno della cassa, 50 scudi (ossia 250 lire) erano una cifra modesta, come si evince dal confronto con i compensi ricevuti da altri pittori per macchine d'altare simili per struttura e numero di elementi³². Una delle ragioni del successo di Bernardino de Conti, dunque, potrebbe essere il prezzo abbordabile del suo lavoro.

Nell'insieme dei dipinti sacri di questo pittore la fanno da padrone i riferimenti a Leonardo e alla sua cerchia, tanto da avergli fatto guadagnare l'etichetta di "leonardesco".

Nella *Madonna con il Bambino e quattro angeli musici* (collezione privata) (fig. 5), anche per chi scrive databile entro la fine del Quattrocento, si vede una lampante citazione della *Madonna Litta* di Boltraffio, in un ambiente dalla prospettiva traballante con un sontuoso tappeto ai piedi del trono³³. Fra le opere di

³² Per il polittico di San Martino a Treviglio nel 1485 furono pattuite a Zenale e Butinone 1000 lire imperiali (circa 200 scudi) comprensive anche della carpenteria dei De Donati (S. BUGANZA, *Il polittico*, cit., p. 50; EAD., in *Il polittico di San Martino*, cit., pp. 143-153 scheda 1a, con bibliografia. Nel 1505 il contratto per il polittico di Bergognone in San Giovanni Battista a Melegnano prevedeva un compenso di 500 ducati (circa 400 scudi) per un polittico di sei elementi su due registri, predella e cimasa, cassa e tela di copertura, comprensivi della cornice dei fratelli da Rosate, di colori e doratura (J. SHELL, *Pittori in bottega*, cit., pp. 247-249 doc. 85). Gabriel Goffier nel 1506 promise a Marco d'Oggiono 275 scudi per un polittico di sei elementi più predella e cimasa e per un *Cenacolo* su tela; lo stesso Marco nel 1509 fu pagato 120 scudi da Nicolò Raimondi per avere "fatto e dipinto" un'ancona per Sant'Agostino a Como, con l'aggiunta di 200 lire per la doratura (ivi, pp. 254-255 doc. 95, 268 doc. 113).

³³ La pala è stata pubblicata da A. PORRO, *Proposte*, cit., p. 407, con datazione 1515-1520 circa; è invece collocata negli ultimi anni del Quattrocento da M.T. FIORIO, *Qualche aggiunta*, cit., pp. 94-97; EAD., *Bernardino de Conti*, cit., p. 220. Entrambi colgono la citazione della *Madonna Litta* e vedono negli angeli rimandi, un po' generici, agli *Angeli musici* di Giovanni Ambrogio de' Predis e di Francesco Napoletano della National Gallery di Londra, laterali della *Vergine delle rocce* già in San Francesco Grande. L'opera è collocata sul finire del secolo anche da

piccolo formato per la devozione privata, una delle più felici e la più vicina a questa pala per stile e per la rielaborazione di idee di Leonardo, Boltraffio e Marco d'Oggiono è la *Madonna con il Bambino* della Quadreria Crivelli del Comune di Trezzo sull'Adda (fig. 6), come evidenziato da Maria Cristina Passoni³⁴.

La *Vergine delle rocce*, nella versione di Londra, è ripresa alla lettera nella tavola del Museo del Territorio Biellese di Biella (fig. 7), proveniente con buone probabilità dalla locale chiesa di San Sebastiano e databile intorno al 1508/1510³⁵. Il committente è Sebastiano Ferrero, dal 1499 potente tesoriere generale di Luigi XII per i domini italiani e prima tesoriere della corte sabauda. I laterali, conservati a Palazzo Lamarmora, rappresentano Sebastiano, i numerosi figli maschi e il nipote Filiberto Ferrero Fieschi con i santi Sebastiano e Cristoforo (all'interno) e con l'*Annunciazione* (all'esterno). È stato dimostrato che essi sono successivi alla pala e devono essere stati realizzati dopo la morte del primogenito Besso nel 1516 e forse quella dello stesso Sebastiano nel 1519, e che presentano rifacimenti e aggiunte anche a opera di un collaboratore³⁶. La fedeltà alla versione londinese della *Vergine delle rocce*, anche nelle misure, ha fatto ipotizzare che la copia commissionata nel 1508 a Giovanni Ambrogio de Predis sotto la sorveglianza di Leonardo sia questa, eseguita di

M.C. PASSONI, *La Madonna Crivelli*, in *La Quadreria Crivelli di Trezzo sull'Adda: una raccolta museale*, Trezzo sull'Adda 2014, pp. 72-79: 73-76.

³⁴ M.C. PASSONI, *La Madonna Crivelli*, cit., pp. 73-76.

³⁵ Pubblicata per primo da E. VILLATA, *Gaudenzio ed Eusebio Ferrari: ingresso e trionfo della maniera moderna a Vercelli*, in *Arti figurative a Biella e Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. NATALE, Biella 2003, pp. 61-86: scheda 13.

³⁶ M.C. PASSONI, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., pp. 164-172 schede 13, 14, con bibliografia; S. CAVICCHIOLI, *Sebastiano Ferrero e gli otto figli suoi*, in ivi, pp. 176-183.

fatto da Bernardino de Conti per Sebastiano Ferrero³⁷. Rivelato da una riflettografia in occasione della mostra “Il Rinascimento a Biella” del 2019, il disegno sottostante, di altra mano e di qualità più alta, fa riflettere su questa possibilità³⁸.

La committenza di Sebastiano Ferrero in Piemonte e a Milano è stata indagata da studi recenti. Sul versante milanese è nota soprattutto da documenti, che attestano il coinvolgimento nel cantiere di Santa Maria della Consolazione con Charles I d'Amboise, nel cui palazzo in porta Vercellina abitò per un certo tempo, la commissione a Cristoforo Bossi poco prima del 1505 di un polittico per Santa Maria Incoronata, l'insediamento nel palazzo appartenuto a Cecilia Gallerani, la cui decorazione è pervenuta in minima parte, dove nel 1509-1510 fece affrescare la *Battaglia di Agnadello* a prosecuzione di un ciclo preesistente³⁹. Sebastiano (o qualcuno dei figli), inoltre, fece porre la propria statua nel presbiterio di Santa Maria del Monte sopra Varese, accanto a quelle di Ascanio, Ludovico e Galeazzo Sforza e di Ludovico Tolentino⁴⁰. Più consistenti sono le sopravvivenze sul versante piemontese. Se l'impaginazione della sala dei paesaggi del castello di Gaglianico dipende, come è stato notato, da modelli romani come Baldassarre Peruzzi alla Farnesina, in generale a Gaglianico e nella decorazione pittorica di San Sebastiano a Biella coordinata dal novarese Girolamo Tornielli – così come i fregi superstiti del palazzo milanese, ascritti alla bottega di Bramantino – si nota il ricorso ad artisti disponibili sul posto e il prevalere di un gusto “all'antica” caratterizzato da grottesche e candelabre a chiaroscuro e colorate, a quelle date ampiamente

³⁷ Si veda la nota 30.

³⁸ M.C. PASSONI, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., pp. 164-167 scheda 13.

³⁹ E. ROSSETTI, *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabaudo nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., pp. 121-133.

⁴⁰ E. ROSSETTI, *Sebastiano Ferrero*, cit., p. 128.

diffuso in area lombarda e padana⁴¹. Sebastiano Ferrero condivideva la predilezione per Bernardino de Conti della società legata al governo francese, che lo aveva eletto a ritrattista ufficiale. Se commissionata da lui, la statua di *San Sebastiano* dell'ambito di Cristoforo Solari⁴², nella chiesa biellese dedicata al santo, denoterebbe apparentemente un orientamento ben più aggiornato. Si tratterebbe, però, di una contraddizione solo in base a un metro di giudizio attuale, basti pensare che Gian Giacomo Trivulzio, che si serviva anch'egli di Bernardino come ritrattista⁴³, fu uno dei principali committenti di Bramantino⁴⁴.

Si conoscono altre tre versioni della *Vergine delle rocce* riferite all'ambito di Bernardino de Conti, una al Museo Borgogna di Vercelli e le altre note da fotografie⁴⁵.

I dispareri sulla datazione della pala per l'altare maggiore

⁴¹ Sui cicli di Gaglianico e San Sebastiano V. NATALE, *Sebastiano Ferrero e l'affermazione della maniera moderna a Biella*, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., pp. 217-235, con bibliografia. Per la committenza di Sebastiano Ferrero a Torino P. MANCHINU, *Tracce per la committenza dei Ferrero a Torino*, in *ivi*, pp. 143-155. Sulle residenze dei figli vescovi di Sebastiano a Roma E. ROSSETTI, *Postille romane. I palazzi Ferrero a Tor Sanguigna (Riario-Altemps) e a Montecavallo (Consulta)*, in *ivi*, pp. 135-141. Per il palazzo milanese ID., *Sebastiano Ferrero*, cit., pp. 121-127.

⁴² G. EXTERMANN, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., p. 254 scheda 24, con bibliografia.

⁴³ M.C. PASSONI, *La ritrattistica*, cit., pp. 158-160; EAD., in *Il Rinascimento a Biella*, cit., p. 204 scheda 20, con bibliografia.

⁴⁴ G. AGOSTI, J. STOPPA, *I Mesi del Bramantino*, Milano 2012 e, con diverse conclusioni, M. VIGANÒ, *Bramantino a Milano: precisazioni "trivulziane"*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXXV, 2013, pp. 117-152; inoltre M. NATALE, *La mostra di Lugano: seguendo Bramantino per un tratto*, in *Bramantino. L'arte nuova*, cit., pp. 16-41: 33-36; E. ROSSETTI, *Con la prospettiva*, cit., pp. 52-65.

⁴⁵ A.G. DE MARCHI, in W. ANGELELLI, A.G. DE MARCHI, *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milano 1991, p. 134 scheda 136; M.C. PASSONI, in *Il Rinascimento a Biella*, cit., p. 134 scheda 13.

della chiesa dell'Annunziata di Muralto, ora presso il santuario della Madonna del Sasso di Orselina, danno conto delle difficoltà dovute all'impercettibile evoluzione stilistica di questo artista.

Nell'elemento centrale, raffigurante l'*Annunciazione* (fig. 8), la figura della Vergine deriva dalla *Madonna Litta* di Boltraffio (San Pietroburgo, Hermitage)⁴⁶, mentre lo sfondo traduce in una scatoletta prospettica quello del *Cenacolo*. L'arcangelo Gabriele corrisponde al disegno di Giovanni Agostino da Lodi del Musée des Beaux-Arts di Rennes (inv. 794-I.3035) (fig. 9) e alla sua ripresa nel polittico di Antonio de Lagaia in Santa Maria della Misericordia ad Ascona, del 1519. Per questo motivo, e per una condotta pittorica meno secca rispetto alle prime opere, la pala è stata riferita da Marco Tanzi e da Carlo Cairati all'ultima fase dell'attività di Bernardino⁴⁷.

Nella tavola con *L'annuncio della salvazione delle anime purganti* (fig. 10) – ora montata come paliotto, ma verosimilmente nata come predella – è stato riconosciuto il francescano Bartolomeo Piatti da Ivrea, fondatore della chiesa nella quale fu sepolto. Il fatto che il frate sia privo dell'aureola con la quale è raffigurato in un affresco della stessa chiesa datato 1522 proverebbe, secondo Lara Calderari, che la pala sia precedente a quella data. Non si tratta, tuttavia, di un dato dirimente, poi-

⁴⁶ La dipendenza di questa figura dalla *Madonna Litta* è rilevata da C. CAIRATI, *Madonna del Sasso*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., II, *Itinerari*, pp. 159-164: 163; A. DI LORENZO, *Vicende collezionistiche e fortuna critica della Madonna Litta tra XV e XIX secolo, prima della partenza dalla Russia*, in *Leonardo e la Madonna Litta*, catalogo della mostra (Milano, 2019), a cura di A. DI LORENZO, P.C. MARANI, Milano 2019, pp. 49-57, figg. 1, 3, 4, 7-10, con vari altri esempi della fortuna dell'opera di Boltraffio presso Bernardino de Conti e altri pittori.

⁴⁷ M. TANZI, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., I, pp. 182-185 scheda 44 (al quale si rimanda per la rara iconografia dell'opera); C. CAIRATI, *Madonna del Sasso*, cit., p. 163.

ché tra Quattro e Cinquecento personaggi oggetto di devozione erano spesso raffigurati con l'aureola o i raggi anche prima di essere proclamati santi, beati o venerabili. È stato supposto che, nei primi anni del Cinquecento, abbia avuto un ruolo in questa commissione il conte Giovanni Rusca, che contribuì alla fondazione della chiesa consacrata nel 1502 e che sarebbe il giovane in abiti dell'epoca ritratto fra le anime purganti⁴⁸. In alternativa si potrebbe pensare a suo figlio Eleuterio, deceduto nel 1519 dopo avere perso il feudo di Locarno nel 1513. Se fu così, dati i profili dei Rusca, personaggi tutt'altro che ritardatari⁴⁹, l'intenzione doveva essere quella di fornire la chiesa di Muralto di un'opera *à la page* di un pittore attivo sulla piazza milanese, magari senza spendere troppo. Bisogna ammettere, tuttavia, che non ci sono indizi sufficienti per attribuire un'identità ai personaggi in vesti cinquecentesche ritratti tra le anime purganti (oltre al giovane in questione, un uomo con la barba e una donna).

D'altro canto il 1519 del polittico di Ascona non può essere un termine *post quem* assoluto, dato che non è scontato che sia stato iniziato da Giovanni Agostino da Lodi e terminato da Giovanni Antonio de Lagaia⁵⁰: il disegno di Rennes potrebbe essere

⁴⁸ M.T. FIORIO, *Bernardino de Conti*, cit., pp. 218-220 (1502 circa); L. CALDERARI, *Locarno rinascimentale*, in *Da dominio a dominio. Il Locarnese e la Val Maggia all'inizio del XVI secolo*, a cura di R. HUBER, R. POLLINI WIDMER, in "Bollettino della Società Storica Locarnese", XVI, 2013, pp. 171-173; EAD., *Il Rinascimento a Lugano. Arte e architettura*, con prefazione di M. NATALE, Cinisello Balsamo 2020, p. 494 (1505 circa).

⁴⁹ C. CAIRATI, E. ROSSETTI, "Memorie" dallo studiolo di Eleonora da Correggio Rusca a Milano. *L'inventario del 1523, in Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. ROSSETTI, Milano 2012, pp. 115-133.

⁵⁰ Come sostengono G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo*, cit., p. 45 e S. VALLE PARRI, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., pp. 168-176 schede 39, 40-42, che lo ritengono iniziato e lasciato interrotto da Giovanni Agostino da Lodi. Si tratterebbe invece di una derivazione per L.

stato eseguito da Giovanni Agostino (documentato a Milano dal 1510) per un'opera perduta e, a complicare il gioco dei confronti, si può notare che l'arcangelo Gabriele è rappresentato in modo simile nell'*Annunciazione* di Andrea Solario del Louvre, datata 1506⁵¹. Avvenuta fra il 1511 e il 1514, la scomparsa di fra Bartolomeo da Ivrea potrebbe valere comunque da termine *post quem*, ipotizzando che per umiltà avesse disposto di farsi ritrarre in Purgatorio.

Altra opera costruita sulla combinazione di motivi leonardeschi è la *Madonna con il Bambino e san Giovannino* della Pinacoteca di Brera (fig. 11), firmata e datata 1522, della quale esisteva una versione pressoché identica e con data 1523 al castello di Sanssouci a Potsdam, andata perduta nel 1945. Le dimensioni (110 × 73 cm l'esemplare braidense) non escludono che fossero pale d'altare⁵². Lo sfondo ripropone quello della *Vergine delle rocce*, alla quale è ispirato anche il gesto della mano sinistra della Madonna. La posizione delle gambe di Maria, invece, deriva dalla perduta *Madonna dei fusi* e dalla *Sant'Anna* del Louvre, opere i cui riflessi in ambiente milanese si intensificano dopo la morte di Leonardo nel 1519 e il ritorno dalla Francia di Salaino e Francesco Melzi con disegni e dipinti del maestro. Il tema dell'abbraccio fra Gesù Bambino e san Giovannino, diffuso soprattutto in ambito milanese e fiammingo, è fatto risalire a un'idea di Leonardo per un'opera non pervenuta, testimoniata da un foglio di copie di studi della Royal Library di Windsor (inv. 12.564)⁵³. Janice Shell metteva in relazione l'anconetta di

CALDERARI, *Locarno rinascimentale*, cit., pp. 161-186: 186; EAD., *Il Rinascimento a Lugano*, cit., pp. 499-500; C. QUATTINI, in *Bramantino. L'arte nuova*, cit., p. 246.

⁵¹ *Andrea Solario. Pittore del Rinascimento*, cit.

⁵² M.T. FIORIO, in *Pinacoteca di Brera*, cit., pp. 151-153 scheda 103, con bibliografia; EAD., *Bernardino de Conti*, cit., p. 228.

⁵³ F. MORO, *Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra*

Brera a un atto del 4 luglio 1522 nel quale Bernardino Riva, frate di San Francesco Grande, dichiarava di ricevere da Bernardino de Conti una *Madonna con il Bambino e san Giovanni* per conto di Arcangelo Pagani, confratello e dottore in teologia⁵⁴. Le misure riportate nel documento, come notava la studiosa, non sono però corrispondenti; il valore di 6 scudi d'oro attribuito al quadro è in linea con il prezzo del perduto polittico torinese.

A fronte di tante opere costruite riprendendo dipinti altrui, la *Decollazione del Battista* di San Bernardino alle Ossa a Milano⁵⁵, che la foggia dell'abito del carnefice spinge nel secondo decennio del Cinquecento, mostra una certa povertà inventiva nell'allestire una scena in modo autonomo.

Della formazione di Bernardino de Conti, originario di Castelseprio, non si sa nulla, neppure se il padre Baldassarre, qualificato in un documento come maestro⁵⁶, fosse anch'egli pittore. Per un certo periodo gli vennero attribuiti un'origine pavese e un titolo di nobiltà⁵⁷, un alunnato presso Foppa e Civerchio⁵⁸ o presso Zenale⁵⁹. Ugualmente inverificabile è un apprendistato

sino a Lanino, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, atti del convegno (Milano, 1990), a cura di M.T. FIORIO, P.C. MARANI, Milano 1991, pp. 120-140.

⁵⁴ J. SHELL, *Pittori in bottega*, cit., pp. 102, 240-241 doc. 66.

⁵⁵ Pubblicata da A. PORRO, *Proposte*, cit., p. 40.

⁵⁶ J. SHELL, *Pittori in bottega*, cit., pp. 274-275 docc. 151-152, 293-296 docc. 151-153. Nel 1505 (atti relativi al polittico per Donnino Pallavicino) Baldassarre risulta già morto.

⁵⁷ Tradizione riferita da I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Die Werke*, ed. italiana, cit., p. 433; ID., *Kunstkritische studien*, ed. italiana, cit., p. 199; F. MALAGUZZI VALERI, *La corte*, cit., p. 50.

⁵⁸ I. LERMOLIEFF [G. MORELLI], *Die Werke*, ed. italiana, cit., p. 433; ID., *Kunstkritische studien*, ed. italiana, cit., p. 199.

⁵⁹ G.B. CAVALCASELLE, J.A. CROWE, *A History*, cit., II, p. 394; B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London 1907.

presso Giovanni Ambrogio de' Predis, chiamato in causa per la somiglianza nel taglio dei ritratti e per spiegare la dimestichezza con le invenzioni di Leonardo e allievi⁶⁰. Alessandro Porro⁶¹ ha evidenziato le affinità fra de Conti e Ludovico de' Donati, ritenendo possibile un rapporto professionale fra loro; più di recente le somiglianze fra i due artisti sono state richiamate da Valentina Dell'Orto⁶².

Sotto il profilo stilistico, in effetti, Bernardino non può essere propriamente considerato “leonardesco”: il suo ambito è più quello di Ludovico de' Donati, di Ambrogio Bevilacqua, del Maestro della Madonna di Digione. Le innumerevoli riprese di invenzioni vinciane e l'intrigante caso dell'*underdrawing* della *Vergine delle rocce* di Biella, tuttavia, denotano una familiarità con la stretta cerchia del maestro toscano: familiarità meno evidente nei ritratti, di impostazione più tradizionale e ufficiale.

Benché la scena artistica milanese del tempo fosse dominata da personalità di assoluto rilievo, l'abbondante produzione di Bernardino de Conti e il livello dei suoi committenti denotano la sua capacità di ritagliarsi una fetta di mercato. Nel campo dei dipinti di tema sacro, Bernardino soddisfaceva la richiesta di copie di opere di artisti celebri e dipinti a essi ispirati. Egli offriva qualcosa di economico e accessibile, ma simile nelle intenzioni alle copie a grandezza naturale del *Cenacolo* di Leonardo ordinate da dignitari e alti prelati francesi e dallo stesso Francesco I a

⁶⁰ Il rapporto, forse di alunno, di Bernardino con De Predis è sottolineato da M.T. FIORIO, *Qualche aggiunta*, cit., p. 101; EAD., *Per il ritratto lombardo*, cit., pp. 37-42; EAD., *Bernardino de Conti*, cit., p. 212; E. VILLATA, *Da Bernardino de Conti*, cit., p. 128; M.C. PASSONI, *Brevi riflessioni*, cit., p. 157.

⁶¹ A. PORRO, *Proposte*, cit., p. 406.

⁶² V. DELL'ORTO, *Alvise de Donati: proposte per la cronologia e il catalogo*, in “Arte Lombarda”, 181, 3, 2017, pp. 15-40: 17.

Bramantino, Marco d'Oggiono, Giampietrino⁶³.

Il suo caso non è quello della trasmissione delle invenzioni di un maestro nell'opera di allievi, collaboratori ed epigoni, come avviene nel seguito di Perugino in Umbria, nei diretti allievi di Leonardo, nell'orbita di Gaudenzio Ferrari. Non è però un caso unico in quegli anni.

In ambito milanese si può ricordare un anonimo *San Girolamo penitente*, ultimamente letto da Alessandro Morandotti alla luce dell'influsso di Leonardo che si manifesta tra il secondo e il quarto decennio del Cinquecento⁶⁴. L'immagine del santo in un paesaggio roccioso, fitto di piante accuratamente individuate, riprende un tema diffuso in quegli anni e praticato ad esempio da Andrea Solario e Bernardino Luini, e riecheggia la versione di Cesare da Sesto del Nationalmuseum di Stoccolma, ma con una pittura netta e una minuta descrizione del paesaggio che hanno qualcosa in comune con Bernardino de Conti.

A Cremona la pala Roncadelli (1494) fu ripresa da pittori impermeabili all'influenza stilistica di Perugino, come Fermo Tizzoni e Tommaso Aleni, nel 1507 fu imposta come modello a Boccaccio Boccaccino nel contratto per la pala della cappella Meli in San Francesco e a livello cittadino la sua composizione

⁶³ A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di Leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Ambrogio Boltraffio prima della Pala Casio, a cura di M. MENEGATTI, B.M. SAVY, 4 voll., Milano 2010, II, pp. 788-790; L. FAGNART, *Les biens meubles du Château de Gaillon*, in *Georges Ier d'Amboise*, cit., pp. 169-187; 179-184; C. GAGGETTA, *The faithful copy as a Medium of Appropriation and Propaganda: French Commissions after Leonardo's Last Supper*, in *Perspektiven auf die true Kopie 1300-1900*, a cura di A. PUTZGER, M. HEISTERBERG, S. MÜLLER, Berlin-Boston 2018, pp. 133-152; P.C. MARANI, *Leonardo e Francesco I*, cit.; J. SAMMER, *Leonardo da Vinci's Journey to the Court of Francis I*, in "Raccolta Vinciana", fasc. MXXXIII, 2023, pp. 111-146: 116-117.

⁶⁴ A. MORANDOTTI, *An Anonymous Leonardesque Painter and the Fassati Saint Jerome*, Milano 2024.

rimase a lungo un riferimento normativo⁶⁵.

Ai fini di questo discorso è ancora più interessante la figura di Bartolomeo Fancelli, ora riconosciuto nel Maestro di San Pietro Martire⁶⁶, che a Mantova operava in modo simile a Bernardino de Conti. Bartolomeo, originario di Settignano, era figlio dello scultore Bernardo e parente di Luca e di sua figlia Chiara, che era moglie di Pietro Perugino. Quasi certamente era stato collaboratore del Vannucci nel 1502. Nel suo catalogo abbondano riprese da Perugino, del quale verosimilmente disponeva di materiali di bottega, ma anche da Mantegna, Correggio, Dürer, Raffaello, Mocetto, Francesco Bonsignori.

Tra la fine del Quattro e l'inizio del Cinquecento, dunque, nei centri padani copie e derivazioni da maestri famosi erano apprezzate e potevano costituire una sorta di specializzazione per pittori non di primo piano, come Bernardino de Conti e Bartolomeo Fancelli. Per quanto riguarda Bernardino, si deve ammettere che il suo modo di dipingere, radicato nella cultura milanese precedente l'arrivo di Leonardo, era gradito anche a personaggi di alto profilo, talvolta clienti di artisti ben più moderni.

⁶⁵ F. CERETTI, *Perugino e Cremona: attorno alla Pala Roncadelli*, in *Perugino pittore per tutto l'universo mondo*, atti del convegno (Perugia, 2023), a cura di E. LUNGI, M.R. SILVESTRELLI, Foligno 2023, pp. 97-125.

⁶⁶ S. L'OCCASO, *Isabella d'Este, Perugino e Bartolomeo Fancelli*, in *Perugino*, cit., pp. 157-173.

Bernardino de Conti's success in Milan is demonstrated by important patrons and many paintings, especially paintings for private devotion and portraits. The article seeks to understand the reasons for the success of this discontinuous and non-innovative artist (documented from 1484 to 1523) by examining his few altarpieces and his "method," consisting of the inexhaustible combination of motifs from works by famous artists—primarily, but not exclusively, Leonardo—or the making of copies.



Fig. 1. Bernardino de Conti, *Madonna
con il Bambino*, 1494.

Milano, San Pietro in Gessate



Fig. 2. Ambrogio da Fossano detto Bergognone,
Madonna con il Bambino. Ubicazione ignota



Fig. 3. Bernardino de Conti (bottega?), *Deposizione di Cristo nel sepolcro*. Milano, Pinacoteca di Brera (da Camuzzago, frazione di Bellusco, chiesa di Santa Maria Maddalena)



Fig. 4. Da Giovanni Antonio da Brescia (su disegno di Andrea Mantegna), *Seppellimento di Cristo 'verticale'*. Pavia, Pinacoteca Malaspina, inv. St. Mal. 1605



Fig. 5. Bernardino de Conti, *Vergine delle rocce*.
Biella, Museo del Territorio Biellese (Archivio fotografico)



Fig. 6. Bernardino de Conti, *Madonna con il Bambino*.
Trezzo sull'Adda, Villa Comunale, Quadreria Crivelli



Fig. 7. Bernardino de Conti, *Annunciazione*.
Orselina, santuario della Madonna del Sasso



Fig. 8. Giovanni Agostino da Lodi, *Angelo annunciante*, matita nera su carta bianca. © Rennes, Musée des Beaux-Arts – Jean-Manuel Salingue, inv. 794.I.3035



Fig. 9. Bernardino de Conti, *Annuncio della salvezza delle anime purganti*. Orselina, santuario della Madonna del Sasso



Fig. 10. Bernardino de Conti, *Madonna con il Bambino e san Giovannino*, 1522. Milano, Pinacoteca di Brera

MELZI AND THE *LIBRO DI PITTURA*:
SOURCES, COMPOSITION AND WORKING METHODS

BY JULIANA BARONE

The *Libro di pittura* is a manuscript in a clean and elegant sixteenth-century script conventionally written from left to right with in-text illustrations. Known as Codex Urbinas Latinus 1270, it has been kept at the Biblioteca Apostolica Vaticana in Rome since at least 1657, though it appears to have remained largely unknown until 1817 when it was first published by its librarian, Guglielmo Manzi, as Leonardo's treatise on painting. Much scholarly work has since been devoted to the identification of the sixteenth-century hand that wrote it and of the direct Leonardo manuscript sources that were used for its composition. A consensus has been reached about the fidelity of the materials that were copied in the *Libro di pittura* in relation to Leonardo's original texts and illustrations. More recently, the main handwriting in the *Libro di pittura*, 'V1', has been identified as that of Francesco Melzi (1491/92-c. 1570), faithful student and direct heir to Leonardo's paper legacy, and it has been dated to c. 1540.¹ Some corrections relating to content, structure and

* I would like to acknowledge the monumental work on the *Libro di pittura*

sources have been ascribed to an unknown Lombard hand, 'V2'; and the linguistic corrections at the beginning of the manuscript have been made by yet another hand, 'V3'.² However, the choice of subjects and their arrangement by Melzi in the *Libro di pittura* remain little studied. This essay will newly explore some of the difficulties that Melzi must have faced during the rather complex processes of selecting and extracting texts and illustrations from a large number of Leonardo manuscripts in composing the *Libro di pittura*. It will initially address the question of direct and indirect sources, and then discuss Melzi's choices and ordering of materials by comparing the 'topography' of key chapters and paragraphs in the *Libro di pittura* to the corresponding passages in Leonardo's manuscripts. As part of this process, we will be asking what Melzi's working methods might have been to achieve a clean manuscript copy of some 944 chapters while compiling passages from no fewer than eighteen different Leo-

undertaken by Carlo Pedretti and Carlo Vecce. Their contributions are not only fundamental to Leonardo scholarship in general, but also to studies relating to his ideas on painting in particular. The transcriptions from Leonardo's manuscripts offered here follow those in the Biblioteca Leonardiana's digital archive (leonardodigitale.com), and the transcriptions from the *Libro di pittura* follow those in Carlo Pedretti and Carlo Vecce, *Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, 2 vols. (Florence: Giunti, 1995). The editorial marks that appear in the *Libro di pittura* are recorded in this essay according to the way they are found in the manuscript itself. I am grateful to Paul Taylor and to Pietro Marani for their kind help with illustrations, and should also like to extend my thanks to Martin Clayton for the reproduction of a drawing from the Royal Collection in Windsor.

¹ For the most recent concordance between the passages in the *Libro di pittura* and in Leonardo's manuscripts, see Pedretti and Vecce, 1995, II, pp. 539-43. For the dating, see in particular Pedretti and Vecce, 1995, I, pp. 22-24, 89, 92, 94, 106.

² See Carlo Vecce, 1995, I, pp. 93-99. The corrections by 'V3' do not appear after *Libro di pittura*, f. 34r.

nardo manuscripts.³ We will also consider some of the phases in Melzi's work, the referencing systems adopted, and the likelihood of intermediate materials having been produced and used in his processes of compilation and revision of the *Libro di pittura*.

Leonardo's scattered notes on painting

There is little doubt that a central problem encountered by Melzi when composing the *Libro di pittura* arose not only from the fact that a significant number of Leonardo's notes were unfinished, but also from the existence of multiple versions of the same text and the absence of a traditional thematic organisation. Testimony to Leonardo's constant rewriting is found in what has become an emblematic passage in the Codex Arundel in the British Library, in which he states to have just started 'a gathering of notes with no particular order, copied from numerous pages', and that he would have to 'repeat the same thing several times' before reaching the end of his work but hoped to place them 'in proper order according to the subjects they treat'.⁴ Similar statements also emerge from other Leonardo writings, so it is no surprise that among those materials that Melzi used as source for the *Libro di pittura* there were Leonardo passages known in

³ See 'Memoria et notta di tutti i pezzi de libri di mano di Leonardo, quali compongono insieme lo presente libro del Trattato di Pittura, et Prima', in *Libro di pittura*, ff. 330v-331r. The chapters in the *Libro di pittura* are not numbered; they follow here the numbering in Pedretti and Vecce, 1995.

⁴ Leonardo da Vinci, *Il Codice Arundel 263 nella British Library: Edizione in facsimile nel riordinamento cronologico dei suoi fascicoli* (Florence: Giunti, 1998), ed. by Carlo Pedretti, trans. by Carlo Vecce, f. 1r; and Juliana Barone, 'Leonardo da Vinci. Studies of Balances and Self-Compilation Method', in *Leonardo da Vinci: A Mind in Motion* (London: British Library, 2019), ed. by Juliana Barone, no. 1, p. 22.

more than one version. Of these sources, MS A is one of the best known. Interestingly however, there are several links between passages in this manuscript and those in the Codex Atlanticus in the Biblioteca Ambrosiana which, in turn, has been often overlooked as containing materials relating to the art and science of painting. Anna Maria Brizio was among the first scholars to perceptively point out several such links, her studies offering an important springboard for further comparisons that have revealed a number of connections between MS A, the Codex Atlanticus and the *Libro di pittura*.⁵ More specifically, several notes on painting in the Codex Atlanticus are related to passages on the famous *paragone* of the arts and to discussions on light and shadow that appear in the *Libro di pittura*.

The interrelationships of Leonardo's passages can be seen at various levels. Some passages in the Codex Atlanticus are most likely early versions of more finished texts in MS A and in the *Libro di pittura*. One example is the text datable to c. 1490 in the Codex Atlanticus, f. 245r, on the ten functions of the eye, which is closely related to that in MS A, f. 102v, datable to c. 1492 and which was included by Melzi in the *Libro di pittura*,

⁵ See Anna M. Brizio, 'Correlazioni e risponderne tra fogli del Codice Atlantico e fogli dell'Anatomia B e dei Codice A, E, C su l'occhio, la prospettiva, le piramidi radiose e le ombre, *Raccolta Vinciana*, 17 (1954), pp. 81-89. See also Amalia C. Pierantoni, *Studi sul Libro della Pittura di Leonardo da Vinci* (Rome: Scotti, 1921); Anna M. Brizio, 'Il Trattato della Pittura di Leonardo', in *Scritti di storia dell'arte in onore di Lionello Venturi* (Rome: De Luca, 1956), pp. 309-20; Pedretti, 1995; and Juliana Barone, *The Treatise on Painting: Traces and Convergences. Drawings by Leonardo from the Codex Atlanticus. Trattato della Pittura: tracce e convergenze. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico* (Novara: De Agostini, 2014). For Brizio, see also Pietro C. Marani, 'Anna Maria Brizio e i suoi studi su Leonardo', *Raccolta Vinciana*, 39 (2021), pp. 13-30; and Anna T. Fiorio, 'Anna Maria Brizio e il Trattato della pittura di Leonardo', *Raccolta Vinciana*, 39 (2021), pp. 31-40.

chapter 511, f. 160v.⁶ There are other early Leonardo passages that appear in both the Codex Atlanticus and MSA, but which did not make it into the *Libro di pittura*, such as those on linear perspective written around 1490 in two slightly different versions in the Codex Atlanticus, f. 278r, and in a third and more finished version in MS A, f. 86v.⁷ By contrast, there are late Leonardo passages in the Codex Atlanticus that seem to have evolved from earlier versions in other manuscripts. One such instance is a discussion about the ability of the painter's mind to change according to the appearance of things in nature. In a text in MS A, f. 82r, datable to c. 1492, Leonardo states that: 'Lo ingegno del pittore vol essere a similitudine dello specchio, il quale sempre si trasmuta nel colore di quella cosa ch'e[gl]li ha per obietto, e di tante similitudine s'empie, quante sono le cose che li sono contrapposte'. Leonardo seems to have developed this passage in a considerably later version recorded in the Codex Atlanticus, f. 505v, datable to c. 1516: 'E sopra tutto essere di mente equale alla natura che ha la superfizie dello specchio, la quale si trasmuta in tanti vari colori, quanto sono li colori delli sua obbiecti'. However, Melzi did not select this later version for inclusion in his compilation, but rather the earlier one in MS A, which is found in the *Libro di pittura*, chapter 56, f. 32r.⁸ Additional examples in the Codex Atlanticus of Leonardo's rethinking of earlier discussions are seen in passages ranging from the lack of longevity of music compared with that of painting,⁹ to the intellectual superiority of painting over sculpture in creating

⁶ See Barone, 2014, no. 13, pp. 27-28.

⁷ See Barone, 2014, no. 17, pp. 30-31.

⁸ Barone, 2014, no. 42, pp. 50-51.

⁹ Codex Atlanticus, f. 1060va, c. 1513; MS A, f. 103r, c. 1490; and *Libro di pittura*, chapter 31, f. 16r-v, for which see Barone, 2014, no. 8, pp. 23-24.

the effect of relief.¹⁰ Yet none was chosen by Melzi as a direct source for the *Libro di pittura*. There are also both early and late Leonardo writings in the Codex Atlanticus on the science of light and shadow that could have been used by Melzi but did not feature in his compilation.¹¹

A close comparison of passages on painting in the Codex Atlanticus, MS A and the *Libro di pittura* suggests that a considerable number of those in the Codex Atlanticus are early versions of more finished texts in MS A and can therefore be considered as indirect sources for the *Libro di pittura*. Nevertheless, there are also passages that appear in both the Codex Atlanticus and in MS A but which failed to make it into the *Libro di pittura*, and others still that seem to appear only in the Codex Atlanticus and which were somehow overlooked by Melzi in his compilatory process. It is possible that they were not used because they had not been arranged in 'libri' or 'pezzi de libri', as were those listed by Melzi as his sources at the end of the *Libro di pittura*, ff. 330v-331r. Nevertheless, Melzi in composing the *Libro di pittura* not only had to tackle the problem of the existence of Leonardo's multiple and sometimes unfinished versions, but also had to deal with issues concerning the subjects to select and, no less importantly, the order in which they would appear.

¹⁰ Codex Atlanticus, f. 752r, c. 1515; MS A, ff. 104r-105r, c. 1490; and *Libro di pittura*, chapter 38, f. 23r-v, for which see Barone, 2014, no. 9, pp. 24-25.

¹¹ For an early note, see Codex Atlanticus, f. 676v, c. 1490; and *Libro di pittura*, chapter 722, f. 210v, for which see Barone, 2014, no. 20, pp. 33-34. For a late note, see Codex Atlanticus, f. 642br, c. 1513; and *Libro di pittura*, chapter 724, ff. 210v-211r, for which see also Barone, 2014, no. 38, pp. 47-48.

Melzi's selection and organisation of materials

The *Libro di pittura* is divided into eight parts which are clearly presented and singled out both in the main body of the text and in a table of contents.¹² But despite Melzi's praiseworthy attempts at structuring his compilation, there is no firm evidence that it fully reflects Leonardo's intended presentation of his projected treatise on painting.¹³ Part 1 is on the comparison of the arts (*paragone*), while Part 2 offers instructions to painters. Part 3 is mainly on human motion; Part 4 is on drapery and Part 5 is on light and shadow. Part 6 provides notes on trees and Part 7 combines passages on the formation and optical effects of clouds. Part 8, which is the final one, discusses the horizon. The above division of parts, however, fails to adequately treat subjects such as linear perspective and anatomy, which Leonardo discussed extensively in his manuscripts. As a result, those subjects represented in the *Libro di pittura* do not entirely account for the breath of Leonardo's approach to the science of painting, even if it is possible that separate treatises were envisaged for some of the omitted themes. For instance, the complex anatomical illustrations accompanying Leonardo's texts in his manuscripts are unlikely to have suited the kind of book on painting Melzi envisaged, as most of the illustrations in the *Libro di pittura* are simple line drawings easily transposable to woodcut.¹⁴

There is also a strong asymmetry in the number of chapters

¹² For a few exceptions, see *Libro di pittura*, ff. 290v-300v, which do not contain a reference to the part they belong to.

¹³ See Juliana Barone and Martin Kemp, 'What Might Leonardo's Own *Trattato* Have Looked Like? And What Did It Actually Look Like up to the Time of the *Editio Princeps*?', in *Re-Reading Leonardo. The Treatise on Painting Across Europe, 1550-1900*, ed. by Claire Farago (Farnham: Ashgate, 2009), pp. 39-60.

¹⁴ See Barone and Kemp, 2009.

across the eight parts of the *Libro di pittura*. Parts 8, 7, 4 and 1 contain nine, ten, sixteen and forty-six chapters respectively, whereas Parts 6, 2, 3 and 5 are composed of one hundred and four, two hundred and sixteen, two hundred and sixty-six, and two hundred and seventy-seven chapters (**Appendix 1**). Such a sharp contrast in number—from nine to two hundred and seventy-seven—makes one seriously wonder if Melzi's work simply reflected the fragmentary and unfinished condition of Leonardo's notes or was also itself unfinished. Similarly, a comparative analysis of the sources Melzi used for composing each of the eight parts reveals some further imbalance. Whereas Melzi used a range of Leonardo manuscripts as sources from Parts 1 to 6, he appears to have severely limited his sources from Parts 7 and 8; each appears to have been composed from a single Leonardo manuscript (**Appendix 1**). A related matter concerns the presence of blank pages at the end of each part. Had they at some point been completed with transcriptions, in addition to presumably intended editorial notes, such pages would not have redressed the discrepancies in length of the eight parts of the *Libro di pittura*.¹⁵ Combined, such elements support the idea that Melzi's composition of the *Libro di pittura* remained unfinished, even if they also inevitably reflect the incomplete nature of Leonardo's notes and drawings.

As part of his compilatory work, Melzi usually marked the passages selected for transcription with a small circle to which, once copied, he added an oblique slash.¹⁶ However, it is par-

¹⁵ The current number of blank pages, from Parts 1 to 8, is: four, fourteen, five, seven, ten, thirteen, eleven and twenty-nine. As for the latter, only the first eight blank pages are headed as belonging to Part 8. Editorial notes are found in Part 1, f. 28r-v; and Part 2, f. 85r-v, for which see the last section in this essay.

¹⁶ There are a few cases in which the circle did not gain an oblique slash, such as MS A, f. 102r, and others in which the circle is slashed horizontally, as in

ticularly intriguing that in his process of extracting and collating materials from different Leonardo manuscript sources there is no indication of any transcription sequence in these manuscripts. The lack of references pertaining to this process is even more puzzling because the passages that were transcribed in the *Libro di pittura* rarely follow the order in which they are seen in Leonardo's manuscripts. Moreover, materials from different manuscripts and folios often appear interpolated in the *Libro di pittura*. A case in point is MS A, f. 100v, datable to c. 1492 (Fig. 1). Out of the five passages on this folio that are marked with a circle and an oblique slash, only two appear sequentially in the *Libro di pittura*: the second and the fourth passages. The first passage is headed 'Della elezzione de l'aria, che dà gratia a' volti' and is seen in the *Libro di pittura*, Part 2, chapter 138, f. 51r; the second is titled 'Perché e' volti da lontano paiono scuri' and was transcribed in Part 3, chapter 458, f. 146r; the heading of the third passage reads 'Come son l'ombre per longa distanza' and is found in Part 5, chapter 646, f. 192r. Then the fourth passage is titled "Perché l'uomo visto a certa distanza non è conosciuto" and appears in Part 3, chapter 459, f. 146r-v, but the fifth passage is headed 'D'attitudine' and was transcribed in Part 3, chapter 295, f. 109v. None of these five passages carry consistent editorial references regarding their new arrangement in the *Libro di pittura*.¹⁷ To complicate matters further, some of these passages are found in the *Libro di pittura* between texts that were copied from other Leonardo folios and manuscripts (**Appendix 2**). For

MS A, f. 84r. Additional references by Melzi include notes saying 'Nulla di Pittura', and variations such as 'N.d.P' and 'Nla di Pra'.

¹⁷ Of these passages, no more than two have individual marks: the third passage has its heading followed by 'H.', and the fifth passage has its heading preceded by 'c.'. For referencing systems in the *Libro di pittura*, see the last section in this essay.

example, the first of the passages copied from MS A, f. 100v, was placed in the *Libro di pittura* after a text extracted from MS A, f. 107r, and before another copied from a different Leonardo source, now lost but reconstructed, *Libro A*, f. 27.¹⁸ As for the second and fourth passages transcribed from MS A, f. 100v, they appear consecutively in the *Libro di pittura* but were either preceded or followed by passages copied from another source (lost). What is more, the third passage from MS A, f. 100v, was copied in the *Libro di pittura* between two texts from a different source (lost); and the fifth passage from MS A, f. 100v, appears in the *Libro di pittura* after a text transcribed from MS A, f. 100r, and followed by another from a distinct source (lost).

A similarly complex process of weaving passages extracted from different Leonardo sources emerges when we examine sequential chapters in the *Libro di pittura*. The materials in most such chapters derived from passages appearing in distinct Leonardo folios and manuscripts, such as in Part 6, chapters 884-891, ff. 258r-260r (**Appendix 3**). The sources of these eight chapters were drawn from: a lost manuscript (chapter 884), MS G, f. 9v (chapter 885), MS G, f. 24r (chapter 886), MS G, f. 24r (chapter 887), MS G, f. 26v (chapter 888), MS E, f. 19r (chapter 889), a lost manuscript (chapter 890), and MS G, ff. 3v-4r (chapter 891). This means that only five of these chapters in the *Libro di pittura* were copied from passages in MS G. Moreover, merely two chapters appear in the same sequence as that in MS G: chapters 886 and 887. The remaining three passages that were copied from this manuscript were placed in the *Libro di pit-*

¹⁸ For the reconstruction of the lost *Libro A*, see Carlo Pedretti, *Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book (Libro A) Reassembled from the Codex Vaticanus Urbinas 1270 and from the Codex Leicester* (Berkeley: University of California Press, 1964).

tura not only in a new order, but also interpolated with chapters the sources of which being Leonardo's MS E and presumably lost manuscripts.¹⁹

Based on the contrasting 'topography' of the passages in Leonardo's manuscripts and of their related chapters in the *Libro di pittura*, it is beyond doubt that considerable manoeuvring occurred when the former were copied into the latter, to the extent that Leonardo's arrangement of passages in his manuscripts cannot have served as a direct guide for their new sequencing in Melzi's compilation. The question that arises is how Melzi's complex re-ordering were indicated and achieved. There do not seem to have survived specific guiding marks relating to his new sequences in the Leonardo manuscripts used as source for his transcription. By contrast, and as a matter of comparison, there are a large number of seventeenth-century editorial marks in Leonardo's manuscripts stemming from a compilation project undertaken in Milan and Rome under Galeazzo Arconati and Cassiano dal Pozzo. The project was to compile materials on art and science in order to offer supplements to the abridged versions of Leonardo's treatise on painting that they knew at the time.²⁰ One of the resulting compilations, currently known as

¹⁹ Of these chapters in the *Libro di pittura*, chapter 884, f. 258r-v, is the only one carrying marks: 'b.' is found after the heading, and 'c.' appears after the last word in f. 258r. For referencing systems in the *Libro di pittura*, see the last section in this essay.

²⁰ See Carlo Pedretti, 'Copies of Leonardo's lost writings in the MS. H 227 inf. of the Ambrosian Library, Milan', *Raccolta Vinciana*, 19, 1962, pp. 63-94; Juliana Barone, 'Cassiano dal Pozzo's Manuscript Copy of the *Trattato*: New Evidence of Editorial Procedures and Responses to Leonardo in the Seventeenth Century', *Raccolta Vinciana*, 34, 2011, pp. 25-86; Juliana Barone 'Seventeenth-Century Transformations: Cassiano dal Pozzo's Manuscript Copy of the *Treatise on Painting*', in *Art as Institution* (Leiden: Brill, 2018), ed. by Claire Farago, Janis Bell and Carlo Vecce, pp. 263-99.

manuscript H227 inf. and held at the Biblioteca Ambrosiana in Milan, contains texts and illustrations marked and copied from several Leonardo manuscripts, including MS A and the Codex Atlanticus. For instance, in the Codex Atlanticus, f. 816r, an optical study was copied in the H227 inf. and marked 'Co' in both, thereby enabling a unique link to be established between the source and the copy. This link also created an alphabetical sequence that facilitated the new organisation of the materials transcribed, so that the nearby materials in the H227 inf. coming from the non-sequential folios in the Codex Atlanticus, f. 650r and f. 642r, were duly marked 'Cn' and 'Cp'. An even more striking example is found in a crowded Leonardo folio discussing shadows in MS A, f. 102r, copied by the seventeenth-century compiler and also by Melzi. The seventeenth-century compiler marked the top illustration as 'Pf' in MS A and in the manuscript H227 inf. Accordingly, the corresponding passage in manuscript H227 inf. was preceded by one marked 'Pe' from MS A, f. 109v, and followed by another marked 'Pg' from MS A, f. 102r. The compiler thus changed the order in which these materials appeared in Leonardo's MS A and indicated their new arrangement by the sequential lettering 'Pe', 'Pf' and 'Pg'. By contrast, Melzi copied the same materials from MS A, f. 102r, but offered them in the *Libro di pittura* as two separate chapters that were placed far apart: they appear as chapters 549 and 616. There does not seem to be any indication by Melzi pertaining to this new arrangement either in MS A, f. 102r, or in the *Libro di pittura*.²¹

²¹ *Libro di pittura*, chapter 549, f. 175v; and chapter 616, f. 187r-v. Chapter 549, has the mark 'e.' preceding its heading, whereas chapter 616 has no marks. The mark in chapter 549 is in a lighter ink than that of the text and was made after the text was transcribed. For referencing systems in the *Libro di pittura*, see the last section in this essay.

There is a range of procedures that could have helped Melzi in his rather intricate compilatory process of combining passages from different Leonardo folios and manuscripts and not rarely separating them when composing the *Libro di pittura*. One of the most obvious is the copying of chosen texts and illustrations into a working transcription (or transcriptions) as the basis for engineering and marking any new sequences that would appear in the clean copy that is the *Libro di pittura*. Another possibility is the use of listings of chapter headings. In this respect, it would not be surprising if the table of chapter headings that appears at the end of the *Libro di pittura* resulted from listings made as part of the compilatory process.²² Yet, not all the passages in Leonardo's manuscripts contain headings and those which do are at times repeated, which means that listings of headings had to be combined with other referencing materials, such as partial transcriptions indicating the beginning and end of passages. The idea that Melzi developed some kind of systematic system involving both listings and transcriptions seems very likely considering the high degree of complexity required for his manual work of intertwining passages from no fewer than eighteen different Leonardo manuscripts in order to compose some 944 chapters. In Melzi's case, moreover, the level of complexity was increased by the fact that the process of bringing together passages from different manuscripts created in the *Libro di pittura* not only single chapters in new sequences, but also 'composite' chapters formed by transcriptions from more than one Leonardo passage. The creation of 'composite' chapters required careful orchestration of their internal structure and adjustments in the page layout due to the new number and location of texts and illustrations.

²² *Libro di pittura*, ff. 330v-331r.

Compilatory issues: texts, illustrations and page layouts

There are several instances throughout the *Libro di pittura* in which Melzi composed a chapter by bringing together more than one Leonardo passage. A considerable number of such ‘composite’ chapters was formed by passages from the same Leonardo manuscript and sometimes from the same folio. For instance, chapter 593 combines two distinct passages on the movement of a shadow from MS E, f. 30v.²³ In this and similar cases Melzi was particularly mindful not to offer a continuous text when joining passages, and adopted helpful visual strategies to distinguish them. While the opening word of the first passage has a capital letter and advances towards the left margin, that of the second passage is indented towards the right and appears on a new line, marking a new paragraph that visually distinguishes itself from the first. Melzi thus changed Leonardo’s original organisation of these passages by gathering them together under the same chapter but was careful to retain signs of their original structure. He adopted the same procedure when collating materials from different Leonardo folios of the same manuscript. A clear example in the *Libro di pittura* is that of chapter 333.²⁴ Treating variations in the size of muscles in the human body according to age, position and movement, this chapter was composed by Melzi by drawing from no fewer than five passages from *Libro A*, f. 14, and from one passage from *Libro A*, f. 20.²⁵ All such passages appear as indented paragraphs within the same ‘composite’ chapter in the *Libro di pittura*.

Increasingly complex instances of Melzi’s compilatory pro-

²³ *Libro di pittura*, f. 183r. The source is indicated as ‘Lo. B. car. 30.’. This book, *Libro B*, has been correctly identified as MS E.

²⁴ *Libro di pittura*, f. 116v.

²⁵ These sources are indicated as ‘Lo. A. c. 14.’ and ‘Lo. A. c. 20.’.

cedures emerge from 'composite' chapters in the *Libro di pittura* formed by passages from different Leonardo manuscripts. A case in point is chapter 779, which is composed of nine passages discussing lustre. The first six were copied from Codex Madrid II, f. 26r, the seventh from *Libro A*, f. 23, and the remaining two seem to be from non-identified sources.²⁶ The individuality of these Leonardo passages was retained in the *Libro di pittura*; the opening word of each passage has a capital letter and is either placed nearer the left margin or indented (Fig. 2). Intriguingly, however, all these passages appear in the same ink despite their provenance from different Leonardo manuscripts. Such visual continuities strongly suggest that there was no significant interruption in the copying process, something that would have been expected had the transcriptions been made directly from those different manuscripts into the *Libro di pittura*. There would have been disruptions in the copying process, such as differences in ink due to inevitable pauses occurred during the searching for the relevant passages across various folios and manuscripts. It thus seems likely, once more, that some kind of intermediate compilatory work did take place *prior* to the writing of the clean and homogenous text that is seen in the *Libro di pittura*.

Melzi's careful cherry-picking of Leonardo's materials for the composition of chapters in the *Libro di pittura* was not always limited to texts. There are significant instances in which

²⁶ *Libro di pittura*, ff. 227v-228r. The number of passages forming this chapter has been debatable, for which see Pedretti, 1995, II, p. 447. The reference to *Libro A* appears as 'Lo. A car. 23.'

he seems to have selected the illustrations.²⁷ In chapter 422,²⁸ the text was derived from Codex Madrid II, f. 71v, which is illustrated by the profile head of an old man. It considers illumination in relation to the effect of tridimensionality. The transcription of the text is faithful, but the chapter in the *Libro di pittura* is illustrated with the profile head of a youth, the direct source of which is not currently known. Another instance in which Melzi seems to have interfered with an illustration in composing the *Libro di pittura* is that of chapter 744.²⁹ The chapter is formed by three paragraphs, each based on an individual Leonardo passage. The first paragraph had its text copied from MS A, f. 112r (Fig. 3), but its accompanying illustration of a small male profile head does not appear in the *Libro di pittura*. Instead, the latter shows a larger and more detailed head (Fig. 4), which, in turn, was most likely derived from a Leonardo folio now at the Royal Collection in Windsor (Fig. 5).³⁰ Melzi also used the Windsor folio as the source for the texts of the second and third paragraphs composing this chapter in the *Libro di pittura*.

The replacement of illustrations in the *Libro di pittura* is however rare. Most of the images that appear in this compilation carefully duplicate those accompanying their respective texts in Leonardo's manuscripts, which seems entirely in line with Melzi's known practice of making facsimile copies of his master's

²⁷ A comprehensive discussion of the illustrations in the *Libro di pittura* has been offered in my paper, 'The Use of Illustrations in the Composition and Creation of Meaning in the *Libro di pittura*', presented at the International Conference *Il Libro di pittura di Leonardo da Vinci e la cultura europea: tradurre e interpretare* (org. F. Frosini, F. Fehrenbach, R. Descendre), Biblioteca Leonardiana, Vinci, 4-5 October 2024.

²⁸ *Libro di pittura*, ff. 135r-136r.

²⁹ *Libro di pittura*, ff. 218v-219v.

³⁰ RCIN 912604.

artistic drawings.³¹ However, not only some illustrations appear to have been preferred, as we have seen, but also others were not copied at all in the *Libro di pittura*. We can see spaces that would have contained illustrations but were left blank, including those in chapters 660, 833, 896 and 909.³² These spaces indicate not only that the page layout of the *Libro di pittura* was pre-planned, but also that the copying process was not completed. There are also cases in which illustrations seem to have been purposely suppressed as no spaces were left for them next to the transcription of their corresponding texts, such as in chapters 64, 88, 391, 832 and 915.³³ The illustrations for chapters 64 and 88 would have derived from Leonardo's MS A, f. 88v and f. 28v, which show spirited little human figures in pen, very much in line with others that do appear in the *Libro di pittura*, so the reasons behind their omission remain unclear. Similarly, Leonardo's passage in Codex Madrid II, f. 78v, was used as the source for chapter 391 and contained little human figures in various actions of pulling and pushing, but none was copied into

³¹ See Kenneth Clark, 'Francesco Melzi as Preserver of Leonardo da Vinci's Drawings', in *Studies in Renaissance and Baroque Art Presented to Anthony Blunt on his 60th Birthday* (London: Phaidon, 1967), pp. 24-25. For a recent discussion of Melzi's draughtsmanship, see Carmen Bambach, *Leonardo da Vinci Rediscovered* (New Haven and London: Yale University Press, 2019), 4 vols, III, pp. 519-33, 592-94; and Alessandro Nova, 'Restituzione di Giovan Francesco Melzi', in *L'ultimo Leonardo, 1510-1519* (Busto Arsizio: Nomos, 2020) ed. by Pietro C. Marani, pp. 221-33.

³² *Libro di pittura*, f. 194r, f. 248r, ff. 260v-261r and f. 263r. The Leonardo sources for these chapters were *Libro A*, f. 48, MS G, f. 33r, MS G, f. 8v, and a lost manuscript of c. 1510-15. It should be noted that chapter 660 is not illustrated in the *Libro di pittura* but has two diagrams in Pedretti, 1995, II, p. 394. Similarly, the other three chapters in Pedretti's edition appear illustrated, this time with figures from MSS G and I.

³³ *Libro di pittura*, f. 34r, f. 41r, f. 128r, ff. 247r-248r and f. 265r.

the *Libro di pittura*. And with respect to chapters 832 and 915, their textual sources were Leonardo's MS G, f. 30v and f. 32v, and f. 28r, respectively. However, the accompanying botanical drawings were not all included in the *Libro di pittura*.³⁴

While the omission of such illustrations is unexpected, there is no doubt that Melzi had in mind a certain kind of printed book when compositing the *Libro di pittura*. The vast majority of the images in the *Libro di pittura* consist of line drawings that could be economically reproduced in woodcut. Moreover, and in contrast to the presence in Leonardo's manuscripts of figures both in-text and in the right-hand margins, Melzi usually placed them in windows he created in the text or in spaces at the bottom of paragraphs.³⁵ His changes in their location led to inevitable differences in relation to Leonardo's page layout. It also caused some variations with respect to the 'standard' layout adopted in the *Libro di pittura*, which consists of twenty-eight lines per page and of around fifty characters per line.³⁶ A case in point is the illustration with two figures that exemplifies the 'concavity' formed between muscles (Figs. 6-7). While in Leonardo's MS G, f. 26r, there is one figure below the other, in the *Libro di pittura*, chapter 335, the figures are displayed in a side-by-side position.³⁷ In so doing, Melzi interfered both with Leonardo's page layout and with the 'standard' number of lines per page in the

³⁴ There are only two illustrations copied in the *Libro di pittura*, f. 247v; they were copied from MS G, f. 32v.

³⁵ For the modification of Leonardo's page layouts due to Melzi's relocation of illustrations in the *Libro di pittura*, see for instance chapter 175, f. 59r, and MS A, f. 29r; and chapter 262, f. 78r, and MS A, f. 105v. For illustrations in the *Libro di pittura* at the bottom of paragraphs, see for instance chapter 103, f. 43v, and MS A, f. 23r.

³⁶ See Vecce, 1995, I, p. 93.

³⁷ *Libro di pittura*, f. 117r.

Libro di pittura, though there was an appreciable gain in clarity as the illustration was newly positioned precisely where referred to in the text. There are also instances in which changing Leonardo's arrangement of figures, Melzi disrupted the 'standard' number of characters per page in the *Libro di pittura*, such as in the illustration of two folded draperies, which in Leonardo's MS A, f. 84r, appears in the right margin but in the *Libro di pittura* occupies a window created in the main body of the text of chapter 537.³⁸ Melzi's conspicuous engineering of texts, images and page layout makes his use of intermediate compilatory materials even more likely for achieving the elegant transcription that is now known as the *Libro di pittura*.

Referencing systems in the *Libro di pittura*

Although there do not seem to be visible referencing systems in Leonardo's manuscripts that indicate the order in which their materials were to be either extracted or collated by Melzi, there are certain marks in the *Libro di pittura* itself. Most consist of symbols and letters appearing next to chapter headings and paragraphs. They include a small triangle (or 'delta'), a diamond (or 'rhombus'), a division sign, a circle crossed by a vertical line (or 'phi'), two types of asterisk (single and paired), a cross flanked by single dots, a small circle next to which is added a dot, and Roman letters usually flanked by single dots. There are also the initials 'L.T.' and a capital 'W.', and some groups of dots and small vertical, horizontal and diagonal lines. Some marks are found, too, in the list of the eighteen Leonardo manuscripts used by Melzi, but they are unlikely to have functioned as linking references to individual manuscripts in the sense of 'pro-

³⁸ *Libro di pittura*, f. 169r.

venance marks' because there are cases in which the same mark appears next to chapters that drew from different manuscript sources. For instance, the 'phi' is the thirteenth mark that appears on Melzi's list and is also seen next to three chapters in the *Libro di pittura*: chapters 85, 379 and 572.³⁹ However, it could not have been used as a 'provenance mark' because these chapters do not share the same manuscript source. They were derived from MS A, f. 113r, a lost original of c. 1505-10, and a lost original of c. 1508-10, respectively. Moreover, there are instances in which different marks accompany chapters that drew from the same Leonardo manuscript source, such as chapters 85 and 492.⁴⁰ Both chapters offer passages from MS A, but the former is marked in the *Libro di pittura* 'phi' and the latter, '.D.'. The only references that can be considered 'provenance marks' seem to be those to Leonardo's *Libro A* (lost) and *Libro B* (MS E). They are always accompanied by a folio number and appear next to either chapter headings or paragraphs within chapters (Figs. 2, 9, 10).⁴¹ Importantly ascribed by Carlo Vecce to a 'second hand' ('V2'), these references were clearly made after the transcription of the text by the 'first hand' ('V1').⁴² As such, these 'provenance marks' seem to have been part of the checking process of the *Libro di pittura*, even if they would have greatly facilitated Melzi's complex compilatory work and may well be reminiscent of this process. The fact that no comparable marks linking the passages transcribed to the other Leonardo manuscripts used by Melzi are found in the *Libro di pittura* seems to suggest that the

³⁹ *Libro di pittura*, f. 40r, ff. 125v-126r and f. 179r-v.

⁴⁰ *Libro di pittura*, f. 40r and ff. 154v-155r. Chapter 85 was copied from MS A, f. 113r; and chapter 492 was copied from MS A, f. 106r.

⁴¹ See also *Libro di pittura*, chapter 591, ff. 182v-183r, with a reference to 'Lo. A. car. 24'; and chapter 595, f. 183v, with a reference to 'Lo. B. car. 31'.

⁴² Vecce 1995, pp. 96-98.

checking process was not finished. It also raises the question as to what the other marks in the *Libro di pittura* stand for.

Some of them are accompanied by editorial notes and transcriptions made by the same hand as that of the main text, 'V1'. For instance, the mark 'W.' appears in chapter 38, f. 23v, below an editorial note in the left margin. It also appears in f. 28r preceding a transcription and following an editorial note (Fig. 8). Here, the editorial note explains that the text transcribed is the half chapter that should appear after the other transcribed half in f. 23.⁴³ The note adds that the error in transcribing only part of Leonardo's text resulted from the fragmentary state of his work, as well as from his mirror writing and way of filling the pages from back to front. The Leonardo manuscript used as source for this chapter was most likely MS A, ff. 105v-104r, which Leonardo wrote in 'reverse' sequence, contrary to our customary way of reading the pages from the left to right. Yet the transcription error is rather unexpected, if made by Melzi, in view of his profound knowledge of Leonardo's notebooks and customary backwards mirror writing.

A possibly related transcription issue is indicated by the initials 'L.T.'. The initials were added following the partial transcription of a text in chapter 148, f. 53v. They appear as part of an editorial note by 'V1' indicating that the transcription was unfinished and that its other part was to be found in f. 85.⁴⁴

⁴³ *Libro di pittura*, f. 23r-v and f. 28r-v. The chapter's source was MS A, ff. 105r-104v.

⁴⁴ *Libro di pittura*, f. 53r-v and f. 85r-v. At least one of the sources used for this chapter was MS A, ff. 111r-110v. There are other occasions in which the initials 'L.T.' appear in the *Libro di pittura*, but there are no accompanying editorial notes. See chapter 288, f. 108r, copied from *Libro A*, f. 22; chapter 818, f. 240r, copied from a lost original of c. 1508-10; and chapter 819, f. 241r, copied from a lost original of c. 1508-10.

There is a related editorial note on f. 85r, also by 'V1', which attempts to justify the transcription error due to the existence of different versions of Leonardo's text. However, if MS A, ff. 111r-110v, was indeed the source used, as is highly likely, the error might actually reflect the fact that Leonardo wrote this passage by starting on the recto of the right-hand page of the notebook and continuing on the verso of the left-hand page. It seems hardly coincidental that the interruption in the *Libro di pittura*, of the transcription of Leonardo's text, occurred precisely where his text ended half-way through in f. 111r. It seems that the copyist looked for its final part in f. 111v, rather than in f. 110v where it is to be found. Once more, the copyist appears not fully aware of Leonardo's habit of filling pages in reverse sequence, which makes one wonder, once again, whether Melzi himself was the only copyist, or whether he might have relied on a collaborator at some point in the transcription process. Whatever the case, both the 'W.' and 'L.T.' marks and their accompanying editorial notes belong in a revision phase of the transcription. This phase, moreover, was different from that of the 'provenance marks' by 'V2' to *Libro A* and *Libro B*.

Another interesting mark is the asterisk, which is found either individually or in pairs. The paired asterisks relate to editorial notes and transcriptions added by 'V1' which always appear as inherent portions of the text in the *Libro di pittura*, without disruption of page layout (Fig. 9).⁴⁵ One such note reads: 'Trovo scritto apresso al capitolo di sopra il soggetto del suo contrario, ma poi non ne parla niente, et è questo .*. *.

⁴⁵ The single asterisk is related to editorial notes added later by 'V2', rather than as inherent portions of the text by 'V1'. See, for instance, the asterisk and editorial note by 'V2' at the end of the second paragraph in chapter 258, f. 77r; they establish a link to the sixth paragraph, which also has a single asterisk.

Del cadere l'huomo a sedere in situ piano'.⁴⁶ This note is seen as part of chapter 388, the heading of which has a similar wording except that 'cadere' is replaced by 'rizzarsi': 'Del rizzarsi l'uomo da sedere di sito piano'. The sources for these different versions of Leonardo's text were in the lost *Libro A*,⁴⁷ so we do not have the originals for cross-comparison. Nevertheless, the editorial note clearly signals an unresolved compilatory issue, namely, how to proceed with respect to Leonardo passages showing 'contrary' meaning. It makes one wonder why such an unsolved compilatory matter appears recorded as an inherent part of the main body of text of the *Libro di pittura*. Could the note have been made in a preliminary transcription and simply copied in for the unresolved issue to be addressed at a later stage? Whatever the case, the presence of this editorial note and similar ones, such as those introduced by the 'W.' and the 'L.T.' initials, seem to support the idea that the revision process of the *Libro di pittura* was not entirely finished. A further instance in which we find paired asterisks is in chapter 475.⁴⁸ In this case, one asterisk is found as part of chapter 475 and followed by a short passage added by 'V1': 'Quella cosa parrà più remota e spiccata da l'altra che campeggerà in campo più vario da sé'. No editorial explanation for this textual addition is offered; the asterisks may single out a misplaced chapter heading or short paragraph. Yet this is another instance that signals the partially unfinished state of the *Libro di pittura*.

The last marks that will be discussed here are of Roman let-

⁴⁶ *Libro di pittura*, f. 127v. The second asterisk appears in the line below the first.

⁴⁷ *Libro di pittura*, f. 127v, with the references to 'Lo. A. car. 25' and 'Lo. A. car. 26'.

⁴⁸ *Libro di pittura*, f. 150v. The source of this chapter is a lost manuscript of c. 1510-15.

ters. They are seen added to chapter headings and paragraphs, and found between dots or followed by a dot. Some are capitalised, others are in lower case, many are repeated and others do not follow alphabetical order. They appear extensively but not evenly throughout the *Libro di pittura* and are first seen in chapter 31.⁴⁹ This is a 'composite' chapter that consists of nine paragraphs, the first placed near the left margin and all the others duly indented to the right. The careful layout indicates visually the chapter's composite nature, formed by passages from MS A, f. 103r, and from lost sources. The letters 'a.', 'b.' [*sic* 'b.')] and 'c.' were added to paragraphs three, four and nine, respectively; and letter 'd.' was added to the first paragraph of the following chapter. There is an explanatory note by 'V2' saying that the text from 'a.' to 'b.' [*sic* 'b.')] was to be placed between chapters 'c.' and 'de' [*sic* 'd.'].⁵⁰ The explanation clearly reveals an attempt at re-ordering, though it is less apparent whether such a reorganisation was needed because of a transcription error or aimed at clarifying meaning as part of the revision process.

Similar notes explaining the practical procedure needed for the re-location of texts in the *Libro di pittura* do not seem to appear. A case in point is the letter system in Part 8 (**Appendix 4**).⁵¹ Out of its nine chapters, five are lettered apparently in no continuous sequence. The lettered chapters are 936, 937, 938, 940 and 941, as 'a.', 'f.' [*sic* 'f.'], 'g.', 'i.' and 'K.' respectively.⁵² Moreover, some of the letters appear before the chapter headings while others are found after them. However, most of the missing letters 'b.', 'c.', 'd.' and 'e.' are seen marking some of the para-

⁴⁹ *Libro di pittura*, ff. 17r-18r.

⁵⁰ The note is found at the bottom of f. 17r.

⁵¹ *Libro di pittura*, ff. 283r-286r.

⁵² *Libro di pittura*, ff. 283r-284r, f. 284r, f. 284r-v, f. 285r and f. 285r-v.

graphs that form chapter 936; and the remaining missing letter 'H.' appears next to one of the paragraphs of the unlettered chapter 939.⁵³ That means that the lettering does establish an alphabetical sequence, although not all chapters and paragraphs have been lettered. It is possible that such a sequence was meant to lead to some re-arrangement, but there is no explanation as for the final disposition of lettered and unlettered materials.

Moreover, there are several instances throughout the *Libro di pittura* in which the letters do not form any recognisable sequence. Such is the case with a group of eleven chapters opening Part 5 (**Appendix 5**).⁵⁴ Chapters 545 and 546 are lettered 'a.' and 'b.' respectively, chapter 547 is unlettered and chapter 548 is lettered 'G.'. Then chapter 549 is marked 'e.', chapters 550 and 551 are lettered 'A.' and 'a.', and chapter 552 is lettered 'b.' (Fig. 10). Chapter 553 is unlettered, but two of its paragraphs are individually marked as 'a.' and 'b.'. Finally, chapter 554 is unlettered and chapter 555 has its first paragraph lettered 'q.'. The repetition of letters 'a.' and 'b.' does not seem to offer any specific grouping in terms of content, and the remaining letters do not exhibit any kind of pattern or new arrangement. It is of course possible that the lettering was unfinished and that there were notes now lost that explained an intended re-ordering, though is not inconceivable that the letters indicated something else. Could they have been used in preliminary materials as part of the compilatory process and re-appeared in the editorial revision of the *Libro di pittura*? If utilised exclusively for the latter, their sheer quantity seems to speak against simple changes in sequence to be carried out by the printer alone.

All in all, it has become increasingly apparent that the nature

⁵³ *Libro di pittura*, ff. 284r-285r.

⁵⁴ *Libro di pittura*, ff. 175r-176v.

of Leonardo's writings caused difficulties in both the selection and transcription processes. It has also emerged that not only the choice of texts and images to be included, but also the new arrangement they were subjected to in the *Libro di pittura* counted to a significant extent on Melzi's own initiatives. He was responsible for carefully creating not merely single, but also 'composite' chapters formed by more than one Leonardo passage, which inevitably led to changes in page layout and brought about certain omissions of illustration and modifications of their location, most likely because of the kind of printed book he envisaged. The *Libro di pittura* thus emerges more vividly as the result of Melzi's lengthy working processes, the composition of which is highly likely to have counted on intermediate compilatory materials that would have served as some kind of navigation tool for extracting specific passages from an extensive number of Leonardo's folios and manuscripts and collating them in a new order. It has also become more discernible through some of the marks and referencing systems in the *Libro di pittura* that this compilation was subjected to different editorial revisions even if probably unfinished. Combined, such elements offer a fertile context for further studies concerning not only the actual making of the *Libro di pittura*, but also its early abridgement and complex historical reception.

Appendix 1 – *Libro di pittura*

Concordance between the parts of the *Libro di pittura* and their manuscript sources, with reference to the total number of chapters. The dating of the manuscript sources follows that in Pedretti and Vecce (1995).

<u>Part 1</u> [Chapters 1-46: <u>46</u> <u>chapters</u>]	MS A , c. 1492 <i>Libro A</i> (lost), c. 1508-10 lost sources (unknown), c. 1490-92, c. 1500, c. 1500-05, c. 1505-10
<u>Part 2</u> [Chapters 47-262: <u>216 chapters</u>]	MS A , c. 1492 MS E , c. 1513-14 MS F , 1508 MS G , c. 1510-11 MS L , c. 1502 Codex Madrid II , c. 1504 <i>Libro A</i> (lost), c. 1508-10 lost sources (unknown), c. 1487-90, c. 1490-92, c. 1492, c. 1500-05, c. 1505-10, c. 1508-10, c. 1510, c. 1510-11, c. 1510-15, c. 1513-14
<u>Part 3</u> [Chapters 263-528: <u>266 chapters</u>]	MS A , c. 1492 MS E , c. 1513-14 MS G , c. 1510-11 MS L , c. 1502 Codex Madrid II , c. 1504 <i>Libro A</i> (lost), c. 1508-10 lost sources (unknown), c. 1490-92, c. 1490-95, c. 1492, c. 1500, c. 1500-02, c. 1500-05, c. 1505, c. 1505-08, c. 1505- 10, c. 1508-10, c. 1510, c. 1510-15

<u>Part 4</u> [Chapters 529-544: <u>16 chapters</u>]	MS A , c. 1492 lost sources (unknown), c. 1490-92, c. 1492, c. 1505-10, c. 1510-15
<u>Part 5</u> [Chapters 545-821: <u>277 chapters</u>]	MS A , c. 1492 MS E , c. 1513-14 MS G , c. 1510-11 Codex Madrid II , c. 1504 Libro A (lost), c. 1508-10 lost sources (unknown), c. 1505-08, c. 1505-10, c. 1508-10, c. 1510-13, c. 1510-15
<u>Part 6</u> [Chapters 822-925: <u>104 chapters</u>]	MS E , c. 1513-14 MS G , c. 1510-11 Libro A (lost), c. 1508-10 lost sources (unknown), c. 1500-05, c. 1508-10, c. 1510, c. 1510-15
<u>Part 7</u> [Chapters 926-935: <u>10 chapters</u>]	lost source (unknown), c. 1510-15
<u>Part 8</u> [Chapters 936-944: <u>9 chapters</u>]	lost source (unknown), c. 1515-18

Appendix 2 – MS A, f. 100v

Concordance between the five passages in MS A, f. 100v, and their corresponding chapters in the *Libro di pittura* (in bold). The concordance also includes previous and subsequent chapters, together with their corresponding manuscript sources.

	<i>Libro di pittura</i> , Part 2, chapter 137, ff. 49v-51r (from MS A, f. 107r)
MS A, f. 100v [passage 1]	<i>Libro di pittura</i>, Part 2, chapter 138, f. 51r
	<i>Libro di pittura</i> , Part 2, chapter 139, f. 51r-v (from lost <i>Libro A</i> 27)
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 457, f. 145v (from lost source)
MS A, f. 100v [passage 2]	<i>Libro di pittura</i>, Part 3, chapter 458, f. 146r
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 459, f. 146r-v (from MS A, f. 100v)

	<i>Libro di pittura</i> , Part 5, chapter 645, f. 192r (from lost source)
MS A, f. 100v [passage 3]	<i>Libro di pittura</i>, Part 5, chapter 646, f. 192r
	<i>Libro di pittura</i> , Part 5, chapter 647, f. 192r-v (from lost source)
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 458, f. 146r (from MS A, f. 100v)
MS A, f. 100v [passage 4]	<i>Libro di pittura</i>, Part 3, chapter 459, f. 146r-v
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 460, f. 146v (from lost source)
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 294, f. 109v (from MS A, f. 100r)
MS A, f. 100v [passage 5]	<i>Libro di pittura</i>, Part 3, chapter 295, f. 109v
	<i>Libro di pittura</i> , Part 3, chapter 296, f. 110r (from lost source)

Appendix 3 – *Libro di pittura*, Part 6

Concordance between sequential chapters in the *Libro di pittura* and their corresponding manuscript sources.

<i>Libro di pittura</i> , chapter 884, f. 258r-v	lost source
<i>Libro di pittura</i> , chapter 885, f. 258v	MS G, f. 9v
<i>Libro di pittura</i> , chapter 886, f. 258v	MS G, f. 24r
<i>Libro di pittura</i> , chapter 887, f. 258v	MS G, f. 24r
<i>Libro di pittura</i> , chapter 888, ff. 258v-259r	MS G, f. 26v
<i>Libro di pittura</i> , chapter 889, f. 259r	MS E, f. 19r
<i>Libro di pittura</i> , chapter 890, f. 259r-v	lost source
<i>Libro di pittura</i> , chapter 891, ff. 259v-260r	MS G, ff. 3v-4r

Appendix 4 – *Libro di pittura*, Part 8

Sequential lettering across chapter headings (in bold) and paragraphs in the *Libro di pittura*.

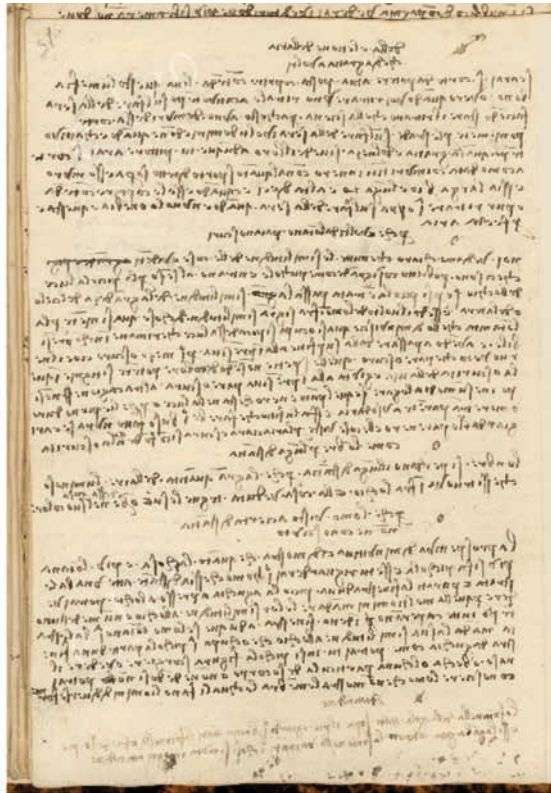
<i>Libro di pittura</i> , chapter 936, ff. 283r-284r	‘ a. ’ [chapter heading] ‘.b.’ [paragraph 3] ‘.c.’ [paragraph 4] ‘.d.’ [paragraph 5] ‘.e.’ [paragraph 6]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 937, f. 284r	‘ f. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 938, f. 284r-v	‘ g. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 939, f. 284v	--- ‘.H.’ [paragraph 2]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 940, f. 285r	‘ i. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 941, f. 285r-v	‘ K. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 942, f. 285v	---
<i>Libro di pittura</i> , chapter 943, ff. 285v-286r	---
<i>Libro di pittura</i> , chapter 944, f. 286r	---

Appendix 5 – *Libro di pittura*, Part 5

Non-sequential lettering across chapter headings (in bold) and paragraphs in the *Libro di pittura*.

<i>Libro di pittura</i> , chapter 545, f. 175r	‘ a. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 546, f. 175r	‘ b. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 547, f. 175r	---
<i>Libro di pittura</i> , chapter 548, f. 175r-v	‘ G. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 549, f. 175v	‘ e. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 550, f. 175v	‘ A. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 551, f. 175v	‘ a. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 552, f. 175v	‘ b. ’ [chapter heading]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 553, ff. 175v-176r	--- ‘a.’ [paragraph 5] ‘b.’ [paragraph 6]
<i>Libro di pittura</i> , chapter 554, f. 176r	---
<i>Libro di pittura</i> , chapter 555, f. 176r-v	--- ‘q.’ [paragraph 1]

Il Libro di pittura di Leonardo (comunemente chiamato anche "Trattato della pittura") è tramandato dal Codice Vaticano Urbinate Latino 1270 conservato nella Biblioteca Vaticana almeno fin dal 1657, anche se rimase quasi ignoto fino al 1817, quando fu pubblicato dal bibliotecario Guglielmo Manzi. Diversi sono stati i tentativi per identificarne l'autore o gli autori. La scrittura è del XVI secolo e si è ormai raggiunto un consenso generale sull'identificare Francesco Melzi (1491/1492 - 1570 circa) come il principale autore del testo (chiamato V1), tratto fedelmente dai manoscritti di Leonardo. Allievo e poi erede di Leonardo, il Melzi lo avrebbe composto verso il 1540. Ci sono tuttavia correzioni relative al contenuto, alla struttura e alle fonti primarie da cui furono estratti i passi che si devono far risalire a una mano lombarda sconosciuta, denominata "V2". Alcune correzioni linguistiche all'inizio del manoscritto risalgono inoltre a una terza mano (V3). Nonostante queste precisazioni, la scelta dei temi e il loro disporsi nel Libro di pittura, certamente decisi dal Melzi, rimangono ancor oggi poco studiati. Questo saggio esplora nuovamente alcune delle difficoltà incontrate dal Melzi durante il processo di selezione e di estrazione dei passi e delle illustrazioni da una gran mole di manoscritti leonardiani per comporre il Libro di pittura.



Chap 138

Chap 458

Chap 646

Chap 459

Chap 295

Fig. 1. Leonardo da Vinci, Manuscript A, f. 100v, c. 1492.
Paris, Institut de France, with indication of corresponding
chapters in the *Libro di pittura* © London, Warburg Institute

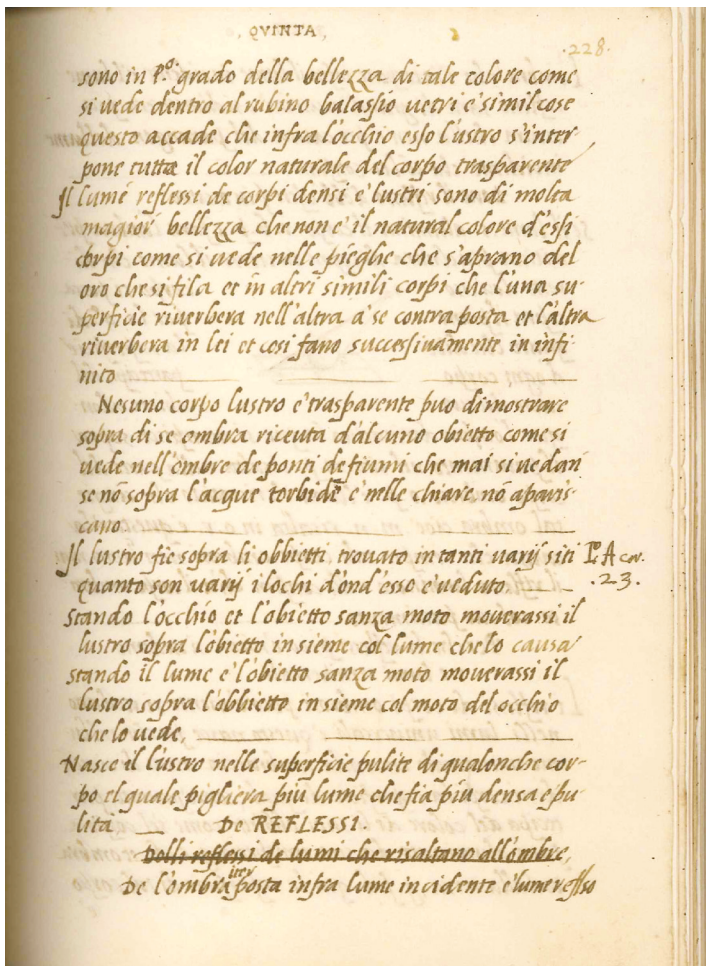


Fig. 2. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci),
Libro di pittura, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 228r.
 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana



Fig. 3. Leonardo da Vinci, 'Study of the fall of light on a face', c. 1488. Windsor, Royal Collection, RCIN 912604
 © Royal Collection Enterprises/HM King Charles III 2024

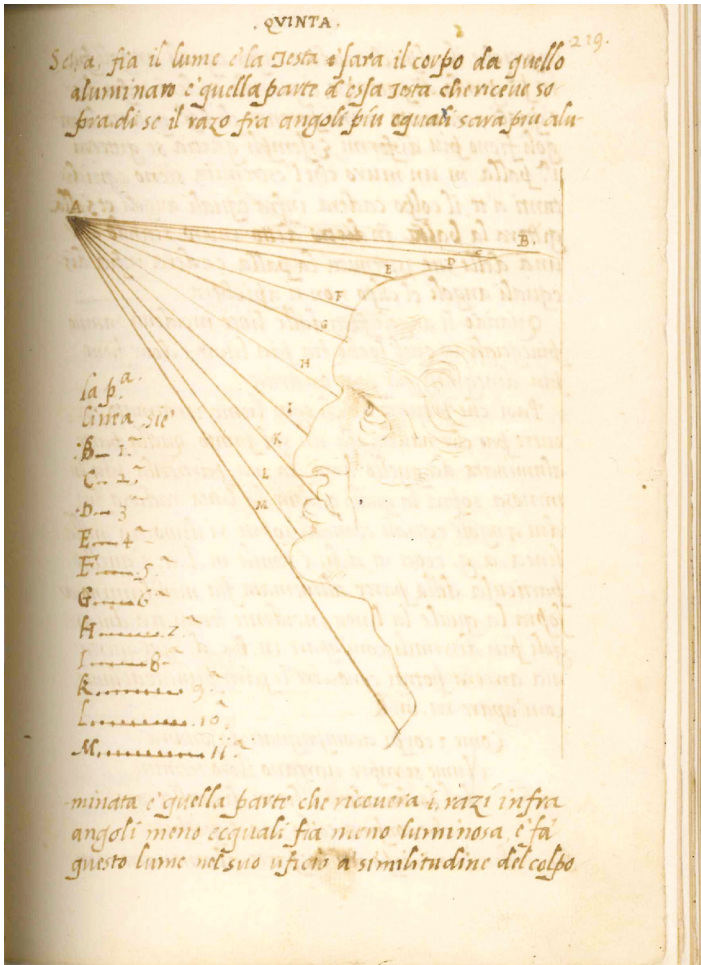


Fig. 4. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci), 'Study of the fall of light on face', *Libro di pittura*, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 219r. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

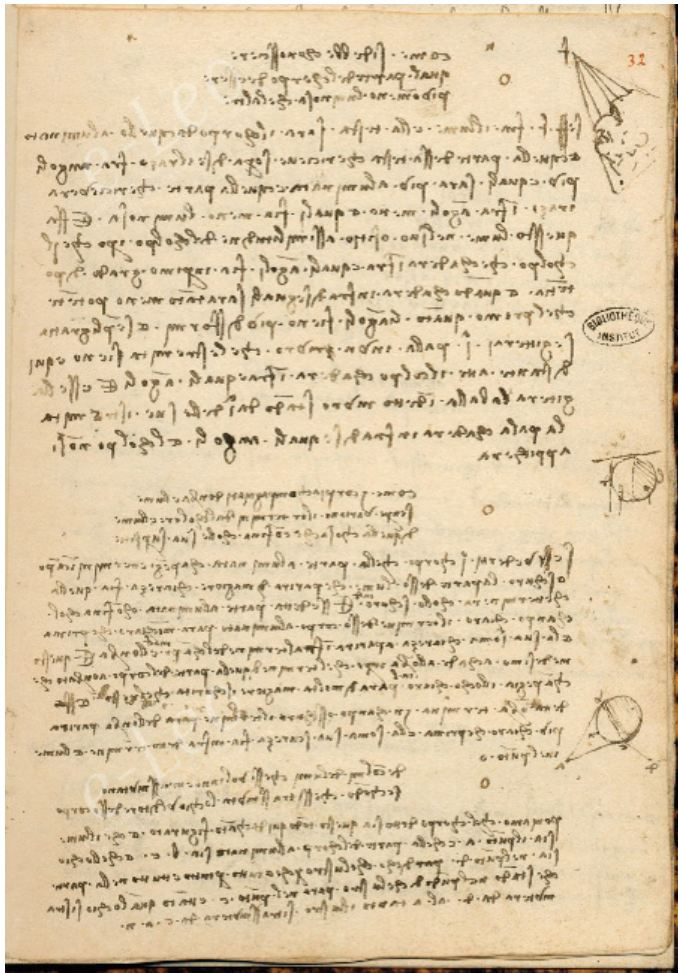


Fig. 5. Leonardo da Vinci, 'Study of the fall of light on a face',
Manuscript A, f. 112r, c. 1492. Paris, Institut de France

© London, Warburg Institute

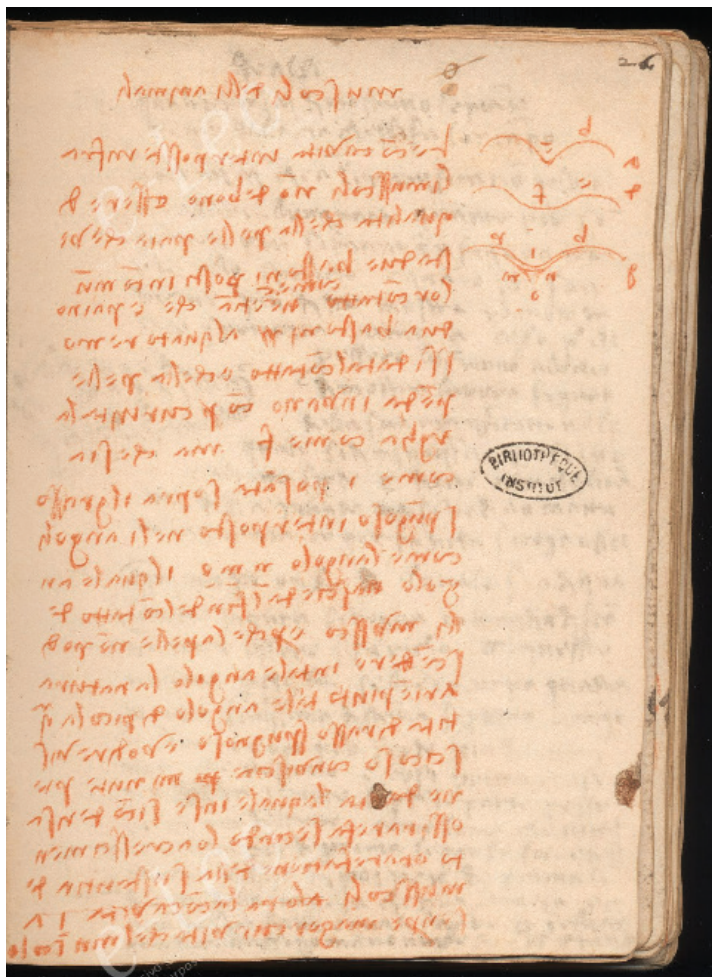


Fig. 6. Leonardo da Vinci, 'On muscles of animals', Manuscript G, f. 26r, c. 1510-15. Paris, Institut de France
© London, Warburg Institute

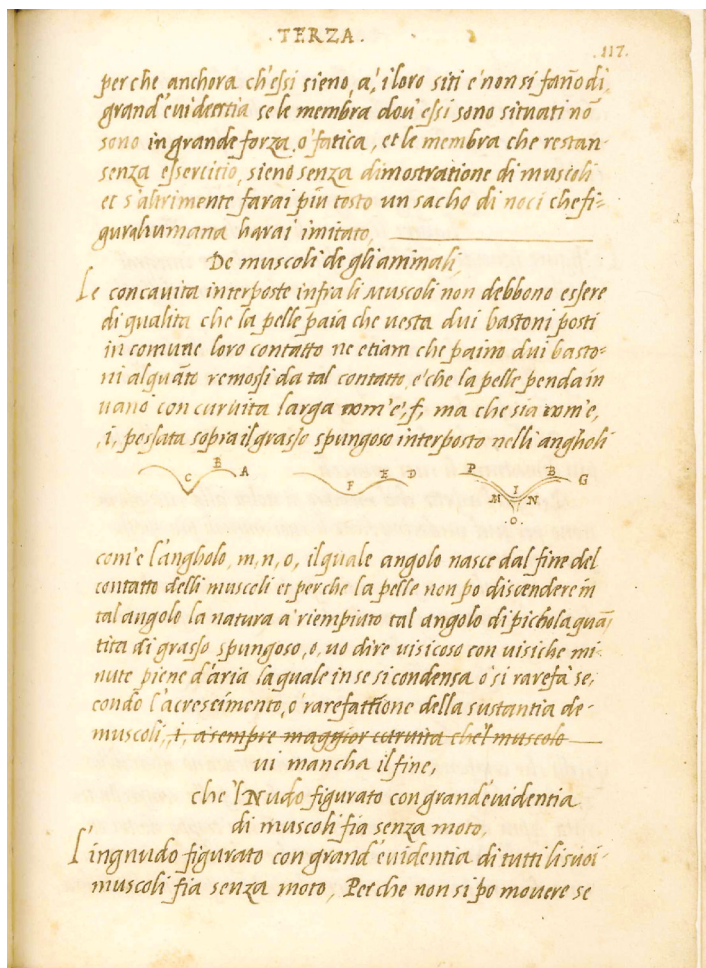


Fig. 7. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci), 'On muscles of animals', *Libro di pittura*, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 117r. Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

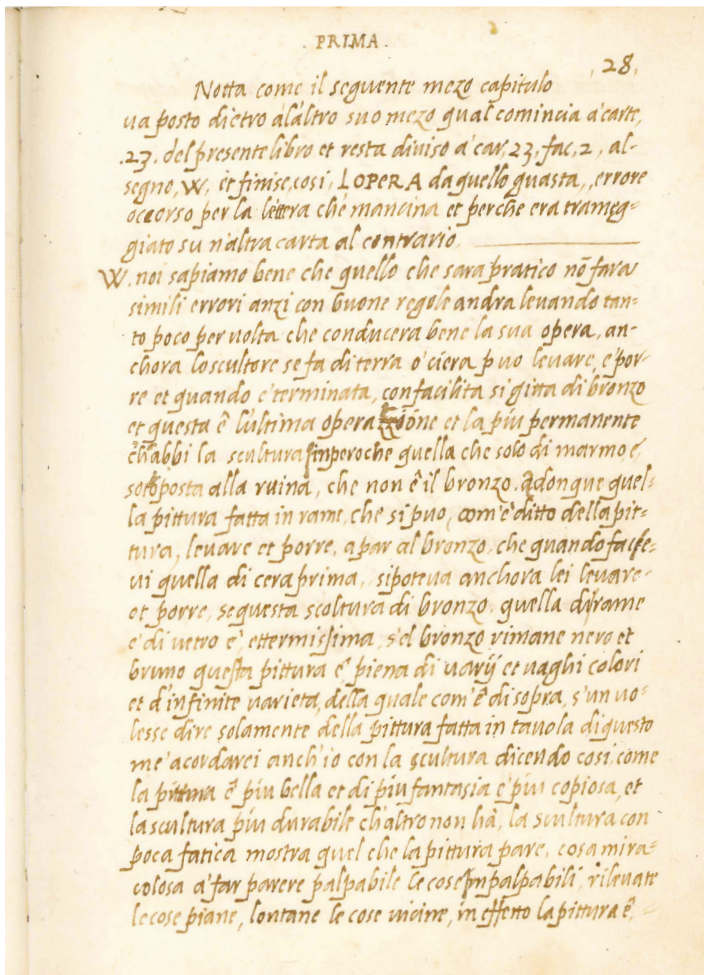


Fig. 8. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci), *Libro di pittura*, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 28r.

Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

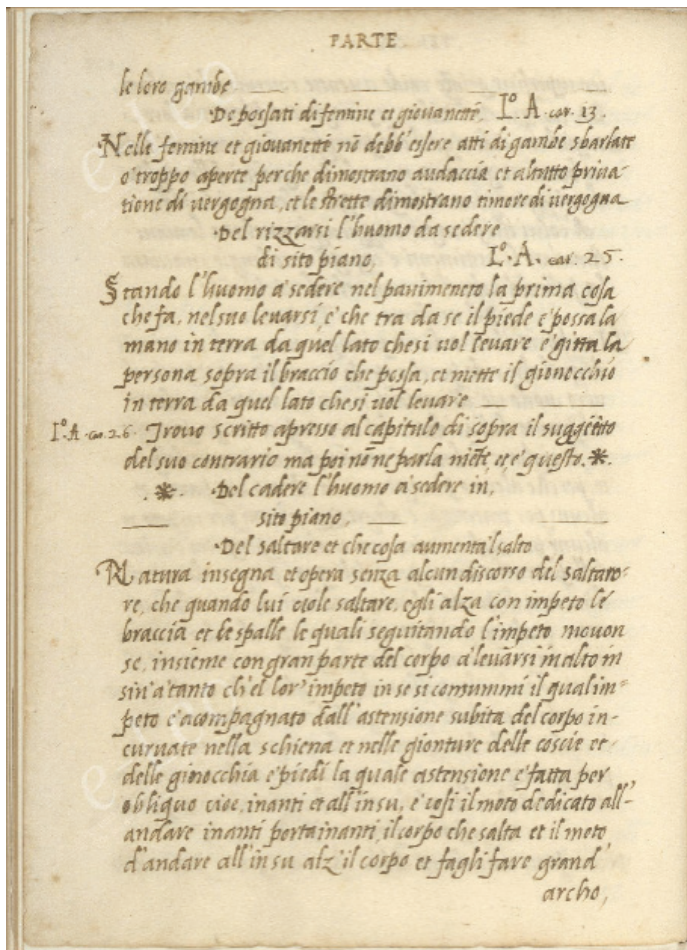


Fig. 9. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci), *Libro di pittura*, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 127v.

Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

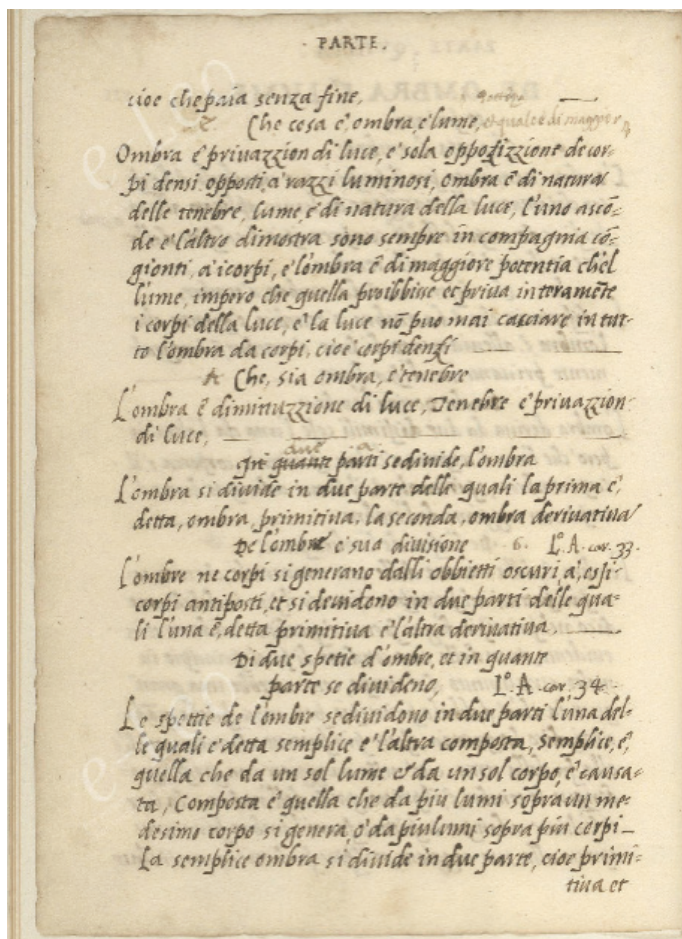


Fig. 10. Francesco Melzi (after Leonardo da Vinci), *Libro di pittura*, Codex Urbinas Latinus 1270, f. 175v.
 Rome, Biblioteca Apostolica Vaticana

IL 'PROGETTO LEONARDO' DI CASSIANO DAL POZZO:
PROTAGONISTI, PREMESSE E SVILUPPI TRA MILANO,
ROMA E NAPOLI

ALFREDO BUCCARO, MARGHERITA MELANI

I codici di Leonardo sono stati editi solo a partire dal XIX secolo¹. Due secoli prima, come è noto, Cassiano dal Pozzo (1588-1657), mecenate e bibliofilo, nel contesto della vasta operazione condotta per la formazione del suo famoso *Museo Cartaceo*, commissionò apografi e sillogi da redigersi a partire dalle fonti vinciane all'epoca presenti a Milano e finalizzati ad altrettanti progetti a stampa, su temi quali la pittura e la prospettiva, l'acqua, ombre e lumi, moto e forza². I codici a dispo-

¹ La prima edizione dei manoscritti di Leonardo risale agli anni Ottanta dell'Ottocento a opera di Ravaissou Mollier, che pubblicò, e tradusse in francese, tutti i manoscritti di Francia. Negli stessi anni Jean Paul Richter pubblicò la prima selezione tematica di testi vinciani; cfr. *Les manuscrits de Léonard de Vinci avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par m. Charles Ravaissou Mollien*, 6 voll., Quantin, Paris 1881-1891; *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter*, 2 voll., Low, Marston, Searle & Rivington, London 1883.

² Cfr. E. CARUSI, *Lettere di Galeazzo Arconato e Cassiano Del Pozzo per i lavori sui manoscritti di Leonardo da Vinci*, in "Accademie e biblioteche d'Italia: annali della Direzione generale delle accademie e biblioteche", 3, 6, giugno 1930,

sizione erano sicuramente il Manoscritto C oggi all'Institut de France di Parigi³, il Codice Atlantico documentato a Milano dal 1613-1614⁴ e gran parte degli altri manoscritti, ora presso lo stesso istituto parigino: codici che, fatta eccezione per il Ms. C, Galeazzo Arconati aveva acquistato da Polidoro Calchi (1622) e che, nel 1637, donò alla Biblioteca Ambrosiana⁵.

Gli apografi finalizzati all'edizione parigina del *Trattato della Pittura* (1651) hanno avuto una fortuna storiografica auto-

pp. 503-518; per la corretta datazione della lettera di Cassiano dal Pozzo a Galeazzo Arconati edita con la data 16 ottobre 1634, da leggere 1639, si veda J.C. BELL, *Zaccolini, Dal Pozzo, and Leonardo's writings in Rome and Milan*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz / Kunsthistorisches Institut in Florenz", 61, 2019, pp. 309-333.

³ Dal 1603 nelle disponibilità del cardinale Federico Borromeo come dono dei fratelli Mazenta, da qui la presenza dello stemma dei Mazenta nella prima di copertina; poi confluito nella Veneranda Biblioteca Ambrosiana fino alle spoliazioni napoleoniche. Cfr. LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto C*, trascrizione diplomatica e critica di A. MARINONI, Giunti Barbèra, Firenze 1986.

⁴ I documenti scoperti e pubblicati a più riprese da Di Dio aiutano a circoscrivere l'arrivo del Codice Atlantico a Milano nell'ottobre 1613, o 1614, come ipotizza la studiosa in due circostanze differenti. Il riferimento cronologico è determinato dall'inventario con i pezzi di interesse per il cardinale Borromeo; cfr. K. HELMSTUTLED DI DIO, *Federico Borromeo and the collection of Leone and Pompeo Leoni: a new document*, in "Journal of the History of Collections", 21, 1, 2009, pp. 1-16; in particolare nota 55 a p. 10; EAD., *Leone Leoni and the status of the Artist at the End of the Renaissance*, Ashgate, Farnham 2011, p. 142. A margine di tutto ciò merita ricordare l'ipotesi di Nicolás Garcíá Tapia: lo studioso ipotizza che i due manoscritti citati negli inventari madrileni di Pompeo Leoni del 1609 e 1613 – rispettivamente di "206 folios" e "202 folios" – siano stati legati insieme dopo la morte di Pompeo Leoni andando a comporre l'attuale Codice Atlantico; cfr. N. GARCÍA TAPIA, *Codices de Leonardo en España*, in "Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología", 63, 1997, pp. 372-395.

⁵ Per un resoconto sulla donazione Arconati si veda R. MARCUCCIO, *La donazione Arconati dei manoscritti di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana (1637): dall'inedito documento originale agli esemplari a stampa*, in "Achademia Leonardi Vinci", 2, 2022, pp. 107-121, con bibliografia precedente.

noma⁶, mentre gli altri, sebbene anch'essi destinati a essere resi noti, sono tuttora in gran parte inediti e tanto meno interpretati in relazione alle fonti originali⁷. A questo gruppo di apografi, in molti casi solo indirettamente correlati al *Trattato della Pittura*, stiamo lavorando al fine di trascriverli, studiarli, contestualizzarli e pubblicarli: essi pongono il problema del ruolo di Leonardo nella storiografia scientifico-artistica europea, che passa esplicitamente attraverso temi quali i fenomeni della luce e della rappresentazione dei corpi e del paesaggio, degli elementi macchinali funzionali alla vita civile, del moto e dell'uso dell'acqua, delle scienze fisiche e naturali, dell'architettura e dell'ingegneria.

Molte ancora le incognite esistenti intorno al 'Progetto Leonardo' di Cassiano, che nella mente del suo ideatore era sicuramente ben più complesso e articolato. Una ricerca questa che ha il suo fulcro storico, e geografico, tra Milano e Roma, con interessanti propaggini napoletane in ambito linceo, e che ha tra i suoi coprotagonisti il pittore cesenate Matteo Zaccolini (1574-

⁶ Per una panoramica degli apografi si veda <http://www.treatiseonpainting.org/> (consultato il 29 maggio 2025). Impossibile riassumere la bibliografia dedicata all'argomento, si veda: *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura: with a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, edited by C. FARAGO, J. BELL, C. VECCE; with a foreword by M. KEMP, 2 voll., Brill, Leiden-Boston 2018, con ampia bibliografia precedente.

⁷ Gli apografi associabili a vario titolo al 'Progetto Leonardo' di Cassiano dal Pozzo su "moto e pesi", "luci e ombre", "prospettiva", "acqua" sono: Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, Ms. H 267 (trascritto, in corso di pubblicazione); Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Ms. Regg. A 35/2 anche detto Ms. 'O' (in corso di stampa); Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Mss. H 227 inf. (trascritto, in corso di pubblicazione) e H 229 inf. (trascritto, in corso di pubblicazione); Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Ms. Barb. Lat. 4332 *Del moto e misura delle acque* (edito); Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.79 anche detto 'Codice Corazza' (edito); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 1212¹⁻⁴ (Ashb. 1212¹⁻² editi; i manoscritti Ashb. 1212³⁻⁴ sono stati da noi trascritti e sono attualmente in corso di pubblicazione).

1630), l'architetto barnabita Giovanni Ambrogio Mazenta (1565-1635), il celebre collezionista Galeazzo Arconati (1580-1649) e il suo figlio naturale Luigi Maria (al secolo Francesco, 1605 circa - post 1644), autore dell'apografo vinciano, ora nella Biblioteca Apostolica Vaticana, *Del moto e misura dell'acqua* (Barb. Lat. 4332)⁸.

Su di loro, in ambito romano, l'egida del cardinale Francesco Barberini (1597-1679), nipote di Maffeo Barberini, pontefice con il nome di Urbano VIII dal 1623 (m. 1644), e in ambito milanese l'altrettanto importante cardinale Federico Borromeo (1564-1631): personaggi di grande caratura, che hanno contribuito in modo determinante allo sviluppo delle arti e del sapere a tal punto da trasformare il secondo e terzo quarto del XVII secolo in un vero e proprio momento di svolta in cui studi scientifici, umanistici e produzione artistica diventano elementi trainanti dell'intero contesto sociale. In questo clima sono da rintracciare le radici del 'Progetto Leonardo', che da una prima idea divenne, grazie a dal Pozzo, un programma editoriale molto più complesso. Ma forse l'idea iniziale non spettò solo a lui: in particolare, va messo in evidenza il ruolo svolto da Zaccolini e da Mazenta quali ispiratori dell'impresa sin dal primo ventennio del Seicento, con i loro più che probabili incontri tra Roma e Napoli, e forse anche a Milano. Non vanno infine sottovalutate le linee metodologiche comuni al programma di Cassiano, alle più ampie attività condotte dal suo gruppo per il *Museo Cartaceo* e al dibattito linceo tra Roma e Napoli nei primi decenni del Seicento.

⁸ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Barb. Lat. 4332. Per una visione completa si veda LEONARDO DA VINCI, *Del moto e misura dell'acqua*, a cura di F.P. DI TEODORO, Zanichelli, Bologna 2018, con bibliografia precedente.

Il ruolo di Giovanni Ambrogio Mazenta nel progetto puteano: alcune ipotesi⁹

Secondogenito di Ludovico e di Caterina Bottigella, come il fratello Alessandro¹⁰ si forma a Pavia, nel collegio Borromeo, dove incontra il futuro cardinale Federico; entrambi i fratelli Mazenta proseguono la loro formazione giuridica a Pisa, soggiornando in casa Manuzio¹¹. Proprio a Pisa, in questo stesso periodo, Giovanni Ambrogio recupera in modo fortuito i manoscritti di Leonardo, come lui stesso racconta nelle *Memorie* compilate a distanza di quasi cinquant'anni¹². Nel 1588 torna a Milano e due anni dopo entra nel collegio dei Giureconsulti. Nello stesso anno abbandona la carriera giuridica e rinuncia allo stato di cavaliere di Malta¹³ per diventare barnabita o chierico

⁹ Autrice del presente paragrafo è Margherita Melani.

¹⁰ Il terzogenito Alessandro (1566-1630) compì studi giuridici (come il fratello) a Pavia e Pisa prima di diventare canonico della chiesa metropolitana di Milano (1590). Fu inoltre protonotario apostolico (1591), arcidiacono del Duomo (1610), vicario generale delle monache (1626), arciprete della Cattedrale (1627). Ricordato anche da Manzoni nei *Promessi Sposi* a proposito della peste del 1630, di cui fu vittima, e come "uomo di fiducia e quasi *alter ego* del cardinale Federico [Borromeo]" (in *Storia di Milano*, Fondazione Treccani degli Alfieri per la Storia di Milano, Milano 1957, vol. X, p. 521). Sulla sua attività di consulente artistico per il cardinale Borromeo si veda M. ROSCI, *I quadroni di S. Carlo nel Duomo di Milano*, Ed. Ceschina, Milano 1965, p. 24.

¹¹ Come attestano le lettere di Aldo Manuzio in Pisa a Giulio Mazenta in Milano (1 gennaio 1588) e a Bartolomeo Capra in Pavia (9 marzo 1588); ed. consultata P. MANUZIO, *Lettere volgari di Aldo Manucci*, Santi & Comp., Roma 1592, pp. 210-211, 215-216, nn. 235 e 241.

¹² Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (d'ora in avanti VBA), H 227 inf., cc. 119r-124v; cfr. G.A. MAZENTA, *Le memorie su Leonardo da Vinci di Don Ambrogio Mazenta*, ripubblicate ed illustrate da D. Luigi Gramatica, Alfieri & Lacroix, Milano 1919.

¹³ Notizia che si ricava dalla biografia manoscritta compilata da padre Ambrogio Spinola (1645-1727), *Vite dei Barnabiti illustri*, Roma, Archivio

regolare di San Paolo, con il nome di Giovanni Ambrogio. Nel 1591 prende i voti¹⁴ e nel 1594 viene ordinato sacerdote. Dal 1599 in poi la sua carriera ecclesiastica è in continua ascesa, assumendo incarichi di prestigio e posizioni di governo all'interno della congregazione. Le sue capacità diplomatiche e le relazioni intessute gli permettono di ricevere incarichi di straordinaria rilevanza. I biografi ne evidenziano le doti in “artibus ac scientiis” che trovano applicazione in numerosi settori come “Istoria, Matematica et Architectura”¹⁵ e il carattere affabile: “Serio appariva se con i Dottori, tutto brio, tutto vivacità se con Cavaglieri suoi pari discorreva”¹⁶.

Storico Generalizio Centro Studi storici PP. Barnabiti (d'ora in avanti ASBR), coll. M.d.7, c. 305. Si veda inoltre *Memorie dell'origine, fondazione, avanzamenti, successi, ed uomini illustri in lettere, e in santità della congregazione de' chierici regolari di S. Paolo, chiamati volgarmente Barnabiti, descritte da d. Francesco Luigi Barelli da Nizza chierico regolare della medesima congregazione, penitenziere nella chiesa metropolitana di Bologna*, Costantino Pisarri, Bologna 1707, vol. II, p. 9; padre O.M. PREMOLI B., *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, Desclée, Roma 1913, p. 375, nota 1. Le ricerche sui barnabiti sono state eccezionalmente fruttuose grazie all'insostituibile sostegno della dottoressa Donatella Bellardini e del dottor Giuseppe Gambino a cui va il mio più sentito ringraziamento.

¹⁴ Milano, Archivio Storico presso l'Istituto Zaccaria e il Convento di San Barnaba (d'ora in avanti ASBMi), Registro delle Professioni, vol. I, c. 149 (1591). Poco prima della presa dei voti, per la rettitudine del giovane fu chiamato a testimoniare un “Signor Arconato Ambasciatore di Savoia” identificabile in Giovanni Battista Arconati, gentiluomo di camera del re di Francia dal 1560, nonno paterno di Galeazzo Arconati (ASBMi, H Cartella 3, *Litterae de Recipiendis in Congreg.o [...] ab anno 1586 ad annum 1593*, Fasc. IV, Cartella 99, c.n.n. datata 20 marzo 1590). Un sentito ringraziamento al dottor Stefano Bodini per la costante assistenza nel corso delle ricerche condotte presso l'archivio dei barnabiti di Milano.

¹⁵ F. PREZZI, *Scriptorum ex Clericis Regularibus Congreg. D. Pauli Catalogus, pro eorundem cognomina alphabetico ordine digestus*, opera et studio Francisci Petii eiusdem congregationis presbyteri, ASBR, coll. Y.d.3, c. 185v (inedito).

¹⁶ Padre Ambrogio Spinola, *Vite dei Barnabiti illustri*, ASBR, M.d.7, c. 305

La vita di Giovanni Ambrogio Mazenta è ancora ricca di incognite legate ai suoi numerosi spostamenti che lo porteranno un po' in tutta Italia, spostamenti che compiva con una velocità sorprendente. Le biografie dedicategli, e le informazioni confluite in volumi di più ampio respiro legate alla storia della congregazione, evidenziano in modo unanime la sua grande caratura: brillante, in grado di misurarsi con progetti complessi e affabile, riusciva a gestire anche questioni diplomatiche articolate che hanno favorito la crescita della sua congregazione¹⁷.

Le poche lettere conosciute scritte da Giovanni Ambrogio Mazenta a Cassiano dal Pozzo, datate dal 1629 al 1635, risalgono a un periodo in cui erano fisicamente distanti, ma attestano una consuetudine che poteva solo essere la naturale conseguenza di una frequentazione pregressa. La prima lettera nota (scritta da Mazenta in Milano il 3 maggio 1629) fa esplicito riferimento a missive precedenti¹⁸. I due avevano sicuramente avuto modo di conoscersi da tempo, forse molto prima: ma quando?

Il primo luogo in cui sono entrambi documentati nello stesso periodo e nella stessa città è Pisa, nel 1599: all'epoca Mazenta era preposito del locale collegio barnabítico e in quello stesso

(inedito).

¹⁷ Fondamentale l'inquadramento dato da padre O.M. PREMOLI B., *Storia dei Barnabiti*, cit., *ad indicem*; ID., *Storia dei Barnabiti nel Seicento*, Industria Tipografica Romana, Roma 1922, *ad indicem*. Per un profilo biografico di più ampio respiro si veda V. MILANO, *Mazenta, Giovanni Ambrogio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 72, 2008 *ad vocem*, con bibliografia precedente ([https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-mazenta_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-ambrogio-mazenta_(Dizionario-Biografico)/)) (consultato il 29 maggio 2025).

¹⁸ "Pax Christi. Diedi già ragguaglio a V[ostra] S[ignoria] del viaggio mio più del solito longo per li nevi, fanghi, e mali passi e di quanto hanco notato per la via flaminia"; Roma, Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana (d'ora in avanti BNL), Carteggio di Cassiano dal Pozzo, Ms. VI (4), *Lettere di diversi*, c. 252r.

anno, l'8 giugno, il giovane Cassiano veniva nominato cavaliere di Santo Stefano¹⁹.

La presenza dei barnabiti a Pisa è legata – e forse non è un dato da sottovalutare – alla figura di Carlo Antonio dal Pozzo (1547-1607), zio del più celebre Cassiano, arcivescovo metropolitano di Pisa dal 1582, uomo di fiducia di casa Medici²⁰. Carlo Antonio dal Pozzo, mosso dallo zelo che aveva notato nei barnabiti durante la sua formazione a Pavia, cercò di fondare una nuova scuola barnabitica a Pisa²¹. Il progetto di un collegio sfumò, venendo rinviato per motivi economici; questo non bloccò la nascita di una sede barnabitica nella locale chiesa di San Frediano dall'ottobre 1594²². Da quella prima sede toscana nacquero altri collegi nella stessa regione, a dimostrazione della loro ampia diffusione favorita dal sostegno di casa Medici e, in ambito pontificio, da Urbano VIII.

¹⁹ Nomina conferita quando aveva appena undici anni grazie a una deroga sull'età minima prevista (all'epoca era di sedici anni) concessa dal granduca e gran maestro Ferdinando I de' Medici e grazie a una commenda istituita dallo zio, volta a colmare i requisiti di nobiltà di cui il nipote era sprovvisto. Tra la numerosa bibliografia dedicata, per una biografia del nostro, si rimanda a E. STUMPO, *Dal Pozzo, Cassiano iunior*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986, *ad vocem*.

²⁰ Per ulteriori informazioni biografiche si veda E. STUMPO, *Dal Pozzo, Carlo Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 32, 1986, *ad vocem*.

²¹ Come ricordato nelle *Memorie dell'origine*, cit., vol. II, pp. 64, 69 e ssg. Si veda anche padre O.M. PREMOLI B., *Storia dei Barnabiti nel Cinquecento*, cit., cap. XIX (1593-1599), *passim*.

²² L'atto ufficiale di donazione della chiesa ai barnabiti, sottoscritto dal granduca Ferdinando I de' Medici, risale al 28 ottobre 1594: *Caroli Antonii Del Pozzo Archiepiscopi Pisarum Fundatoris Collegii S. Frigidiani laudes*; in ASBR, *Acta Collegior. Provincia Etrusca*, n. 13, cc. 3r-v, 20r-21v. In questo documento (forse una copia, priva di data) sono specificate le materie di insegnamento – filosofia, teologia, lettere, diritto canonico e civile e altre materie “animi necessariam” – e i collegi di provenienza dei barnabiti preposti all'insegnamento (Pavia o Bologna).

Facile immaginare che all'ombra della Torre, nonostante la differenza di età, Mazenta possa aver conosciuto il giovanissimo Cassiano, all'epoca appena undicenne.

Quello di Mazenta, come da statuto, era un incarico triennale: periodo in cui si distinse come architetto. A lui era solito rivolgersi il granduca Ferdinando per “abbellire, e fortificare Livorno, et altre città dell'suo Stato per meglio perpetuare il dominio della Toscana nella Casa Medici”²³. Progettò fortificazioni, palazzi, chiese per il granduca, a tal punto che, stando a Spinola, “li prese tanto affetto, che per esso si trovava in ogni tempo portiera alzata, le consignò le chiavi della sua galleria acciò vi potesse entrare a' suo beneplacito”²⁴. Mazenta era sicuramente una figura di primo piano nella Toscana dei primi anni del XVII secolo e anche quando, nel 1602, al termine del suo incarico triennale, fu trasferito a Bologna, è facile immaginare che i suoi contatti con Pisa e Firenze siano sempre rimasti molto stretti. Nel 1608 Mazenta ipotizza che il fratello Guido – condannato per uxoricidio – possa esiliare nella città toscana²⁵; in realtà Guido si trasferirà a Venezia, dove resterà fino alla morte (1613). Il 1608 è lo stesso anno della morte di Pompeo Leoni che, stando alle *Memorie* di Mazenta, aveva acquistato i manoscritti di Leonardo dopo la morte del fratello Guido²⁶. Si tratta

²³ Come ricorda Spinola: ASBR, coll. M.d.7, c. 306.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ ASBR, Registro delle lettere dei Pp. Generali, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, c. 344, nota registrata in data 24 Agosto: “Dica al P. D. Gio. Ambrogio, che non ha altro da rispondergli, quando vedrà il disegno di Spoleti penserà alli luoghi per i Penitenti etc.; et che suo fr[at]ello non è andato a Pisa, ma altrove”. Per un approfondimento sulle vicende di Guido Mazenta si veda J. BELL, S. BRUZZESE, S. LEYDI, E. RUIZ GARCIA, *Designed to impress: Guido Mazenta's plans for the entry of Gregoria Maximiliana of Austria into Milan (1597): with an edition of Madrid MS 2908*, Vernon Press, Wilmington (Delaware) 2023.

²⁶ Giovanni Ambrogio Mazenta scrive che “Il restante, morendo, mio

di una ricostruzione cronologicamente errata, come già ampiamente notato²⁷.

Cassiano, negli stessi anni, completava la sua formazione a Pisa, città in cui risiedette in modo stabile fino al 1606, quando fece ritorno a Torino solo per pochi mesi. In Piemonte esercitò come avvocato prima di rientrare in Toscana (1608) in qualità di giudice ordinario di Siena. Nel 1612 si trasferì a Roma, ove entrò ben presto in contatto con i principali esponenti della corte romana e dal 1623 è il referente culturale del cardinale Francesco Barberini, nipote del neoletto pontefice Urbano VIII.

Il 1607, per Mazenta, inizia con l'incarico di costruire la nuova chiesa barnabita di Santa Maria Spina Corona a Napoli²⁸; ma il suo soggiorno fu breve: già nell'aprile seguente il cardinale Borromeo faceva istanza al padre generale affinché Mazenta potesse tornare a Bologna per la risoluzione dei pro-

fratello fuori di Milano, pervenne [non so] come nelle mani del sopranominato Pompeo Arettino" (VBA, H 227 inf., c. 122r). Pompeo Leoni morì a Madrid il 9 ottobre 1608, nello stesso anno il fratello primogenito del barnabita – Guido – era costretto a lasciare Milano per uxoricidio ma morirà cinque anni dopo a Venezia (1613).

²⁷ Cfr. J. BELL, *Giovanni Ambrogio Mazenta's "Memorie": document or deception?*, in *Decoding Leonardo's codices: compilation, dispersal, and reproduction technologies*, edited by P. GALLUZZI, A. NOVA, Marsilio, Venezia 2022, pp. 163-177.

²⁸ Mazenta arriva a Napoli il 23 marzo 1607: "Sequenti Die Neapoli profectus venit in hanc famigliam adscritus P. D. Io. Ambrosius Mazenta Sacerdos Professor, qui ut potè vir non solum sacra Theologie scientia, sed et Mathematicis disciplinis instructus, su[m]mi Pontif[ic]is iustu Bononiensis Civitatis in gra[n]m Roma commorans, in Cosilium diu' adbibitus est, in gravi controversia de acquarum divortijs vertete inter Bononienses et Ferrarienses, quae res coram ipso Su[m]mo Pontif[ic]e et Cardin[ali]bus agebatur". ASBR, Atti dei collegi estinti, N. 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2, c. 15v (inedito). Per una visione completa su tutta l'attività napoletana di Mazenta si veda E. RICCIARDI, *I barnabiti a Napoli e la chiesa di Santa Maria in Cosmedin a Portanova*, in "Arte Lombarda", n.s., 134, 1, 2002, pp. 116-126.

blemi legati al corso del Reno tra Ferrara e Bologna²⁹: una questione complessa, considerata un *turning point* della storia dell'idraulica modernamente intesa. La richiesta del Borromeo viene accolta e Mazenta torna nella città felsinea nel novembre dello stesso 1608³⁰. I suoi impegni sono tali che non può lasciare la città nemmeno per seguire "i negozi del fratello", forse la causa che si stava svolgendo a Milano³¹. La questione familiare, molto probabilmente, era più delicata di quanto si potesse immaginare dalle *Memorie* vinciane e dalle testimonianze conosciute.

Fatta eccezione per un viaggio a Venezia per abbracciare il fratello esule³², fino al 1612 Mazenta è impegnato nella risoluzione del corso del Reno, lavoro che gli valse la definizione di "valentissimo idraulico"³³. Contemporaneamente progetta le chiese barnabitiche di Asti, Napoli, Novara, Spoleto. Ogni nuovo progetto richiedeva un sopralluogo e da qui i suoi continui spostamenti.

Gli anni successivi si riveleranno ancora più impegnativi: nel 1612 viene eletto preposito generale dell'ordine, incarico che mantiene fino al 1617 e che prevedeva la sua presenza a Milano³⁴: grazie alle sue capacità diplomatiche riuscì a favorire l'espansione

²⁹ ASBR, Registro delle lettere dei Pp. Generali, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, c. 27, istanza registrata in data 17 Aprile 1607.

³⁰ ASBR, Registro delle lettere dei Pp. Generali, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, c. 399 (5 Novembre) e c. 411 (19 Novembre).

³¹ ASBR, Registro delle lettere dei Pp. Generali, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, c. 413, nota registrata il 26 Novembre.

³² ASBR, Registro delle lettere dei Pp. Generali, Tomo XIV: Dal 17 marzo 1607 al 14 aprile 1609, c. 455 (14 Febbraio) e c. 457 (20 Febbraio).

³³ E. VERGA, *La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in "Archivio Storico Lombardo", 5, 1918, pp. 267-280: 272.

³⁴ La sede dei prepositi generali era Milano, si sposterà in via definitiva a Roma durante il mandato di Giovanni Agostino Gallicio (preposito generale dal 1656 al 1662).

dell'ordine anche fuori dall'Italia; contemporaneamente sovrintendeva all'attività edificatoria generale e continuava a progettare nuovi edifici religiosi. Al termine del mandato divenne assistente generale (1617-1620) prima di essere nominato visitatore generale (1620-1623), incarico che prevedeva continui spostamenti per verificare lo stato delle sedi barnabittiche: in questo periodo ebbe sicuramente modo di frequentare più assiduamente Roma, ove dal 1623 è reggente del collegio di San Paolo³⁵.

Nel frattempo Mazenta continua a viaggiare lungo le sedi barnabittiche della penisola³⁶. Impossibile qui riassumere i numerosi viaggi che compie anche negli anni successivi, in cui è nuovamente assistente generale (1626-1629 e ancora 1630-1635), visitatore generale (1629), vicario generale *pro tempore* (carica che assume nel 1631-1632 alla morte del generale in quanto assistente generale più anziano) e ancora vicario della Provincia di Lombardia (1632-1634) e della Provincia Romana (1635). Muore a Roma il 23 dicembre 1635 dopo un ultimo viaggio a Napoli.

Verosimilmente Mazenta e Cassiano si erano incontrati a Roma nell'estate del 1635, prima dell'ultimo breve soggiorno napoletano del barnabita, e forse la lettera di Galeazzo Arconati datata 7 agosto 1635 indirizzata a un "R.vo Padre"³⁷ potrebbe essere stata inviata a Mazenta e semplicemente era rimasta nel

³⁵ ASBR, Atti dei collegi estinti, N. 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2, c. 38v, 1623: "D. Io. Ambrosius Mazenta die 9 Junij Mediolano Roman pervenit" (inedito).

³⁶ Tra i numerosi spostamenti si ricorda anche la sua missione a Palermo nel 1624 interrotta a causa dell'epidemia di peste. ASBR, Atti dei collegi estinti, N. 1 Acta Collegi S. Pauli 1596-1659, Sala ovale Armadio 15.1/2, c. 39r, 1624: "Die P[rim]a Julij R.P. D. Joannes Ambr[rosi]s Mazenta a Sicula Mussione reversus" (inedito).

³⁷ BAV, Fondo Carpegna 160, f. 78r-v; in E. CARUSI, *Lettere*, cit.

carteggio puteano perché pervenuta mentre i due erano insieme a Roma³⁸. Quella molto probabilmente fu l'ultima occasione in cui si incontrarono e in cui Mazenta avrebbe potuto consegnargli di persona le sue *Memorie* su Leonardo scritte su invito dello stesso Cassiano³⁹.

Come noto, nelle *Memorie* il barnabita, oltre a descrivere la storia dei manoscritti vinciani, ne evidenzia i contenuti dimostrando di averli ampiamente letti, descrive i progetti idraulici a lui cari⁴⁰, fornisce informazioni biografiche su Leonardo e sulle sue opere. Il suo è un testo 'strutturato', pensato per essere parte integrante di un progetto editoriale complesso, che solo Cassiano poteva ideare e che forse, questa l'ipotesi che guida le nostre ricerche, è il frutto di un'idea condivisa, maturata negli anni precedenti. In fondo i due, sebbene di due generazioni diverse, si erano conosciuti in un momento in cui Mazenta aveva già avuto modo di leggere i manoscritti di Leonardo. Da allora, fino alla redazione delle *Memorie*, i manoscritti sono oggetto di più passaggi di proprietà oltre che di una vera e propria rielaborazione codicologica, un montaggio che è quasi un moderno esercizio di *shotcut*, e questo li rende protagonisti del racconto che è ancora

³⁸ Ipotesi già in J. BELL, *Giovanni Ambrogio Mazenta's*, cit., pp. 163-177.

³⁹ La citazione della copia dell'*Ultima Cena* del Vespino ora in Ambrosiana (ante 1616), a differenza di quanto ipotizzato, a nostro avviso non fornisce un termine cronologico utile perché Mazenta, come dimostrato, viaggiò moltissimo e già prima del 1635 ebbe modo di soggiornare a lungo a Roma. Il dipinto è un grande olio su tela (non su tavola come dice Mazenta) e misura 835 × 118 cm.

⁴⁰ Mazenta evidenzia il ruolo di Leonardo come 'ingegnere idraulico'; del resto l'idraulica era un tema caro sia a lui che a suo fratello Guido, autore di una celebre relazione sull'Adda: G. MAZENTA, *Discorso del sig. Guido Mazenta uno delli signori Sessanta del Consiglio generale della città di Milano. Intorno il far navigabile il fiume Adda*, Milano 1599. Sull'argomento si veda anche C. MAFFIOLI, *Alle origini del mito di Leonardo da Vinci ingegnere dei Navigli di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", 145, 2019, pp. 249-269.

oggi fonte *princeps*. Ma appunto il testo non è scevro da errori⁴¹.

La copia autografa delle *Memorie* è all'interno dell'apografo H 227 inf., manoscritto connesso al 'Progetto Leonardo', già parte della biblioteca puteana, poi nella biblioteca Albani. Lo stesso manoscritto contiene una selezione su *Ombre e lumi*, una miscellanea con testi di meccanica, idraulica e prospettiva e note di pittura che, come ampiamente evidenziato da Buccaro, sono poi confluiti nel cosiddetto Codice Corazza della Biblioteca Nazionale di Napoli⁴².

L'H 227 inf., apografo del gruppo D secondo la classificazione di Steinitz⁴³, arrivò in Ambrosiana nel 1815 in cambio

⁴¹ Secondo Bell si tratta di errori consaputi per 'pulire' la famiglia screditata dall'uxoricidio commesso dal fratello. La stessa studiosa, a tale proposito, cita una serie di lettere del cardinale Borromeo da cui emerge il suo impegno in favore dei figli di Guido (i nipoti di Mazenta); cfr. J. BELL, *Giovanni Ambrogio Mazenta's*, cit., pp. 163-177.

⁴² Si veda A. BUCCARO, *Leonardo scienziato-artista nel Codice Corazza, l'eredità del metodo vinciano nel Mezzogiorno e le radici dell'ingegnere-architetto*, 2 voll., CB Edizioni, Poggio a Caiano 2011; ID., *Il Codice nella vicenda degli apografi seicenteschi*, in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani: influenze e modelli per l'architettura e l'ingegneria*, catalogo della mostra (Napoli, Biblioteca Nazionale, 12 dicembre 2019 - 13 marzo 2020), a cura di A. BUCCARO, M. RASCAGLIA, CB Edizioni e CIRICE - FedOA Federico II University Press, Poggio a Caiano-Napoli 2020, pp. 99-107; ID., *Cassiano dal Pozzo e l'edizione del "meglio di Leonardo"*, in "Leonardiana", 2, 2024, pp. 59-73. Il confronto fatto tra il testo del trattato su *Ombre e lumi*, quindi tra il primo fascicolo dell'H 227 inf. e il Codice Corazza, registra poche limitate variazioni linguistiche: si passa da piccole oscillazioni di tipo gergale a interpretazioni degne di essere registrate. Ciò a conferma che l'apografo ambrosiano è una redazione se non definitiva forse vicina a una ipotetica redazione finale per la stampa, il cui stadio più avanzato è rappresentato appunto dal Corazza.

⁴³ K. TRAUMANN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura, Treatise on painting: a bibliography of the printed editions 1651-1656 based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana, preceded by a study of its sources and illustrations*, preface by E. BELT, Munksgaard, Copenhagen 1958, pp. 94-116, con ampia bibliografia precedente.

degli autografi vinciani. Uzielli ne indica le unità codicologiche (a-d) e propone una datazione di compilazione (1634-1640), ora circoscritta in base alla postdatazione della lettera di Cassiano dal Pozzo a Galeazzo Arconati proposta da Bell (1639-1640)⁴⁴. Trattandosi di una miscellanea, oltre alle *Memorie* autografe di Mazenta⁴⁵, il codice contiene fascicoli vergati da Luigi Maria Arconati, a cui si può probabilmente assegnare il fascicolo *Miscellanea: poi breve trattato di Prospettiva* seguito dal relativo indice dei capitoli⁴⁶ e la successiva unità codicologica *Pratica di prospettiva*⁴⁷. Allo stesso domenicano molto plausibilmente spettano le correzioni/postille identificabili nel primo fascicolo (cc. 5r, 23v, 24v) al trattato *Ombre e lumi* vergato da un anonimo copista non meglio identificabile⁴⁸. Come già ipotizzato da Pedretti, la nota di prestito a favore di monsignor Albizzi (c. 3r) è autografa di Cassiano dal Pozzo⁴⁹. La mano dello stesso Cassiano, insieme

⁴⁴ G. UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci*, Salviucci, Roma 1884, pp. 337-341; J. BELL, *Zaccolini, Dal Pozzo*, cit., pp. 308-333.

⁴⁵ VBA, H 227 inf., cc. 119r-124v.

⁴⁶ VBA, H 227 inf., cc. 85r-108v; come già notato da Enrico Carusi e Antonio Favaro (*Del moto e misura dell'acqua*, Bologna 1923).

⁴⁷ VBA, H 227 inf., cc. 109r-116v, compreso il cosiddetto 'editorial remark' (c. 116r-v); ipotesi che si basa sul confronto con l'apografo vaticano 4332 considerato autografo di Luigi Maria Arconati. Ipotesi condivisa anche da Roberto Marcuccio in *Il manoscritto "O" nel Fondo Giovanni Battista Venturi della Biblioteca Panizzi* (in corso di stampa).

⁴⁸ VBA, H 227 inf., cc. 5r-82r; come ipotizzo in un contributo in corso di stampa i cui contenuti sono stati anticipati in una giornata di studi svoltasi presso l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti di Modena interamente dedicata al Ms. Regg. A 35/2 – anche detto Ms. 'O' – della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia (la registrazione è disponibile online: <https://accademiasla-mo.it/it/news/il-manoscritto-o-letture-e-peripezie-di-un-apografo-vinciano-dall-officina-arconati-al-fondo-venturi-della-biblioteca-panizzi-di-reggio-emilia>) (consultato il 29 maggio 2025).

⁴⁹ C. PEDRETTI, *Studi vinciani, documenti, analisi e inediti leonardeschi*; in

a quella di Luigi Maria Arconati e di padre Gallo, è identificabile anche nella lista dei *Capitoli nei quali si trova difficoltà per intelligenza dell'opera di Leonardo da Vinci della pittura*⁵⁰.

Restiamo allora nel primo fascicolo dell'H 227 inf., nel trattato *Ombre e lumi*, che contiene una selezione ponderata di testi estratti da tre manoscritti di Leonardo⁵¹. Nello specifico le fonti sono il Codice Atlantico, il Ms. A (in particolare il fascicolo Ashburnam) e il Ms. C. (dal 1603 nella disponibilità del cardinale Borromeo).

appendice: Saggio di una cronologia dei fogli del "Codice Atlantico", Droz, Bologna 1957. Lo studioso notava la stretta vicinanza con la stessa mano che ha vergato il titolo della biografia di Matteo Zaccolini contenuta nell'apografo di Montpellier (Bibliothèque Universitaire de Médecine [d'ora in avanti BUM], H 267, c. 27r).

⁵⁰ VBA, H 227 inf., c. 125r; anche detta 'checklist'. Quella che per Gramatica (*Le memorie*, cit.) era una ipotesi è stata confermata da ricerche già presentate da chi scrive e ora in corso di pubblicazione (*Nuovi contributi per lo studio dell'officina di Cassiano dal Pozzo: autografi di Gerolamo Alfieri e padre Antonio Gallo*, in *Leonardo da Vinci's Papers: Invention and Reconstruction*, proceedings of the international conference [Londra, 18-19 maggio 2023], edited by J. BARONE, Olschki, Firenze 2025 [in corso di stampa]). Una precisazione doverosa: l'attribuzione dell'H 227 inf. a favore di padre Gallo avanzata da Carlo Pedretti per via ipotetica (1956, 1957 e 1962), poi ribadita da Marinoni (1986), Pavesi (2004) e Buccaro (2011), era una ipotesi di studio storiograficamente coerente con l'avanzamento degli studi vinciani. Solo il ritrovamento di documenti autografi di padre Gallo ha permesso di iniziare a fare ipotesi sulle autografie dei singoli fascicoli. Cfr. C. PEDRETTI, *Scritti inediti di Leonardo da Vinci in copie sconosciute del secolo XVII*, in "Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance", XVIII, 1956, pp. 183-189; ID., *Studi vinciani*, cit.; ID., *Copies of Leonardo's lost writings in the ms. H 227 inf. of the Ambrosiana Library*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XIX, 1962, pp. 61-94; LEONARDO DA VINCI, *Il manoscritto C*, cit.; M. PAVESI, *Cassiano dal Pozzo, Nicolas Poussin e la prima edizione a stampa del "Trattato della Pittura" di Leonardo tra Roma, Milano e Parigi*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. ROVETTA, Edizioni di Pagina, Bari 2004, pp. 97-133; A. BUCCARO, *Leonardo scienziato-artista*, cit., p. 38.

⁵¹ Come evidenziato da Buccaro nell'edizione del Codice Corazza (2011) e ribadito nel convegno *Leonardo da Vinci's Papers: Invention and Reconstruction* (Londra, 18-19 maggio 2023), i cui atti sono in corso di stampa.

Le note testuali sono accompagnate da un registro alfabetico utile a identificare le illustrazioni poste nella parte finale, una modalità di lettura e trascrizione, a fini editoriali, particolarmente funzionale. Il testo, vergato da un non meglio identificato copista, presenta correzioni laterali (come quella che si nota in c. 5r), che si possono accostare alla mano di Luigi Maria Arconati, il quale in questo caso aggiunge il riferimento alla fig. E⁵². Arconati interviene a correggere, o precisare, l'accostamento tra testo e immagine: l'apografo in questo passaggio propone una lettura critica accostando un brano tratto dal f. 22r del Ms. C a un'immagine del f. 25r dello stesso codice. In corrispondenza del testo selezionato si nota una "X" (o "crocetta", come indicato nell'edizione nazionale). Lo stesso segno ricorre anche in corrispondenza di altri brani e/o immagini ma solo in questo caso trova piena corrispondenza con passi vinciani confluiti nell'apografo *Ombre e lumi* mentre negli altri casi si tratta sempre di segni apposti in corrispondenza di testi su temi diversi⁵³.

Sfogliando il Ms. C invece è ben evidente la presenza di quelle che Pedretti, in una lettera inedita a Kate Steinitz, chiama "sigla del compilatore" e che nota nel Ms. C e nel Codice Atlantico⁵⁴: sigle alfabetiche che corrispondono al registro utilizzato per identificare le immagini degli apografi, notate anche da Corbeau, che le individua nell'antico *passe-partout* di montaggio del Codice Atlantico; lo studioso francese evidenzia chiaramente che si tratta di una rubricatura che presenta lettere di uguale grandezza – sia nel Ms. C che nel Codice Atlantico – vergate

⁵² Un inizio anomalo, il testo parte dalla quinta immagine anziché dalla prima contrassegnata con la lettera A, immagine regolarmente presente (insieme a B, C e D) nelle illustrazioni (H. 227 inf., c. 61r).

⁵³ Ms. C, ff. 5v, 6v, 12r, 14v, 16r, 19v, 22r, 23v.

⁵⁴ Lettera di Carlo Pedretti in Bologna a Kate Steinitz in Los Angeles, missiva datata 16 settembre 1956; Lamporecchio, Nuova Fondazione Pedretti, Archivio Pedretti, Folder Steinitz, c.n.n. (inedito).

dalla stessa mano⁵⁵. Oltre un ventennio dopo Marinoni⁵⁶ le mise in relazione con il primo fascicolo dell'H 227 inf. ambrosiano, proponendo di attribuirle a un lettore esperto che leggeva Leonardo con uno specchio, cosa che ne spiega il capovolgimento.

Tutte le sigle individuate sono in corrispondenza di passi confluiti nel *Ombre e lumi* (H 227 inf. e Codice Corazza) e sono soprattutto in relazione alle immagini, quasi mai in relazione ai testi. La parte superiore del f. 13r del Ms. C – testo e disegno – trova piena corrispondenza nell'apografo ambrosiano (H 227 inf., cc. 12v-13r) e nel Codice Corazza (c. 54): è questo il primo capitolo di un elenco del “rimanente delle cose cavate dal Libro di Leonardo” che si legge nell'H 267 ora a Montpellier⁵⁷, a ulteriore dimostrazione delle strette connessioni, ancora in gran parte da ricostruire, in questo gruppo di apografi.

Nel Ms. A, altra fonte del *Ombre e lumi*, a eccezione della sigla già notata da Corbeau nel foglio 95r con rubricatura a lapis, la rubricatura è sostituita da un cerchietto che si nota in corrispondenza dei disegni (come, a solo titolo di esempio, nei ff. 89v, 90v, 91r) e/o del testo (è il caso del f. 94r). Un segno ambiguo che in altri casi corrisponde (sebbene non barrato) a brani confluiti nel *Libro di pittura*. È evidente che la presenza della rubricatura a penna, non a lapis, solo nelle pagine del Ms. C

⁵⁵ LEONARDO DA VINCI, *Manuscrit C de l'Institut de France*, introduction et traduction française d'André Corbeau, transcriptions du dr. ing. Nando De Toni, Roissard, Grenoble 1964.

⁵⁶ A. MARINONI, *Il manoscritto C*, cit. Marinoni non vide la nota nel *passe-partout* di montaggio del foglio 694v [258v-a] del Codice Atlantico perché probabilmente analizzò il foglio dopo il restauro compiuto a Grottaferrata, quindi dopo il distacco dell'antico *passe-partout*, ma segnalò la presenza di un'altra flebile traccia nel f. 705v [262v-a] dello stesso Codice Atlantico.

⁵⁷ BUM, H 267, c. 16r. Per maggiori informazioni su questo apografo si veda M. MELANI, *Sguardi sull'officina di Cassiano Dal Pozzo attraverso l'apografo H 267 di Montpellier*, in “Leonardiana”, 3, 2025, pp. 77-93.

e nel *passe-partout* del Codice Atlantico in corrispondenza dei brani selezionati e copiati nella prima parte del *Ombre e lumi* forse non è una mera casualità.

Come anticipato in apertura di questo saggio, i documenti pubblicati da Kelly Helmstutled Di Dio aiutano a circoscrivere l'arrivo del Codice Atlantico a Milano nell'ottobre 1613, o nel 1614⁵⁸. Da allora fino al 1622 – data del pagamento di Arconati a favore di Polidoro Calchi – il manoscritto molto probabilmente era a Milano nella disponibilità degli eredi Leoni, che sicuramente Mazenta ben conosceva; del resto è lui a narrare per primo le vicende legate ai passaggi di proprietà tra la sua famiglia e gli antenati di Polidoro Calchi così come tra questi e Galeazzo Arconati.

Ma appunto le pagine di Leonardo con la “sigla del compilatore” – per recuperare la definizione di Pedretti – a penna in corrispondenza dei disegni confluiti negli apografi di *Ombre e lumi* sono nell'unico manoscritto documentato a Milano dal 1603 e in un solo foglio del Codice Atlantico (f. 694v [258v-a]) che, come abbiamo visto, forse era a Milano dall'autunno del 1613 o dal 1614.

Alla luce di tutto ciò va forse riletto anche il testo di Mazenta, che afferma di conoscere bene i manoscritti di Leonardo “assai facilmente letti, mediante uno specchio grande”. Del resto lui stesso afferma: “Ho letto (usando la prima persona singolare) in questi libri dottissimi discorsi ... [note di] Aritmetica, Geometria, Ottica, Pittura, ed Architettura”. Carmen Bambach ipotizza che almeno tredici manoscritti di Leonardo siano stati a sua completa disposizione tra il 1585 e il 1587-1588⁵⁹: un lasso di tempo abba-

⁵⁸ K. HELMSTUTLED DI DIO, *Federico Borromeo*, cit., nota 55 a p. 10; EAD., *Leone Leoni*, cit., p. 142.

⁵⁹ C.C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci rediscovered*, 4 voll., Yale University Press, New Haven-London 2019, *passim*.

stanza ampio per leggerli, comprenderne le potenzialità e acquisire una dimestichezza inconsueta; ma forse non fu l'unico momento in cui ebbe modo di consultarli. Dopo di lui – fatta eccezione per Pompeo Leoni, che era ben più attratto dalla parte grafica rispetto a quella contenutistica – solo Galeazzo Arconati e suo figlio naturale, Luigi Maria, possono vantare altrettanta dimestichezza con i testi vinciani. Difficile immaginare Galeazzo Arconati intento a selezionare e collazionare i testi di Leonardo, lavoro che effettivamente compì Luigi Maria. Scrivere sulle pagine di Leonardo non doveva poi sembrare cosa inconsueta, ma in ogni caso denota una dimestichezza con le pagine, occasione che solo i possessori o grandi conoscitori potevano avere.

Viene da chiedersi se la rubricatura a penna notata nelle pagine del Ms. C e nel *passe-partout* del Codice Atlantico sia da riferire a Luigi Maria Arconati, la cui operatività all'interno del progetto puteano è documentata dalla seconda metà degli anni Trenta del Seicento. In alternativa tali segni potrebbero essere stati apposti da Giovanni Ambrogio Mazenta, non necessariamente nel momento in cui deteneva i manoscritti di Leonardo, ma molto più probabilmente dopo, quando con Cassiano dal Pozzo nasce il grande 'Progetto Leonardo'.

Le linee metodologiche del 'Progetto Leonardo' e i rapporti tra Roma e Napoli in ambito linceo⁶⁰

Cassiano aveva una “ossessione, oculocentrica e iconografica”⁶¹ e grazie al sostegno del cardinale Francesco Barberini

⁶⁰ Autore del presente paragrafo è Alfredo Buccaro.

⁶¹ M. CICCONI, *Cassiano, Poussin e il Museum Barberini*, in *La Città del Sole. Arte barocca e pensiero scientifico nella Roma di Urbano VIII*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 16 novembre 2023 - 11 febbraio 2024), a cura di F. CAMEROTA con la collaborazione di M. FAGIOLO, Sillabe, Livorno 2023, pp. 77-81.

divenne un vero e proprio “Mäzenas der Gelehrsamkeit”⁶², infaticabile ideatore e promotore di progetti iconici, pur senza mai figurare come autore professo, come nel caso dell’edizione del *Trattato della Pittura* nel 1651⁶³: la sua presenza non è nel frontespizio, ma è esplicitamente ricordata nel testo introduttivo a firma del curatore Raphaël Trichet du Fresne. È evidente che agli occhi di Cassiano anche il ‘Progetto Leonardo’ fosse da considerare all’interno della vasta operazione condotta per il *Museo Cartaceo*. Non stupisce quindi constatare che anche questa impresa fosse da lui concepita come un vero e proprio programma ‘enciclopedico’, con gli stessi metodi di trascrizione e riproduzione delle fonti, testuali e grafiche, adottati per l’intero *Museo*: lo testimonia il ms. V.E.10 della Biblioteca Nazionale di Napoli, definito da Francesco Solinas “Agenda del Museo”⁶⁴ e databile intorno al 1642, ossia a uno stadio finale della ‘operazione Leonardo’, intrapresa da quasi un ventennio. Dal documento, in parte trascritto dallo stesso Solinas ma mai analizzato in dettaglio, si ricavano non soltanto preziose indicazioni riguardo alle

⁶² I. HERKLOTZ, *Cassiano Dal Pozzo und die Archäologie des 17. Jahrhunderts*, Hirmer, München 1999, p. 50.

⁶³ LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura di Lionardo da Vinci; novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle Du Fresne; si sono giunti i tre libri della pittura, & il Trattato della statua di Leon Battista Alberti, con la vita del medesimo*, Giacomo Langlois, Paris 1651.

⁶⁴ F. SOLINAS, V. CARPITA, *L'Agenda del Museo. Trascrizione degli appunti di Cassiano dal Pozzo e dei suoi segretari riguardanti il Museo Cartaceo e lo studio dell'Antico contenuti nel manoscritto dal Pozzo 955 (Napoli, Biblioteca Nazionale Ms. V. E. 10), in I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo, 1588-1657*, catalogo della mostra (Biella, 16 dicembre 2001 - 16 marzo 2002), a cura di F. SOLINAS, De Luca, Roma 2001, pp. 85-95; F. RAUSA, *Artisti e collezioni di antichità romane nell'età di Poussin attraverso la documentazione d'archivio*, in *Poussin et la construction de l'Antique*, Colloque “Poussin et l'Antique” (Roma, Villa Medici, 13-14 novembre 2009), sous la dir. de M. BAYARD, E. FUMAGALLI, Somogy, Paris 2011, pp. 23-40.

antichità romane da riprodurre o alle fonti letterarie da trascrivere⁶⁵, ma chiari indirizzi metodologici, con precise norme sul modo di concepire le sillogi valide per tutte le operazioni volute da Cassiano e con l'uso di simboli, grafici e note in ragione dell'importanza degli originali.

Oltre al 'Progetto Leonardo', come sappiamo, rientrò nel *Museo Cartaceo* anche l'acquisizione di interi "Libri di disegni"⁶⁶ redatti a partire dalla metà del Cinquecento da architetti operanti nel giro dell'Accademia Vitruviana, come Pirro Ligorio o Vignola. Proprio riguardo a Ligorio, abbiamo individuato nuove fonti a conferma di come Cassiano assumesse l'architetto napoletano quale indiscusso riferimento per l'Antico, ricercandone in tutti i modi gli originali e ordinandone le trascrizioni: è infatti possibile aggiungere elementi di novità agli studi di Vagenheim e di Solinas⁶⁷ sui materiali ligoriani un tempo presenti nel *corpus* di Cassiano, tra cui alcuni disegni dell'architetto, oggi in collezione privata⁶⁸, destinati a illustrare l'opera *De vehiculis antiquorum diatriba*⁶⁹ – pubblicata solo un secolo più tardi in Germania –

⁶⁵ Che integrano, per molti versi, parti dell'apografo di Montpellier H 267.

⁶⁶ A. NESSEL RATH, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana. 3, Dalla tradizione all'archeologia*, a cura di S. SETTIS, Einaudi, Torino 1986, pp. 89-147. Si trattava di album grafici eseguiti da specialisti, tra cui, oltre a Ligorio e Vignola, anche Bernardo della Volpaia, Giovan Battista Montano, Francesco Contini, oltre ad altri promettenti architetti del rango di un Borromini o di un Grimaldi. Cfr. *I segreti di un collezionista*, cit.

⁶⁷ Su questo tema rimando a un successivo contributo in corso di stampa in collaborazione con M. Melani.

⁶⁸ Stresa, Archivio Borromeo, *Autografi*, LM 3, fascicolo 4.

⁶⁹ J. SCHEFFER, *De re vehiculari veterum libri duo. Accedit Pyrrhi Ligorii v.(iri) c.(larissimi) de vehiculis fragmenta numquam ante publicatum ex bibliotheca sereniss(imae) reg(inae) Christinae. Cum ejusdem I(obannis) Schefferi arg.(entoratensis) annotationibus. I-II*, Officina Zunneriana, Franconfurti 1671. Si veda sull'argomento G. VAGENHEIM, *Pirro Ligorio (1512-1583) et les véhicules antiques*, in "Anabases. Traditions et réceptions de l'Antiquité", 17, 2013, pp. 85-103.

e consistenti in quattro densi foglietti sui carri di età romana, montati a mo' di menabò⁷⁰.

Vi erano poi le copie, anch'esse ordinate da Cassiano per il cardinale Barberini e oggi alla Vaticana, tratte dagli originali ligoriani di proprietà dei Savoia⁷¹ e dagli altri manoscritti venduti dall'architetto, per necessità, al cardinale Farnese, oggi nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁷². La selezione antiquaria per il cardinale Barberini era chiaramente finalizzata a una classificazione scientifica tassonomica⁷³, proprio come si procedeva per le opere in materia di scienze naturali e per i testi 'pluridisciplinari' di Leonardo. Del resto, questo 'stile Cassiano' parte dalle regole già in uso, sin dagli inizi del Seicento, presso l'Accademia dei Lincei per i disegni di raccolte naturalistiche. L'interesse di

⁷⁰ Solo due dettagli sono pubblicati in G. VAGENHEIM, *Pirro Ligorio*, cit., p. 98, figg. 12-13.

⁷¹ Inizialmente le trascrizioni per Cassiano (1642-1643) non furono possibili a Poussin, quando, nel 1641, passò per Torino diretto in Francia, non ricevendo la necessaria autorizzazione dal governo sabaudo. Dal Pozzo ne aveva avuto la lista e i contenuti da David Colville in una lettera del 1627. S. RUSSELL, *Pirro Ligorio, Cassiano dal Pozzo and the Republic of Letters*, in "Papers of the British School at Rome", 75, 2007, pp. 239-274: 241.

⁷² Un altro riferimento va pure individuato nel Codice Ursiniano della stessa Vaticana, collazionato negli anni Sessanta del Cinquecento dall'umanista Fulvio Orsini da disegni di Ligorio; nell'"Agenda del Museo" proprio quel codice viene indicato come modello, ritenendolo apprezzabile nel metodo se non proprio nella qualità dei grafici. Nonostante, infatti, che le immagini dell'Antico presenti nell'Ursiniano siano definite copie "d'assai cattiva maniera", pure, più avanti, si elencano "ritratti diversi per fare un libro simile à quello di Fulvio Orsino". Cfr. S. FRISON, *Fulvio Orsini e Pirro Ligorio: due antiquari d'eccezione nella Roma dei Farnese*, in "Bollettino Telematico dell'Arte", 945 bis (https://www.bta.it/txt/a0/09/bta00945_bis.html); E. DODERO, *La documentazione grafica della Forma Urbis tra XVI e XVIII secolo: approcci, metodi e finalità*, in "Bullettino della Commissione Archeologica Comunale di Roma", 117, 2016, pp. 135-152, con bibliografia precedente.

⁷³ S. RUSSELL, *Pirro Ligorio*, cit., p. 263.

Cassiano dal Pozzo per le opere di Pirro Ligorio è testimoniato, ad esempio, da un'inedita copia del *Discorso sulla Nautica*, opera che ritorna in due trascrizioni, l'una priva di immagini confluita in un apografo puteano associabile al 'Progetto Leonardo' e ora nel Montpellier H 267⁷⁴, l'altra inedita e fino a oggi mai segnalata, presente nella Biblioteca Estense di Modena⁷⁵: in esse riconosciamo, con buona evidenza, la mano dello stesso anonimo copista del Codice Corazza e dell'apografo Zaccolini, oltre che dell'ambrosiano H 228 inf., di parte dell'H 227 inf. e dell'H 229 inf.⁷⁶. Apografi, questi ultimi, ben noti ma a oggi solo in parte trascritti e approfonditi⁷⁷.

L'opera svolta dalla squadra di Cassiano per il 'Progetto Leonardo' ha consentito anche, in alcuni casi, il recupero di originali perduti, come abbiamo dimostrato per *Ombre e lumi* nel Codice

⁷⁴ BUM, Ms. H 267, cc. 144r-160v: *Discorso sulla Nautica di Pirro Ligorio*. Per la descrizione completa del manoscritto si veda <https://calames.abes.fr/pub/#-details?id=D01041374> (consultato il 29 maggio 2025).

⁷⁵ Modena, Biblioteca Estense, Fondo Campori, Ms. γ.P.1.6.

⁷⁶ I documenti della Biblioteca Estense attestano l'invio della copia modenese a Dati nel 1654. Modena, Fondo Campori, Ms. γ.P.1.6.

⁷⁷ Riguardo in particolare all'H 227 inf. vorrei precisare, con riferimento a quanto affermato da Antonio Becchi (cfr. *I manoscritti O e Ashb. 361 tra sogni e maniere di vedere*, in *Il Biberon di Leonardo. Le postille al Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini [ms. Ashb. 361]: Leonardo da Vinci, Guglielmo Libri e i loro interpreti*, Edizioni di Storia e Letteratura, Firenze 2024, pp. 3-88), che scopo del mio lavoro non era addurre prove per l'attribuzione dell'apografo ambrosiano, bensì condividere una ipotesi di attribuzione con Pedretti (1956, 1957, 1962), Marinoni (omesso da Becchi, anche lui a favore di questa stessa ipotesi attributiva nell'edizione nazionale del Manoscritto C del 1986) e altri. Cfr. C. PEDRETTI, *Scritti inediti*, cit., pp. 183-189; ID., *Studi vinciani*, cit., *passim*; ID., *Copies of Leonardo's lost writings*, cit., pp. 61-94; A. MARINONI, *Il manoscritto C*, cit., *passim*; M. PAVESI, *Cassiano dal Pozzo*, cit., pp. 97-133. La necessità di proseguire gli studi in questa direzione è confermata dai nuovi risultati emersi dalle ricerche che sto conducendo con Margherita Melani.

Corazza⁷⁸ e come già Pedretti per l'H 227 inf.

È noto come il programma di Cassiano avesse un chiaro fondamento iconografico, consentendo l'immagine un più facile approccio e un immediato confronto tassonomico in ogni materia⁷⁹. Sicché, mentre nel Cinquecento, ad esempio, si corredevano i testi di antiquaria con disegni, diremmo, ancora 'documentaristici', per Cassiano le immagini non sono un punto di arrivo, ma di partenza, ossia un equipaggiamento *sine qua non* per classificare immediatamente gli oggetti⁸⁰.

Su queste basi, con riferimento all'ambiente milanese e romano e alle attività svolte in quel contesto sulle fonti vinciane, cerchiamo di comprendere meglio da un lato il ruolo di Zaccolini e di Mazenta nella 'gestazione' del progetto, dall'altro i rapporti tra l'ambiente linceo romano e quello napoletano nel primo quarto del Seicento, che segneranno il consolidarsi dello 'stile Cassiano' e la diffusione della lezione vinciana anche nel Sud della penisola.

Dagli studi di Pedretti e di Bell su Zaccolini e dalle nostre ricerche si desume il probabile ruolo di ispiratore, diretto o indiretto, svolto da questo frate laico teatino nell'intrapresa del progetto: come è noto, Cassiano inserisce una biografia di Zaccolini

⁷⁸ Come già evidenziato da chi scrive nell'edizione del Codice Corazza (A. BUCCARO, *Leonardo scienziato-artista*, cit.) e più recentemente in *Cassiano dal Pozzo e l'edizione del "meglio di Leonardo"*, in "Leonardiana", 2, 2024, pp. 59-73, con bibliografia precedente.

⁷⁹ I suoi disegnatori, oltre a saper leggere i testi classici, dovevano svolgere anche un apprendistato sulla copia dei modelli antichi e affrontare studi di ottica e di prospettiva. Tra essi spicca il nome del 'pittore di casa' Vincenzo Leonardi, già assistente di Antonio Tempesta. Cfr. *I segreti di un collezionista*, cit., *passim*.

⁸⁰ S. MOSER, *Making Expert Knowledge through the Image: Connections between Antiquarian and Early Modern Scientific Illustration*, in "Isis", 105, 1, marzo 2014, pp. 58-99, con bibliografia precedente.

nel Montpellier H 267⁸¹ esaltandone la conoscenza di Leonardo e della sua scrittura mancina, maturata su fonti autografe, forse in occasione della trasferta milanese tra il 1610 e il 1617, come ipotizza Janis Bell⁸², oppure a Roma. Lo testimonia, del resto, la sua copia in scrittura rovescia della *Sphera Mundi* di Giovanni da Sacrobosco conservata presso la Biblioteca Nazionale di Napoli⁸³.

È noto come Cassiano faccia trascrivere i quattro tomi del *Trattato sui colori e sulla prospettiva* di Zaccolini, che restano oggi solo in forma apografa e di mano del solito copista puteano, i primi due oggetto di recenti studi⁸⁴. Stiamo trascrivendo e analizzando gli altri due tomi, rispettivamente sulla prospettiva lineare e sulle ombre dei corpi opachi, redatti tra Roma e Napoli entro i primi anni Venti, che riservano non poche sorprese per alcuni brani tratti, con ogni probabilità, proprio da originali vin-

⁸¹ Come suggerisce Pedretti (*Studi vinciani*, cit., pp. 258-261), il titolo è di pugno di Cassiano.

⁸² J. BELL, *Zaccolini e Milano: nuove indagini, nuove attribuzioni*, in *L'eredità culturale e artistica di Matteo Zaccolini*, atti del convegno (Cesena, 5 aprile 2019), a cura di M. MENGOSI, Biblioteca Malatestiana, Cesena 2020, pp. 43-72. Ci riferiamo ai manoscritti che furono presso la famiglia Mazenta o a quello su *Ombre e lumi* donato dai Mazenta al cardinale Federico Borromeo (1603) o, ancora, a quello giunto nelle mani del pittore Ambrogio Figino.

⁸³ Il manoscritto è stato attribuito a Zaccolini da me e da Domenico Laurenza nei rispettivi contributi all'interno del volume in onore di Pedretti pubblicato nel 2016: cfr. A. BUCCARO, *The Codex Corazza and Zaccolini's treatises in the project of Cassiano dal Pozzo for the spreading of Leonardo's work* e D. LAURENZA, *A copy of Sacrobosco's Sphaera in mirror script attributed to Matteo Zaccolini*, entrambi in *Illuminating Leonardo: a festschrift for Carlo Pedretti celebrating his 70 years of scholarship (1944-2014)*, edited by C. MOFFATT, S. TAGLIALAGAMBA, Brill, Leiden-Boston 2026, rispettivamente pp. 19-32 e 33-47.

⁸⁴ J. BELL, *Zaccolini, Dal Pozzo*, cit., pp. 309-334. Per la trascrizione del volume *De' colori nei riflessi* si veda F. GUIDOLIN, *Il colore della lontananza. Matteo Zaccolini, pittore e teorico di prospettiva*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, Venezia 2015.

ciani perduti o da fonti già in possesso di Leonardo.

Zaccolini, attivo a Roma, nel convento di San Silvestro, tra il 1603 e il 1609, poi più volte a Napoli negli anni successivi (1609-1623), dove collaborerà con Francesco Grimaldi alla realizzazione di chiese e conventi teatini⁸⁵, e infine di nuovo a Roma fino alla morte nel 1630, va considerato un riferimento indiscusso per la silloge vinciana nel campo della geometria, della prospettiva e della rappresentazione delle ombre.

Le date dei soggiorni romani e napoletani di Zaccolini si incrociano sorprendentemente, a più riprese, con quelle di Mazenta, architetto attivo per l'ordine barnabita in molti centri italiani, tra cui proprio Milano, Roma e Napoli, tra il 1606 e il 1635⁸⁶, ove contribuì in modo determinante al dibattito sui modelli di chiese controriformistiche⁸⁷. Quando, nel 1613, Zaccolini è a Napoli si registra anche il passaggio di Mazenta. E ancora: quando Zaccolini è a Roma, tra il 1623 e il 1630, vi sono anche Cassiano, che si allontana solo per il viaggio in Francia e in Spagna nel 1625, e Mazenta, documentato in città proprio

⁸⁵ Matteo Zaccolini è documentato a Napoli nel 1609-1610, nel 1617 e nel 1623. Cfr. J. BELL, *Zaccolini e Milano*, cit., con bibliografia precedente.

⁸⁶ In particolare, egli sarà a Napoli nella primavera del 1607, prima di essere documentato a Roma nel maggio dello stesso anno, poi ancora a più riprese tra il 1612 e il 1620, di nuovo a Napoli nel 1616, e ancora a Roma tra il 1623 e il 1630 circa, infine più volte a Napoli fino al 1635. Spostamenti ricostruiti grazie allo spoglio della corrispondenza dei padri generali barnabiti in corso a cura di M. Melani.

⁸⁷ Modelli oscillanti tra la pianta centrale e quella longitudinale. Egli redige il primo progetto per San Carlo ai Catinari (1611) e poi per San Paolo alla Colonna (1615). Negli anni Venti redige per il cardinale Barberini una relazione sul restauro del portico del Pantheon (1624 circa) e una per San Giovanni in Laterano (1630 circa), confluite entrambe nella miscellanea di Montpellier. La basilica romana fu poi, come è noto, oggetto degli interventi borrominiani. Entrambe le relazioni sono pubblicate in G. BOFFITO, F. FRACASSETTI, *Il collegio San Luigi dei padri barnabiti in Bologna. Notizie e documenti*, Tip. Giuntina, Firenze 1925, pp. 33-39.

in quegli anni (nel 1623-1624⁸⁸ e nel 1629⁸⁹). A Napoli egli è presente già prima del 1607 e poi a più riprese fino al 1635⁹⁰.

Da sempre coinvolto nella progettazione di chiese e collegi insieme con il più anziano Lorenzo Binago (1554-1629), anch'egli barnabita⁹¹, Mazenta contribuì a elaborare un vero e proprio schema identificativo delle strutture del proprio ordine. I suoi progetti dimostrano una grande attenzione agli aspetti funzionali e liturgici, ma anche alle disposizioni borromaiche, che segue in modo pedissequo, come ad esempio nella disposizione del tabernacolo sull'altare maggiore, nelle dimensioni del coro, nell'adozione di pilastri doppi contenenti confessionali o nell'inserimento di vani di servizio con passaggi riservati fra le cappelle e scalette per le cantorie⁹².

Come abbiamo visto, va riconosciuto a Mazenta il ruolo di protagonista all'interno del 'Progetto Leonardo' per la conoscenza diretta degli autografi vinciani e nel coordinamento della silloge affidatogli da Cassiano, come attesta anche il carteggio linceo: infatti nel settembre 1635, in quella che fu la sua ultima

⁸⁸ Come preposto di San Paolo alla Colonna.

⁸⁹ Gli spostamenti di Mazenta sono stati così numerosi che attendono ancora di essere ricostruiti nella loro integrità, lavoro che sarà possibile grazie ai documenti da poco individuati da M. Melani.

⁹⁰ Egli firma i progetti per Santa Maria di Portanova, Santa Maria Spinacorona, Santa Maria in Cosmedin e San Carlo alle Mortelle; solo quest'ultima però risulta realizzata su suo disegno. Cfr. E. RICCIARDI, *I barnabiti a Napoli*, cit., pp. 55-74.

⁹¹ Sui progetti architettonici firmati da Binago e Mazenta si veda il numero monografico *Lorenzo Binago e la cultura architettonica dei barnabiti*, atti del convegno a cura di M.L. Gatti Perer, in "Arte Lombarda", 134, 2002, con bibliografia precedente. Si veda inoltre: A. SCOTTI, *Lo stato di Milano*, in *Il Seicento*, a cura di A. SCOTTI TOSINI, Electa, Milano 2003, vol. II, pp. 424-469; E. RICCIARDI, *I barnabiti a Napoli*, cit., pp. 55-74.

⁹² V. MILANO, *Mazenta, Giovanni Ambrogio*, cit., con bibliografia precedente.

lettera inviata da Napoli a dal Pozzo, egli avvisa il cavaliere di aver scritto al canonico Alfieri, chiedendogli "che in assenza mia a V.S. mandasse immediatamente quel tanto che potrà ritrovar di Leonardo"⁹³. Ma, come Zaccolini, neppure il barnabita vedrà il compimento del progetto, morendo a Roma il 23 dicembre successivo e lasciando a Cassiano le famose *Memorie* vinciane presenti nell'H 227 inf. ambrosiano⁹⁴.

Con riferimento alle loro trasferte napoletane, Zaccolini e Mazenta sono da considerare veri *traits-d'union* tra l'ambiente linceo di Cassiano e quello, già assai vivace e fervido di idee, presente nella capitale del Mezzogiorno. Il fermento innescato dall'istituzione dell'Accademia dei Lincei a opera di Federico Cesi trova anche a Napoli un'eco molto significativa⁹⁵: nella città vicereale, nel 1612, all'esistente Accademia degli Oziosi fa seguito, proprio per volontà di Cesi, la nascita di una colonia lincea, a cui vengono ammessi personaggi come Tommaso Campanella, Giovambattista Della Porta, Marco Aurelio Severino e Nicola Antonio Stigliola, tutti presenti nel carteggio della

⁹³ BNLC, Carteggio di Cassiano dal Pozzo, Ms. VI (4), *Lettere di diversi*, c. 322r, in M. GIULIANI, *La fortuna di Federico Borromeo nella Roma dei Barberini. Note in margine al carteggio Dal Pozzo-Mazenta*, in *Studi in memoria di Cesare Mozzarelli*, Milano 2008, pp. 325-350: 346.

⁹⁴ La Giuliani, nel suo studio sulla corrispondenza Mazenta-Cassiano, proprio sulla scorta della lettera da Napoli identifica nella prima attività di Alfieri sugli originali ambrosiani la base su cui Mazenta redigerà le *Memorie*. Ma, visto che l'architetto barnabita muore poco dopo essere tornato a Roma, a mio parere doveva averle già scritte; del resto, esse sono 'autobiografiche' e di tutt'altra natura rispetto alle trascrizioni ambrosiane di Alfieri, Gallo e Luigi Maria Arconati, cui peraltro non fanno alcun cenno. Cfr. M. GIULIANI, *La fortuna di Federico*, cit.

⁹⁵ S. RICCI, *Nicola Antonio Stigliola. Enciclopedista Linceo, con l'edizione del trattato Delle Apparenze Celesti*, a cura e con un saggio di A. CUNA, in "Atti della Accademia nazionale dei Lincei. Memorie. Classe di scienze morali, storiche e filologiche", s. 8, vol. 8, fasc. 1, 1996, pp. 3-147; M. RINALDI, *L'audacia di Pythio. Filosofia, scienza e architettura di Colantonio Stigliola*, Bologna 1999.

Biblioteca Corsiniana e figure di riferimento della nuova rivoluzione copernicana e antiaristotelica. In particolare, l'opera di Stigliola in materia di architettura e di antiquaria ci consente di individuare evidenti affinità metodologiche con il puteano *Museo Cartaceo* e quindi con il 'Progetto Leonardo', ma anche di approfondire i rapporti tra gli scienziati napoletani e il contesto linceo di Cassiano e Galileo.

I nuovi metodi di collazione e tassonomia scientifica diffusi nell'ambiente linceo, premesse essenziali dell'operazione vinciana di Cassiano, trovano evidenti affinità nella struttura del Codice Tarsia, conservato nella Biblioteca Nazionale di Napoli⁹⁶: si tratta di un progetto editoriale concepito da Stigliola come "Unio Rara Architecturae" e inteso come una sorta di album, di 'enciclopedia' dell'architettura – potremmo dire 'dal capitello alla città' –, ossia una collazione di grafici cinquecenteschi allestita entro il primo ventennio del Seicento e finalizzata alla pubblicazione. Temi come i frammenti dell'Antico, i modelli dell'architettura del Cinquecento di scuola sangallesca e vignolesca, le nuove tecniche di rappresentazione prospettica tratte da Vignola proprio dalla lezione di Leonardo appresa in Francia o, ancora, le nuove fortificazioni di matrice martiniana e vinciana progettate per le città delle Fiandre sotto Filippo II o nei domini spagnoli e veneziani nel Mediterraneo; temi tutti puntualmente ritrovabili anche nel *Museo Cartaceo* e atti a offrire a studiosi, collezionisti e professionisti un repertorio pressoché completo di riferimenti per la progettazione. Sono del tutto evidenti, ad esempio, le affinità tra il *Taccuino delle antichità di Roma* presente nel Codice Tarsia, che potrebbe riferirsi proprio all'attività di Vignola per l'Accademia Vitruviana, e i "Libri di disegni" dall'Antico alle-

⁹⁶ Per una visione completa si rimanda ai numerosi contributi confluiti in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani*, cit.

stiti da Cassiano secondo il modello già ritrovabile nel Codice Corner o nel Codice Ursiniano⁹⁷.

Stigliola⁹⁸, linceo, medico, filosofo, acuto studioso di matematica, meccanica e idraulica, ma anche astronomo, ingegnere-architetto e persino raffinato editore (pubblicò opere di Della Porta e di Tasso), fu convinto sostenitore della teoria copernicana e delle idee di Giordano Bruno, suo concittadino nolano, e come lui accusato di eresia con analoghe imputazioni e imprigionato a Roma ben due volte⁹⁹, salvandosi, forse, solo dopo aver abiurato. È noto il suo epistolario con Galileo e la collaborazione con il geografo e incisore Mario Cartaro¹⁰⁰, a cui potrebbe risalire l'acquisizione del *corpus* grafico di provenienza farnesiana che compone il Codice Tarsia¹⁰¹.

⁹⁷ *Cassiano Dal Pozzo's Paper Museum*, proceedings conference convened (Londra, The British Museum and the Warburg Institute, 14-15 dicembre 1989), edited by I.D. JENKINS, J. MONTAGU, 2 voll., Olivetti, Biella 1992. Attività testimoniata dalla "Agenda" citata, dal codice di Montpellier o dalle raccolte grafiche oggi al British Museum o al Soane's Museum. Il Codice Tarsia è in buona compagnia al momento dell'acquisizione della biblioteca degli Spinelli di Tarsia da parte di Ferdinando IV di Borbone per la Biblioteca Reale nel 1790: ci sono infatti, tra tanti altri volumi, il *Saggiatore* e il *Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo* di Galileo, ma anche il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico, primo estimatore di Leonardo quale "archimedeo ingegno notissimus" nel 1504, e soprattutto il *Trattato della Pittura* nella prima edizione italiana, stampata proprio a Napoli nel 1733.

⁹⁸ S. RICCI, *Nicola Antonio Stigliola*, cit., pp. 30 e sgg.

⁹⁹ Tra il 1591 e il 1595. Cfr. S. RICCI, *Nicola Antonio Stigliola*, cit., pp. 21-26.

¹⁰⁰ F. CAPANO, *La formazione della silloge: da Lafréry a Cartaro a Stigliola* e V. BONI, *L'attività di Stigliola e Cartaro per la Carta del Regno*, entrambi in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani*, cit., rispettivamente pp. 293-309 e 311-322. Con Cartaro fu autore della carta generale del Regno di Napoli tra il 1592 e il 1595, poi sequestrata dal governo spagnolo per motivi di sicurezza.

¹⁰¹ Il *corpus* grafico dovette giungere in possesso di Cartaro a seguito della sua lunga collaborazione a Roma, negli anni Sessanta-Settanta, con Antoine Lafréry, di cui fu esecutore testamentario. Il suo passaggio a Napoli e la collaborazione

Nell'*Encyclopedia Pythagorea*, la sua più grande fatica, di cui però non andrà in stampa che il sommario sotto l'egida lincea nel 1616¹⁰², Stigliola definisce la "facoltà architettonica" come scienza universale e direttiva delle arti, esattamente come la pittura per Leonardo. Come quest'ultimo, egli intreccia interessi umanistici e letterari al sapere meccanico, e non accetta, per l'ingegnere-architetto, "regole dell'arte" applicabili in ogni circostanza, sostenendo invece una sperimentazione guidata già da un *esprit systématique* di classificazione dei fenomeni¹⁰³. Stigliola afferma quindi la necessità della conoscenza delle condizioni reali per risalire alle cause prime, e quindi alle soluzioni, grazie alle scienze matematiche, proprio come Leonardo e poi Galileo¹⁰⁴. È questa, in fondo, la base del suo sogno enciclopedico¹⁰⁵, infranto dalla voglia di una perfezione irraggiungibile, dalla conseguente mancata edizione dei suoi trattati¹⁰⁶ e dalla

con Stigliola potrebbero quindi aver favorito l'acquisizione dei grafici da parte di quest'ultimo e l'idea di ordinare il materiale tratto da quella rinomata officina in un 'Libro di disegni', integrandolo con altri grafici in suo possesso e programmandone un'edizione per i propri tipi, poi rimasta inattuata. Per un approfondimento si veda *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani*, cit., *passim*.

¹⁰² M. RINALDI, *L'audacia di Pythio*, cit., p. 12.

¹⁰³ Che gli viene dall'aver contribuito nel 1590 alla *Historia Naturale* del naturalista napoletano Ferrante Imperato. Quest'ultimo è ben noto anche a Cesi dal suo soggiorno napoletano del 1604.

¹⁰⁴ Non a caso, Galileo frequentò, come il puteano Peiresc e tanti altri lincei, il circolo padovano dell'emigrato napoletano Giovan Vincenzo Pinelli e la sua ricchissima biblioteca, poi in parte confluita nell'Ambrosiana, compreso il codice pinelliano, versione abbreviata del vinciano *Trattato della Pittura*.

¹⁰⁵ Ma anche della polemica in merito al progetto per il porto di Napoli contro Domenico Fontana, che Stigliola accusa di procedere senza dottrina, senza rigore matematico e senza riflessione teorica.

¹⁰⁶ Tranne il *Telescopio* commissionatogli da Cesi all'insegna di Galileo, ma pubblicato postumo nel 1627. Cfr. S. RICCI, *Nicola Antonio Stigliola*, cit., *passim*; M. RINALDI, *L'audacia di Pythio*, cit., *passim*.

dilapidazione di buona parte dei suoi scritti nel secolo successivo: si pensi ancora a Leonardo¹⁰⁷.

In conclusione, è possibile individuare sin dai primi anni Venti del Seicento le premesse dell'operazione vinciana di Cassiano da un lato nell'opera e nel pensiero di Zaccolini e Mazenta, dall'altro nei nuovi metodi scientifici adottati e diffusi nell'ambiente linceo. In particolare si deve a Stigliola, insieme con gli altri scienziati del contesto linceo napoletano, il merito di aver favorito la fortuna della lezione di Leonardo nel Mezzogiorno, trasfondendo il suo pensiero scientifico e tecnico nello 'scienziato-artista' portatore della dottrina sperimentale fino al secolo dei Lumi e oltre¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Nonostante che nell'ambiente romano (si veda Marco Aurelio Severino, allievo di Stigliola e amico di Cassiano), e persino in Francia, se ne auspichi per molto tempo la stampa. Cfr. S. RICCI, *Nicola Antonio Stigliola*, cit., pp. 41-48.

¹⁰⁸ A. BUCCARO, *L'ambiente professionale nel viceregno, l'eredità dello "scienziato-artista"*, in *Leonardo e il Rinascimento nei codici napoletani*, cit., pp. 235-243.

Cassiano dal Pozzo's Leonardo Project was, as is well known, far more complex and articulated than a mere editorial initiative. In addition to the publication of the Treatise on Painting (1651), it also envisaged the release of selected excerpts devoted to scientific, architectural, and engineering themes. The aim of this paper is to trace the origins of the Leonardo Project, which, starting from an initial idea, developed – thanks to dal Pozzo – into a sophisticated editorial program. Particular attention is given to the roles played by Giovanni Ambrogio Mazenta and Matteo Zaccolini, who appear to have been early sources of inspiration for the enterprise from the first two decades of the seventeenth century, through likely encounters in Rome and Naples, and possibly also in Milan. The article also examines the methodological framework adopted by Cassiano in the Leonardo Project, highlighting its striking affinity with the approach employed in the Museo Cartaceo, and aligning it with the broader Lincean debate between Rome and Naples during the early decades of the seventeenth century.

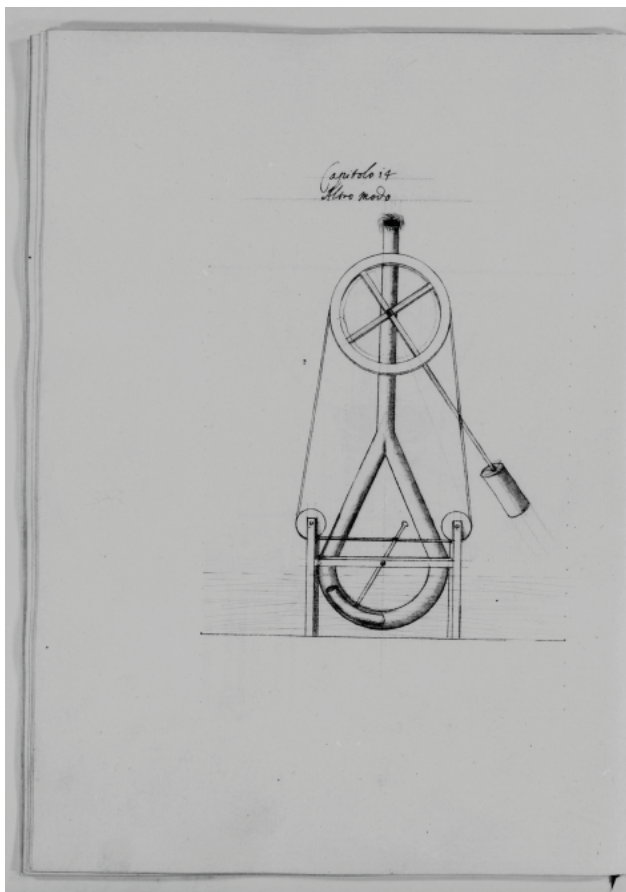


Fig. 1. Luigi Maria Arconati, *Del moto e misura delle acque*. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. Lat. 4332, f. 134v



Fig. 3. Copista di Cassiano dal Pozzo, apografo
 del *Discorso sulla Nautica* di Pirro Ligorio.
 Modena, Biblioteca Estense, Fondo Campori, Ms. γ.P.1.6

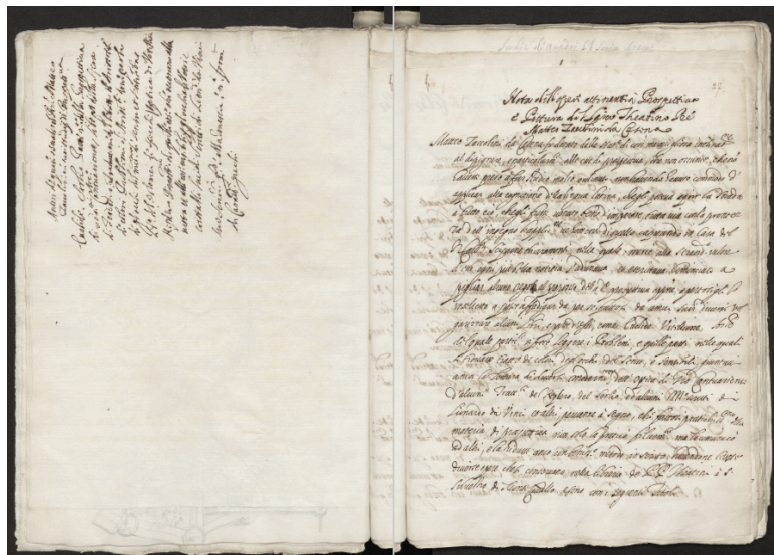


Fig. 4. Cassiano dal Pozzo, *Cenni biografici su Matteo Zaccolini*. Montpellier, Bibliothèque Universitaire de Médecine, Ms. H 267, cc. 26v-27r



Fig. 5. Anonimo, *Codice Tarsia*, taccuino di antichità, dettaglio di capitello ionico in Roma, metà del XVI secolo. Napoli, Biblioteca Nazionale, Ms. XII.D.74, c. 8ra (da *Leonardo e il Rinascimento nei Codici napoletani*, Poggio a Caiano-Napoli 2020, p. 220)

LEONARDO E IL CASO DELLA *GIOCONDA*
NELLA PRODUZIONE ARTISTICA
DI MARIA E RICHARD COSWAY TRA
INVENZIONE, GUSTO E COLLEZIONISMO

ROSALBA ANTONELLI

La raffinata produzione artistica di Richard Cosway (1742-1821), *primarius pictor* dal 1785 al 1808 del principe di Galles, futuro re Giorgio IV, e il virtuosismo cosmopolita della moglie Maria, nata Hadfield a Firenze (1760-1838), hanno contraddistinto la popolarità dei coniugi Cosway come una delle coppie più ammirate del loro tempo, modelli assoluti della società artistica e intellettuale nella Londra di fine Settecento¹.

¹ Per lo studio di Richard e Maria Cosway si rinvia, in particolare, al pionieristico lavoro di G.C. WILLIAMSON, *Richard Cosway, R.A. and his Wife and Pupils. Miniaturists of the Eighteenth Century*, London 1897 e a G.C. WILLIAMSON, *Richard Cosway R.A.*, London 1905; a *Richard & Maria Cosway. Regency Artists of Taste and Fashion*, catalogo della mostra (Edimburgo, Scottish National Portrait Gallery, 11 agosto - 22 ottobre 1995; Londra, National Portrait Gallery, 17 novembre 1995 - 18 febbraio 1996), a cura di S. LLOYD, con saggi di R. PORTER, A. RIBEIRO, National Galleries of Scotland, Edinburgh 1995; alla monografia di G. BARNETT, *Richard and Maria Cosway. A Biography*, Tiverton 1995 e a *Maria e Richard Cosway*, a cura di T. GIPPONI, Torino 1998; tra i contributi dedicati alla figura di Maria si segnalano: E. CAZZULANI, A. STROPPA, *Maria Hadfield Cosway. Biografia*,

Espressione di questi valori mondani è la straordinaria incisione di Robert Thew (1758-1802), derivata da un disegno di Cosway, che presenta i due coniugi immersi in atmosfere immaginifiche e riecheggianti la passione per l'arte di Antoon van Dyck e Pieter Paul Rubens² (fig. 1). Un ritratto paradigmatico per comprendere il senso del giudizio espresso dal pittore James Northcote (1746-1831) che osservava come “His miniatures and whole-length drawings were not merely fashionable – they were fashion itself”³.

L'aspetto che qui si vuole presentare riguarda alcuni interessanti rapporti con la figura di Leonardo da Vinci, declinati attraverso la pratica artistica e collezionistica dei due coniugi, a partire dal periodo londinese e parigino della pittrice anglo-fiorentina per continuare con la produzione di Richard Cosway e le sue singolari raccolte d'arte.

diari e scritti della fondatrice del Collegio delle Dame Inglesi in Lodi, Piacenza 1989; T. GIPPONI, *La veridica storia di Maria Hadfield Cosway e il ritratto ritrovato*, Lodi 2015; *Maria Hadfield Cosway*, catalogo della mostra (Lodi, Fondazione Maria Cosway, 23 settembre - 27 novembre 2022), a cura di M. FARAONI, L. FACCHIN in collaborazione con M. FERRARIO, Liceo artistico “Callisto Piazza”, Lodi 2022; più di recente, T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway. Regesto ed esegesi del suo primo diario*, con la collaborazione di Z. YUROVSKAYA, Lodi 2023; *Maria Cosway: The exceptional journey of an artist*, catalogo della mostra (Morosaglia, Musée maison natale Pasquale Paoli, 18 maggio - 31 ottobre 2024), a cura di A. RABIER, Snoeck Publishers, Gent 2024.

² Robert Thew da Richard Cosway, *Portraits of M.r & M.rs Cosway*, 1789, incisione a puntinato, 490 × 355 mm. Iscrizione: “R. Cosway delt. / Rt. Thew Sc. / Portraits of Mr. & Mrs. Cosway / Published 1 June 1789 by M. Lawson No. 96 Strand, corner of Beaufort Buildings” (ultima riga mancante nell'esemplare riprodotto), Milano, collezione privata.

³ S.L. GWYNN, *Memorials of an eighteenth century painter (James Northcote)*, London 1898, p. 153. Intorno al tema si veda A. RIBEIRO, *Portraying the Fashion, Romancing the Past: Dress and the Cosway*, in *Richard & Maria Cosway*, cit., pp. 101-105.

Concluso il percorso di formazione artistica in Italia con il conseguimento del diploma, ancora giovanissima, presso l'Accademia del Disegno nel 1778, Maria Hadfield lasciava con la famiglia Firenze alla volta di Londra. Nel 1781 sposava l'eccentrico pittore Richard Cosway, nello stesso anno in cui la "decima Musa", Angelica Kauffmann (1741-1807), partiva in compagnia del marito Antonio Zucchi⁴.

Pur esponendo le sue opere alla Royal Academy fino al 1801, l'emancipazione artistica di Maria sarà condizionata dall'attività del celebre marito, che invece la celebrerà in numerosi ritratti. Uno, in particolare, e in sintonia con il tema vinciano, è il disegno che la raffigura in ricercati abiti neorinascimentali accanto a un'erma di Leonardo debitrice del noto modello vasariano, un raffinato omaggio all'origine fiorentina della moglie e a uno dei massimi artisti dell'arte italiana⁵ (fig. 2).

Nell'ambito della loro produzione artistica sembra impor-

⁴ Le testimonianze contemporanee, benché filtrate a posteriori, come quella del pittore James Northcote, allievo di Joshua Reynolds, tracciano il ritratto di una diciottenne Maria al tempo della formazione romana, intorno al 1778, ambiziosa e irrequieta, ma alla ricerca della padronanza nelle sue competenze artistiche e musicali. Per questa fonte si veda S.L. GWYNN, *Memorials*, cit., p. 149. Lettera citata da G.C. WILLIAMSON, *Richard Cosway, R.A. and his Wife*, cit., p. 15 e G.C. WILLIAMSON, *Richard Cosway R.A.*, cit., p. 18. Per gli esordi londinesi di Maria si veda I. BAUDINO, *Vie des femmes artistes à Londres au XVIIIe siècle: de l'ombre à la lumière?*, in *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles*, Hommage à Paul Denizot, Lille 1999, pp. 245-259: 255-257.

⁵ Richard Cosway, *Ritratto di Maria Cosway con il busto di Leonardo*, 1785-1790 circa, penna e inchiostro nero su carta, 237 × 154 mm, Lodi, Fondazione Maria Cosway, inv. AFCL I.2; a questo foglio fa *pendant* l'autoritratto del pittore che sceglie di apparire accanto ai busti di Michelangelo e Rubens, esibendo ancora una volta un sofisticato esempio di moda e di stile: Richard Cosway, *Autoritratto con i busti di Michelangelo e Rubens*, 1785-1790 circa, penna e inchiostro nero su carta, 237 × 154 mm, Lodi, Fondazione Maria Cosway, inv. AFCL I.2. Per i due disegni si vedano le schede di S. LLOYD, in *Maria Hadfield Cosway*, cit., pp. 230-237.

tante considerare come alcune imprese editoriali condotte da Maria siano frutto di collaborazione o di un'ideazione condivisa con Richard, come nel caso delle traduzioni incisive derivate da copie di opere grafiche e pittoriche.

L'attività di copista era stata avviata al tempo della sua formazione a Firenze sui grandi modelli del Rinascimento, intorno alla metà degli anni Settanta del Settecento, e corroborata sotto la cura del celebre pittore Johan Joseph Zoffany (1733-1810), al tempo del suo soggiorno italiano⁶. In prospettiva, lo stile delle opere del pittore tedesco, autore del famoso *accrochage* di dipinti

⁶ È la stessa pittrice che in una memoria autobiografica ricorda il magistero di Zoffany. *Lettera di Maria Cosway a Sir William Cosway*, Lodi, 24 maggio 1830: Londra, Victoria & Albert Museum, National Art Library, SC/SEC 86.DD Box III (precedente segnatura: MS. L.961-1953), pubblicata per la prima volta da G.C. WILLIAMSON, *Richard Cosway, R.A. and his Wife*, cit., pp. 10-13; Id., *Richard Cosway R.A.*, cit., pp. 12-15, più di recente ripubblicata da G. BARNETT, *Richard and Maria Cosway*, cit., pp. 260-261. Si veda a tale riguardo la copia della *Madonna Cowper* di Raffaello eseguita da Maria Hadfield quando il dipinto si trovava a Firenze, acquistato nel 1772 dallo stesso Zoffany. Per la copia si rimanda alla scheda di M. FARAONI, in *Maria Hadfield Cosway*, cit., pp. 198-200. La fama di Zoffany, nel corso del suo soggiorno italiano, raccolse apprezzamenti anche tra gli eruditi e studiosi vinciani, come Anton Giuseppe della Torre di Rezzonico (1709-1785), che aveva pensato al pittore per il ritratto del frontespizio della vita di Leonardo da lui redatta: "Ho ideato porre al frontispizio d'ogni vita un bel ritratto. Quello di Leonardo me lo procura il celebre sig. Zoffani, ora presso di noi, ed uno dei più grandi pittori che ora adornino l'Europa". Lettera di Rezzonico a Luigi Crespi datata 12 dicembre 1778 e conservata presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna, ms. B.162, n. 308, pubblicata da C. COLLINA, *Critica, storia dell'arte e due brevi epistolari di Antongioseffo e Carlo Castone della Torre di Rezzonico*, in "L'Archiginnasio", XCVII, 2002, pp. 183-214: 207-208; citata da S. MARA, *Una biografia inedita di Leonardo scritta dal conte Della Torre di Rezzonico*, in *Tra i fondi dell'Ambrosiana. Manoscritti italiani antichi e moderni*, atti del convegno (Milano, 15-18 maggio 2007), a cura di M. BALLARINI, G. BARBARISI, C. BERRA, G. FRASSO, Milano 2008, pp. 865-890: 876.

delle raccolte granducali fiorentine⁷, potrebbe aver influenzato la realizzazione dell'ultima impresa artistica di Maria Cosway: la copia in miniatura dei dipinti del Louvre tra il 1801 e il 1803.

Un importante esempio di collaborazione professionale tra i coniugi va letto nella traduzione incisoria di un consistente gruppo di disegni di Richard Cosway messa in opera da Maria e pubblicata nel corso dell'anno 1800 in sei parti, presso "The Repository of Arts" dell'editore Rudolph Ackermann (1764-1834)⁸. Si trattava di un esercizio di *Imitations in chalk* condotto dalla pittrice attraverso l'impiego della vernice molle, nota anche come 'crayon manner', una tecnica utilizzata soprattutto per imitare il *ductus* grafico⁹. Nelle tavole incise la pittrice offriva un'ottima mimesi grafica degli originali e, forse anche grazie alla collaborazione dello stesso marito, raggiungeva esiti permeati di straordinaria sensibilità.

La seconda impresa invece riguarda la traduzione incisoria dei dipinti disposti sulle pareti del Louvre. Si tratta di un progetto ambizioso e verosimilmente condiviso con il marito, il quale nell'estate del 1801 concedeva a Maria il permesso di par-

⁷ Risalente al periodo fiorentino di Zoffany è la *Tribuna degli Uffizi* (Londra, Royal Collection, RCIN 406983), 1772-1777 circa, dipinto commissionato dalla regina Carlotta e poi esposto nelle sale della Royal Academy, dove Maria Cosway avrà avuto modo di ammirarlo.

⁸ Cinque dei piccoli album dei disegni originali di Richard si conservano in AFCL. *Imitations in Chalk Etched by Maria Cosway from Original Drawings by Richard Cosway*, R. Ackermann's Repository of Arts, London 1800.

⁹ Un repertorio di incisioni appartenenti a questa serie si conserva presso l'Archivio della Fondazione Maria Cosway a Lodi (d'ora in avanti AFMCLo). Sull'attività incisoria della Cosway e in particolare sulla serie pubblicata da Ackermann si rimanda agli studi di H. LYONS, "Exercising the ART as a TRADE". *Professional Women Printmakers in England, c.1750-c.1850*, vol. I, tesi di dottorato, Birkbeck, University of London, 2021, pp. 73-84.

tire per Parigi da sola e con il necessario sostegno economico¹⁰.

Il valore visionario dell'impresa doveva fare i conti con la sostanziale precarietà derivata dalla vastità degli allestimenti del Louvre, dei quali si forniva una versione in miniatura, come pure dallo sbilanciato rapporto con lo stampatore Julius Griffiths, imprenditore disinvoltato e pretenzioso autore della descrizione storico-critica in francese e in inglese di tutti i dipinti e delle note biografiche di ciascun pittore¹¹.

La *Galerie du Louvre*, meritevole opera *in-folio* per la straordinaria testimonianza della reale consistenza delle opere esposte nelle sale parigine, tra cui è da segnalare una copia su rame della *Madonna dei fusi* di Leonardo, non convincerà gli amatori delle

¹⁰ Indicazioni sulla condivisione con il marito del progetto delle incisioni del Louvre si ricavano dal diario del pittore inglese Joseph Farington (1747-1821), amico dei Cosway e di stanza a Parigi dal 30 agosto al 10 ottobre 1802, che cita l'impresa artistica di Maria in diverse occasioni, come messo in evidenza da M. FARAONI, *Nella Parigi di Napoleone: l'attività artistica di Maria Cosway e l'incontro con Giulia Beccaria*, in *Le donne di casa Manzoni. Percorsi d'arte, amicizia e letteratura tra Parigi, Milano e Lodi*, catalogo della mostra (Lodi, Fondazione Maria Cosway, 15 novembre 2024 - 26 gennaio 2025), a cura di M. FARAONI, L. MARCARINI, Nexo, Milano 2024, pp. 36-57: 39-40. Per il diario di Farington si rimanda a C. CORTI, M.G. MESSINA, *Assomigliava a Bonaparte. Il diario parigino di Joseph Farington (1802) tra arte, politica e spettacolo*, Firenze 2021. Compagno di viaggio di Farington era il pittore svizzero Henry Fuseli [Johann Heinrich Füssli] (1741-1825), citato dalla Cosway alla data 22 settembre 1802, nel "giornale" dedicato al soggiorno parigino, cfr. T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway*, cit., p. 62.

¹¹ *Galerie du Louvre, représentée par des gravures à l'eau-forte exécutées par Mme Maria Cosway, avec une description historique et critique de chaque tableau qui compose cette superbe collection et un abrégé biographique de la vie de chaque peintre, par J. Griffiths Écuyer, membre del la société Philotechnique, etc., etc., de Paris*, Paris 1802. Per questa impresa editoriale si rinvia a M. FARAONI, *Nella Parigi di Napoleone*, cit., in particolare pp. 40-52, schede VII-VIII, pp. 162-169, con riferimenti ai precedenti contributi sul tema della studiosa. Si veda anche A. MCCLELLAN, *Memorialising the Museum: Maria Cosway's Galerie du Louvre, 1801-1803*, in *Maria Cosway: The exceptional journey*, cit., pp. 126-131.

belle arti e sarà portata avanti dalla Cosway con frustrazione e amarezza¹².

Le cose sembrano tuttavia mutare, come si evince dal suo diario parigino, nell'estate del 1802, quando, pur continuando a incidere i disegni per le tavole *in-folio*, la pittrice decide di copiare e "ripassare" quadri anche con l'intento di predisporre, per suo conto, una "piccola edizione" di riproduzioni dei dipinti del Louvre¹³. Di questa nuova impresa editoriale, *Choix des peintures les plus célèbres, du Musée Central du Louvre*, è noto solo il primo fascicolo in forma di album *in-quarto*, stampato a Parigi presso l'incisore e libraio Laurent Guyot (1756-1808), con otto incisioni a vernice molle¹⁴. Il formato proposto offriva, a poco

¹² Per la presenza di opere leonardesche nel montaggio delle tavole incise dalla Cosway per la *Galerie du Louvre* si rimanda al contributo di R. ANTONELLI, *Maria Cosway, Leonardo e Giuseppe Bossi: tra teorie artistiche e appunti figurativi*, in *Maria Hadfield Cosway*, cit., pp. 113-114. Il dipinto derivato dalla *Madonna dei fusi* fa parte della tav. 1 del primo album e viene così descritto da Griffiths (si riporta solo la versione francese): "N°. 14. / La Vierge et l'enfant Jésus. Leonardo da Vinci. / Un pied 6 pouces de hauteur, 1 pied 1 ½ pouce de largeur: peint sur cuivre. / Un des plus agréables portraits de ce maître, plein de grâce et délicatesse, et du plus précieux fini, quoique peut-être un peu sombre. La tête de la Vierge est d'une beauté exquise. / Il fut découvert dans un des couvens de Paris". AFMCLO, *Galerie du Louvre*, 1802, primo album, p. 7.

¹³ L'uscita del secondo album della *Galerie du Louvre* veniva annunciato nella prima pagina del "Journal Typographique et Bibliographique" del 24 Brumaio, anno 11, ovvero 15 novembre 1802, dove si elogiava l'esecuzione, la scelta della carta e si riportavano i costi per le due tavole in bianco e nero o a colori. Invece, il progetto di una nuova edizione viene esplicitato in un'annotazione del 14 agosto 1802: "[...] per due giorni sono stata alla galleria far delli schizzi se mi riesce di publicar una piccola edizione"; in seguito il 30 novembre: "Nell'istesso tempo fo accordo d'andar avanti con l'opera del Louvre, ne comincio un'altra a conto mio", per le due citazioni si rimanda a T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway*, cit., pp. 53, 72.

¹⁴ *Choix des peintures les plus célèbres du Musée Central du Louvre Gravées à l'eau-forte*, A Paris chez Guyot, graveur en Taille-Douce, Rue des Mathurins Sorbonne, N.° 335 [s.d.].

prezzo, una selezione di opere singole e numerate, alcune già incluse negli *assemblage* delle tavole *in-folio* della *Galerie*, a dimostrazione di come Maria volesse adattare il suo lavoro a criteri di rappresentazione più economici¹⁵. In effetti l'acquisto poteva riguardare il fascicolo completo come pure le singole incisioni in bianco e nero o colorate, copie dedicate a una serie di dipinti scelti secondo il gusto e la sensibilità artistica della pittrice¹⁶.

Anche in questo caso l'accoglienza della raccolta di incisioni tradirà le aspettative della pittrice che, ciò malgrado, continuava a produrre, tanto da pubblicare entro il 5 dicembre 1802 un

¹⁵ La pubblicazione del primo fascicolo precede il 5 novembre 1802: "Ho lavorato ogni giorno, ma a che? A ritoccare a tingere le stampe della mia operetta che mi pare va male come l'altra [...], credevo che tanti inglesi che sono qui me ne darebbero un gran esito, niente affatto. Non si tratta che di quattro lire [...]", vedi T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway*, cit., p. 68; mentre il 5 dicembre scrive in chiusura della nota: "Ho fatto un altro numero della mia operetta, senza più successo del primo", ivi, p. 75. Va detto che nelle incisioni i dipinti figuravano in senso rovesciato.

¹⁶ Due stampe sciolte appartenenti a questa serie: *Ritratto del cardinale Bentivoglio*, da van Dyck e *La moglie di Rubens con i figli*, "deux pièces belles épreuves, en rouge et en bistre", sono state rintracciate, ad esempio, nel *Catalogue de portraits anciens classés par graveurs, première partie* [...] *Par suite du Décès de M. VIGNÈRES marchand d'estampes*, Jeudi 5 au Samedi 7 Mars 1885 (N. 36), Paris 1885, lotto 556, p. 69. Questa modalità di vendita delle singole stampe si ricava dalla pagina con il piano editoriale del volumetto di otto incisioni: "Cet Ouvrage sortira par Cahier de huit Planches chacun. Le prix du Cahier est de 4. francs non-colorié, et 24. francs colorié. Chaque Gravure séparé se vendra en noir 1. franc et coloriée 6. francs. Cet Ouvrage se trouve chez les principaux Libraires et Marchands d'Estampes de l'Europe", Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département Littérature et Art, V-10330. Carta assente negli esemplari consultati presso l'AFMCLo e la Biblioteca Laudense di Lodi (d'ora in avanti BCLo, Fondo Cosway, materiale non inventariato). Mentre risulta completa di tali indicazioni la copia della Biblioteca Vaticana del fondo Cicognara, V.M.93 (int. 1A), che proviene, come è già stato indicato, dalla "Libreria" del pittore Giuseppe Bossi (1777-1815), incontrato dalla Cosway a Parigi la sera dell'1 aprile 1802, cfr. R. ANTONELLI, *Maria Cosway, Leonardo e Giuseppe Bossi*, cit., pp. 114 e nota 36, 120 e nota 66, con bibliografia di riferimento.

secondo fascicolo, di cui non è giunta copia¹⁷. A tale riguardo, un'idea del contenuto si può ricavare dalla serie di incisioni conservate a Lodi presso la Fondazione Maria Cosway e presso la Biblioteca Laudense, assimilabili per tipologia e formato a quelle del primo fascicolo e distinte dal relativo numero di tavola. Tra queste figura, ad esempio, il piccolo *Gesù Bambino con l'agnello* di Luini¹⁸, interpretato come san Giovannino e raffigurato in

¹⁷ “Ho fatto un altro numero della mia operetta, senza più successo del primo”: T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway*, cit., p. 75. Le imprese editoriali della Cosway non trovavano un adeguato riscontro in un ambiente che stava predisponendo il primo dei dodici volumi della *Galerie du Musée Napoléon*, pubblicato a Parigi nel 1804 dall'incisore Antoine-Michel Filhol (1759-1812). Pubblicata in centoventi fascicoli ciascuno contenente una descrizione di poche pagine e sei incisioni, per un totale di settecentoventitré tavole, l'opera includeva la *Belle Ferronnière* (vol. VII, n. 473) e la *Gioconda* (vol. XI, n. 29). Filhol, “éditeur de la Galerie des tableaux du gouvernement”, poteva contare sull'appoggio di Dominique Vivant Denon (1747-1825), come si deduce dalla lettera del 19 maggio 1804 a Jean-François Goulard (1755-1817), all'epoca direttore di Versailles, *Vivant Denon, Directeur des musées sous le Consulat et l'Empire correspondance (1802-1815)*, 2 voll., Paris 1999, I, n. 391, p. 175. Diversamente, malgrado la lunga amicizia, la Cosway non aveva ricevuto dal direttore del Louvre alcun sostegno per i suoi progetti.

¹⁸ Bernardino Luini, *Gesù con l'agnello*, tavola, 28 × 25 cm, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Pinacoteca, inv. 82. Inciso in senso rovesciato, la provenienza del dipinto viene indicata nella didascalia come elemento di valore: giunto a Parigi il 25 giugno 1796, esposto nel febbraio 1798 (n. 108), nel 1801 (n. 861), nell'allestimento del Musée Napoleon (n. 1034) e infine restituito nel 1815 all'istituzione milanese. Si veda: *Notice des principaux tableaux recueillis dans la Lombardie Par les Commissaires du Gouvernement Français, Dont l'Exposition provisoire aura lieu dans le grand salon du Muséum...* [s.l., s.d., ma Paris 1798], n. 108, p. 86; M.L. BLUMER, *Catalogue des peintures transportées d'Italie en France de 1796 à 1814*, in “Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français”, 1936, II, 214, p. 287. Per il dipinto si rinvia alle schede di G. AGOSTI, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 aprile - 13 luglio 2014), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, Officina libraria, Milano 2014, I, n. 56, pp. 258-260 e C. QUATTRINI, in C. QUATTRINI, *Bernardino Luini. Catalogo generale alle opere*, Torino 2019, n. 138, pp. 351-352.

controparte, di cui esistono due fasi di stampa, l'ultima con l'aggiunta della didascalia: "Le petit S.t Jean, jouant avec son Agneau. / Ce Tableau peint sur Bois a 11 pouces de hauteur sur 9 de largeur. / Il vient de la Bibliothèque Ambroisienne, à Milan"¹⁹ (fig. 3). Ma a richiamare l'attenzione sono le diverse prove dedicate alla *Gioconda*. Esposta per la prima volta al Louvre nel 1798 e descritta nella *Notice* come opera proveniente da Versailles²⁰, in seguito destinata all'appartamento di Joséphine de Beauharnais alle Tuileries, l'opera veniva restituita al museo nel settembre 1802, quando Maria Cosway lavorava alle sue copie²¹.

¹⁹ Maria Hadfield Cosway, *Gesù Bambino con l'agnello da Bernardino Luini*, 1802-1803, incisione a vernice molle su carta, parte incisa 132 × 129 mm, BCLo, Fondo Cosway, materiale non inventariato. Dell'incisione è nota una tiratura dei primi anni del 2000, traccia dell'esistenza della lastra originale presso la fondazione lodigiana attualmente irreperibile.

²⁰ *Notice des principaux tableaux*, cit., n. 104, p. 84: "Ce Tableau, sur bois, a 2 pieds 4 ponces de haut, sur 19 pouces; il vient de Versailles. Léonard fut quatre années à la peindre, suivant le Vasari; et François Ier l'acheta 4000 écus". Sui dipinti di Leonardo presenti a Versailles prima della Rivoluzione si veda A. ANTONINI, *Mémorial de Paris et de ses environs à l'usage des voyageurs*, Paris 1734, dove vengono elencati: nel Cabinet des Coquilles del piccolo appartamento del re, "La belle Ferronierre" (p. 167); nella galleria dell'appartamento del re, "La Joconde" e "La Vierge & Sainte Elizabet" (p. 168), "Un Portrait" e "Sainte Catherine" (p. 169); nel gabinetto delle medaglie, "La Vierge, Jesus, & Saint Michel" (p. 173); nella camera da letto del duca d'Orleans, "Une Vierge, Jesus, & Saint Jean" (p. 174); una collocazione di poco rilievo come è stato indicato da L. FAGNART, *Léonard de Vinci dans les textes de théorie de l'art publiés en France au XVIIe siècle. Propos choisis*, in *Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII)*, atti del convegno internazionale di studi (Parigi-Torino, 2019), a cura di M. QUAGLINO, A. SCONZA, Firenze 2022, pp. 399-416: 414.

²¹ Presso gli Archives du Louvre, P12 (fol. 10), non si conserva traccia dell'invio della *Gioconda* alle Tuileries, ma solo la nota della sua restituzione, come segnalato da C. SCAILLIÉREZ, *Léonard de Vinci. La Joconde*, Paris 2003, in particolare pp. 10-11, note 18-21. Relativamente agli allestimenti del dipinto al tempo delle imprese editoriali della Cosway si veda V. DELIEUVIN, *Les accrochages*

L'incisione della *Gioconda* costituisce un caso particolarmente significativo dal momento che è documentata nelle diverse fasi di produzione, a partire dal disegno preparatorio a matita grigia che si conserva a Roma, Istituto Centrale per la Grafica (inv. D-FN16490)²², sino alla realizzazione di varie prove di stampa per giungere alla versione definitiva con l'immagine in controparte e la didascalia emendata dal grossolano refuso "Groconda"²³ (figg. 4, 5). Si aggiunge alla serie una versione con l'immagine in senso corretto²⁴ di cui un esemplare è servito da base per un'interessante elaborazione pittorica condotta a tempera con straordinari colori accordati ai valori cromatici dell'originale in un'armonica forma compendiaria²⁵ (figg. 6, 7).

de La Joconde de 1797 à nos jours, risorsa digitale: <https://grandpalais-immersif.fr/ressources-pedagogiques-expo-joconde>, pp. 2-3. Con questa precisazione rivedo la proposta sui tempi dell'esecuzione del disegno già espressa in R. ANTONELLI, *Maria Cosway, Leonardo e Giuseppe Bossi*, cit., p. 116, nota 51.

²² Il disegno è catalogato come: Richard Cosway, *Ritratto femminile*, derivazione da Leonardo da Vinci, matita nera su carta, 191 × 158 mm, Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Osio, inv. 8D-FN16490.

²³ Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*, 1802-1803, incisione a vernice molle, prova di stampa, 170 × 150 mm, AFMCLo; Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*, 1802-1803, incisione a vernice molle, 170 × 150 mm, BCLo, Fondo Cosway, materiale non inventariato. Questa versione, corrispondente alla definitiva, era destinata al fascicolo della *Choix des peintures* con il numero di tavola 13.

²⁴ Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*, 1802-1803, incisione a vernice molle, prova di stampa, 175 × 152 mm, AFMCLo. Il verso del foglio presenta un'ulteriore prova di stampa.

²⁵ Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*, 1802-1803, vernice molle, tempera, supporto secondario in cartoncino, 150 × 130 mm, AFMCLo, inv. I.2. Testimonianza della pratica della pittrice di colorare le incisioni a imitazione dei dipinti copiati si ricava da una memoria parigina del 25 novembre 1802 di Giovanni Romani di Casalmaggiore (1757-1822): "Ci recammo stamane a visitare la celebre pittrice madame Cosway la quale ebbe la graziosità di farci vedere una nuova collezione di rami intagliati ad acqua forte rappresentanti dei disegni da essa copiati da alcuni dei più bei quadri della galleria del Louvre, di grandezza uniformi

L'incisione di Maria Cosway assume un carattere pionieristico, anticipando le versioni più note che hanno accompagnato la fortuna del dipinto di Leonardo, come la "Joconde" di Jean Baptiste Raphaël Urbain Massard (1775-1843) del 1805 circa e la "Mona Lisa" di Constant Louis Antoine Lorichon (notizie dal 1800-1868) contenuta nell'undicesimo volume delle *Galerie du Musée Napoléon*, l'accreditata impresa monumentale edita da Filhol tra il 1804 e il 1815 sotto l'auspicio napoleonico²⁶.

Gli stessi valori grafici dell'incisione coincidono con il disegno preparatorio, che va considerato una copia condotta sull'originale da Maria e non può certo corrispondere a una memoria grafica di Richard²⁷. L'attribuzione al pittore si fondava sul viaggio a Parigi condotto in compagnia della moglie nel 1786, quando la celebrità di ritrattista lo rendeva ricercato nell'ambiente aristocratico parigino e gli permetteva di visitare le raccolte dell'Ancien Régime²⁸.

Il piccolo studio a matita trova, invece, un efficace riscontro nello stile di altri disegni preparatori riferibili a la *Choix des peintures* condotti dalla Cosway tra il 1802 e il 1803 al Louvre e che ancora si conservano presso l'omonima fondazione a Lodi²⁹

non più larghi di un quarto di foglio; alcuni di essi sono colorati secondo il metodo ordinario, altri sono stati da essa dipinti ad olio, che formano altrettanti quadretti di un piacevole effetto": 603. 25 novembre. *Opere di madame Cosway pittrice*, in G. ROMANI, *Memorie private del viaggio a Parigi*, a cura di E. CIRIANI, V. ROSA, vol. 3, Biblioteca Civica A.E. Mortara, Casalmaggiore 2004, pp. 584-585.

²⁶ Vedi nota 17.

²⁷ Per la proposta attributiva del disegno a favore di Maria Cosway si veda R. ANTONELLI, *Maria Cosway, Leonardo e Giuseppe Bossi*, cit., pp. 116-117, dove figurano alcuni esemplari delle stampe citate, p. 123, figg. 5-6.

²⁸ Il disegno come opera di Richard era stato considerato da M. FARAONI, *Maria Cosway e la Grand Galerie*, in "RSN – Italia, Revue du Souvenir Napoléonien – Italia", 3, 2020, pp. 28-33: 29, nota 7.

²⁹ Si vedano, ad esempio, gli studi preparatori a grafite per la *Balia di casa*

(fig. 8). Risulta infatti guidato dalla stessa impronta grafica, immediata e sintetica, evocativa nei dati figurativi meno essenziali ma sempre compiuta, secondo una modalità esecutiva sistematica e ampiamente esercitata³⁰.

Una curiosità lega invece la *Gioconda* alla collezione di Richard Cosway, come riferisce il già citato Northcote, che segnala tra varie stravaganze un supposto studio preparatorio: “Here was the crucifix that Abelard prayed to, a lock of Eloisa’s hair, the dagger with which Felton stabbed the Duke of Buckingham, the first finished sketch of the *Jocunda*, Titian’s large colossal profile of Peter Aretine, a mummy of an Egyptian king, a feather of a phoenix, a piece of Noah’s Ark”³¹. Eppure la presenza di quest’opera si ritrova nel catalogo di vendita delle raccolte di Richard Cosway del 1821, dove compare ascritta a Leonardo la voce in italiano “La bella *Gioconda*”³², ragionevolmente corrispondente a quella più generica dell’inventario manoscritto stilato nel 1820: “A Head from Leonardo da Vinci”³³. Al con-

Medici di Paris Bordon, pubblicata da T. GIPPONI, *La veridica storia*, cit., p. 54, con l’incisione in controparte, e quello per il *Ritratto del cardinal Bibbiena* di Raffaello, pubblicato nella scheda di Monja Faraoni in *Le donne di casa Manzoni*, cit., con la relativa incisione ancora in controparte predisposta per il primo fascicolo, pp. 160-161, n. VI; pp. 170-173, n. IX, con l’elenco di alcune delle incisioni sciolte conservate a Lodi presso l’AFMCLo e la BCLo.

³⁰ Ancora il 6 maggio 1803, qualche giorno prima di lasciare Parigi alla volta di Lione, la Cosway scriveva: “Venerdì fui tutta la giornata al Louvre a far diverse piccole cose. Mi dispiace di non aver fatto più schizzi. Mi sarà una collezione preziosa”, T. GIPPONI, *Maria Hadfield Cosway*, cit., p. 105.

³¹ S.L. GWYNN, *Memorials*, cit., p. 151.

³² *A catalogue of the pictures of Richard Cosway, Esq. R.A.: being the choice part of the very numerous collection made by him during the last fifty years ... : to be sold by auction, by Mr. Stanley, at Mr. Cosway’s late residence, no. 20, Stratford Place, Oxford Street, ... the 17th of May, 1821, and two following days at Twelve o’Clock* [s.l., s.d., ma London 1821], n. 69, p. 9.

³³ Inventario dei beni di Richard Cosway, Londra, 15 aprile 1820, c. 203r,

tempo, nel sopracitato catalogo dell'asta del maggio 1821, curata da Stanley e organizzata da Maria, rientrata a Londra dal 1817 per occuparsi del marito malato, si trovava anche un dipinto con la *Sacra Famiglia* attribuito a Leonardo³⁴.

Il già citato viaggio dei Cosway a Parigi nel 1786 dovrebbe essere riconsiderato, nell'ambito della produzione di Richard, in rapporto a un tema celebrativo dei fasti della monarchia francese: *La morte di Leonardo tra le braccia di Francesco I*³⁵ (fig. 9). Un'iconografia presentata per la prima volta da François-Guillaume Ménageot nel 1781 in un dipinto destinato alle raccolte di Luigi XVI e depositato ai Gobelins per aggiungersi alla serie degli arazzi della "storia di Francia"³⁶.

Nel disegno di Richard Cosway la scena segue un impianto

AFMCLo. Pubblicato, non integralmente, da S. LLOYD, *The Cosway Inventory of 1820: Listing Unpaid Commissions and the Contents of 20 Stratford Place, Oxford Street, London*, in "The Volume of the Walpole Society", vol. 66, 2004, pp. 163-217: 188.

³⁴ *A catalogue of the pictures of Richard Cosway, Esq. R.A.*, cit., n. 76, p. 13. Si segnala anche la presenza di un dipinto di Luini: "The Virgin, Christ, and St. John", n. 91, p. 10.

³⁵ Per il tema iconografico si rimanda a G. TOSCANO, *La mort de Léonard. La naissance d'un mythe de Vasari à Ingres*, in *1519. La mort de Léonard. La naissance d'un mythe*, catalogo della mostra (Amboise, Château royal, 2 maggio - 2 settembre 2019), a cura di G. TOSCANO, Gourcuff Gradenigo, Montreuil 2019, pp. 43-63; per la fortuna del tema si veda T. MOZZATI, *Al di qua della morte. Pensieri ulteriori sulla fortuna francese di Leonardo fra Sette e Ottocento*, in *L'ultimo Leonardo. 1510-1519. Leonardo tra Milano, Roma e Amboise: committenze, progetti, studi fra arte, architettura e scienza*, a cura di P.C. MARANI, Ente Raccolta Vinciana, Brezno di Bedero 2020, pp. 253-264.

³⁶ Per il dipinto di Ménageot e la sua fortuna si veda G. TOSCANO, *La morte di Leonardo: un episodio della storia di Francia: da Ménageot a Ingres*, in *Leonardo in Francia. Il maestro e gli allievi 500 anni dopo la traversata delle Alpi 1516-2016*, a cura di S.T. CATALDO, Milano 2016, pp. 181-235: 211-215; N. WILLK-BROCARD, *La Mort de Léonard de Vinci par Ménageot: une commande des Bâtiments du roi*, in *1591. La mort de Léonard*, cit., pp. 65-67, figg. 40-41.

verticale, affollata da personaggi che sembrano assecondare la diagonale che culmina nella figura alata che porge una corona in alto a destra³⁷. Il segno a matita è leggero, in alcuni passaggi sfumato, ripassato da acquerellature grigie e marroni. La ricercatezza del pittore si coglie, oltre che nell'ostentata eleganza degli apparati scenici e nella figura di Francesco I, raffigurato secondo il modello di Tiziano, soprattutto nella gestualità degli astanti, dove il pittore squaderna un campionario di mani non scevro di richiami leonardeschi. Va comunque notato che qualche elemento della composizione di Cosway sembra richiamare quella di *Ménageot*: il baldacchino, la presenza della donna con vaso e la generale teatralità, aspetti che potrebbero essere stati colti anche attraverso la risonanza della traduzione incisoria del dipinto realizzata nel 1781. Fatta questa premessa, per il disegno di Richard Cosway, che è stato considerato da Robert Rosenblum addirittura un precedente del dipinto francese, anche tenendo conto della stessa iconografia esposta dalla Kauffmann alla Royal Academy nel 1778, si propone una datazione entro l'ultimo decennio del Settecento³⁸.

Una analoga sensibilità grafica si coglie in un secondo disegno di Richard Cosway realizzato nel 1802 in memoria di Robert Udney (1725-1802), un sodale del pittore e un collezionista di opere di Leonardo, come ad esempio le teste a pastelli colorati copie

³⁷ Richard Cosway, *La morte di Leonardo tra le braccia di Francesco I*, 1790-1800 circa, grafite, acquerello grigio e marrone su carta preparata avorio, 299 × 238 mm, Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 41846, acquisito nel 2006.

³⁸ R. ROSENBLUM, *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra Neoclassicismo e Romanticismo*, Roma 1984, pp. 71-72, nota 107. Per il disegno si rinvia alla scheda, da emendare nei dati tecnici, di G.C. SCIOLLA, in *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, catalogo della mostra (Vinci, Palazzina Uzielli, 28 giugno - 28 settembre 1997), a cura di R.P. CIARDI, C. SISI, Giunti, Firenze 1997, cat. 2.20, pp. 151-153, con datazione 1810-1815 circa e bibliografia precedente.

del *Cenacolo*³⁹, ricordate anche da Carlo Amoretti nelle sue *Memorie*, probabilmente le stesse viste in Inghilterra da Angelica Kauffmann⁴⁰. Il tema rappresentato, *Il genio della pittura* o *Minerva istruisce i putti nell'arte della pittura*, contiene una particolare citazione del maestro toscano tra i ritratti disvelati da un putto alato all'interno della cortina che circonda il letto, un ideale scenario commemorativo all'insegna degli artisti amati dal collezionista inglese⁴¹ (fig. 10).

L'interesse per Leonardo da parte del pittore inglese è stato rintracciato, infine, tra le pieghe della ricca collezione di disegni, come ad esempio uno studio per una testa di carattere femmi-

³⁹ Per la serie di "cartoni" si veda A. BALLARIN, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio, con la collaborazione di M. MENEGHETTI, B.M. SAVY, Verona 2010, tomo II, pp. 777-808; L. WOLK-SIMON, *The "Cartones of Leonardo da Vinci"*, in "The Burlington Magazine", vol. 153, 1296, marzo 2011, pp. 148-155, ricondotte a Boltraffio e bottega da P.C. MARANI, "Bella quanto l'originale istesso". *La copia del Cenacolo della Royal Academy di Londra. Vicende, fortuna, attribuzione*, Ente Raccolta Vinciana, Quinto de' Stampi 2016, pp. 33-42.

⁴⁰ C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano 1804, pp. 66-67. Nel testamento della pittrice, redatto il 20 giugno 1803, figurava un *San Girolamo* penitente ascritto a Leonardo, da riconoscere nella tavola *San Girolamo penitente* di Cesare da Sesto e Cesare Bernazzano del Nationalmuseum di Stoccolma, inv. 2794, secondo la proposta di J. SAMMER, *The Nineteenth-Century Vicissitudes of Leonardo's Saint Jerome*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XL, 2023, pp. 147-162, fig. 2.

⁴¹ Richard Cosway, *Il genio della pittura* o *Minerva istruisce i putti nell'arte della pittura*, 1802, matita, penna, inchiostro marrone chiaro e scuro, 238 x 201 mm, Copenhagen, National Gallery of Denmark, inv. KKSgb7498. Per il disegno si veda *British drawings by artists born before 1900*, a cura di D. BINDMAN, C. FISCHER, Copenhagen 2008, cat. 53. Lo stesso museo conserva un disegno di Luca Cambiaso, *Sacra famiglia con Anna e Gioacchino* (inv. KKSgb5545), e un *d'après* da Francesco Albani, *Apollo e Dafne* (inv. KKS6718), recanti il timbro della collezione di Richard Cosway (Lugt 629). Il disegno fungeva da modello per l'incisione di Pierre Condé (1767-1840), *Memoriale a Robert Udney Esq.*, di cui si conserva un esemplare presso l'AFMCLo.

nile⁴². Distinto dal timbro della collezione del pittore, il *Profilo di donna urlante* è una derivazione da un modello vinciiano presente nella collezione inglese di Chatsworth (Devonshire Collection, n. 825 A) e dal 2004 fa parte dei Fine Arts Museums di San Francisco attribuito all'ambito di Leonardo⁴³ (fig. 11).

La fortuna delle teste caricate leonardesche, nel corso del Settecento, era stata promossa da straordinarie imprese editoriali come quella parigina del 1730 di Pierre-Jean Mariette (1694-1774), *Recueil de testes de caractère*, dedicata alla pubblicazione del suo famoso "Album", dove al foglio 18 figurava il soggetto della derivazione posseduta da Cosway, inciso da Caylus (1692-1765) per la raccolta alla tavola n. 5⁴⁴ (fig. 12). E ancora, nel 1796, il fiorentino Francesco Bartolozzi (1727-1815), collega e amico del pittore inglese e della moglie, fautore del *poin-tillé*, pubblicava a Londra una raffinatissima *suite* di esemplari vinciiani delle raccolte reali inglesi⁴⁵.

⁴² Per il modello figurativo si veda P. TRUTTY-COOHILL, *The Spencer Collection of Grotesques and Caricatures after Leonardo*, in "Arte Lombarda", 105/107 (2-4), 1993, pp. 48-54: 49. Per la collezione di disegni di Richard Cosway si veda *Richard & Maria Cosway*, cit., pp. 80-82 e 130-132.

⁴³ Scuola di Leonardo da Vinci, *Testa caricata femminile*, inizio del XVI secolo, penna e inchiostro marrone, 53 × 52 mm, San Francisco, Fine Arts Museums, inv. 2004.58. Sul foglio si riconosce il timbro della collezione di Richard Cosway (L. 628) in basso a destra.

⁴⁴ Sulle caricature leonardesche nelle incisioni del Settecento si veda R. ANTONELLI, *La fortuna delle teste di carattere di Leonardo nelle incisioni nel Settecento*, in *De' visi mostruosi e caricature da Leonardo a Bacon*, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, 28 gennaio - 27 aprile 2023), a cura di P.C. MARANI, Marsilio Arte, Venezia 2023, pp. 130-141; per l'incisione di Caylus, p. 132, fig. 1.

⁴⁵ Sulla raccolta *Imitations of Original Designs by Leonardo da Vinci* di Bartolozzi si veda la scheda di R. ANTONELLI, in *La Cène de Léonard de Vinci pour François Ier, un chef-d'œuvre en or et soie*, catalogo della mostra (Amboise, Château du Clos Lucé, 7 giugno - 2 settembre 2019), a cura di P.C. MARANI, Skira, Paris

Alla collezione di Cosway apparteneva anche il noto studio di Rembrandt per i primi due gruppi di sinistra dell'*Ultima cena*, una potente riflessione sull'originale vinciano che va letta in rapporto al disegno dell'insieme di New York⁴⁶. Va segnalato, inoltre, il passaggio sul mercato di uno *Studio di pannello* assegnato all'ambito di Lorenzo di Credi con il timbro di possesso del pittore in basso a sinistra, un ulteriore elemento che si aggiunge alla conoscenza, ancora frammentaria, dei disegni raccolti da Richard Cosway⁴⁷.

In chiusura di questa rassegna di dati figurativi e collezionistici riferiti a Leonardo si tornerà a parlare di un'opera di Richard Cosway la cui fortuna potrebbe essere stata favorita da un evento milanese.

Concluse le tornate delle aste londinesi del 1821, alla morte del pittore i materiali non venduti venivano portati da Maria a Lodi, luogo eletto dal 1812 per il nuovo esercizio professionale

2019, pp. 210-211, nn. 51-53; R. ANTONELLI, *La fortuna delle teste*, cit., pp. 136-138, con bibliografia precedente.

⁴⁶ Rembrandt (1606-1669), *Studio dall'Ultima cena di Leonardo*, 1635 circa, pietra rossa, biacca su carta, 124 × 210 mm, Londra, British Museum, inv. 1900,0611.7. Sul foglio si riconosce il timbro della collezione di Richard Cosway (L. 628) in basso a destra. Sul disegno si veda la scheda di M. ROYALTON-KISCH, in *Drawings by Rembrandt and his Circle in the British Museum*, London 1992, pp. 59-61, n. 14, e quella di G.C. SCIOLLA, in *Il Genio e le Passioni: Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 21 marzo - 17 giugno 2001), a cura di P.C. MARANI, Skira Artificio, Milano 2001, pp. 348-349, n. 137, dove non si indica la provenienza Cosway. Il disegno è stilisticamente affine allo studio d'insieme dello stesso Rembrandt, *L'Ultima cena*, 1634-1635, pietra rossa su carta, 362 × 475 mm, Robert Lehman Collection, 1975, New York, Metropolitan Museum, inv. 1975.1.794, del quale il foglio appartenuto a Richard Cosway rappresenta un particolare.

⁴⁷ Ambito di Lorenzo di Credi, *Studio di drappaggio*, punta metallica, matita nera su carta preparata cerulea, 178 × 222 mm, Sotheby's, Old Master Drawings, asta N08711, New York, 26 gennaio 2011, lotto n. 503.

di educatrice e dove morirà nel 1838⁴⁸. Tuttavia, se la promozione finalizzata alla vendita delle opere del marito poteva godere di relazioni importanti con mercanti e amatori come i Colnaghi e gli Artaria, le necessità economiche del suo istituto richiedevano un'adeguata promozione garantita anche da occasioni istituzionali, come l'Esposizione di Brera del 1823⁴⁹.

La vicenda milanese riguarda proprio l'esposizione di diciotto disegni di Richard Cosway, artista presentato nella guida in termini celebrativi come pittore del re d'Inghilterra⁵⁰. Tra questi vi era anche il foglio con *La morte di Leonardo tra le braccia di Francesco I*, un tema già avviato nel 1811 da Santi Soldaini e apprezzato nella tradizione delle esposizioni braidensi.

⁴⁸ Traccia dei beni derivati dalle collezioni del marito e posseduti da Maria Cosway alla sua morte si trova in: *La collezione Maria e Richard Cosway a Lodi*, a cura di M. FARAONI, Quaderno di studi lodigiani, 11, "Archivio Storico Lodigiano", Lodi 2011.

⁴⁹ La promozione dell'opera di Richard Cosway veniva rinnovata da Maria attraverso la pubblicazione, nel 1826, di una selezione di incisioni dagli originali del marito ancora in suo possesso e appartenenti a libri di ricordi, oggi perduti. La *suite* raccoglie un ricco numero di disegni incisi da Giovanni Paolo Lasinio (1789-1855), il traduttore del Campo Santo di Pisa e figlio di Carlo Lasinio (1759-1838), autore di una singolarissima serie di incisioni derivate da modelli caricaturali di Leonardo. Di questa impresa editoriale, nei primi anni 2000, sono state realizzate diverse tirature dalle lastre originali, attualmente non reperibili tra i materiali dell'AFCLo.

⁵⁰ "Diciotto disegni, alcuni de' quali a penna, e la maggior parte a matita con qualche tocco d'acquerello a colori, del sig. Riccardo Cosway, pittore del Re d'Inghilterra, rappresentano la Cena in Emaus; il viaggio della S. Famiglia in Egitto; Leonardo che muore fra le braccia di Francesco I; tre Madonne col Bambino composte nello stile correggesco; il ritratto a penna dell'autore, con i busti, uno de' quali Michelangelo; Prometeo legato al Caucaso coll'avvoltoio, disegno a penna; la morte d'Adone, *idem*; la Madonna col Bambino, *idem*; una Maddalena penitente, *idem*; le Grazie col corpo di Leandro nell'acqua": *Oggetti di Belle Arti esposti nelle sale dell'Imp. Regia Accademia*, in *Atti dell'I.R. Accademia delle Belle Arti in Milano*, Milano 1823, p. 55.

Nella stessa esposizione i riferimenti al maestro del Rinascimento erano presenti in alcuni esempi di grande rilievo, basti citare il mosaico, copia da Giuseppe Bossi, della *Testa del Salvatore* di Gaetano Banfi e soprattutto il grande dipinto di Giuseppe Diotti *La corte di Ludovico il Moro*, con Leonardo che presenta il progetto del *Cenacolo*, concluso proprio nel 1823⁵¹.

In questo contesto, il disegno del pittore inglese si connotava così come elegante modello per la celebrazione del mito vinciano nella Milano di primo Ottocento; un caso curioso, e di richiamo per il pubblico di artisti e amatori, sovrinteso da Maria Cosway, accorta e aggiornata interprete degli eventi contemporanei nel segno di Leonardo⁵².

⁵¹ Il passaggio milanese viene citato da V. ROSA, *Il mito di Leonardo attraverso tre opere esemplari esposte a Brera*, in *Leonardo da Vinci e l'Accademia di Brera*, a cura di P. SALVI, con A. MARIANI, V. ROSA, Cinisello Balsamo 2020, pp. 173-185: 177-178. Per il dipinto di Giuseppe Diotti, *La corte di Ludovico il Moro*, olio su tela, 272 × 392 cm, Lodi, Museo Civico, si rimanda alla scheda di E. LISSONI, in *Il genio di Milano. Crocevia delle arti dalla fabbrica del Duomo al Novecento*, catalogo della mostra (Milano, Gallerie d'Italia, 23 novembre 2024 - 16 marzo 2025), a cura di M. CARMINATI, F. MAZZOCCA, A. MORANDOTTI, Skira, Milano 2024, cat. II.1, p. 86, fig. pp. 66-67.

⁵² A Londra dal 1817 al 1822, per assistere il marito che morirà nel 1821 e per occuparsi della vendita dei suoi beni, Maria Cosway riceveva un resoconto della vita culturale milanese e delle teorie artistiche più aggiornate, anche in relazione al capolavoro di Leonardo, dal canonico giansenista e sodale di casa Manzoni Gaetano Giudici (1766-1851), che riferiva, in una lettera del 5 marzo 1821, circa la pratica di "levare dalle pareti i dipinti" del restauratore Stefano Barezzi (1789-1859), e delle prospettive di applicazione sul *Cenacolo* vinciano: "che presenta singolari difficoltà per essere dipinto a oglio [*sic*], sopra parete nitrosa e ridipinto più volte da mani imperite; si tenterà prima sopra due figure di fianco", AFMCLo, inv. Giudici G01. La notizia è ripresa nella scheda di R. ANTONELLI, Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri Quattro*, in *Maria Hadfield Cosway*, cit., pp. 218-221; per la trascrizione integrale si rimanda a T. GIPPONI, *Novità dell'Archivio Cosway*, in "Annali Manzoniani", n.s., IV-V, 2001-2003, pp. 359-374: 359-362, e T. GIPPONI, *La veridica storia*, cit., pp. 129-133; un'analisi

This contribution aims to analyze the artistic personalities of Richard and Maria Cosway, seeking significant connections with the figure of Leonardo da Vinci, as reflected in their artistic production and collecting interests between the late eighteenth and early nineteenth centuries. The proposed approach seeks to highlight the influence—and perhaps even the conditioning—of the English painter on Maria Cosway's work, particularly in some editorial artistic endeavors produced between 1800 and 1803, at the conclusion of her artistic career.

*A particularly emblematic case concerns the attribution of a drawing—a pencil copy of the *Gioconda*, generally assigned to Richard Cosway but instead corresponding to the engraved translation created by the painter in Paris between 1802 and 1803. In addition, Richard Cosway's collections could boast significant Leonardesque examples, such as a recently identified caricatured female head, recognized thanks to the stamp of his collection.*

As for the English painter's production, it is possible to ascribe to him one of the most interesting interpretations of the iconography dedicated to Leonardo's death, a contribution to a theme of great resonance in the early nineteenth century.

recente è offerta nella scheda di F. LAGHEZZA, in *Le donne di casa Manzoni*, cit., pp. 192-196, n. XVII, che ringrazio per i proficui confronti. Sul progettato distacco di Barezzi si veda P.C. MARANI, in *Leonardo. L'Ultima cena*, Milano 1999, pp. 46-47. È possibile che le notizie sul restauro del *Cenacolo* fornite da Giudici possano rispondere a precise richieste della stessa Cosway, dal momento che, nel giugno 1821, la Royal Academy acquistava la copia del *Cenacolo* un tempo alla Certosa di Pavia e a Londra dal 1817. Non è noto se nella corrispondenza della Cosway di quel periodo sia fatto cenno. Per l'acquisto della copia londinese si veda P.C. MARANI, "Bella quanto l'originale istesso", cit., pp. 20-24. Si deve altresì sottolineare che tra i partecipanti dell'assemblea generale per l'acquisto del dipinto figuravano due sodali della Cosway, Joseph Farington e Henry Fuseli, quest'ultimo in qualità di "Keeper" e relatore di una conferenza sul *Cenacolo* di Leonardo, il 16 dicembre 1824, presso la stessa istituzione, come documentato in ivi, pp. 29-31 e 93-110.



Fig. 1. Robert Thew (da Richard Cosway), *Portraits of M.^r & M.^{rs} Cosway*. Milano, collezione privata



Fig. 2. Richard Cosway, *Ritratto di Maria Cosway con il busto di Leonardo*. Lodi, Fondazione Maria Cosway, inv. AFCL I.2



*Le petit St Jean, jouant avec son agneau.
Ce tableau peint sur bois a 10 pouces de hauteur sur 9 de largeur.
Il est de la Bibliothèque Ambrosienne, à Milan.*

Fig. 3. Maria Hadfield Cosway, *Gesù Bambino con l'agnello* da Bernardino Luini. Lodi, Biblioteca Laudense, Fondo Cosway



Fig. 4. Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*,
prova di stampa. Lodi, Fondazione Maria Cosway



Fig. 5. Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*.
Lodi, Biblioteca Laudense, Fondo Cosway



Fig. 6. Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*,
prova di stampa. Lodi, Fondazione Maria Cosway



Fig. 7. Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*.
Lodi, Fondazione Maria Cosway, inv. I.2



Fig. 8. Maria Hadfield Cosway, *La Gioconda*. Roma, Gabinetto Disegni e Stampe, Fondo Osio, inv. 8D-FN16490



Fig. 9. Richard Cosway, *La morte di Leonardo tra le braccia di Francesco I.* Ottawa, National Gallery of Canada, inv. 41846. Photo NGC



Fig. 10. Richard Cosway, *Il genio della pittura o Minerva istruisce i putti nell'arte della pittura*, modello per l'incisione di Pierre Condé, Memoriale a Robert Udney Esq. Copenhagen, National Gallery of Denmark, inv. KKSgb7498



Fig. 11. Scuola di Leonardo da Vinci,
Testa caricata femminile. San Francisco, Fine Arts Museums
of San Francisco, Museum Purchase, Dorothy
Spreckels Munn Bequest Fund, 2004.58.
Photograph by Joseph McDonald, courtesy
of the Fine Arts Museums of San Francisco

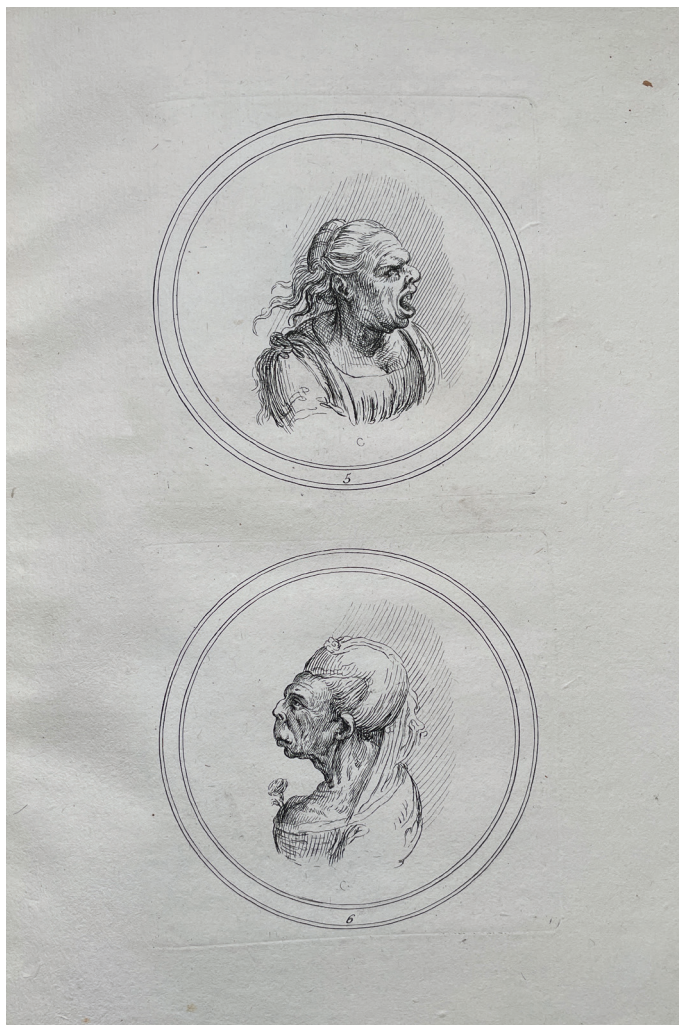


Fig. 12. Caylus, *Due teste caricate femminili*, 1730.
Milano, Raccolta Vinciana, C.III.39

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA INTERNAZIONALE LEONARDIANA
(BIL)

2023/2025

A cura di Monica Taddei
Collaborazione di Simona Minichelli, Sanaa Tabet
Supporto informatico di Alessio Veracini¹

BIL raccoglie opere di e su Leonardo pubblicate in Italia e all'estero: scritti, apocrifi, edizioni in facsimile di disegni e manoscritti, antologie nella sezione *Opere di Leonardo*; monografie, miscellanee, spogli di monografie e di periodici in quella *Opere su Leonardo*.

I dati relativi al 2023 si riferiscono alle pubblicazioni apparse nella seconda parte dell'anno e non registrate nella precedente BIL inclusa nel fascicolo 40 della Raccolta Vinciana, quelli del 2025 a quanto pubblicato entro il mese di giugno e saranno implementati sul prossimo numero della rivista.

Le registrazioni che presentiamo sono il frutto dell'attività di ricerca bibliografica e di catalogazione condotta dal personale e da collaboratori della *Biblioteca Leonardiana - Centro di ricerca e documentazione per gli studi leonardiani*, arricchite in maniera diffusa dalle preziose segnalazioni che studiose e studiosi di Leonardo e istituti specializzati hanno

¹ Si ringrazia per il supporto l'associazione "Centro internazionale di studi e documentazione Leonardo da Vinci E.T.S" di Vinci.

voluti farci pervenire, e ai quali va il nostro sincero ringraziamento.

Anche per questa BIL, come per le precedenti, l'attività bibliografica del nostro istituto è stata sollecitata dalla ricca produzione editoriale che abbiamo cercato di circoscrivere. Ogni bibliografia di quelle sin qui pubblicate nella Raccolta Vinciana ha sempre previsto aggiornamenti e ampliamenti retrospettivi rilasciati nella versione online della BIL. Anche in questo caso mi sento di premettere che l'obiettivo ideale della completezza sia in termini numerici sia in termini di informazioni sul contenuto non è stato sicuramente raggiunto.

La bibliografia descrive solitamente le prime edizioni di opere a stampa ed elettroniche²; segnala quelle successive quando queste presentino varianti o siano edite a distanza di oltre 5 anni. Non riporta schede bibliografiche di manuali ed enciclopedie generali, dattiloscritti e interventi d'occasione, se non firmati, registrazioni di tesi non pubblicate, rassegne stampa, articoli comparsi sulla stampa quotidiana o in riviste ritenute troppo generaliste. Non segnala inoltre dischi sonori, film, cd-rom, dvd-rom, videocassette ed altro materiale non librario. Non sono infine comprese le pubblicazioni per ragazzi.

Le riviste di cui sono stati registrati gli spogli non sono state generalmente descritte, con l'eccezione di *Raccolta Vinciana*, periodico interamente dedicato a Leonardo.

Dei cataloghi di mostre itineranti, se pubblicati con variazioni delle sole pagine iniziali di presentazione rispetto alla prima edizione, non sono stati descritti nuovamente i singoli contributi, per i quali si rimanda ai precedenti numeri della Bibliografia internazionale leonardiana.

Le registrazioni bibliografiche sono descritte secondo norme e regole nazionali e internazionali per le quali rimandiamo al sito e al catalogo della Biblioteca leonardiana.

² Per scelte editoriali le risorse elettroniche registrate nella BIL in futuro potrebbero non essere più disponibili agli indirizzi indicati. Al fine di evitare un'eventuale perdita, la nostra biblioteca acquisisce e conserva una copia di "sicurezza" in locale realizzata per motivi di studio e consultazione.

In ognuna delle due sezioni *Opere di Leonardo* e *Opere su Leonardo* le registrazioni sono ordinate cronologicamente per data e, all'interno dell'anno, alfabeticamente per autore (personale o collettivo) e titolo. Il recupero dagli indici delle informazioni così organizzate è per autore.

Parte delle registrazioni sono complete di nota d'indice e/o di contenuto e generalmente riguardano opere possedute. Altre ne sono prive in quanto descrizioni tratte da fonti bibliografiche e relative a materiale non ancora acquisito o in corso di catalogazione. Il numero delle voci mancanti di descrizioni semantiche ha quest'anno risentito di alcuni problemi gestionali all'interno del nostro istituto. Ritengo comunque che il risultato raggiunto sia di utilità per la comunità scientifica leonardiana e confido in un veloce aggiornamento nella versione on line della BIL.

La presente bibliografia, come accennavo sopra, è parte della **Bibliografia Internazionale Leonardiana on line**, che riunisce e comprende, tra l'altro: il catalogo completo del patrimonio della Biblioteca Leonardiana di Vinci, aggiornato all'anno in corso; il catalogo del patrimonio dell'Ente Raccolta Vinciana di Milano e della Raccolta Carlo Viganò dell'Università Cattolica di Brescia aggiornato al 1989; infine le registrazioni bibliografiche che negli anni, con continuità ed in tempo reale, vanno ad implementare la nostra banca dati, integrando ulteriormente la bibliografia a stampa. BIL on line è consultabile sul sito internet della *Biblioteca Leonardiana - Centro di ricerca e documentazione per gli studi leonardiani* all'indirizzo <http://www.bibliotecaleonardiana.it/catalogo/>.

Monica Taddei
Biblioteca Leonardiana

Opere di Leonardo da Vinci**2023****1. LEONARDO : DA VINCI.**

I Codici Forster del Victoria and Albert Museum di Londra / Leonardo da Vinci ; trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni. - Firenze-Milano : Giunti ; Roma : Treccani, 2023. - 3 vol. di facsimili : ill. ; 15 cm. (misura massima) + 1 vol. di testo (336 p.).

Ristampa anastatica dell'edizione in facsimile sotto gli auspici della Commissione nazionale vinciana, trascrizione diplomatica e critica di Augusto Marinoni, pubblicata in 3 voll. presso: Firenze : Giunti Barbèra, c1992. - In cofanetto (33,5 x 48,8 cm). - Il volume di testo in allegato contiene la trascrizione diplomatica e critica curata di Augusto Marinoni. - Edizione di 2998 esemplari autenticati con certificato notarile. - ISBN 978-88-09-91871-9.

2024**2. LEONARDO : DA VINCI.**

I pensieri di Leonardo da Vinci. - [Amboise : Éditions du Clos Lucé, 2024]. - 39 p. : ill. ; 24 cm.

Trad. di: Les pensées de Léonard de Vinci. - Traduzione di Antonella Manenti. - Titolo dalla copertina; data del deposito legale. - Pubblicato contemporaneamente anche in inglese con il titolo per la traduzione di

Gilla Evans: *The thoughts of Leonardo da Vinci*. - Indice: L'intelligenza di Leonardo da Vinci / conferenza di Padre A.D. Sertillanges: p. 4-19. [I pensieri di Leonardo da Vinci raccolti per tema]: p. 20-40 (Pensieri sulla pittura: p. 20-23. Pensieri sull'arte del volo: p. 24-25. Pensieri sull'anatomia: p. 26-27. Pensieri sulla filosofia: p. 28. Pensieri sulla morale: p. 29. Pensieri sulla religione: p. 30. Pensieri sull'amore e l'amicizia: p. 31. Pensieri sulla scienza: p. 32-33. Pensieri sulla salute e la medicina: p. 34-35. Pensieri sulla natura: p. 36-37. Aforismi di Leonardo da Vinci: p. 38-40). - Citazioni di passi da manoscritti leonardiani.

Opere su Leonardo da Vinci

2023

3. ACCERBONI, LAURA.

Leonardo Sinisgalli e la "poetica" di Leonardo / Laura Accerboni.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [334]-345.

Sinisgalli nelle sue opere sembra riprendere la lezione di Leonardo da Vinci nella ricerca dell'equilibrio, nella capacità di raccogliere tutte le forze per non cadere o nella caduta stessa.

4. ALBERTO MARAGNANO, GIOVANNA - RAINAUD, JEAN-MARIE.

La Joconde amoureuse ; suivi de Et pas même un baiser : pièces en trois actes / Giovanna Alberto Maragnano, Jean-Marie Rainaud. - Paris : Les impliqués, 2023. - 93 p. ; 22 cm.

Due pièce teatrali incentrate sul tema dell'amore; la prima è dedicata al rapporto di Leonardo con la Gioconda occasionato dalla realizzazione del dipinto. - ISBN 9782384176953.

5. ALBINI, SANDRO.

Tutte le montagne di Leonardo : Alpi Apuane, monti bresciani e berga-

maschi nei suoi dipinti = All about Leonardo's mountains : the Apuan Alps, the mountains of Brescia and Bergamo in his paintings / Sandro Albini. - Rudiano : GAM, 2023 (stampa 2024). - 131 p. : ill. ; 30 cm.

In copertina: Prefazione di = Foreword by Edoardo Villata; English version by Stella Visconti, verified by Antonella Festa. - Testo a fronte italiano/inglese. - L'a. fissa intorno agli anni 1496-1497 il periodo della visita di Leonardo a Brescia e alla Valcamonica. Con l'obiettivo di identificare i rilievi sullo sfondo di altri dipinti leonardiani rispetto alla Gioconda, affrontata in altra sede, esamina aspetti dell'operare del Vinciano. - ISBN 9788831484985.

6. ALFANO, GIANCARLO.

«Disfazione» : Samuel Beckett e una parola di Leonardo / Giancarlo Alfano.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 161-171.

Il saggio intende dimostrare come la presenza di una parola leonardiana «disfazione» nell'opera critica di Samuel Beckett (forse proveniente per il tramite di Paul Valéry) sia servita a quest'ultimo per esprimere i diversi momenti della sua scrittura.

7. ANTONELLO, PIERPAOLO.

Arte, macchine infantili, natura : inflessioni leonardesche nell'opera di Bruno Munari / Pierpaolo Antonello.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [272]-289.

Per definire in maniera più puntuale un'eredità leonardesca nell'opera di Munari, l'a. individua sia una serie di spunti ed idee, sia alcuni presupposti metodici e genetici del suo approccio al fare artistico che riescono a mettere in luce le forme di una possibile traduzione funzionale di alcuni presupposti di Leonardo in ambito contemporanei.

8. APOLLONIO, FABRIZIO IVAN - GAIANI, MARCO.

Come Leonardo disegnò l'Uomo Vitruviano? [Documento elettronico] / Fabrizio Ivan Apollonio, Marco Gaiani.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 63-103.

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10621/10827>

Il contributo è dedicato a illustrare ciò che il disegno dell'Uomo Vitruviano di Leonardo rivela dopo un attento esame della superficie, evitando qualsiasi ipotesi interpretativa. Le analisi sono state condotte attraverso tecnologie di elaborazione di immagini digitali, che favoriscono la ricostruzione tridimensionale della topografia del disegno e la sua corretta definizione cromatica, basandosi su metodi colorimetrici piuttosto che spettrali. La replica tridimensionale favorisce un'indagine dettagliata sulle corrispondenze tra i sistemi grafici e proporzionali.

9. ARCHITECTURE in contemporary literature [Documento elettronico] / edited by Nevnihal Erdogan & Hikmet Temel Akarsu. - Singapore : Bentham Science, 2023. - 275 p.

Modalità di accesso: http://benthamscience.com/public/ebook_volume/3614

Indice parziale analitico: The art of the post-modern era and the Da Vinci Code / Hikmet Temel Akarsu (Introduction. The art of the post-modern era. The subject of the novel is the Da Vinci Code. On the architectural monuments in the Da Vinci Code. On the Da Vinci Code, the Last Supper, and Leonardo da Vinci. Conclusion. Reference). - ISBN 9789815165166.

10. AURIGEMMA, MARIA GIULIA.

La guerra e le sue rappresentazioni nel Rinascimento, XV e XVI secolo : contrapposizioni, contraddizioni, evoluzioni / Maria Giulia Aurigemma.

In: Studi medievali e moderni : arte, letteratura, storia. - Anno 27, n. 1 (2023), p. 311-340

11. BAMBACH, CARMEN C.

Rubens, "pictor doctus", e la sua risposta a Leonardo / Carmen Bambach.

In: Il tocco di Pigmalione : Rubens e la scultura a Roma / a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato, p. 32-57

12. BARRECA, FRANCESCO.

“To’ la Ramondina” : Leonardo tra Lullo e Sibiuda / Francesco Barreca.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [23]-40.

Si presenta un resoconto del dibattito intorno all’identificazione del nome «Ramondina» citato da Leonardo nel Codice Arundel e nel Codice Leicester, evidenziando le modalità e ragioni di questa “querelle” in relazione all’interpretazione del ruolo culturale e della carriera intellettuale del maestro. In fine si ipotizza, su base indiziaria, l’identificazione del nome con il «De quadratura circuli» di Ramón Lullo.

13. BARUCCI, GUGLIELMO.

Immagine e figure d’artista nelle strenne ottocentesche : il caso di Giuseppe Sacchi / Guglielmo Barucci.

In: Generi : rivista internazionale di letteratura italiana. - 1 (2023), p. 109-130

14. La BATTAGLIA della Bicocca e Milano all’epoca di Francesco 2. Sforza / a cura di Novella Vismara e Elisabetta Ruspini. - Milano : Ledi-
zioni, 2023. - 253 p. : ill. ; 25 cm.

Atti della giornata di studi tenuta a Milano, 27 apr. 2022. - Indice: [Presentazione e saggi introduttivi]: p. 7-52. Prima parte: Milano tra XV e XVI secolo: p. [53]-147. Seconda parte: Milano, cultura e vita quotidiana all’epoca di Francesco Sforza: p. [149]-247 (Modelli culturali a Milano nell’arte del primo quarto del XVI secolo / di Rita Capurro: p. [151]-165. Rinascimento sanitario e la medicina “riformata” a Milano / di Michele Augusto Riva: p. [167]-185). - Per il saggio di R. Capurro si veda il relativo spoglio. Nel saggio di M.A. Riva, breve riferimento all’esperienza di Leonardo da Vinci come anatomista a Milano nel primo e secondo soggiorno alle p. 170-171. - ISBN 9788855268912.

15. BELTRACCHI, WOLFGANG.

Wolfgang Beltracchi : die Wiederkehr des Salvator Mundi / [herausgeber Alberto Venzago]. - Zürich : Scheidegger & Spiess, 2023. - 212 p. : in gran parte ill. ; 34 cm.

Altro titolo: Beltracchi. - Pubblicato contemporaneamente anche in inglese con il titolo: Wolfgang Beltracchi : the return of Salvator Mundi. - Il volume è il primo di una serie dal titolo "The greats" dedicata a dipinti messi in vendita come opere d'arte digitali (NFT). Beltracchi ha studiato meticolosamente il Salvator Mundi già attribuito a Leonardo ed ha creato diverse centinaia di versioni del motivo in una varietà di stili. - ISBN 9783039421381.

16. BERNARDINI, CARLA.

Leonardo a Bologna : critica artistica, attività editoriale ed espositiva tra Otto e Novecento / Carla Bernardini.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [52]-71.

Tra gli ultimi decenni dell'Ottocento e la prima metà del Novecento, la città di Bologna, benché storicamente non partecipe di interessi leonardeschi in campo storico-artistico, ne accolse alcuni momenti ancora privi di una ricostruzione complessiva. Il saggio ripercorre incroci con realtà esterne ed iniziative leonardesche in due fasi: in epoca postunitaria (ca. 1887-1912) e nel primo dopoguerra (1953).

17. BERNARDONI, ANDREA - ROLFO, IOLANDA.

La digitalizzazione del patrimonio culturale : l'esperienza del Museo Galileo con un focus particolare sui progetti web Il mappamondo di Fra Mauro e Leonardo//thek@ / Andrea Bernardoni e Iolanda Rolfo.

In: DH.22. : Digital humanities 2022 : per un confronto interdisciplinare tra saperi umanistici a 30 anni dalla nascita del World Wide Web : atti del convegno internazionale, Dipartimento di scienze umane, Università degli studi dell'Aquila, L'Aquila, 26 e 27 ottobre 2022 / a cura di Maria Di Maro, Valeria Merola, Teresa Nocita, p. 135-142

18. BERNARDONI, ANDREA.

The human body and domestic environment as metaphors and analogies in the work of Leonardo, Biringuccio and Cellini / Andrea Bernardoni.

In: The making of technique in the arts : theories and practice from the sixteenth to the twentieth century / edited by Sven Dupré and

Marieke Hendriksen, p. 23-47

19. BERNARDONI, ANDREA.

Prima del Codice Atlantico : ricostruzione digitale dei Disegni di macchine et delle arti secreti et altre cose di Leonardo da Vinci raccolti da Pompeo Leoni / Andrea Bernardoni.

In: DH.22. : Digital humanities 2022 : per un confronto interdisciplinare tra saperi umanistici a 30 anni dalla nascita del World Wide Web : atti del convegno internazionale, Dipartimento di scienze umane, Università degli studi dell'Aquila, L'Aquila, 26 e 27 ottobre 2022 / a cura di Maria Di Maro, Valeria Merola, Teresa Nocita, p. 83-91

20. BERNARDONI, ANDREA.

Le temps suspendu : les manuscrits de Léonard de Vinci à travers la photographie entre la fin du 19. siècle et le début du 20. siècle / Andrea Bernardoni.

In: Source(s) : arts, civilisation et histoire de l'Europe. - n. 20 (2022), (stampa 2023), p. [121]-138.

Tradotto dall'italiano da Fanny Kieffer. - Sulla storia della pubblicazione del Codice Atlantico nell'edizione Hoepli, sulla nascita della Commissione nazionale vinciana e la campagna fotografica europea che promosse di acquisizione dei manoscritti leonardiani.

21. BIBLIOGRAFIA internazionale leonardiana (BIL) : 2021/2023 / a cura di Monica Taddei con la collaborazione di Simona Minichelli, Margherita Nesti, Sanaa Tabet e il supporto informatico di Alessio Veracini.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [177]-390.

Registrazioni bibliografiche di opere di e su Leonardo pubblicate negli anni 2021-2023 a cura della Biblioteca Leonardiana di Vinci.

22. BIFFI, MARCO.

Leonardo inventore di parole / Marco Biffi.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 83-98.

Dovendo individuare una lingua per veicolare il sapere tecni-

co-scientifico, Leonardo elegge senza riserve il fiorentino coevo che tenta anche di arricchire con quello dotto. In relazione alla potenziale innovatività di questo lessico, l'a. nel suo studio evidenzia tre casi: l'invenzione va esclusa e i termini fanno parte della tradizione; Leonardo ci fornisce la prima attestazione e il termine ha una sua fortuna nella lingua tecnico-specialistica successiva; quelle di Leonardo sono uniche attestazioni.

23. BISELLO, LINDA.

Il "Leonardo anatomico" nella ricezione degli studi novecenteschi di ambito europeo / Linda Bisello.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [86]-99.

Il saggio tenta di mostrare come l'interesse per l'opera anatomica di Leonardo assuma rilievo nel tempo soprattutto su un piano epistemologico e di storia delle idee, più che per lo studio monografico sul personaggio. La presenza di Leonardo anatomico risulta rarefatta almeno fino alla fine dell'Ottocento. Vero e proprio spartiacque è l'edizione del corpus anatomico a cura di K. Keele-C. Pedretti.

24. BOLOGNA, CORRADO.

Leonardo, Warburg, Éjzenštejn e il "cinema mentale" / Corrado Bologna.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [292]-333.

La ricerca delle forme in cui Leonardo trasferisce la personificazione della vita nel suo movimento esteriore attraverso la rappresentazione di un movimento passionale dell'anima è il cuore del progetto di archeologia-morfologia della culture a cui Warburg attende per decenni. Il dinamismo corporeo in Leonardo è al centro dell'interesse anche di Éjzenštejn che riconosce nel Vinciano un predecessore del montaggio cinematografico.

25. BORGO, FRANCESCA.

Summoned by bells : the soundscape of Leonardo da Vinci's battle of Anghiari / Francesca Borgo.

In: Source : notes in the history of art. - vol. 42, no. 3 (Spring 2023), p. 170-178

26. BRASSAT, WOLFGANG.

Leonardo oder Annibale? : über Anti-Kunst, Hampelmänner und die Anfänge der Karikatur / Wolfgang Brassat.

In: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft. - Band 49 (2022) (stampa 2023), p. 43-69

27. BROOMHALL, SUSAN.

Temporality, emotion, and gender in Leonardo da Vinci's conceptualisation of natural violence / Susan Broomhall.

In: Dealing with disasters from early modern to modern times : cultural responses to catastrophes / edited by Hanneke van Asperen and Lotte Jensen, p. 39-59

28. BRUSCHI, MARIO.

“Le figure dipinte nella sala grande” : maestranze alla Battaglia d'Anghiari di Leonardo nel 1513 / Mario Bruschi. - Pistoia : [s.n.], 2023 (Pistoia : Colorpix). - 39 p. : ill. ; 24 cm.

Edizione di 200 esemplari numerati. - L'a. dettaglia le voci di spesa elencate alla c. 4v degli Operai di Palazzo 15 (Firenze, Archivio di stato) del 1513, propone un'identificazione - che ritiene probabile - del legnaiolo Francesco “di Chappello” artefice dell'impalcatura nella Sala grande di Palazzo Vecchio di dipinto di Leonardo (“... per armare intorno le figure dipinte nella sala grande della guardia, di mano di Leonardo da Vinci), evidenzia la presenza nel cantiere di maestranze itineranti qualificate.

29. BURCKHARDT, LUCIUS.

Anthologie Landschaft / Lucius Burckhardt ; herausgegeben von Thomas Kissling. - Zürich : Lars Müller, 2023. - 991 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale analitico: Leonardo da Vinci Faksimile aus der Königlichen Bibliothek in Windsor Castle: p. 796-799. - ISBN 9783037787243.

30. CANADELLI, ELENA.

Costruire il mito : dalla Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane (1939) al Museo nazionale della scienza e della tecnica di Milano (1953) / Elena Canadelli.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [238]-257.

La mostra milanese dedicata a Leonardo del 1939 è un passaggio obbligato per capire cosa successe successivamente, nel contesto repubblicano, in particolare in occasione delle celebrazioni leonardesche del 1952-1953 e alla inaugurazione nel 1953 del Museo della scienza e della tecnica di Milano.

31. CANALI, FERRUCCIO.

[Recensione a:] Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII), atti del convegno internazionale (Parigi, 4-5 aprile 2019; Torino, 27-29 novembre 2019), a cura di Margherita Quaglino e Anna Sconza, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2022, volume n. 10 della Biblioteca leonardiana. Studi e documenti / Ferruccio Canali.

In: Bollettino della Società di studi fiorentini : rivista semestrale di studi storici. - n. 32 (2023), p. 405-408.

32. CANALI, FERRUCCIO.

Alla ricerca di Leonardo : una questione di polemiche e di complesse analisi conoscitive (1968-2016) / Ferruccio Canali.

In: Bollettino della Società di studi fiorentini : rivista semestrale di studi storici. - n. 30-31 (2021-2022) (stampa 2023), p. 489-492.

Dopo il titolo: La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci. Dalla configurazione architettonica all'apparato decorativo [...]. - Recensione al volume pubblicato presso: Firenze : Olschki, 2019.

33. CAPRA, FRITJOF.

Leonardo da Vinci : lo scienziato della vita / Fritjof Capra. - Sansepolcro : Aboca, 2023. - 699 p. : ill. color. ; 23 cm. - (Arte, storia, natura. Saggi).

Raccolta di saggi precedentemente pubblicati. - Indice: Premessa:

p. 11-18. Cronologia delle scoperte scientifiche: p. 19-21. Introduzione: un interprete della natura: p. 23-35. Parte prima: Leonardo, l'uomo: p. 39-165. Parte seconda: Leonardo, lo scienziato: p. 169-277. Parte terza: forma e trasformazione nel macrocosmo: p. 281-421. Parte quarta: forma e trasformazione nel corpo umano: p. 425-673. Ringraziamenti: p. 675-677. Appendice: la geometria delle trasformazioni di Leonardo: p. 679-687. I manoscritti di Leonardo: edizioni in facsimile e trascrizioni: p. 689-691. Bibliografia: p. 693-699. - ISBN 9788855232449.

34. CAPURRO, RITA.

Modelli culturali a Milano nell'arte del primo quarto del XVI secolo / di Rita Capurro.

In: La battaglia della Bicocca e Milano all'epoca di Francesco 2. Sforza / a cura di Novella Vismara e Elisabetta Ruspini, p. [151]-165.

Il saggio presenta alcuni temi che costituiscono nodi rilevanti del periodo in questione, significativi per delineare un quadro generale delle relazioni tra artisti, produzioni, committenze e cultura. Tra gli altri si sofferma su Leonardo da Vinci e sulla committenza di Gian Giacomo Trivulzo.

35. CARANNANTE, SALVATORE.

Warburg, Leonardo, il Rinascimento / Salvatore Carannante. - [Pisa] : Edizioni della Normale ; [Firenze] : Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2023. - 100 p. ; 23 cm. - (Archetipi ; 5).

In testa al frontespizio: Incipit. - Introduzione: p. 9-13. Leonardo e il Rinascimento nell'Europa del secondo Ottocento: p. 15-29. Botticelli, Leonardo e l'influsso dell'antico p. 31-46. Da Firenze ad Amburgo: Leonardo alla Kunsthalle: p. 47-83. Leonardo, Dürer e il Rinascimento europeo: p. 85-95. - ISBN 9788876427589.

36. CASCELLI, ANTONIO.

Il Figino and the Paragon / Antonio Cascelli.

In: Music and visual culture in Renaissance Italy / edited by Christinda Henry and Tim Shephard, p. 112-131.

Alla fine del '500 Gregorio Comanini propone la sua versione del

paragone nel trattato «Il Figino, ouero del fine della pittura». Sebbene possa essere letta sulle orme di Leonardo, l'opera presenta un'interazione più fluida tra vista ed udito e contribuisce ad una decostruzione della gerarchia leonardiana delle arti.

37. CASINI, TOMMASO.

Il Cenacolo come palinsesto dinamico : fotografia, cinema, tv e web / Tommaso Casini.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [222]-235.

L'Ultima cena di Leonardo è un caso esemplare di palinsesto dinamico e multimediale a partire dal Novecento. Il fenomeno, provocato dall'impatto che su di essa ha avuto la grande possibilità di moltiplicazione delle immagini tecniche, è un riflesso generale della montante fama di Leonardo.

38. CATERINO, MARTINA.

[Recensione a] Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII). Atti del Convegno internazionale di Parigi e Torino, 4-5 aprile e 27-29 novembre 2019, a cura di Margherita Quaglini e Anna Sconza, Firenze, Olschki, 2022 [...] / Martina Caterino.

In: Filologia e critica : rivista quadrimestrale / diretta da Enrico Malato. - Anno 48, fascicolo 1 (gen.-giu. 2023), p. 233-235.

39. CAUZZI, DIEGO - POLLASTRO, GISELLA - SECCARONI, CLAUDIO.

La campagna di fotografie nell'infrarosso sulla "Scapiliata" di Leonardo / Diego Cauzzi, Gisella Pollastro, Claudio Seccaroni.

In: Kermes : arte e tecnica del restauro. - Anno 36, n. 132 (ott.-dic. 2023), p. 21-26

Sulla campagna fotografica effettuata sul disegno nel 1939.

40. CECCHINI, SILVIA.

Leonardo visto con gli occhi del secondo dopoguerra : la vicenda del restauro del Cenacolo attraverso la stampa / Silvia Cecchini.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [148]-167

Sulle scelte operate nel secondo dopoguerra con il restauro del 1947-1953 del Cenacolo vinciano e sui condizionamenti determinati su di esse dal contesto storico e dagli indirizzi culturali in cui le scelte operative si inserirono.

41. CIERI VIA, CLAUDIA.

Il desiderio delle immagini / Claudia Cieri Via.

In: Immagine & parola. - 4 (2023), p. 9-14

Excursus sull'interrelazione fra immagine e parola e sul ruolo dell'ecfrasi come descrizione verbale di un'opera d'arte. In questo contesto si fa riferimento al paragone tra poesia e pittura nel Libro di pittura di Leonardo da Vinci.

42. CIPRIANI, GIOVANNI.

L'iconografia delle Balze in Leonardo da Vinci / Giovanni Cipriani.

In: Ex libris ... ne pereant : cultura libraria e archivistica traUMANesimo e Rinascimento : miscellanea di studi offerti a Paolo Tiezzi Mazzoni Della Stella Maestri in occasione del suo 70. genetliaco / a cura di Manlio Sodi e Mario Ascheri, p. 115-119

43. La CIRCULATION des images en Europe / sous la direction de Léa Saint-Raymond. - Paris : mare & martin, [2023]. - 309 p. : ill. color. ; 21 cm.

Articoli presentati al ciclo di seminari tenuto a Parigi, presso l'École Normale Supérieure, tra il 29 settembre 2020 e il 16 maggio 2022. - Indice parziale analitico: Pour une lecture croisée de la Joconde à moustache à travers la presse française des années 1910 et 1920 / Marine Nédélec; p. 175-188. - ISBN 9782362220852.

44. COHEN, DAVID E.

"A body composed of many parts" : the concept of harmony in Leonardo da Vinci's *Paragone* / David E. Cohen.

In: Music and visual culture in Renaissance Italy / edited by Chri-

scinda Henry and Tim Shephard, p. 15-29.

L'a. discute il concetto leonardiano di armonia in musica, pittura e poesia, come emerge dal Paragone delle arti nel Trattato della pittura.

45. CONNOISSEURSHIP / edited by Christina M. Anderson and Peter Stewart. - New York : Oxford University Press, [2023]. - xi, 240 p. : ill. ; 25 cm.

Indice parziale analitico: Wilhelm von Bode's technical art history : the 1909-1912 investigation of the bust of "Flora" attributed to Leonardo da Vinci / Matthew Hayes: p. 130-161. - ISBN 9780190923587.

46. CORPATAUX, JEAN-FRANÇOIS.

Note sur la "Léda" de Léonard de Vinci / Jean-François Corpataux.

In: Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance : travaux et documents. - Tomo 85, n. 2 (sept. 2023), p. 269-289

47. COZZI, GIACOMO.

Tra Leonardo e Ficino : le vie dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento [Documento elettronico] / Giacomo Cozzi.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 105-123

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10624/10851>

Il saggio approfondisce un'indicazione di Massimo Cacciari rispetto al passaggio-e-rottura che individua tra la Firenze di Ficino, Pico e Bruno, indicazione a cui non si dà un nome e che qui si prova ad associare a Leonardo. Mettendo a confronto Leonardo con Ficino, nei luoghi teoretici fondamentali del ragionamento sul rapporto dell'uomo e della sua anima con l'ambiente naturale in cui è gettato, si intende individuare modalità e misure in cui proprio nel Vinciano si consuma il passaggio intuito da Cacciari, così da aprire la via a più adeguati studi del pensiero leonardiano nel contesto umanistico.

48. CRACOLICI, STEFANO.

"Il più grande futurista" : Leonardo e Marinetti / Stefano Cracolici.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [170]-191

Il saggio illustra come il rapporto che i futuristi instaurarono con Leonardo sia stato fortemente condizionato dal giudizio di Marinetti.

49. CURSI, MARCO.

Scrivere lettere : Antonio, Piero e Leonardo da Vinci / Marco Corsi.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 49-81.

Nel saggio si tentano di ricostruire le prassi adottate da Leonardo per la sua produzione epistolare da un punto di vista grafico e materiale, passando in rassegna 22 lettere (18 autografe, 4 attribuibili alle mani di segretari). Per inserirle nel contesto socio-culturale del tempo, vengono esaminate anche le caratteristiche grafiche di alcune lettere del nonno Antonio e del padre Piero.

50. DALLI REGOLI, GIGETTA.

Del Verrocchio, di Leonardo e di due angeli concorrenti / Gigetta Dalli Regoli.

In: Critica d'arte. - Nuova serie, anno 80, n. 15-16 (lug.-dic. 2022), p. 55-61

51. DE FUCCIA, LAURA.

[Recensione a: Leonardo da Vinci e la lingua della pittura in Europa (secoli XIV-XVII) : atti del Convegno internazionale di studi (Parigi-Torino, 4-5 aprile e 27-29 novembre 2019) / a cura di Margherita Quaglini e Anna Sconza, 2022] / Laura De Fuccia.

In: ArtItalies : la revue de l'AHAI. - 29 (2023), p. 113-114

52. DEALING with disasters from early modern to modern times : cultural responses to catastrophes / edited by Hanneke van Asperen and Lotte Jensen. - Amsterdam : Amsterdam University Press, 2023. - 337 p. : ill. ; cm. - (Disaster studies ; 1).

Indice parziale analitico: Temporality, emotion, and gender in Leonardo da Vinci's conceptualisation of natural violence / Susan Bro-

omhall: p. 39-59. - ISBN 9789048557707.

53. DESIGNED to impress : Guido Mazenta's plans for the entry of Gregoria Maximiliana of Austria into Milan (1597) : with an edition of Madrid MS 2908 / Janis Bell ... [et al.]. - Wilmington : Vernon Press, 2023. - xl, 241 p. : ill. ; 24 cm.

Leonardo da Vinci: p. 152-154; passim. - Contiene ai capitoli 4-5: Estudio arqueológico del manuscrito 2908 : la entrada real de Gregoria Maximiliana en Milán: un proyecto fallido de Guido Mazenta / Elisa Ruiz García: p. 151-206. Edición paleográfica del BNEM MS 2908 / Elisa Ruiz García, transcripción y notas: p. 207-227. - ISBN 9781648896224.

54. DH.22. : Digital humanities 2022 : per un confronto interdisciplinare tra saperi umanistici a 30 anni dalla nascita del World Wide Web : atti del convegno internazionale, Dipartimento di scienze umane, Università degli studi dell'Aquila, L'Aquila, 26 e 27 ottobre 2022 / a cura di Maria Di Maro, Valeria Merola, Teresa Nocita. - Roma ; Bristol : L'Erma di Bretschneider, 2023. - VI, 186 p. : ill. ; 24 cm. - (Filologia classica e medievale ; 7).

Indice parziale analitico: Prima del Codice Atlantico : ricostruzione digitale dei Disegni di macchine et delle arti secreti et altre cose di Leonardo da Vinci raccolti da Pompeo Leoni / Andrea Bernardoni: p. 83-91. La digitalizzazione del patrimonio culturale : l'esperienza del Museo Galileo con un focus particolare sui progetti web Il mappamondo di Fra Mauro e Leonardo//thek@ / Andrea Bernardoni, Iolanda Rolfo: p. 135-142. - ISBN 9788891328342.

55. DI SALVO, MARCO.

Leonardo and the "grand escalier" : the (im)probable "lumaca dopia" : observations on the double helical staircase of Chambord / Marco Di Salvo.

In: Humanistica : an international journal of early Renaissance studies. - 16, nuova serie 10, 1-2 (2021) (stampa 2023), p. 211-237, 271

56. DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO.

“Come se ha da macerar et spegner la calce per far stucho et altri tectorii overo intonacati” (Vitr. VII, 2) / Francesco P. Di Teodoro.

In: Lo stucco nell'età della Maniera : cantieri, maestranze, modelli / a cura di Alessandra Giannotti [et al.], p. 1-8

57. DI TEODORO, FRANCESCO PAOLO.

Leonardo e Vitruvio : “de homine bene figurato” [Documento elettronico] / Francesco P. Di Teodoro.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 33-62.

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10620/10857>

Il saggio si occupa filologicamente del testo che accompagna il disegno del cosiddetto “Uomo Vitruviano” e fornisce nuove evidenze riguardo ai codici vitruviani utilizzati e dai quali derivano le scelte testuali (contraddittorie) e grafiche del foglio di Leonardo. Una nuova ipotesi viene formulata quanto all'occasione per il disegno che reca una vistosa difformità con la più importante delle proporzioni dell'omo bene figurato del *De architectura* (il piede dell'uomo dalle membra armoniose non è pari a 1/6 dell'altezza totale, ma 1/7). Allo stesso tempo si argomenta la ragione di tale diversità, dipendente non dalla volontà di Leonardo di correggere Vitruvio ma dal testo del codice di riferimento.

58. ECHINGER MAURACH, CLAUDIA.

Michelangelo / Claudia Echinger-Maurach. - München : C.H. Beck, [2023]. - 128 p. : ill. ; 18 cm. - (Wissen ; 2528).

Indice parziale analitico: Der Durchbruch: die Jahre in Florenz 1501-1506 und die Rivalität mit Leonardo da Vinci: p. 18-26. - ISBN 9783406807039.

59. EMELIANOVA, IRINA.

Per un monumento a Dante Alighieri : il recupero novecentesco di un progetto di Leonardo da Vinci / Irina Emelianova.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [120]-135

60. EX LIBRIS ... ne pereant : cultura libraria e archivistica tra Umanesimo e Rinascimento : miscellanea di studi offerti a Paolo Tiezzi Mazzoni Della Stella Maestri in occasione del suo 70. genetliaco / a cura di Manlio Sodi e Mario Ascheri ; presentazione di Eugenio Giani. - [Firenze] : Olschki, 2023. - XVII, 420 p. : ill. ; 24 cm. - (Studi sulle abbazie storiche e ordini religiosi della Toscana ; 10).

Indice parziale analitico: L'iconografia delle Balze in Leonardo da Vinci / Giovanni Cipriani: p. 115-119. Leonardo da Vinci in tipografia / Luca Rivali: p. 307-316. - ISBN 9788822268914.

61. FAGNART, LAURE - TULLIO CATALDO, STEFANIA.

Alle origini della stampa nell'Italia del Quattrocento : il caso di Leonardo da Vinci [Documento elettronico] / Laure Fagnart, Stefania Tullio Cataldo.

In: Horti Hesperidum : studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica - Anno 13, fascicolo 2 (2023), (stampa 2024), p. [5]-42.

Modalità di accesso: <http://www.horti-hesperidum.com/hh/4560-2/>

Le autrici presentano i risultati della prima fase di ricerca sul rapporto di Leonardo con l'arte dell'incisione: ne escludono la pratica ma sottolineano il suo interesse per la stampa, come attestato da alcune fonti (Antonio de Beatis, Paolo Giovio) e da suoi appunti e disegni; si soffermano sull'ipotesi di stampa intorno al 1517 del suo Trattato di anatomia, sulla circolazione delle sue invenzioni (un gruppo di sei "Nodi", l'Ultima cena ecc.).

62. FALOMIR FAUS, MIGUEL.

Rubens y la genealogía de la pintura / Miguel Falomir Faus.

In: La grandeza de Rubens / Alejandro Vergara ... [et al.], p. 29-46

Sulle modalità con cui si è materializzato il rapporto di Rubens con la storia dell'arte del passato, dalla riflessione teorica fino alla pratica pittorica. Tra gli altri si accenna anche a Leonardo da Vinci.

63. FASANO, ALBERTA.

Una guida d'eccezione : con l'ingegner Gadda tra le sale della mostra su

Leonardo da Vinci a Milano (1939) / Alberta Fasano.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [258]-271.

Frutto delle visite dell'ingegner Carlo Emilio Gadda alla mostra milanese su Leonardo del 1939 è un suo articolo su "La nuova antologia" dell'agosto del 1939. L'a. ne commenta i passi ricostruendo il cammino fisico e spirituale che Gadda compì.

64. FIORENTINI, GLORIA.

Su alcuni esempi di riformulazione in Leonardo: coordinazione e subordinazione / Gloria Fiorentini.

In: : Studi di grammatica italiana. - Vol. 42 (2023), p. 3-30.

Il contributo si sofferma su un tipico processo di ragionamento linguistico di Leonardo: le riformulazioni presenti nel codice Arundel 263. Tratto tipico è la rielaborazione, nella stessa o in carte diverse, di periodi più o meno brevi, il cui scopo sembra essere quello di limarne la forma. Tramite l'analisi delle strategie sintattiche di coordinazione e subordinazione messe in atto durante il processo di riformulazione, si evidenzia come il continuo ragionamento linguistico accompagni un ampio arco della vita dell'autore e come esso, contestualmente alla preparazione di libri, sia indice del 'labor limae' che Leonardo applicò sul proprio volgare, veicolo principale della diffusione dei suoi studi basati sulla «sperienza».

65. FIORIO, MARIA TERESA.

Leonardo e Fanfoia / Maria Teresa Fiorio.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [93]-110.

L'ipotesi formulata in questo articolo è che Leonardo abbia caldeggiato a Francesco I re di Francia il Bambaia ("Fanfoia?") per la commissione del monumento funebre di Gaston de Foix.

66. FIORIO, MARIA TERESA.

Leonardo, Boltraffio e il problema del Salvator mundi / Maria Teresa Fiorio.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [41]-64.

Comunicazione presentata al convegno internazionale «Leonardo da Vinci's Salvator Mundi revisited», Lipsia, 13-15 ott. 2022.

L'articolo esplora la connessione di Giovanni Antonio Boltraffio con il soggetto del "Salvator Mundi"; rifiuta l'ipotesi, sostenuta da alcuni studiosi, che Boltraffio possa essere l'autore principale del Salvator Mundi già in Collezione Cook per motivi biografici.

67. FORCELLINO, MARIA.

Suggerimenti leonardeschi nella sala delle Nozze di Alessandro e Rossane del Sodoma alla Farnesina [Documento elettronico] / Maria Forcellino.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 124-143

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10625/10854>

Il saggio analizza l'influenza di Leonardo nell'affresco delle Nozze di Alessandro e Rossane di Giovan Antonio Bazzi detto il Sodoma nella Villa Farnesina a Roma. La questione non è nuova negli studi ma nuovi sono gli argomenti presentati.

68. FURLAN, STEFANO.

Leonardo come 'maschera' e come simbolo in Julian Schwinger e Jagdish Mehra [Documento elettronico] / Stefano Furlan.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 155-168

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10626/10853>

L'articolo si prefigge di richiamare l'attenzione su un paio di episodi trascurati nella ricezione di Leonardo tra i fisici dei tempi recenti. Uno riguarda Julian Schwinger (1918-1994) e l'altro il fisico e storico Jagdish Mehra (1931-2008). Questi due casi permettono inoltre di sollevare questioni sulla ricezione di Leonardo tanto in un'area tematica (quella della fisica del XX secolo) quanto in una geografica (quella statunitense) in cui ulteriori ricerche potrebbero portare alcune sorprese.

69. GIAMBATTISTA Venturi (1743 [i.e. 1746]-1822) a 200 anni dalla

morte : giornata di studi : Modena, 25 novembre 2022, Sala dei Presidenti / contributi di Franca Cattelani Degani, Fabio Ori.

In: Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie. - Serie 9, vol. 5, fascicolo unico (2022) (stampa 2023), p. [361]-408.

Atti della giornata di studi. - Indice: Giambattista Venturi e l'Accademia scientifica di Gherardo Rangone / Franca Cattelani Degani: p. 363-383. Giovanni Battista Venturi e l'ambiguo stato della fluidodinamica alla fine del Settecento / Fabio Ori: p. 385-408.

70. GIANNETTO, ENRICO ANTONIO.

Leonardo, il Rinascimento e la scienza moderna / Enrico Giannetto.

In: Leonardo da Vinci nella storia della scienza a duecento anni dalla morte di Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : giornata di studi : Modena, 2 dicembre 2022, Sala dei Presidenti / contributi di Enrico Giannetto ... [et al.]. - Serie 9, vol. 5, fascicolo unico (2022) (stampa 2023), p. 411-436.

Il saggio evidenzia l'importanza di Leonardo nella e per la storia della scienza. Defunzionalizza la tecnica dai suoi scopi strumentali e ne riconosce lo scopo nella comprensione della natura nella sua imitazione processuale.

71. GIORGIONE, CLAUDIO.

Leda in Valtellina / Claudio Giorgione.

In: Libri & documenti / Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Castello Sforzesco, Milano. - 46-48 (2020-2022), p. [113]-137

Consultabile anche in formato elettronico dall'indirizzo: <https://www.milanocastello.it/studi-e-ricerche/libri-documenti>. - Si raccontano le vicende di alcune opere di Leonardo, esposte alla mostra milanese a lui dedicata nel 1939 e trattenute in Italia per molto tempo a causa dello scoppio della guerra. Furono conservate in 5 casse con le sigle LDV (Leonardo da Vinci) 266, 268, 270, 272 e GBM 1, prima nei sotterranei del Castello Sforzesco, poi in Umbria, infine a Sondalo in Valtellina. Contenevano disegni, sculture e dipinti di Leonardo o di altri artisti del Quattrocento, tra questi un disegno di Leda, proprietà del Duca di Devonshire.

72. GOUWENS, KENNETH.

A new edition of Giovio's Vitae of Leonardo, Michelangelo, and Raphael / Kenneth Gouwens.

In: Atti e memorie dell'Arcadia. - 12 (2023), p. 113-151

73. La GRANDEZA de Rubens / Alejandro Vergara ... [et al.]. - Barcellona : Critica ; Madrid : Fundacion Amigos del Museo del Prado, 2023. - 390 p., LXIV p. di tav. : ill. color. ; 25 cm.

Indice parziale analitico: Rubens y la genealogía de la pintura / Miguel Falomir Faus: p. 29-46. - ISBN 9788408277682.

74. GWOZDZ, PATRICIA A.

Ecce figura : Lektüren eines Konzepts in Konstellationen (100 v. Chr.-1946) / Patricia A. Gwozdz. - Berlin ; Boston : De Gruyter, 2023. - XII, 835 p. : ill. ; 24 cm. - (Mimesis : Romanische Literaturen der Welt ; 103).

Publicato anche online all'indirizzo: <https://www.degruyter.com/isbn/9783110986242>. - Indice parziale analitico: Wirbel gezeichneten Lebens (Leonardo da Vinci): p. 349-373. Corollarium III: Zurück in die Zukunft : die Geometrie des Leidens im vierten Körper (Valéry): p. 374-387. - ISBN 9783110997224.

75. HAYES, MATTHEW.

Wilhelm von Bode's technical art history : the 1909-1912 investigation of the bust of "Flora" attributed to Leonardo da Vinci / Matthew Hayes.

In: Connoisseurship / edited by Christina M. Anderson and Peter Stewart, p. 130-161

76. HILLS, PAUL.

Filippino Lippi's penitential altarpiece for the Rucellai / Paul Hills.

In: Artibus et historiae : rivista internazionale di arti visive e cinema. - Anno 45, n. 88 (2023), p. 157-180

Nelle sue pale d'altare fiorentine della metà degli anni '80 del Quattrocento, Lippi prende le distanze dal precedente maestro, Botticelli, e tenta di ereditare il testimone di Leonardo. La sua precoce risposta all'A-

dorazione dei Magi leonardesca potrebbe essere stata favorita dall'amico Piero Pugliese che gli commissionò la pala con la Visione di san Bernardo per la chiesa fiorentina della Badia.

77. HIMMLISCHE und irdische Liebe : ein anderer Blick auf Raffael = L'amore divino e profano : uno sguardo diverso su Raffaello / Yvonne Dohna Schlobitten, Claudia Bertling Biaggini, Claudia Cieri Via (Hg.). - Regensburg : Schnell & Steiner, 2023. - 343 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Creative triangulation : Sebastiano, Michelangelo, and Raphael in Rome / Matthias Wivel: p. 161-175. - ISBN 9783795436643.

78. HOCKNEY, DAVID.

Geheimes Wissen : verlorene Techniken der Alten Meister wiederentdeckt von David Hockney / David Hockney ; aus dem Englischen von Bernadette Ott und Rita Seuß. - Darmstadt : wbg Theiss, 2023. - 328 p.

Riferimenti alla tecnica pittorica di Leonardo da Vinci. - ISBN 9783806245622.

79. IACUZZI, LUCREZIA - SIMEONE, MARTINA.

Un canal navigable pour Florence : le projet grandiose de Léonard de Vinci décrypté à travers ses dessins / Lucrezia Iacuzzi et Martina Simeone.

In: Source(s) : arts, civilisation et histoire de l'Europe. - n. 20 (2022), (stampa 2023), p. [101]-119.

Tradotto dall'italiano da Fanny Kieffer. - Sul progetto di Leonardo di deviazione del corso del fiume Arno e di realizzazione di un canale navigabile tra Firenze e Pisa. Le autrici passano in rassegna i vari disegni, li analizzano e ricostruiscono e concludono con uno studio di fattibilità.

80. INDECENT bodies in early modern visual culture / edited by Fabian Jonietz, Mandy Richter, Alison G. Stewart. - Amsterdam : Amsterdam University Press, 2023. - 292 p. : ill. ; 25 cm. - (Visual and material culture, 1300-1700 ; 40).

Indice parziale analitico: Figure 0.3: Hans Liefvink after Leonardo

da Vinci, Two Grotesque Heads, engraving, 1538, 115 × 157 mm, New York, Metropolitan Museum of Art, acc. no. 2008.577.3, Gift of Leo Steinberg, 2008. - ISBN 9789463725835.

81. ISBOUITS, JEAN-PIERRE.

Leonardo da Vinci : the complete paintings / Jean-Pierre Isbouts. - Firenze : Polistampa, 2023. - 162 p. : ill. ; 35 cm.

Indice: Leonardo's paintings: p. [5]-13. Preface / by Jason R. Halter: p. 11-13. Introduction: p. 15-19. The young artist in Florence: p. 23-56. The first Milanese period: p. 59-89. The second Florence period: p. 93-109. Leonardo's second Milanese period: p. 113-136. The Rome period: p. 139-151. Epilogue: Leonardo in Amboise: p. 153-155. - ISBN 9788859620181.

82. KEMP, MARTIN.

Revisiting Leonardo on muscles : intimations of mathematical biology and biomechanics [Documento elettronico] / Martin Kemp.

In: Biological theory. - Vol. 18, issue 1 (2023), p. 7-19

Modalità di accesso: <http://link.springer.com/article/10.1007/s13752-022-00421-1>

I numerosi disegni e note di Leonardo da Vinci dedicati all'anatomia non si inseriscono in un contesto medico. Piuttosto, il suo scopo è quello di rivelare ciò che intese essere la divina ingegneria divina della più grande creazione di Dio. In una gamma di rappresentazioni dal diagrammatico al pittorico e dallo statico al dinamico, la ricerca anatomica di Leonardo non ha rivali nel rivelare la meccanica del corpo umano.

83. KWAKKELSTEIN, MICHAEL W.

Heads in histories : from likeness to type in Verrocchio, Leonardo, Dürer, Massys and a follower of Bosch / Michael W. Kwakkelstein.

In: Turning heads : Rubens, Rembrandt and Vermeer / texts Nico Van Hout ... [et al.], p. 36-61

84. LEONARDO da Vinci : bellezza e invenzione / a cura di Sara Tagliagamla. - Livorno : Sillabe, 2023. - 263 p. : ill. ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Livorno, 21 dic. 2023-1 apr. 2024.
 - Indice: Bellezza e invenzione: p. 17-211 (Leonardo da Vinci : bellezza e invenzione / S. Tagliagambara: p. 17-47. Alla ricerca della «Testa di Giuda» : Leonardo da Vinci e Livorno / Massimo Signorini: p. [48]-61). Catalogo Leonardo da Vinci: p. [63-149] ([Schede]: p. 64-92, 96-119. Il libro alla fine del Quattrocento / Maria Cristina Misiti: p. 94-95. [Schede]: p. 96-119. Per “improntare medaglie” / Paola Venturelli: p. 125-126. [Schede]: p. 127-146. Diffusione e ricezione: Leonardo e i suoi / S. Tagliagambara: p. [148]). Catalogo I leonardeschi: p. [149]-211 (I leonardeschi: una breve nota sulla “Scuola di Leonardo” in Lombardia / Simone Riccardi: p. 15-153. [Schede]: p. 154-189. Leonardo attraverso le incisioni di Wenceslaus Hollar / Margherita Melani: p. 191-195. [Schede]: p. 196-211). Omaggio a Pedretti: p. [213]-255 (Omaggio a Carlo Pedretti: attualità di Leonardo nel Novecento / Paolo Cova: p. 215-219. Carlo Pedretti : la biografia di un grande studioso / M. Melani: p. 221-225. Catalogo Omaggio a Pedretti: p. [227]-255). - ISBN 9788833404363.

85. LEONARDO da Vinci : capolavori / responsabile editoriale Claudio Pescio ; redazione Sara Draghi ; progetto grafico e impaginazione Alice Ventura. - Firenze ; Milano : Giunti, 2023. - 117 p. : ill. ; 30 cm.

Pubblicato contemporaneamente presso lo stesso editore anche in lingua inglese con il titolo: Leonardo da Vinci : masterpieces. - Indice: Le opere: p. [8-111]. Le vita e i luoghi: p. [112-117]. - ISBN 9788809935761.

86. LEONARDO da Vinci : la prima Monna Lisa / [ideazione e curatela The Mona Lisa Foundation]. - Milano : Beside books, 2023. - 109 p. : ill. ; 27 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Torino, Promotrice delle belle arti, 24 nov. 2023-26 mag. 2024. - Pubblicato contemporaneamente anche in lingua inglese con il titolo «Leonardo da Vinci's earlier Mona Lisa» presso: Firenze : Polistampa, 2023. - Indice: Introduzione: p. [11-17]. Testimonianze storiche: p. [19-33]. La scoperta del secolo: p. [35-43]. Scienza e matematica: p. [45-67]. Analisi comparative: p. [69-81]. Sfide

di un'attribuzione a Leonardo: p. [83-95]. Cronologia e conclusioni: p. [97]-109. - Catalogo dedicato alla Mona Lisa of Isleworth, un dipinto attribuito a Leonardo e qui considerato una versione precedente rispetto a quella del Musée du Louvre databile tra il 1503 e il 1506. - ISBN 9791281345003.

87. LEONARDO da Vinci “omo” postmoderno : il vero volto di Leonardo? / a cura di Oreste Ruggiero. - Firenze : O.R.A.D., [2023]. - 543 p. : ill.

Sul risvolto di copertina: Dialogo con Carlo Pedretti ; dalle macchine al misticismo di Leonardo da Vinci. - ISBN 9788897847281.

88. LEONARDO da Vinci and anatomy, the mechanics of life / [authors Dominique Le Nen, Pascal Briost, Bertrand Debono ... [et al.]. - Milano : Skira, 2023. - 191 p. : ill. ; 28 cm.

Catalogo della mostra tenuta ad Amboise, Castello di Clos Lucé, 9 giu.-17 set. 2023. - Foreword / François Saint Bris: p. 9-19. Introduction / Pascal Briost, Domenico Laurenza, Dominique Le Nen: p. 21-32. Leonardo da Vinci at the Château du Clos Lucé (1516-1519) / F. Saint Bris: p. 35-43. Philosophy on living beings and Leonardo's readings / P. Briost: p. 45-53. Undoing nature : places, forms and problems of the dissections carried out by an artist-anatomist / D. Laurenza: p. 55-62. Leonardo da Vinci's methods of dissection / D. Le Nen: p. 65-76. Leonardo and the mechanics of the human body / Matthew Landrus: p. 79-87. Leonardo da Vinci and the hand: from anatomy to function / D. Le Nen, Jacky Laulan: p. 89-99. Leonardo da Vinci and the urinary system: mystery of the missing prostate / François Rozet: p. 101-110. Leonardo da Vinci, neuroanatomist of the soul / Bertrand Debono, Johann Peltier: p. 113-122. Leonardo da Vinci's cardiovascular anatomy / Jean-Jacques Monsuez: p. 125-[137]. From anatomy to emotion: Leonardo da Vinci's Last supper / Christian Lefèvre, François Gaucher, Joël Savéan: p. 139-151. The anatomical work of Leonardo: originality in repetition / Maëlyss Haddjeri: p. 153-159. The power of analogy: Leonardo's anatomy of the earth and his paintings of landscape / Frank Zöllner: p. 161-167. Representing anatomy in the Book on painting / Anna

Sconza: p. 169-175. Building on the past to create the future / Laetitia Guezennec: p. 177-181. Selective list of exhibited works: p. 182-191.
 - Leonardo ha dedicato trenta anni alla ricerca in campo anatomico, cercando di comprendere la meccanica, il movimento, le funzioni organiche del corpo umano. Il confronto dei suoi studi, che gli a. definiscono pionieristici, con l'iconografia medica di oggi ci consente di apprezzare l'importanza del suo contributo scientifico. - ISBN 9782370742148.

89. LEONARDO da Vinci nella storia della scienza a duecento anni dalla morte di Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : giornata di studi : Modena, 2 dicembre 2022, Sala dei Presidenti / contributi di Enrico Giannetto ... [et al.].

In: Memorie scientifiche, giuridiche, letterarie. - Serie 9, vol. 5, fascicolo unico (2022) (stampa 2023), p. [409]-467.

Atti della giornata di studi. - I contributi pubblicati nel volume sono tre anziché cinque, a differenza di quanto dichiarato sul frontespizio e come da indice sottostante. - Indice: Leonardo, il Rinascimento e la scienza moderna / Enrico Giannetto: p. 411-436. Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : una introduzione / Roberto Marcuccio: p. 437-452. Il manoscritto R di Giovanni Battista Venturi : una precisazione / Margherita Melani: p. 453-467.

90. LEONARDO nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli. - Cinisello Balsamo : Silvana editoriale, 2023. - 367 p. : ill. ; 24 cm. - (Biblioteca d'arte).

Atti del convegno tenutosi a Lugano, 22-23 nov. 2019, dal titolo «Leonardo da Vinci tra arti e lettere nel Novecento». - Indice: Introduzione. Celebrare, tradurre, manipolare, completare: appunti per una storia della ricezione di Leonardo da Vinci nel Novecento / Carla Mazzarelli: p. [10]-33. I. Ri-leggere Leonardo: storiografia e (s)fortuna critica. "Nulla egli toccò che non trasmutasse in bellezza eterna": Leonardo (fra alti e bassi) attraverso Bernard Berenson / Mirko Moizi: p. [36]-51. Leonardo a Bologna: critica artistica, attività editoriale ed espositiva tra Otto e Novecento / Carla Bernardini: p. [52]-71. André Chastel et Léonard de Vinci: quarante ans d'interprétations et

réflexions / Eva Renzulli: p. [72]-85. Il “Leonardo anatomico” nella ricezione degli studi novecenteschi di ambito europeo / Linda Bisello: p. [86]-99. Una questione elementare di metodo critico: la vera storia della nouvelle cuisine di Leonardo, ovvero lo spaghetti che sottende l'insalata che sembra russa, ma invece è in salsa Worcester / Giovanna Perini Folesani: p.[100]-117. II. Ri-vedere Leonardo: dal mito al recupero. Per un monumento a Dante Alighieri: il recupero novecentesco di un progetto di Leonardo da Vinci / Irina Emelianova: p. [120]-135. Riflessi del motivo leonardesco della Sala delle Asse nella decorazione e nella grafica novecentesche / Luca Tosi: p. [136]-147. Leonardo visto con gli occhi del secondo dopoguerra: la vicenda del restauro del Cenacolo attraverso la stamp? / Silvia Cecchini: p. [148]-167. III. Ri-vedere Leonardo: dalla riproduzione alla reinvenzione. “Il più grande futurista”: Leonardo e Marinetti / Stefano Cracolici: p. [170]-191. Macchia e aura. Walter Benjamin e Leonardo / Marco Maggi: p. [192]-205. Corpi e spazi: Andrej Tarkovskij e Leonardo / Vega Tescari: p. [206]-221. Il Cenacolo come palinsesto dinamico: fotografia, cinema, tv e web / Tommaso Casini: p. [222]-235. IV. Ereditare Leonardo: intersezioni tra letterature, arti e scienze. Costruire il mito. Dalla Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane (1939) al Museo nazionale della scienza e della tecnica di Milano (1953) / Elena Canadelli: p. [238]-257. Una guida d'eccezione. Con l'ingegner Gadda tra le sale della mostra su Leonardo da Vinci a Milano (1939) / Alberta Fasano: p. [258]-271. Arte, macchine infantili, natura. Inflessioni leonardesche nell'opera di Bruno Munari / Pierpaolo Antonello: p. [272]-289. V. Leonardo scrittore, Leonardo ri-scritto. Leonardo, Warburg, Ėjzenštejn e il “cinema mentale” / Corrado Bologna: p. [292]-333. Leonardo Sinisgalli e la “poetica” di Leonardo / Laura Accerboni: p. [334]-345. Acqua, terra, cenere: un dialogo su Leonardo e la poesia / Stefano Prandi, Fabio Pusterla: p. [346]-359. - Il volume esplora le molteplici forme in cui si è espressa la ricezione di Leonardo da Vinci nel Novecento: l'età delle celebrazioni, delle manipolazioni, delle traduzioni e dei recuperi dell'artista del Rinascimento assunto a emblema dell’“uomo moderno”. - ISBN 9788836653287.

91. LEONARDO, anatomia dei disegni : [reloaded] / Pietro Cesare Marani, Fabrizio Ivan Apollonio, Roberta Barsanti, Marco Gaiani. - Bologna : Bologna University Press, 2023. - 111 p. : ill. color. ; 23 cm. - (Visioni : percorsi del Museo Leonardiano ; 1).

Catalogo della mostra tenuta a Vinci, Castello dei Conti Guidi, 15 apr. 2022-10 giu. 2023. - Indice: Anatomia del disegno di Leonardo, oggi / Pietro C. Marani: p. 13-24. Knowledge by vision e sistemi rappresentativi : un percorso per comprendere i disegni di Leonardo / Pietro C. Marani, Fabrizio I. Apollonio, Marco Gaiani, Roberta Barsanti: p. 25-38. Un touch per esplorare i disegni di Leonardo / Roberta Barsanti: p. 39-44. InSight Leonardo - ISLe / Fabrizio I. Apollonio ... [et al.]: p. 45-58. Dal foglio allo schermo : la modellazione tridimensionale dei disegni di Leonardo / Riccardo Foschi, Simone Garagnani: p. 59-66. Schede di digitalizzazione: p. 67-72. Schede dei disegni: p. [73]-97. - ISBN 9791254772638.

92. LOHRMANN, DIETRICH.

Neue Forschungen zu Leonardo da Vinci als Ingenieur [Documento elettronico] / Dietrich Lohrmann.

In: Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken. - Vol. 103, n. 1 (2023), p. [429]-459.

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.1515/qufiab-2023-0022>

93. LUGLI, EMANUELE.

Knots, or The violence of desire in Renaissance Florence / Emanuele Lugli. - Chicago ; London : The University of Chicago Press, 2023. - 344 p., [8] carte di tavole : ill. ; 22 cm.

Leonardo da Vinci: p. 11-17, 33-35, 94-96, 123-125, 165-166, 168-172. - ISBN 9780226822518.

94. MAFFIOLI, CESARE S.

Giovanni Battista Venturi e il manoscritto inedito «Leon.° Vinci. Dell'acqua» / Cesare S. Maffioli.

In: Archives Internationales d'Histoire des Sciences. - Vol. 73, n. 191 (déc. 2023), p. [6]-78.

Nella prima parte dell'articolo si evidenzia come Venturi fosse ben attrezzato per discutere delle biografie di Leonardo e per analizzarne i testi e i disegni sul moto delle acque. Nella seconda parte sono discusse alcune delle correzioni ed aggiunte di Venturi al trattato di L.M. Arconati sul moto delle acque, su una copia del quale prese le mosse per la compilazione del manoscritto «Leon.° Vinci. Dell'acqua» nel Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

95. MAGGI, MARCO.

Macchia e aura : Walter Benjamin e Leonardo / Marco Maggi.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [192]-205.

Leonardo giocò un ruolo decisivo nella genesi della teoria benjaminiana dell'aura. Il riferimento è a un passo del Libro di pittura, nel quale si suggerisce di stimolare l'invenzione di soggetti attraverso l'osservazione di macchie.

96. The MAKING of technique in the arts : theories and practice from the sixteenth to the twentieth century / edited by Sven Dupré and Marieke Hendriksen. - Turnhout : Brepols, 2023. - 206 p. : ill. ; 26 cm. - (Techne : knowledge, technique, and material culture ; 11).

Indice parziale analitico: The human body and domestic environment as metaphors and analogies in the work of Leonardo, Biringuccio and Cellini / Andrea Bernardoni: p. 23-47. - ISBN 9782503598994.

97. MARANI, PIETRO C. - PUYAL, ROBERT - PAGANI, HORACIO.

Le forme dell'aria : da Leonardo da Vinci a Pagani Utopia / Pietro C. Marani, Robert Puyal, Horacio Pagani. - Firenze ; Milano : Giunti, 2023. - 245 p. : ill. ; 30 cm.

Indice: Leonardo da Vinci e Pagani Utopia : dialogo tra Pietro C. Marani e Horacio Pagani, raccolto da Robert Puyal: p. 24-29. Leonardo da Vinci / Pietro C. Marani: p. [33]-79 (Leonardo: lo studio e la rappresentazione dell'aria: p. 35-51. Il catalogo: p. [53]-79). Pagani Utopia / Robert Puyal: p. [82]-238. - ISBN 9788809976795.

98. MARANI, PIETRO C.

Roberto Longhi su Lomazzo / Pietro C. Marani.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [163]-173.

Il dipinto di Testa grottesca e busto di donna volta a destra in collezione privata milanese fu attribuito per la prima volta da Roberto Longhi a Giovanni Paolo Lomazzo nel 1958. L'attribuzione, successivamente messa in dubbio da alcuni studiosi, viene qui confermata, anche alla luce della corrispondenze di Longhi con la Royal Library, qui pubblicata per la prima volta.

99. MARCEL Duchamp e la seduzione della copia / [a cura di] Paul B. Franklin. - Venezia : Peggy Guggenheim Collection : Marsilio arte, 2023. - 234 p. : ill. ; 27 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Venezia, Collezione Peggy Guggenheim, 14 ott. 2023-18 mar. 2024. - Pubblicato anche in inglese con il titolo: Marcel Duchamp and the lure of the copy. - Il volume include alcune delle opere più importanti dell'artista, come la celebre Boîte-en-valise (1935-1941) acquistata da Peggy Guggenheim e oggi appartenente al museo veneziano. Si tratta della prima di un'edizione de luxe di valigette da viaggio (Louis Vuitton), che raccoglie 69 riproduzioni di opere di Duchamp. Tra le altre contiene una riproduzione di un "ready-made rettificato" del 1919 della Gioconda di Leonardo da Vinci, con barba e baffi e l'iscrizione "L.H.O.O.Q.". - ISBN 9791254631379.

100. MARCO d'Oggiono : la Madonna del latte : l'allievo di Leonardo in Brianza / a cura di Giovanni Morale. - Oggiono : Cattaneo, 2023. - 111 p. : ill. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Oggiono, Sala consiliare, 7 ott.-6 nov. 2023. - Indice: La Madonna del latte. Un dipinto di Marco D'Oggiono e le ragioni di una mostra / Giovanni Morale: p. 19. Le Madonne di Marco D'Oggiono / Maria Teresa Florio: p. 21-47. Marco D'Oggiono e la spiritualità a Milano ai tempi di Leonardo / Giovanni Morale: p. 49-71. Madonne del latte tra fede e bellezza : iconografia mariana in terra ambrosiana / Luca Frigerio: p. 73-95. L'opera : Marco D'Oggiono, La Madonna del latte / Giovanni Morale: p. [97-105]. Apparati:

p. [107]-111 (Atlante dell'opera: p. 107. Bibliografia: p. 108-109. Note biografiche degli autori: p. 111). - ISBN 9788897594536.

101. MARCUCCIO, ROBERTO.

Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : una introduzione / Roberto Marcuccio.

In: Leonardo da Vinci nella storia della scienza a duecento anni dalla morte di Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : giornata di studi : Modena, 2 dicembre 2022, Sala dei Presidenti / contributi di Enrico Giannetto ... [et al.]. - Serie 9, vol. 5, fascicolo unico (2022) (stampa 2023), p. 437-452.

La parabola biografica e intellettuale di Giovanni Battista Venturi che viene qui rapidamente delineata offre l'occasione per aiutare a meglio comprendere il ruolo preminente da lui giocato nella vicenda della ricezione di Leonardo da Vinci al volgere del secolo XVIII.

102. MATTIODA, ENRICO.

Leonardo in Vasari e il motivo della "testa di Giuda" / Enrico Mattioda.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 137-152.

Attestazioni sparse su Leonardo sono presenti in vari testi letterari italiani del primo Cinquecento a cui l'a. accenna, per poi soffermarsi sulla seconda edizione delle Vite di Vasari e, in particolare, sul tema della testa di Giuda nell'Ultima cena leonardiana; tema che avrebbe avuto ampia fortuna fino al Novecento nella letteratura dedicata al Vinciano.

103. MCCALL, TAYLOR.

The art of anatomy in Medieval Europe / Taylor McCall. - London : Reaktion books, 2023. - 223 p. : ill. ; 23 cm. - (Medieval lives).

Leonardo da Vinci: p. 148-149. - Si offre una panoramica sulle profonde connessioni tra cultura visiva e medica nel Medioevo in Europa. L'a. ritiene che artisti e anatomisti del Rinascimento, come Leonardo da Vinci e Andrea Vesalio, non siano stati i primi ad aver eseguito dissezioni ma abbiano attinto da una tradizione visiva e scritta precedente. - ISBN 9781789146813.

104. MCCALL, TIMOTHY.

Making the Renaissance man : masculinity in the courts of Renaissance Italy / Timothy McCall. - London : Reaktion books, 2023. - 278 p. : ill. ; 25 cm.

Indice parziale analitico: The girl with an ermine between men: Cecilia Gallerani, Leonardo da Vinci and Ludovico Sforza: p. 137-174. - ISBN 9781789147858.

105. MELANI, MARGHERITA.

“I Fiorentini” : Leonardo in una sceneggiatura inedita di Franco Zeffirelli [Documento elettronico] / Margherita Melani.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 169-175

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10627/10855>

Questo articolo segnala un romanzo inedito di Franco Zeffirelli: “I Fiorentini”. La storia è ambientata a Firenze tra la fine del XV secolo e l’inizio del XVI secolo, durante il periodo repubblicano. Il focus è rappresentato dalle opere più famose realizzate in questa fase da Michelangelo e Leonardo: il David e il progetto per la Battaglia di Cascina; il progetto di deviazione dell’Arno, il ritratto della Lisa del Giocondo e la perduta Battaglia di Anghiari.

106. MELANI, MARGHERITA.

Il manoscritto R di Giovanni Battista Venturi : una precisazione / Margherita Melani.

In: Leonardo da Vinci nella storia della scienza a duecento anni dalla morte di Giovanni Battista Venturi (1746-1822) : giornata di studi : Modena, 2 dicembre 2022, Sala dei Presidenti / contributi di Enrico Giannetto ... [et al.]. - Serie 9, vol. 5, fascicolo unico (2022) (stampa 2023), p. 453-467.

Partendo da una rilettura delle Memorie di Giovanni Battista Venturi su Leonardo, si è individuata la copia dell’apografo Del moto e misura dell’acqua di Luigi Maria Arconati (l’apografo è il Barb. Lat. 4332 alla Biblioteca apostolica vaticana). La copia, vergata in parte da Venturi e da lui utilizzata per le Memorie, è identificabile con il mano-

scritto che lo stesso Venturi contrassegna con la lettera R (Mss. Regg. A 35/3).

107. MOIZI, MIRKO.

“Nulla egli toccò che non trasmutasse in bellezza eterna” : Leonardo (fra alti e bassi) attraverso Bernard Berenson / Mirko Moizi.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [36]-51.

I pensieri e le idee di Bernard Berenson su Leonardo da Vinci nel tempo hanno oscillato tra ammirazione e critica. L'a. analizza gli elenchi di pittori posti alla fine dei volumi dello studioso che ritiene utili per comprendere come si sia sviluppata la sua idea su Leonardo e per ricostruire, almeno in parte, la sua fortuna critica tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento.

108. MOUTERDE, RAPHAËL.

The geometry of the Last Supper : Leonardo da Vinci's hidden composition and its symbolism / Raphaël Mouterde. - Market Harborough : Matador, 2023. - 156 p. : ill. ; 21 x 21 cm.

Il volume mette in luce la geometria sottesa alla composizione dell'Ultima cena di Leonardo svelando il simbolismo che l'a. ritiene che ogni forma geometrica presenti. - ISBN 9781803137612.

109. MUSIC and visual culture in Renaissance Italy / edited by Christinda Henry and Tim Shephard. - New York ; London : Routledge, 2023. - x, 357 p. : ill. ; 24 cm. - (Music and visual culture).

Indice parziale: “A body composed of many parts”: the concept of harmony in Leonardo da Vinci's Paragone / David E. Cohen: p. 15-29. Il Figino and the Paragone / Antonio Cascelli: p. 112-131. - Leonardo da Vinci: p. 30-31, 36-37, 64-65, 281-283 passim. - ISBN 9780367465391.

110. NÉDÉLÉC, MARINE.

Pour une lecture croisée de la Joconde à moustache à travers la presse française des années 1910 et 1920 / Marine Nédélec.

In: La circulation des images en Europe / sous la direction de Léa Saint-Raymond, p. 175-188

111. NENCI, ELIO.

Leonardo sulle tracce di Archimede? : il caso della “chiocciola” per sollevare l’acqua : “Questa vite in triangulo conducerebbe molto più acqua che la tonda. Vero è ch’ella è men facile a volgere” (Codice Atlantico, F. 26v) : LXI Lettura Vinciana, 16 aprile 2022, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana / Elio Nenci. - [Vinci] : Comune di Vinci ; Firenze ; Milano : Giunti, 2023. - 24 p., [12] p. di tav. : ill. color. ; 29 cm. - (Lettura Vinciana ; 61).

Il contributo cerca di presentare le varie testimonianze per individuare le questioni principali relative alla ‘chiocciola’ indagate da Leonardo: studio delle varie forme possibili della macchina; studio del moto dell’acqua all’interno di sezioni determinate del condotto; possibile utilizzazione della ‘chiocciola’ per l’ottenimento di un “perpetuum mobile”. - ISBN 9788809926783.

112. NEUWAHL, ALEXANDER.

Léonard de Vinci et Luca Pacioli : les illustrations du «De divina proportion» / Alexander Neuwahl.

In: Source(s) : arts, civilisation et histoire de l’Europe. - n. 20 (2022), (stampa 2023), p. [73]-99.

Tradotto dall’italiano da Fanny Kieffer. - Le illustrazioni che Leonardo da Vinci eseguì per il “De divina proportion” di Luca Pacioli, a cavallo fra il disegno tecnico e quello artistico fusero assieme principi scientifico-matematici e opera artistica per dar vita a un genere figurativo del tutto nuovo.

113. NEUWAHL, ALEXANDER.

Tirari e alzari macchine da scavo / Alexander Neuwahl.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [3]-22.

Si delinea il complesso di studi di Leonardo sulle macchine automatiche per lo scavo del terreno, analizzando e mettendo a confronto le varie soluzioni tecniche presenti nei suoi manoscritti. Nello specifico queste macchine escavatrici forniscono un’interessante visione del pen-

siero di Leonardo: il modo in cui sviluppò i suoi progetti, apportando continui miglioramenti ai disegni tradizionali di macchine, evidenzia un approccio analogico alla tecnologia.

114. OCCHIPINTI, CARMELO.

Dittico Leonardo da Vinci, Caravaggio / Carmelo Occhipinti. - Roma : UniversItalia, 2023. - 73 p. : ill. ; 22 cm. - (Monografie di Horti Hesperidum ; 13).

I saggi in indice sono stati pubblicati in precedenza nella rivista «Horti Hesperidum» nei fascicoli: 2 (2022), 2 (2021). - Indice: Leonardo da Vinci e la «luminazione» della pittura e della scultura: p. 9-23, 48-54. Caravaggio e la tradizione leonardiana del «lume alto»: p. 25-47, 55-61. - ISBN 9788832936438.

115. OCCHIPINTI, CARMELO.

Leonardo da Vinci e la «luminazione» della pittura e della scultura [Documento elettronico] / Carmelo Occhipinti.

In: Horti Hesperidum : studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica : rivista telematica semestrale. - Anno 12, fascicolo 2 (2022), (stampa 2023), p. [113]-128.

Modalità di accesso: <http://www.horti-hesperidum.com/hh/horti-hesperidum-2022-2-6/>

Il riferimento bibliografico in calce riporta erroneamente anno 11. - Leonardo aveva acquisito una consapevolezza del tutto inedita circa l'interazione tra lume "interno" ed "esterno", cioè tra la luce rappresentata dentro il quadro e la luce necessaria esternamente per fruirlo. Per illustrare questa complessa questione, l'a. sintetizza alcuni precetti indirizzati dal maestro ai propri seguaci nel Libro di Pittura.

116. PADOVA, THOMAS : DE.

Alles wird Zahl : wie sich die Mathematik in der Renaissance neu erfand / Thomas de Padova. - München : Piper, 2023. - 381 p. : ill. ; 19 cm.

Indice parziale: Der Weg in die dritte Dimension: p. 121-149. Malerei al mathematische Wissenschaft: p. 171-200. - Rispettivamente nei due capitoli: sull'apprendimento da parte di Leonardo a Firenze della

prospettiva centrale e sull'impatto della geometria sulla pittura; su come Leonardo si immerga nello studio e applicazione della geometria euclidea e sviluppi tecniche di disegno prospettico. - ISBN 9783492318273.

117. PADOVAN, GIANLUCA.

Leonardo Da Vinci? : uno speleologo / Gianluca Padovan.

In: Il patrimonio sotterraneo lombardo / a cura di Gianluca Padovan, p. 97-112

118. PALESATI, ANTONIO.

Due dipinti sconosciuti di Leonardo rivendicati da Jacopo Ligozzi [Documento elettronico] / Antonio Palesati.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 144-154

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10638/10852>

Lo studio ha come oggetto la contesa, risalente all'ultimo scorcio di secolo XVI, tra Jacopo Ligozzi e il suo aiutante Andrea Alberti. Ligozzi reclamava la restituzione, o il pagamento, di due opere d'arte, trattene dall'aiutante: Testa di Cristo sudario e Madonna con altri santi; per quest'ultimo dipinto fu riconosciuta la paternità di Leonardo da Vinci. Nell'exkursus viene tentata una possibile identificazione delle due opere, oggi sconosciute e forse entrambe di Leonardo. Il testo, corredato dalla trascrizione di documenti originali, ripercorre l'intera vicenda fino alla condanna dell'Alberti alla restituzione o al pagamento della somma stimata dai Magistrati fiorentini.

119. PAROLI, ELENA.

Léonard de Vinci et l'"artefiziosa natura" / Elena Paroli.

In: Artes renaescentes : revue scientifique internationale. - 4 (2023), p. 119-128

120. PAROLI, ELENA.

[Recensione a: "Artefiziosa natura" : Leonardo da Vinci dalla magia alla filosofia / Fabio Frosini, 2020] / Elena Paroli.

In: Albertiana. - 26, nuova serie 8, 2 (2023), p. 361-370

121. Il PATRIMONIO sotterraneo lombardo / a cura di Gianluca Padovan. - Oxford : BAR, 2023. - VIII, 114 p. : ill. ; 30 cm. - (BAR International Series ; 3118) (Hypogean archaeology : research and documentation of underground structures ; 15).

Atti del convegno tenuto a Milano il 22 giugno 2022. - Indice parziale analitico: Leonardo da Vinci? : uno speleologo / Gianluca Padovan: p. 97-112. - ISBN 9781407360799.

122. PEDRETTI, CARLO.

Nota sull'Uomo Vitruviano [Documento elettronico] / Carlo Pedretti.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 10-13.

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10615/10858>

Ristampa dell'articolo precedentemente pubblicato in: Leonardo architetto (Milano : Electa, 1978), p. 159-162.

123. PERINI FOLESANI, GIOVANNA.

Una questione elementare di metodo critico : la vera storia della nouvelle cuisine di Leonardo, ovvero lo spaghetti che sottende l'insalata che sembra russa, ma invece è in salsa Worcester / Giovanna Perini Folesani.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [100]-117.

L'a. ricostruisce contenuto e vicende legate alla pubblicazione del 1987 del volume Leonardo's kitchen notebooks (poi tradotto in varie lingue, in italiano nel 2005), ispirato ad un misterioso manoscritto perduto, il Codice Romanoff, come caso di studio di costruzione capillare di un 'falso' critico.

124. PERISSA TORRINI, ANNALISA.

L'Uomo Vitruviano : argomenti, riflessioni ed ipotesi [Documento elettronico] / Annalisa Perissa Torrini.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 14-32.

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10618/10824>

Il contributo è una aggiornata disamina del celebre disegno di Leo-

nardo, il cosiddetto Uomo Vitruviano. L'analisi storico artistica qui proposta tiene conto delle novità raggiunte grazie anche all'ausilio di nuove competenze scientifiche-tecnologiche, oltre che linguistiche, e permette di rafforzare l'ipotesi di una datazione al 1490 già avanzata da Carlo Pedretti nel 1978. Il saggio dedica particolare attenzione al rapporto intercorso tra Leonardo e Luca Pacioli e al linguaggio matematico della bellezza ed arriva ad ipotizzare che il disegno di Leonardo sia stato realizzato per illustrare un testo vitruviano di fra' Luca Pacioli.

125. PHILLIPS, JOHN GOLDSMITH.

A study in disentanglement : Pollaiuolo, Verrocchio and Leonardo : Florence, 1460-1488 / by John Goldsmith Phillips. - Setauket : Park Street Press, [2023]. - viii, 324 p. : ill. ; 28 cm.

Indice parziale analitico: *Sculptures designed by Leonardo*: p. 203-278. - ISBN 9798350931396.

126. PIERGUIDI, STEFANO.

“La natura in qualsivoglia aspetto non è mai circondata da questa linea” : l'eredità di Leonardo nell'opera e nel pensiero degli incisori Giuseppe Longhi e Luigi Calamatta = “Nature in any aspects is never surrounded by this line” : the legacy of Leonardo in the works and thoughts of the engravers Giuseppe Longhi and Luigi Calamatta / Stefano Pierguidi.

In: Il silenzio delle immagini : teorie e processi dell'invenzione artistica = The silence of images : theories and processes of artistic invention / a cura di Claudia Cieri Via e Micol Forti, p. 314-321

127. *IL PITTORE con le bombolette* : Andrea Ravo Mattoni e l'arte pubblica / a cura di Davide Dal Sasso. - Torino : Rosenberg & Sellier, 2023. - 157 p. : ill. ; 24 cm. - (Rivista di estetica. I quaderni. Le arti contemporanee ; 1). - ISBN 9791259930811.

128. POLETTTO, VALERIA.

[Recensione a:] *La città di Vitruvio per Leonardo : le mostre del cinquecentenario*, a cura di Francesco Paolo Di Teodoro e Annalisa Perissa Torrini, Venezia, Marsilio, 2023 (sic!) [Documento elettronico] / Valeria

Poletto.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 177-182

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10628/10850>

129. PRANDI, STEFANO - PUSTERLA, FABIO.

Acqua, terra, cenere : un dialogo su Leonardo e la poesia / Stefano Prandi, Fabio Pusterla.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [346]-359.

Dialogo sulle tracce rimaste nel presente dello sguardo assoluto, onnicomprensivo di Leonardo. Il ragionamento si articola intorno alla centralità del concetto di esperienza focalizzandosi sugli elementi acqua e terra.

130. RACCOLTA Vinciana. - Fascicolo 40. - Milano : Ente Raccolta Vinciana, 2023. - VII, 414 p. : ill. in parte color. ; 21 cm.

Indice: Prefazione / Pietro C. Marani: p. [V]-VII. Tirari e alzari macchine da scavo / Alexander Neuwahl: p. [3]-22. "To' la Ramondina" : Leonardo tra Lullo e Sibiuda / Francesco Barreca: p. [23]-40. Leonardo, Boltraffio e il problema del Salvator mundi / Maria Teresa Fiorio: p. [41]-64. Leonardo e il castello di Brescia / Carlo Zani: p. [65]-92. Leonardo e Fanfoia / Maria Teresa Fiorio: p. [93]-110. Leonardo da Vinci's journey to the court of Francis I / Jan Sammer: p. [111]-146. The nineteenth-century vicissitudes of Leonardo's Saint Jerome / Jan Sammer: p. [147]-162. Roberto Longhi su Lomazzo / Pietro C. Marani: p. [163]-173. Bibliografia internazionale leonardiana (BIL) : 2021/2023 / a cura di Monica Taddei con la collaborazione di Simona Minichelli, Margherita Nesti, Sanaa Tabet e il supporto informatico di Alessio Veracini: p. [177]-390.

131. RENZULLI, EVA.

André Chastel et Léonard de Vinci : quarante ans d'interprétations et réflexions / Eva Renzulli.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [72]-85.

Leonardo da Vinci occupa un posto importante nella riflessione di André Chastel per 40 anni: dalle sue tesi del 1944 fino all'ultima conferenza nel 1990. L'a. si sofferma in particolare sugli studi intorno all'anno 1952 e sul volume edito nel 1988 dedicato alla Gioconda.

132. Le RESIDENZE viscontee : da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca / a cura di Serena Romano e Marco Rossi. - Cinisello Balsamo : Silvana, 2023. - 423 p. : ill. ; 29 cm. - (Milano e l'Europa nel Trecento : la città, i palazzi, le immagini ; 1).

Indice parziale: Leonardo da Vinci in Corte Vecchia: il modello e la gettata del cavallo / Edoardo Rossetti: p. 144-149. Leonardo da Vinci e il monumento funebre di Azzone Visconti / Stefano Candiani: p. 150-155. - ISBN 9788836650866.

133. RIVALI, LUCA.

Leonardo da Vinci in tipografia / Luca Rivali.

In: Ex libris ... ne pereant : cultura libraria e archivistica traUMANesimo e Rinascimento : miscellanea di studi offerti a Paolo Tiezzi Mazzoni Della Stella Maestri in occasione del suo 70. genetliaco / a cura di Manlio Sodi e Mario Ascheri, p. 307-316.

134. RUOZZI, GINO.

Leonardo nelle forme brevi moderne e contemporanee / Gino Ruozzi.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 153-159.

Il saggio presenta i testi aforistici di Leonardo inseriti prima nel contesto del proprio tempo e poi nella successiva riscoperta e rilettura fra Otto e Novecento.

135. SABBATINO, PASQUALE.

Il Diluvio universale : la Genesi dipinta di Michelangelo, i dubbi di Leonardo e l'ironia di Machiavelli / Pasquale Sabbatino.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da

Vinci. - 1 (2023), p. 99-136.

I diluvi attraversarono fortemente Leonardo da Vinci che fondò le sue descrizioni sull'osservazione scientifica della forza del vento e della violenza dell'acqua, degli elementi aerodinamici e idrodinamici. Nei disegni più tardi spostò la sua attenzione dalle cose agli uomini e alla loro tragedia. Il diluvio rimase comunque per lui non una punizione divina ma un evento naturale.

136. SAMMER, JAN.

Leonardo da Vinci's journey to the court of Francis I ; The nineteenth-century vicissitudes of Leonardo's Saint Jerome / Jan Sammer.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [111]-146, [147]-162.

Nei due contributi rispettivamente: (1) Si cerca di ricostruire il viaggio di Leonardo da Roma ad Amboise nel 1516 partendo dal presupposto che il maestro ed i suoi allievi abbiano viaggiato sotto la protezione di Antonio Maria Pallavicini, condottiero di ventura e ambasciatore francese presso il papa. Si presume che i viaggiatori abbiano utilizzato percorsi tradizionali fiancheggiati da stazioni postali; (2) Si tentano di chiarire e ricostruire le straordinarie vicissitudini del San Girolamo nel corso del 19° secolo, presente nella Collezione di Angelica Kaufmann come un'opera di Cesare da Sesto.

137. SANTINI, PAOLO.

Suggerimenti leonardiane dagli statuti di Vinci : una nuova ipotesi sulla rappresentazione della cascata d'acqua nel disegno di Paesaggio 8P del 1473 / Paolo Santini.

In: Gli statuti di Vinci del 1418 / [a cura di] Paolo Santini, p. [57]-61.

L'a. ritiene che la sorgente d'acqua 'miracolosa', cosiddetta dell'Acqua Santa, scoperta nel 1473 nei boschi sopra Vinci e documentata nelle riforme degli statuti del 1474, fosse nota a Leonardo; si interroga intorno alla possibilità che la cascata sulla destra nel disegno di paesaggio 8Pr agli Uffizi raffiguri questa sorgente.

138. SANTUCCIO, SALVATORE.

La cena picta : osservazioni sull'Ultima cena prima di Leonardo / Salva-

tore Santuccio. - Roma : Tab, 2023. - 134 p. : ill. ; 21 x 24 cm. - (Saggi).

Il libro presenta la schedatura di 76 opere, tra affreschi e mosaici, raffiguranti l'Ultima cena precedenti o contemporanee al Cenacolo di Leonardo da Vinci. - ISBN 9788892956971.

139. SARACINO, FRANCESCO.

Il Messia del Rinascimento : argomenti per il Salvator mundi di Leonardo / Francesco Saracino.

In: Rinascimento / rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. - Anno 74, 2. serie, vol. 63 (2023), p. 275-309.

Il Salvator Mundi leonardiano, al di là dei problemi di autografia, cronologia ecc. che ha sollevato, merita un'accurata definizione dei suoi temi cristologici.

139bis. SCONZA, ANNA.

Ancora sulla biblioteca di Leonardo / Anna Sconza

In: Artes renaissances : revue scientifique internationale. - 4 (2023), p. 137-144.

140. SCONZA, ANNA.

L'héritage de Léonard de Vinci dans l'Idée de la perfection de la peinture de Fréart de Chambray / Anna Sconza.

In: Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée modernes et contemporaines. - 135, 1 (2023), p. 73-84.

141. SÉRIS, ÉMILIE.

La bibliothèque retrouvée de Léonard de Vinci / Émilie Sérís.

In: Artes renaissances : revue scientifique internationale. - 4 (2023), p. 129-135

142. Il SILENZIO delle immagini : teorie e processi dell'invenzione artistica = The silence of images : theories and processes of artistic invention / a cura di Claudia Cieri Via e Micol Forti. - Città del Vaticano : EMV, 2023. - 511 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale analitico: "La natura in qualsivoglia aspetto non è

mai circondata da questa linea” : l’eredità di Leonardo nell’opera e nel pensiero degli incisori Giuseppe Longhi e Luigi Calamatta = “Nature in any aspects is never surrounded by this line” : the legacy of Leonardo in the works and thoughts of the engravers Giuseppe Longhi and Luigi Calamatta / Stefano Pierguidi: p. 314-321. - ISBN 9788882714642.

143. SIMIONATO-PUTZ, DANIELA - MARENGO, BARBARA.
Venezia Istanbul : una storia millenaria / Daniela Simionato-Putz, Barbara Marengo. - Crocetta del Montello : Antiga, 2023. - 175 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale analitico: Leonardo da Vinci e il ponte sul Corno d’Oro che oggi è in Norvegia: p. 165-170. - ISBN 9788884354198.

144. SPALLANZANI, MARCO.

A panel painting of Our Lady with the child by Leonardo / Marco Spallanzani.

In: The Burlington Magazine. - Vol. 165, no. 1441 (April 2023), p. 412-413.

145. Gli STATUTI di Vinci del 1418 / [a cura di] Paolo Santini. - Firenze : Olschki, 2023. - XVII, 163 p., [8] carte di tav. : ill. color. ; 24 cm. - (Biblioteca leonardiana. Studi e documenti ; 11).

Trascrizione del manoscritto 935 Statuti delle comunità autonome e soggette, conservato presso l’Archivio di Stato di Firenze, preceduto da un’ampia sezione introduttiva. - Introduzione di Vanna Arrighi. - Alle p. [IX]-XVII: Vinci e i suoi statuti / Vanna arrighi. - Contiene anche: Suggestioni leonardiane dagli statuti di Vinci : una nuova ipotesi sulla rappresentazione della cascata d’acqua nel disegno di Paesaggio 8P del 1473 / Paolo Santini: p. [57]-61. - ISBN 9788822268907.

146. Lo STUCCO nell’età della Maniera : cantieri, maestranze, modelli / a cura di Alessandra Giannotti ... [et al.]. - Roma : “L’Erma” di Bretschneider : Ministero della Cultura, stampa 2023. - X, 336 p. : ill. ; 29 cm.

Numero monografico di: Bollettino d’arte. Volume speciale, VS 2022. - Indice parziale analitico: “Come se ha da macerar et spegner

la calce per far stucho et altri tectorii ovvero intonacati” (Vitr. VII, 2) / Francesco P. Di Teodoro: p. 1-8. - ISBN 9788891328199.

147. TADDEI, MARIO.

Leonardo da Vinci : il Cenacolo 3D : ricostruzione virtuale di un capolavoro perduto e ritrovato / Mario Taddei. - Firenze ; Milano : Giunti, 2023. - 159 p. : ill. color ; 27 cm.

Pubblicato contemporaneamente anche in inglese con il titolo: Leonardo da Vinci : The last supper 3D : Virtual reconstruction of a lost and rediscovered masterpiece. - Indice: La storia: p. 11-27. Ricostruzione virtuale: p. 28-51. La scienza nel Cenacolo: p. 52-65. La composizione: p. 66-87. Gli apostoli: p. [88]-133. La Tavola: p. [136]-144. Ricostruzione virtuale: p. [146]-159. - ISBN 9788809935853.

148. TAGLIALAGAMBA, SARA.

[Recensione a:] De' visi mostruosi e caricature da Leonardo da Vinci a Bacon, catalogo della mostra (Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, Palazzo Loredan, 28 gennaio-27 aprile 2023), a cura di Pietro C. Marani, Venezia, Marsilio Arte, 2023 [Documento elettronico] / Sara Taglialagamba.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 3 (2023), p. 183-188

Modalità di accesso: <http://www.serena.unina.it/index.php/achademia/article/view/10629/10856>

Cfr. la precedente BIL 2023-2025, voce n. 546, per la descrizione del volume qui recensito.

149. TESCARI, VEGA.

Corpi e spazi : Andrej Tarkovskij e Leonardo / Vega Tescari.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [206]-221.

Il valore che agli occhi di Tarkovskij assume l'opera di Leonardo è strettamente correlato alla capacità del Vinciano di osservare l'oggetto dal di fuori, e quindi di creare come se il mondo venisse visto per la prima volta in modo inedito. Il regista ha espresso la sua fascinazione nei

confronti di Leonardo, evocato anche in due suoi film, in alcuni passi dei suoi scritti e diari.

150. THOMAS, ÉVELYNE.

Architecture et décor “français” dans la tapisserie de la Cène d’après Léonard de Vinci / Évelyne Thomas.

In: Bulletin monumental / Société française d’archéologie. - T. 181-2 (2023), p. 129-136.

151. Il TOCCO di Pigmalione : Rubens e la scultura a Roma / a cura di Francesca Cappelletti e Lucia Simonato. - [Roma] : Ministero della cultura : Galleria Borghese : Electa, 2023. - 228 p. : ill. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Roma nel 2023-2024. - Pubblicato anche in inglese con lo stesso titolo. - Indice parziale analitico: Rubens, “pictor doctus”, e la sua risposta a Leonardo / Carmen Bambach: p. 32-57. - ISBN 9788892824775.

152. TOSCHI, CATERINA.

Ritratti di donne : la “straniera” nell’opera fotografica di Laura Grisi (1957-1990) [Documento elettronico] / Caterina Toschi.

In: Piano b. - Vol. 8 n. 1 (2023), p. 84-106

Modalità di accesso: <http://pianob.unibo.it/articleview/19580/17760>

153. TOSI, LUCA.

Riflessi del motivo leonardesco della Sala delle Asse nella decorazione e nella grafica novecentesche / Luca Tosi.

In: Leonardo nel Novecento : arti, lettere e scienze in dialogo / a cura di Carla Mazzarelli, p. [136]-147

Dagli inizi del Novecento e fino all’avvento del modernismo in arte, architettura e decorazione, il motivo leonardesco del pergolato dipinto della Sala delle Asse gode di un ampio seguito dopo secoli di disinteresse. L’a. ne analizza i motivi e propone alcuni esempi.

154. TURNING heads : Rubens, Rembrandt and Vermeer / texts Nico Van Hout ... [et al.] ; translation Ted Alkins. - [Antwerp] : Hannibal ;

KMSKA, 2023. - 191 p. : ill. ; 27 cm.

Catalogo della mostra "Turning Heads: Bruegel, Rubens and Rembrandt" tenuta ad Antwerp, KMSKA, 20 ott.2023-24 gen. 2024, e a Dublino, National Gallery of Ireland, 24 feb.-26 mag. 2024. - Indice parziale analitico: Heads in histories : from likeness to type in Verrocchio, Leonardo, Dürer, Massys and a follower of Bosch / Michael W. Kwakkelstein: p. 36-61. - ISBN 9789464666786.

155. VALSERIATI, ENRICO - PIAZZA, FILIPPO - D'ADDA, ROBERTA.

Moretto e il Rinascimento bresciano / Enrico Valseriati, Filippo Piazza, Roberta D'Adda. - Firenze ; Milano : Giunti, 2023. - 49 p. : ill. color. ; 29 cm.

Supplemento a: Art e dossier, n. 413 (ott. 2023). - Leonardo da Vinci (Cenacolo): p. 11, 23-25. - Brevi accenni al rapporto tra l'Ultima cena di Moretto nella Cappella del Santissimo Sacramento in San Giovanni Evangelista a Brescia ed il Cenacolo leonardesco. - ISBN 9788809979321.

156. VECCE, CARLO.

Per Caterina / Carlo Vecce.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 1 (2023), p. 11-48.

In Appendice: Firenze, Archivio di Stato, Notarile Antecosimiano, 16823, f. 116r-v. - La scoperta di nuovi documenti d'archivio consente di attribuire un alto grado di probabilità all'ipotesi che Caterina, madre di Leonardo, sia identificabile con una schiava circassa liberata da Ser Piero sei mesi dopo la nascita di Leonardo su istanza della padrona Ginevra de'Redditi (si veda l'Appendice). Nei documenti, inoltre, il padre di Leonardo appare strettamente legato a tutti i principali attori della storia di Caterina, tra cui Donato Nati, marito di Ginevra. Di quest'ultimo si riportano anche le disposizioni testamentarie del 1466, tra cui si rileva un lascito al convento di Monteoliveto a Firenze per il quale più tardi Leonardo realizzò la sua prima opera, l'Annunciazione.

157. VECCE, CARLO.

Caterina, la madre di Leonardo / Carlo Vecce.

In: Art e dossier. - Anno 38, n. 411 (lug.-ago. 2023), p. [68]-73.

Dopo il titolo: Il luogo, forse, del suo mondo. - Fa parte della rubrica: Studi e riscoperte. - A seguito dell'uscita del romanzo dell'a. dal titolo «Il sorriso di Caterina : madre di Leonardo» (Firenze, 2023), si racconta qui come la presenza della figura materna in Leonardo sia rintracciabile non solo nei suoi manoscritti ma anche, probabilmente, in qualche particolare di alcune sue opere.

158. VEZZOSI, ALESSANDRO - SANTINI, PAOLO - BARONTI, NICOLA.

L'Annunziata di Vinci / Alessandro Vezzosi, Paolo Santini, Nicola Baronti ; prefazione di Renato Bellini. - Vinci : Propositura di S. Croce, 2023. - 111 p. : ill. ; 23 cm.

Indice: L'Annunciazione della "Vergine di Borgo" / Alessandro Vezzosi: p. 9-47. Il Santuario della Santissima Annunziata a Vinci : origini e storia / Paolo Santini: p. 49-68. La SS. Annunziata di Vinci, uno scrigno di storia, arte e tradizioni. - Appendice documentaria alle pp. 70-75. - Nel primo saggio in indice di Alessandro Vezzosi si ricostruisce la storia dell'attribuzione del dipinto dell'Annunciazione ubicato sull'altare del santuario della Ss. Annunziata di Vinci dalla seconda metà del sec. 19. ad oggi. A varie riprese emerge l'attribuzione, tra gli altri a Leonardo da Vinci, alla sua scuola, talvolta al Verrocchio, da alcuni sostenuta, da altri esclusa. Studi più recenti convergono sull'attribuzione a Fra' Paolino da Pistoia.

159. VILLA, ALBERTO.

Marcel Duchamp a Venezia : la copia non è un limite / Alberto Villa.

In: Artribune. - Anno 13, n. 75 (nov.-dic. 2023), p. 74-75.

A p. 75: Intervista al curatore Paul B. Franklin. - Nell'ambito di una breve riflessione sul rapporto tra copia e originale in Marcel Duchamp, si accenna alla sua opera L.H.O.O.Q. ispirata alla Gioconda di Leonardo.

160. WHO is Leonardo da Vinci? : dialogue between Renaissance and Chinese painting / edited by Chu Xiaobo and Francesco D'Arelli. -

Roma : Treccani ; Shanghai : Shangai Museum, 2023. - 201 p. : ill. ; 31 cm.

In testa al frontespizio: An exhibition of the "A dialogue with the world' series of arts and cultural relics". - Volume in italiano e cinese. - Testi in cinese non traslitterati. - Catalogo della mostra tenutasi a Shanghai dal 10 dic. 2023-14 apr. 2024. - Indice: Indice: Leonardo da Vinci: "So Every Mind Divided between Many Studies Confounds and Saps Itself" / Francesco D'Arelli: p. 16-21. Leonardo: Engineering and the Architecture of Nature : with an Eye toward the Celestial Empire / Francesco P. Di Teodoro, Wang Qiuqi (traduttore): p. 22-29. Leonardo, the Painter / Edoardo Villata, Zhu Jisong (traduttore): p. 30-39. The Pure Signifier: revisiting La Scapiliata / Li Jun, Sun Xinqi (traduttore): p. 40-49. Go Along with Things and Let Your Mind Move Freely: On the Art Exhibition "A Dialogue with Leonardo da Vinci" / Ling Lizhong, Guo Liang, Zhu Jisong (traduttore): p. 50-69. Staging a Bridge between Cultures, Space and Time / Aldo Cibic and Joseph Dejardin, Zheng Lingyun (traduttore): p. 70-66. Catalogue: p. 67-189. Leonardo da Vinci: biography: p. 190-192. Bibliography: p. 193-198. - In esposizione, fra le altre opere, 11 fogli di Leonardo da Vinci dal Codice Atlantico e 4 opere di Boltraffio, Luini e Melzi provenienti dalla Veneranda Biblioteca Ambrosiana di Milano. - ISBN 9787547932575.

161. WILLIAMS, ROBERT.

Raffaello e la ridefinizione di arte nel Rinascimento / Robert Williams ; prefazione all'edizione italiana di Alessandro Nova. - Roma : Carocci, 2023. - 494 p., [16] carte di tav. : ill. ; 22 cm. - (Frecce ; 368).

Trad. di: Raphael and the redefinition of the art in Renaissance Italy. - Leonardo da Vinci: p. 57-58, 60-67, 71-72, 76-85, 93-95, 186, 210-212, 220-224, 284-285, 291-292. - Su quella che l'a. definisce la terza fase dell'opera di Raffaello gioca un ruolo significativo la produzione artistica di Leonardo da Vinci, il cui studio prosegue per tutta la vita. Nei vari capitoli ci si sofferma sugli elementi che in alcune sue opere più tradiscono l'influenza del Vinciano e contemporaneamente su altri aspetti che evidenziano invece la distanza che li separa. - ISBN 9788829017362.

162. WIVEL, MATTHIAS.

Creative triangulation : Sebastiano, Michelangelo, and Raphael in Rome / Matthias Wivel.

In: Himmlische und irdische Liebe : ein anderer Blick auf Raffael = L'amore divino e profano : uno sguardo diverso su Raffaello / Yvonne Dohna Schlobitten, Claudia Bertling Biaggini, Claudia Cieri Via (Hg.), p. 161-175

L'articolo è basato su una conferenza tenuta a Roma nel 2021. - Si esamina l'interrelazione creativa tra i tre artisti in un'epoca cruciale durante la prima decade del Cinquecento quando si incrociarono a Roma e si propongono nuovi suggerimenti sulle connessioni tra la Cappella Sistina e la Stanza della segnatura, con riferimenti anche al ruolo di Leonardo.

163. YAN PEI-MING : pittore di storie = painting histories / [a cura di = edited by Arturo Galansino]. - Venezia : Marsilio arte, 2023. - 106 p. : ill. color. ; 31 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Firenze, 7 lug.-3 set. 2023. - Indice parziale: Monna Lisa = Mona Lisa/ testi di = texts by Ludovica Sebre-gondi, p. 50-57. - Nella scheda in indice presentazione dell'opera di Yan Pei-Ming «Les funérailles de Monna Lisa». - ISBN 9791254631157.

164. ZAMBRANO, PATRIZIA.

Sandro Botticelli tra Leonardo e Plinio : la spugna e il velo / Patrizia Zambrano.

In: Storia della critica d'arte : annuario della S.I.S.C.A. - (2023), p. 111-123, 10

Pubblicato anche online all'indirizzo: <http://www.siscaonline.it/joomla/2019/2019/02/27/annuario-della-s-i-s-c-a/> - Nella prima parte del saggio si analizza il passo in cui Leonardo definisce Botticelli pittore "di tristissimi paesi" (Libro di pittura, c. 33v-34r) cercando di fornirne un'interpretazione. Il ruolo di Botticelli come interlocutore di Leonardo emerge più chiaramente alla luce dell'episodio raccontato da Plinio in relazione al pittore Protogene e alla comune frequentazione delle botteghe fiorentine negli anni '70 del Quattrocento. Nella seconda parte del saggio si esaminano alcuni dipinti di Botticelli alla luce del suo interesse

per strumenti espressivi già usati dagli antichi.

165. ZANI, CARLO.

Leonardo e il castello di Brescia / Carlo Zani.

In: Raccolta Vinciana. - Fascicolo 40, p. [65]-92.

L'a. ritiene quasi sicuro che Leonardo abbia preso parte al progetto per la ricostruzione delle mura difensive della Strada del Soccorso nel Castello di Brescia. I fogli 125v e 117r del Codice Atlantico ne sarebbero una testimonianza.

2024

166. ALBERTI, ALESSIA.

Leonardo visto da Giuseppe Bossi nell'album di ritratti di "illustri italiani" di Nicolò Bettoni al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano = Leonardo seen by Giuseppe Bossi in the album of portraits of "illustrious Italians" by Nicolò Bettoni at the Gabinetto dei Disegni of the Castello Sforzesco in Milan / Alessia Alberti.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [122]-131.

Custodito all'interno di un prezioso album al Castello Sforzesco di Milano e mai esposto sinora, si conserva un disegno a pietra nera di mano di Giuseppe Bossi, realizzato per servire come modello per il ritratto di Leonardo inciso all'acquaforte da Pietro Anderloni nel 1812. Attraverso la traduzione a stampa, di cui circolavano esemplari sciolti e in volume, da questa immagine ha preso avvio una fortunata tradizione iconografica che è proseguita per buona parte dell'Ottocento. Il saggio evidenzia le derivazioni a monte di questo disegno, collegabile al foglio di Venezia di Figo appartenuto a Bossi, e la sua diffusione.

167. ALDOVINI, LAURA.

Les Nœuds, «groupes de cordes faits avec ordre», et l'«Academia Leonard Vinci» / Laura Aldovini.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [39]-53.

A proposito della circolazione delle invenzioni di Leonardo, si analizzano sei incisioni di «Nodi» di scuola leonardiana, probabilmente da lui concepiti e iscritti tutti con le parole, abbreviate in modi diversi, *Academia* (o *Achademia*) *Leonardi Vinci*.

168. ANTONELLI, ROSALBA - PICCOLO, OLGA.

Gustavo Frizzoni (1840-1919) studioso e collezionista di Leonardo e dei leonardeschi : una ricognizione nella sua raccolta fotografica / Rosalba Antonelli, Olga Piccolo.

In: Ricche minere : [rivista semestrale di storia dell'arte]. - Anno 11, n. 21 (giu. 2024), p. 125-139.

Il contributo è basato sull'esplorazione inedita nelle circa 400 fotografie di soggetto leonardesco facenti parte della Fototeca di Gustavo Frizzoni conservata presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e su una disamina parallela dei documenti rinvenuti e degli scritti di Frizzoni su temi leonardiani. La ricerca intende documentare come nelle attività dello studioso assunse grande rilevanza l'uso della fotografia come strumento di analisi visiva delle opere d'arte a fini attributivi.

169. ASSIMAKOPOULOU, IANTHI.

Leonardo's figure of the thoughtful commentator in the Adoration of the Magi : origin and interpretation [Documento elettronico] / Ianthi Assimakopoulou.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 14-36.

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11414>

L'articolo esamina le fonti iconografiche di due figure ai lati della scena principale nell'Adorazione dei Magi di Leonardo (il giovane a destra e l'uomo di mezza età a sinistra della composizione) e si sofferma su come Leonardo le ha sviluppate.

170. L'AUTORITRATTO di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro = Leonardo's self-portrait : history and contemporaneity

of a masterpiece / a cura di = edited by Paola Salvi. - Cinisello Balsamo : Silvana, 2024. - 317 p. : ill. in gran parte color. ; 28 cm.

Testi in traduzione inglese a fronte. - Catalogo della mostra tenuta a Torino, Biblioteca Reale, 28 mar.-30 giu. 2024, e Galleria Sabauda, 28 mar.-28 lug. 2024. - Indice parziale: Parte I: L'Autoritratto di Leonardo = Part I: Leonardo's self-portrait: p. [13]-81 (L'Autoritratto di Leonardo e altri studi francesi = Leonardo's Self-Portrait and other French studies/ Paola Salvi: p. [14]-59. Laboriose, false e vere congetture attorno all'Autoritratto di Leonardo = Laborious, true and false conjectures concerning Leonardo's Self-Portrait / Arnaldo Colasanti: p. [60]-67. L'itinerario di Luigi d'Aragona trascritto nel Diario di Antonio De Beatis... = The itinerary of Luigi of Aragon transcribed in the Travel Journal of Antonio de Beatis... / Claudia Grieco: p. [68]-81). - Parte II: Storia di un capolavoro = Part II: History of a masterpiece: p. [83]-199 (Il volto di Leonardo : da Raffaello e Sodoma all'Autoritratto "nelle mani" di Figino e Albertolli = The face of Leonardo : from Raphael and Sodoma to the Self-Portrait "in the hands" of Figino and Albertolli / Paola Salvi: p. [84]-97. Eraclito e Democrito di Figino: i misteri pagani del Rinascimento e i leonardeschi moti dell'animo = Heraclitus and Democritus by Figino: the pagane mysteries in the Renaissance and Leonardo's motions of the soul / Olga Piccolo: p. [98]-103. L'Autoritratto di Leonardo da Vinci nell'incisione di Giuseppe Benaglia per Giuseppe Bossi = The Self-Portrait of Leonardo da Vinci in the engravings made for Giuseppe Bossi by Giuseppe Benaglia / Isabella Fiorentini: p. [104]-115. L'esemplare in carta azzurra del Cenacolo di Giuseppe Bossi alla Fondazione Ugo Da Como di Lonato del Garda = The blu paper copy of the Cenacolo by Giuseppe Bossi at the Ugo Da Como Foundation in Lonato del Garda / Luca Rivali, Roberta Valbusa: p. [116]-121. Leonardo visto da Giuseppe Bossi nell'album di ritratti di "illustri italiani" di Nicolò Bettoni al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano = Leonardo seen by Giuseppe Bossi in the album of portraits of "illustrious Italians" by Nicolò Bettoni at the Gabinetto dei Disegni of the Castello Sforzesco in Milan / Alessia Alberti: p. [122]-131. Bossi, Melzi e Leonardo: appunti intorno ad una passione condivisa = Bossi, Melzi and Leonardo: notes concerning a shared passion / Chiara Nenci: p. [132]-141. La diffu-

sione dell'Autoritratto dell'incisione alla fotografia = The diffusion of the Self-Portrait by prints and photography / Anna Mariani: p. [142]-163. Pompeo Marchesi e l'«Erma di Leonardo da Vinci»: «Esprimere colla sola testa lo spirito e il carattere di un sì gran uomo» = Pompeo Marchesi and the «Erm of Leonardo da Vinci»: «Expressing the spirit and character of such a great man» / Edoardo Sala: p. [164]-177. Angelo della Croce: l'Autoritratto e «Sul modo di pubblicare le opera di Leonardo da Vinci» = Angelo della Croce: the Self-Portrait and «On the way to publish the works of Leonardo da Vinci » / Chiara Palandri, Elisa Albano: p. [178]-185. Luca Beltrami e la verifica dell'Autoritratto tra proiezioni ortogonali e restituzione tridimensionale = Luca Beltrami and the verification of the Self-Portrait between orthogonal projections and three-dimensional restitution / Valter Rosa: p. [186]-199). - Parte III: Diagnostica, imaging e aspetti materiali = Part III: Examinations, imaging and material aspects: p. [201]-235 (Il 'corpus' leonardiano della Biblioteca Reale di Torino : una storia di conservazione e valorizzazione = The 'corpus' by Leonardo at the Biblioteca Reale of Turin : a history of conservation and valorization / Giuseppina Mussari: p. [202]-209. Tecnologia e tutela per un'opera unica al mondo = Technology and protection for an incomparable work in the world / Maria Cristina Misiti: p. [210]-217. Conoscere l'Autoritratto e altri disegni: imaging, diagnostica, conservazione = Learn about the Self-Portrait and other drawings: imaging, diagnostics, conservation / Aurora Raniolo, Paola Salvi: p. [218]-[235]). Parte IV: Con Leonardo negli occhi : un percorso nelle collezioni della Galleria Sabauda = Beholding Leonardo : a journey through the collections of the Galleria Sabauda / Annamaria Bava, con = with Valerio Mosso, Alessandro Uccelli: p. [238]-267. Parte V: Giuliano Vangi : Volti contemporanei: p. [269]-293 (Volti e corpi dell'umano / Sandro Parmiggiani: p. [270]-293). - ISBN 9788836657988.

171. AZZAM, HASHIM : AL-

Melancholie : ein Kult der Genies und aktiven Nihilisten [Documento elettronico] / Hashim Al-Azzam. - Heidelberg : Art-Dok, 2024.

In: arthistoricum.net. - 3 gen. 2024

Modalità di accesso: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/voll>

texte/2024/8771

Indice parziale: Beispiel Sinnender Greis und Wasserstudien von Leonardo da Vinci: p. 5-6.

172. AZZAM, HASHIM : AL-.

Die Romantisierung da Vincis : ein Blick auf seine Werke im Kontext romantischer Kunst [Documento elettronico] / Hashim Al-Azzam. - Heidelberg : Art-Dok, 2024.

In: arthistoricum.net. - 20 feb. 2024

Modalità di accesso: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2024/8867>

173. BAMBACH, CARMEN C.

Leonardo and his circle: "disegno" and the education of painters : 1 dicembre 2019 / Carmen Bambach. - Roma : Bardi, 2024. - 142 p. : ill. ; 20 cm. - (Lecture corsiniane / Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei).

Trad. di: Leonardo and his circle : painting technique in the light of restorations and scientific studies. - Testo della Lettura corsiniana tenuta a Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei, precedentemente presentata con lo stesso titolo nel convegno «Leonardo and his circle : painting technique in the light of restorations and scientific studies : international symposium : Rome, 29-30 November 2019» e pubblicata negli atti relativi (Roma : Bardi, 2022). - Il saggio ha lo scopo di ricostruire gli appunti frammentari di Leonardo sul disegno nella loro ricca complessità e di esplorarli nel più ampio contesto delle sue teorie, delle sue pratiche ed insegnamenti, nonché della sua fortuna. Tracciando un filo conduttore nelle pratiche di Leonardo, iniziando dal suo apprendistato con Verrocchio per giungere al suo soggiorno a Milano, emerge quanto, nell'insegnare la diligenza nel disegno, il Maestro si sia riferito alla sua esperienza formativa a Firenze, con lo studio di modelli o drappaggi per mezzo di tecniche che richiedono estrema attenzione, per esempio la punta d'argento su carta preparata blu. Questo è il metodo che usò più frequentemente per iniziare la sua prima generazione di allievi milanesi al disegno. - ISBN 9788894810844.

174. BARBUTO, GENNARO MARIA.

Leonardo e la profezia / Gennaro Maria Barbuto.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 9-24.

Le profezie leonardesche rivelano un plurisenso, che trascorre dalla beffa e dall'esorcismo della paura generata dalle profezie, alla satira anticlericale, alla polemica contro la smisurata potenza della guerra e della bramosia di denaro, all'ironia contri saperi divinatori o presunti tali, dalla negromanzia all'astrologia, alle scene apocalittiche dei diluvi. Tutto converge in una secolarizzazione della visione del futuro.

175. BAVA, ANNAMARIA.

Con Leonardo negli occhi : un percorso nelle collezioni della Galleria Sabauda = Beholding Leonardo : a journey through the collections of the Galleria Sabauda / Annamaria Bava, con = with Valerio Mosso, Alessandro Uccelli.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [238]-267.

Per la prima volta sono state riunite insieme le opere di artisti leonardeschi, o variamente influenzati da Leonardo, facenti parte della collezione della Galleria Sabauda. Il contributo introduce questo excursus di venti opere, giunte in momenti diversi e riunite idealmente in quattro sezioni su base storico-artistica, anche in rapporto con alcuni modelli di riferimento di Leonardo.

176. BECCHI, ANTONIO - BIFFI, MARCO.

Il biberon di Leonardo : le postille al Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini (ms. Ashb. 361) : Leonardo da Vinci, Guglielmo Libri e i loro interpreti / Antonio Becchi, Marco Biffi. - Roma : Edizioni di storia e letteratura, 2024. - XIII, 163 p. : ill. ; 24 cm. - (Sussidi eruditi ; 103).

Indice: Parte I: I manoscritti O e Ashb. 361 tra sogni e maniere diverse: p. [1]-88. Parte II: Attraverso lo specchio: osservazioni linguistiche su note a margine: p. [89]-128. - La storia del Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini (Firenze, Biblioteca Medicea

Laurenziana, ms. Ashb. 361), contenente alcune note a margine sinora attribuite a Leonardo e ritenuto l'unico volume della sua biblioteca ad oggi identificato, viene riconsiderata sulla base di una diversa lettura delle carte e, in particolare, di alcuni documenti che nel passato sono stati oggetto di attribuzioni e datazioni diverse. Le ricerche sul manoscritto laurenziano hanno sollecitato uno studio accurato del ms. O della Biblioteca Panizzi (2022-2024), che ha fornito utili elementi di lettura. Gli autori propongono una nuova ricostruzione delle vicende che mette in discussione i risultati di precedenti studi intrecciando ricerca storico-documentaria (Parte I) ed analisi linguistico-testuale (Parte II). - ISBN 9788893599634.

177. BELL, JANIS C.

Dal diagramma al paesaggio : i capitoli sulla prospettiva aerea nel Trattato della pittura [Documento elettronico] / Janis Bell.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 37-57.

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11418>

Le copie apografe, anteriori all'edizione a stampa del 1651 del Trattato della pittura di Leonardo, in corrispondenza dei quattro capitoli sulla prospettiva aerea presentano diagrammi lineari. A due illustratori seicenteschi si deve la loro trasformazione in paesaggi esemplificativi dei precetti della prospettiva aerea: Gaspare Berti e Charles Errard.

178. BENELLI, FRANCESCO.

«Dicie Vitruvio» : Antonio da Sangallo il Giovane e il De architectura / Francesco Benelli. - Roma : Officina libraria, 2024. - 379 p. : ill. ; 25 cm.

Indice parziale: L'Uomo vitruviano: p. 42-46. - Breve accenno al Libro di pittura di Leonardo in riferimento alla teorizzazione della comparazione delle dimensioni di un corpo vero con quello che, secondo Vitruvio, corrisponde al modello di preferzione proporzionale. - ISBN 9788833672496.

179. BERNINI, RITA.

Les «visi mostruosi» de Léonard : traductions gravées / Rita Bernini.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétat-

ion & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [221]-229.

La traduzione in incisioni dei disegni di teste grottesche di Leonardo hanno contribuito a canalizzare l'interesse nei confronti di queste opere e a diffondere queste "invenzioni" a partire dalla fine del 16° fino al 18° secolo. L'a. si sofferma su una selezione di riproduzioni di vari autori, in particolare su quelle di Wenceslaus Hollar.

180. BIBLIOTECA Ambrosiana / a cura del Collegio dei Dottori della Veneranda Biblioteca Ambrosiana. - Milano : Skira, 2024. - 303 p. : ill. ; 21 cm. - (Guide Skira).

Indice parziale analitico: Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci / Marco Navoni: p. 279-286. - ISBN 9788857250687.

181. BINI, MAURO.

Ritratti per la "marchesana" : da Leonardo a Maurizio Bonora / Mauro Bini.

In: Civiltà mantovana : rivista bimestrale. - Anno 59, n. 157 (primavera 2024), p. 130-139

Disponibile anche online al seguente indirizzo: <https://www.bibliotecateresiana.it/index.php/it/archivio-documenti/file/73-civiltamantovana-nr-157>. - Nell'articolo in primo piano emergono Leonardo e il suo contrastato rapporto con Isabella d'Este, nonché il ciclo di opere pittoriche creato dal 2017 al 2022 da Maurizio Bonora con la sottesa ambizione di inserirsi con le sue copie nel mistero del ritratto leonardesco della marchesana.

182. BLOW, DOUGLAS.

Reflections on reflections : the pictorial lessons of mirrors in Vasari's "Lives" / Douglas Blow.

In: Redreaming the Renaissance : essays on history and literature in honor of Guido Ruggiero / edited by Mary Lindemann and Deanna Shemek, p. 21-47

183. BORRELLI, MARCO.

Recensione a: C. Vecce, Leonardo, la vita. Il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante, Firenze-Milano, Giunti, 2024, 660 pp. [Documento elettronico] / Marco Borrelli.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 134-138

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11436>

184. BRIGNOLI, LUCA.

Il ritratto italiano nel Rinascimento / Luca Brignoli. - Firenze ; Milano : Giunti, 2024. - 49 p. : ill. ; 29 cm.

Allegato a: Art e dossier, n. 423 (set. 2024). - Indice parziale: Il disegno e la maniera moderna : il ritratto a Firenze: p. 13-21. Realismo e introspezione: i ritratti nell'Italia del Nord: p. 39-47. - Leonardo da Vinci: p. 39-40, passim. - Brevissimi riferimenti a ritratti femminili eseguiti da Leonardo durante il suo primo soggiorno milanese e alla diffusione della sua lezione in Lombardia da parte di collaboratori. - ISBN 9788809917194.

185. BRILL'S companion to the reception of Vitruvius / edited by Ingrid Rowland, Sinclair W. Bell. - Leiden ; Boston : Brill, [2024]. - 775 p. ; cm. - (Brill's companions to classical reception ; 27).

Disponibile anche online all'indirizzo: <https://brill.com/display/title/25318>. - Indice parziale: The invention of the Vitruvian man : Vitruvius, Leonardo da Vinci, and beyond / Francesca Fiorani: p. [685]-719. - ISBN 9789004270671.

186. BRIOIST, PASCAL.

Léonard de Vinci : un inventeur du design? / Pascal Brioist.

In: Dessiner la technique : pensée et discours visuels (XVIe-XXe siècles) / sous la direction de Jérôme Baudry, Valérie Nègre, p. 67-76

L'a. si articola in tre fasi: si esamina la nozione di disegno nel Rinascimento confrontandola con quella moderna di design, poi si mostra il modo in cui Leonardo si trovò coinvolto nelle arti decorative del suo tempo e, infine, per concludere, si esamina il modo in cui bellezza e utilità sono articolate nei disegni di macchine di Leonardo.

187. BRIOIST, PASCAL.

Léonard de Vinci / Pascal Brioist. - Paris : Presses universitaires de France, 2024. - 165 p. ; 18 cm.

Indice: Introduction: p. 9-12. Enfance et premières années d'apprentissage: p. 13-34. Milan: le double défi de devenir ingénieur et d'entrer à la cour: p. 35-54. La créativité et le succès des années 1490: p. 55-72. Les années d'errance: p. 73-88. Le retour à Florence et le Milan des Français: p. 89-118. Vacances romaines?: p. 119-128. Le philosophe actif du Clos-Lucé: p. 127-137. Épilogue: la mort dans les bras du roi? P. 138-140. Mythe et postérité: p. 141-152. Bibliographie: p. 153-156. Chronologie: p. 157-162. - ISBN 9782130868422.

188. BUCCARO, ALFREDO.

Cassiano dal Pozzo e l'edizione del "meglio di Leonardo" : "ombre e lumi" nel codice Corazza / Alfredo Buccaro.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 59-73.

Questo contributo fa il punto sull'attività promossa tra il 1633 e il 1644 da Cassiano dal Pozzo per la selezione e trascrizione dei manoscritti di Leonardo all'epoca presenti alla Biblioteca Ambrosiana. In quell'occasione fu realizzata una silloge dei testi vinciani che prevedeva la pubblicazione, oltre che del Trattato della Pittura, poi eseguita nel 1651, di una selezione antologica in materia di teoria della visione, scienze fisiche e naturali, architettura e ingegneria. In questo contesto si richiama il Codice Corazza della Biblioteca Nazionale di Napoli.

189. BUONFORTE, BERARDINO.

Il Leonardo che non vedi / Berardino Buonforte. - Selci-Lama : Pliniana, 2024. - 240 p. : ill. ; 24 cm.

Lavoro dedicato alla figura di Leonardo da Vinci e, in parte, all'attribuzione al maestro di una pala d'altare nella Basilica patriarcale di Aquileia. - ISBN 9791280365323.

190. BUSCARINO, ARTURO - CARCIOTTO, VERONICA - FORTUNA, LUIGI.

Evoluzione delle macchine tra Rinascimento e Barocco = Evolution of machines between Renaissance and Baroque / Arturo Buscarino, Veronica Carciotto, Luigi Fortuna.

In: Annali del barocco in Sicilia / Centro internazionale di studi sul barocco in Sicilia. - 10 (2024), p. 9-20

Riferimenti a questioni di meccanica applicata in Leonardo da Vinci, Bernardo Buontalenti e Giacomo Torelli.

191. CAPUTO, VINCENZO.

Immagini di mecenatismo a Palazzo Vecchio : Vasari, Leonardo e la sala di Leone X / Vincenzo Caputo.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 45-58.

Il saggio si sofferma sul dipinto vasariano «Leone X elegge numerosi cardinali» nella Sala di Leone X a Palazzo Vecchio, in cui spiccano i volti di Michelangelo Buonarroti e Leonardo da Vinci. L'a. ritiene che la loro presenza denoti la volontà di Vasari di esaltare il mecenatismo di casa Medici.

192. CHÂTEAUX et musées franciliens pendant la Seconde Guerre mondiale : une protection stratégique / sous la direction de Claire Bonnotte Khelil et Christina Kott. - Versailles : Château de Versailles ; Paris : Hermann : [2024]. - 289 p. : ill. ; 26 cm.

Indice parziale: Entre l'exceptionnel et l'ordinaire : le musée du Louvre en guerre / Néguine Mathieux, Vivien Richard: p. 128-141. - ISBN 9791037018670.

193. CLAYTON, MARTIN - DONNITHORNE, ALAN.

Recent investigations into the Windsor Leonardos = Recherches récentes sur les dessins de Léonard de Vinci conservés au château de Windsor / Martin Clayton, Alan Donnithorne.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 44-55.

Il saggio riassume le analisi ottiche e chimiche effettuate sui disegni

di Leonardo alla Royal Library ed i risultati ottenuti a seguito delle indagini, fornendo un resoconto esaustivo sui materiali.

194. COCCO, SAMOA.

Gli indicatori anatomici nei disegni di Michelangelo : la dimensione chiaroscurale [Documento elettronico] / Samoa Cocco.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 121-132

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11434>

Nel corso delle loro carriere, Leonardo e Michelangelo hanno sviluppato linee di pensiero molto diverse, presentandoci due visioni parallele e opposte sull'anatomia artistica. Il saggio si sofferma soprattutto su una serie di segni ricorrenti nei disegni anatomici di Michelangelo per analizzarne la funzione.

195. COLASANTI, ARNALDO.

Laboriose, false e vere congetture attorno all'Autoritratto di Leonardo = Laborious, true and false conjectures concerning Leonardo's Self-Portrait / Arnaldo Colasanti.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di Paola Salvi, p. [60]-67.

Il saggio si concentra sullo sguardo del celebre disegno, analizzato dal punto di vista retorico-psicologico secondo le marcature ostensive che ne fanno forza agente e che rivelano come abbia in sé stesso la testimonianza della propria autenticità come autorappresentazione.

196. COMBINING engineering and wood science for the conservation of artworks : hygro-mechanical study of Mona Lisa's wooden support = L'ingénierie et les sciences du bois associées pour la conservation des œuvres d'art : étude hygro-mécanique du support en bois de La Joconde / Joseph Gril ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 128-147.

Lo studio illustra il modello implementato a partire dal 2004 per

il monitoraggio del supporto in legno della Gioconda di Leonardo da Vinci e, attraverso una serie di strumenti ed analisi, mette in relazione le principali tensioni del pannello e le craquelure sulla superficie pittoria e valuta il rischio di propagazione delle fessure.

197. COVINI, MARIA NADIA.

Ludovico Maria Sforza / Maria Nadia Covini. - Roma : Salerno, 2024. - 291 p. ; 24 cm. - (Profili ; 113).

In copertina: La scalata al potere del Moro e gli splendori della corte milanese a fine Quattrocento. - Indice parziale: Bramante e Leonardo. le novità arrivate da fuori. - Leonardo da Vinci: p. 122, 126, 199, 202-203, 2025-206. - ISBN 9788869738302.

198. COZZI, GIACOMO.

Tra Leonardo e Pico : Ulisse al bivio della modernità [Documento elettronico] / Giacomo Cozzi.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 81-103
Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11427>

L'articolo prosegue il lavoro iniziato con «Tra Leonardo e Ficino. Le vie dell'anima e il bivio della conoscenza alla fine del Quattrocento», in Achademia Leonardi Vinci, [Anno 3], n. 3 (2023), p. 105-123. - Si continua ad approfondire l'indicazione di Massimo Cacciari circa il passaggio-e-rottura che individua tra la Firenze di Ficino, Pico e Bruno, indicando proprio in Leonardo l'incarnazione di questa cesura. Mettendo a confronto Leonardo con Pico, nei passaggi teoretici fondamentali sul rapporto dell'uomo, della sua mente ed anima con la dimensione naturale in cui si trova, si intende individuare la misura e le modalità in cui nel Vinciano si consuma il passaggio intuito da Cacciari, così da proseguire la via verso più adeguati studi del pensiero leonardiano nel contesto umanistico.

199. COZZI, GIACOMO.

Raffigurare la vita : l'Umanesimo tragico di Leonardo da Vinci / Giacomo Cozzi. - Firenze : Olschki, 2024. - IX, 353 p. ; 24 cm. - (Biblioteca dell'Archivum romanicum. Serie 1. Storia, letteratura, paleografia ; 543).

Indice parziale: Sezione 1: Introduttiva: p. [1]-62 (indice parziale analitico: Introduzione: p. 3-7. Forma e vita: p. 9-57. Direzioni del cammino: p. 59-62). Sezione 2: Umanistica: p. [63]-184 (indice parziale analitico: Cosa è Umanesimo: p. 65-126. Temi e metodi dell'Umanesimo: p. 127-184). Sezione 3: Leonardiana: p. [185]-325 (indice parziale analitico: Leonardo e il suo tempo: p. 187-224. Leonardo filosofo: p. 225-267. Raffigurare la vita: p. 269-325). Conclusione: p. 327-331. - Il tentativo dell'Umanesimo di tenere insieme "verba et res", due categorie che nel loro svilupparsi si scontrano e si annullano a vicenda, è esemplificato dalla figura di Leonardo da Vinci e dalla sua indagine del mondo. Nella terza sezione del volume l'a. ritorna al suo pensiero inserendolo in questo contesto umanistico. - ISBN 9788822269362.

200. CURONE, STEFANO.

Lo schermo dipinto : storia della pittura al cinema, da Giotto a Warhol / Stefano Curone. - Roma : Edizioni Sabinae, 2024. - 537 p. ; [8] carte di tav. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: L'Ultima cena (1949): p. 41-46. Essere Leonardo da Vinci : un'intervista impossibile (M. Finazzer Flory, 2019): p. 46-51. - Descrizione e commento dei due film in indice dedicati a Leonardo da Vinci: il primo per la regia di Luigi Maria Giachino ed il secondo, realizzato nell'ambito delle Celebrazioni leonardiane del 2019 per il cinquecentenario, con Massimiliano Finazzer Flory regista, sceneggiatore e attore protagonista. - ISBN 9791280023605.

201. CURSI, MARCO.

Le lettere dell'omo senza lettere : Leonardo e la comunicazione epistolare : 5 marzo 2023 / Marco Corsi. - Roma : Bardi, 2024. - 103 p. : ill. ; 20 cm. - (Lettture corsiniane / Associazione Amici dell'Accademia dei Lincei).

Testo della Lettura corsiniana tenutasi a Roma, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei. - È ragionevole supporre che Leonardo, per tessere la sua fitta rete di relazioni con destinatari di vario livello sociale (artigiani, artisti, signori, principi e, poi, naturalmente, allievi, amici e familiari), abbia scritto un gran numero di missive, quasi tutte perdute. Restano

solo pochi frammenti, per lo più conservati tra le carte del Codice Atlantico. Nel testo saranno presentati i primi risultati di un'indagine condotta su quegli abbozzi autografi con l'obiettivo di comprendere quali fossero le prassi adottate da Leonardo quando preparava le missive che avrebbe spedito ai suoi numerosi interlocutori. - ISBN 9788894810882.

202. *DESSINER la technique : pensée et discours visuels (XVIe-XXe siècles) / sous la direction de Jérôme Baudry, Valérie Nègre.* - Paris : Presses des Mines, 2024. - 252 p. : ill. ; 24 cm. - (Histoire, sciences, techniques et sociétés).

Indice parziale: *Léonard de Vinci : un inventeur du design? / Pascal Briost:* p. 67-76. - ISBN 9791280956668.

203. *DIAGNOSTICA del pigmento : tratto dalla relazione del Laboratorio di analisi e restauro Thierry Radelet,* Torino.

In: *Il San Giovanni Battista della Pinacoteca Ambrosiana : nuovi studi su un enigmatico leonardesco / a cura di Daniela Magnetti, Edoardo Villata,* p. 67-73.

Sui risultati delle seguenti indagini effettuate sul San Giovanni Battista di Maestro leonardesco del primo quarto del XVI secolo: fluorescenza ai raggi X, infrarosso in falso colore, analisi visiva della macinatura e delle componenti fisiche per la conferma del tipo di pigmento utilizzato.

204. *DRAMATURGIEN von Bild und Raum : Festschrift für Hans Aurenhammer / Julia Saviello und Katharina Bedenbender (Hg.).* - Berlin : Reimer, [2024]. - 215 p. : in gran parte ill. ; 25 cm.

Indice parziale analitico: *Die Erde als Geschoss : Leonardos Phantasmagorien der Kraft (Codex Madrid I fol. 0 recto) / Frank Fehrenbach:* p. 71-79. - ISBN 9783496016915.

205. *DRESSEN, ANGELA.*

Leonardo's bestiary as a reading key for moral allegories [Documento elettronico] / Angela Dressen.

In: *L'idea. Testi Fonti Lessico.* - Anno 1, fascicolo 1 (2024), p. 7-31.

Modalità di accesso: <http://lidea.abaroma.it/fascicoli/i-2024-1-178>

La critica ha sempre accettato che le tre fonti da cui deriva il bestiaro di Leonardo (Ms. H) siano il Fiore di virtù, l'Acerba di Cecco d'Ascoli e la Historia naturale di Plinio (nella versione di Cristoforo Landino), ma ne ha trascurata una quarta, ben più importante: il Libro della natura degli animali (detto anche Bestiario toscano), che è insieme una versione sincronica del Fiore di virtù e di un bestiario. Per quanto Leonardo si ispirasse a queste fonti, non copiò mai direttamente le voci per il suo repertorio, ma selezionò i passaggi e alternò la narrazione. Questo articolo indaga, da un lato, le ragioni del processo di selezione di Leonardo, che tenta di rendere il bestiario un repertorio pan-religioso e pan-culturale del simbolismo animale, basandosi su scelte morali e religiose. D'altra parte propone un'indagine sull'applicazione del repertorio e delle sue fonti nei suoi disegni allegorici, facendo del simbolismo e delle brevi annotazioni una chiave di lettura per i suoi schizzi morali e arguti.

206. FAGNART, LAURE - TULLIO CATALDO, STEFANIA.

Léonard et l'art de la gravure / Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [27]-37.

Le autrici si soffermano sul rapporto di Leonardo con l'arte dell'incisione: escludono che abbia mai praticato tale arte ma sottolineano il suo interesse per la stampa, in particolare come mezzo d'illustrazione di una riflessione scientifica.

207. FAGNART, LAURE - TULLIO CATALDO, STEFANIA.

Alle origini della stampa nell'Italia del Quattrocento : il caso di Leonardo da Vinci [Documento elettronico] / Laure Fagnart, Stefania Tullio Cataldo.

In: Horti Hesperidum : studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica : rivista telematica semestrale. - Anno 13, fascicolo 2 (2023), (stampa 2024), p. [5]-42.

Modalità di accesso: <http://www.horti-hesperidum.com/hh/4560-2/>

Le autrici presentano i risultati della prima fase di ricerca sul rapporto di Leonardo con l'arte dell'incisione: ne escludono la pratica ma sottolineano il suo interesse per la stampa, come attestato da alcune fonti (Antonio de Beatis, Paolo Giovio) e da suoi appunti e disegni; si soffermano sull'ipotesi di stampa intorno al 1517 del suo Trattato di anatomia, sulla circolazione delle sue invenzioni (un gruppo di sei "Nodi", l'Ultima cena ecc.).

208. FEHRENBACH, FRANK.

"Cartoni stracciati" : Leonardos und Michelangelos Bilder des Krieges / Frank Fehrenbach.

In: Grenzen und Spielräume künstlerischer Erfindung : Festschrift für Georg Satzinger / herausgegeben von Jens Niebaum und Torsten Tjarks, p. 83-104

209. FEHRENBACH, FRANK.

Die Erde als Geschoss : Leonardos Phantasmagorien der Kraft (Codex Madrid I fol. 0 recto) / Frank Fehrenbach.

In: Dramaturgien von Bild und Raum : Festschrift für Hans Aurenhammer / Julia Saviello und Katharina Bedenbender (Hg.), p. 71-79

210. FERRETTI, EMANUELA - MINGARDI, LORENZO.

Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio dai restauri di Alfredo Lensi agli studi di Carlo Pedretti per la ricerca della Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci = The Salone dei Cinquecento and Palazzo Vecchio from Alfredo Lensi's restorations to the search for Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / Emanuela Ferretti, Lorenzo Mingardi.

In: La genealogia del restauro : la conservazione dei monumenti dalla Conferenza di Atene alla Carta di Venezia (1931-1964) ... / a cura di = edited by Susanna Caccia Gherardini, p. [197]-219.

Sull'opera di Alfredo Lensi sui movimenti fiorentini, in particolare il recupero di Palazzo Vecchio, da un punto di vista di storia del restauro; segue un breve excursus sul tema delle decorazioni pittoriche della Sala grande e sulla ricerca della perduta Battaglia di Anghiari.

211. FIENGO, FABIANA.

Quanto è 'comic' questo Leonardo : il genio rinascimentale tra fumetti e cartoni animati / Fabiana Fiengo.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 133-159.

Excursus sulla produzione animata e fumettistica che vede la presenza di Leonardo ora come comparsa, ora come protagonista, ora anche come antagonista. La rappresentazione, ironica o seria che sia, contribuisce alla fortuna della figura e dell'opera di Leonardo.

212. FIORANI, FRANCESCA.

Celebrating the 500th anniversary of Leonardo da Vinci's death in his birthplace [Documento elettronico] / Francesca Fiorani.

In: Metascience. - 33 (2024), p. 387-390.

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.1007/s11016-024-00997-3>

Recensione a: Omaggio a Leonardo per cinque secoli di storia : 1519-2019, a cura di Roberta Barsanti e Monica Taddei (Firenze : Olschki, 2023).

213. FIORANI, FRANCESCA.

The invention of the Vitruvian man : Vitruvius, Leonardo da Vinci, and beyond / Francesca Fiorani.

In: Brill's companion to the reception of Vitruvius / edited by Ingrid Rowland, Sinclair W. Bell, p. [685]-719

214. FIORENTINI, ISABELLA.

L'Autoritratto di Leonardo da Vinci nell'incisione di Giuseppe Benaglia per Giuseppe Bossi = The Self-Portrait of Leonardo da Vinci in the engravings made for Giuseppe Bossi by Giuseppe Benaglia / Isabella Fiorentini.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [104]-115.

Il saggio, muovendo da uno dei due esemplari che furono fatti tirare su carta turchina da Giuseppe Bossi del suo Cenacolo (quello donato a Gian Giacomo Trivulzio, ora alla Biblioteca Trivulziana di Milano), indi-

rizza nuova luce su quest'avventura editoriale. In particolare, ne risulta rivalutata la figura di Giuseppe Benaglia come incisore, e viene precisato il contesto in cui l'apparato illustrativo dell'edizione di lusso del Cenacolo dovette trovare esecuzione sotto la guida di Bossi. Ancora avvolte dal mistero sono l'ubicazione al tempo dell'autografo di Leonardo e, conseguentemente, l'esecuzione della copia di Raffaele Albertolli, che fu il modello da cui Benaglia trasse, incidendolo con una raffinata tecnica calcografica 'puntinée' finalizzata alla resa mimetica del segno, il volto del Vinciano.

215. FORCELLINO, ANTONIO.

Dipingere il sogno : il miracolo dell'arte italiana da Cimabue a Caravaggio / Antonio Forcellino. - Milano : HarperCollins, 2024. - 274 p., [8] carte di tav. : ill. ; 21 cm.

Indice parziale analitico: La lite che cambiò l'arte italiana : Leonardo da Vinci: p. 114-130. - ISBN 9791259853837.

216. FORCELLINO, ANTONIO.

Il ruolo della diagnostica nel restauro di due leonardeschi romani / Antonio Forcellino.

In: Il San Giovanni Battista della Pinacoteca Ambrosiana : nuovi studi su un enigmatico leonardesco / a cura di Daniela Magnetti, Edoardo Villata, p. 79-85.

L'a. illustra i nuovo elementi conoscitivi acquisiti su due dipinti riconducibili all'atelier di Leonardo da Vinci a seguito del loro restauro: una copia della Gioconda, la Gioconda Torlonia di proprietà delle Gallerie Nazionali di Arte Antica di Roma ma in deposito dai primi del XX secolo presso la Camera dei Deputati, e una copia della Gioconda nuda nella collezione della Fondazione Primoli.

217. FORCELLINO, MARIA.

Sodoma e la Battaglia di Isso, la fascinazione della Battaglia di Anghiari di Leonardo [Documento elettronico] / Maria Forcellino.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 105-120

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11430>

Il testo analizza l'influenza stilistica della Battaglia di Anghiari (1503-06) di Leonardo da Vinci sull'affresco con la Battaglia di Isso (1516-17) di Giovanni Antonio Bazzi, detto Sodoma, nella villa di Agostino Chigi a Roma, che presenta puntuali echi iconografici del dipinto leonardesco, soprattutto nella parte centrale. Sodoma è documentato a Firenze tra il 1514 e il 1516 ed ebbe modo di vedere, probabilmente, ciò che Leonardo aveva lasciato incompiuto sulla parete della Sala Grande di Palazzo Vecchio. La Battaglia di Isso va quindi annoverata tra le prime testimonianze dell'opera di Leonardo.

218. FRANK, LOUIS - LERATTI, LETICIA.

Sur quelques essais de restitution expérimentale des médaillons de draperies léonardiennes = On some attempts at experimental reconstruction of Leonardo's drapery medallions / Louis Frank, Leticia Leratti.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Mot-tin et Élisabeth Ravaud, p. 38-43.

Gli a. ripercorrono il percorso intellettuale che li ha condotti a restituire in rilievo il modello che Leonardo avrebbe molto probabilmente concepito allorquando dipinse in monocromo il drappeggio per una figura seduta, detto Drappeggio Saint-Morys (musée du Louvre, département des arts graphiques, inv. 2225).

219. FROSINI, FABIO.

“L'ultimo orizzonte” : Leonardo, il “termine” e il “punto” / Fabio Frosini. *In:* Rinascimento / rivista dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento. - Anno 75, 2a serie, vol. 64 (2024), p. 73-104

Partendo da un testo di Leonardo, il saggio esamina le sue varie traduzioni nelle prime edizioni in versione francese, inglese e tedesco del Trattato della pittura. Queste traduzioni evidenziano diversi aspetti del testo, in particolare la relazione tra orizzonte, punto ed infinito. Su tale base si dimostra come per Leonardo l'immagine come set di elementi finiti e commensurabili è resa possibile dall'esistenza reale e fisica dell'infinito.

220. FROSINI, FABIO.

Leonardo ingegnere e filosofo naturale / Fabio Frosini.

In: Giornale critico della filosofia italiana. - 7. serie, anno 103 (105), vol. 20, fascicolo 1 (2024), p. [210]-217.

Recensione al volume: Leonardo ingegnere / Andrea Bernardoni (Roma : Carocci, 2020).

221. FROSININI, CECILIA - MONTALBANO, LETIZIA.

New technical and historical studies on the "landscape" drawing at the Uffizi Galleries, Florence (GDSU 8P) = Nouvelles études techniques et historiques portant sur le dessin de «paysage» de la galerie des Offices, Florence (GDSU 8P) / Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 16-37.

L'articolo espone i risultati della campagna di indagini non invasive realizzata dall'Opificio delle pietre dure del 2019 sul disegno leonardiano di paesaggio agli Uffizi, inv. 8Pr, e sul relativo verso. Le indagini hanno gettato nuova luce sui materiali del disegno, gli stadi della composizione, l'uso di due differenti inchiostri.

222. GAMBERINI, DILETTA.

Anti-Petrarchist portraiture or a different Petrarchist portraiture? : a literary outlook on some non-idealised female sitters in Renaissance art / Diletta Gamberini.

In: Petrarch and Sixteenth-century italian portraiture / edited by Ilaria Bernocchi, Nicolò Morelli, and Federica Pich, p. 105-127

Riferimento alla rappresentazione grottesca di volti di vecchie in Leonardo da Vinci.

223. GEERS, KENDELL.

Duchamp's endgame : Da Vinci, Poussin, Dürer & Ingres / Kendell Geers. - Brussel : Mercatorfonds, 2024. - 192 p., [2] carte ripiegate : ill. ; 25 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Basilea, Galleria Wilde, 10 giu. 2024-17 ago. 2024. - ISBN 9789462303737.

224. Il GENIO di Milano : crocevia delle arti dalla Fabbrica del Duomo al Novecento / a cura di Marco Carminati ... [et al.]. - Milano : Gallerie d'Italia : Skira, 2024. - 367 p. : ill. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Gallerie d'Italia, 23 nov. 2024-16 mar. 2025. - Indice parziale: Parte II: Leonardo, un fiorentino a Milano: p. [57]-95 (Leonardo, un fiorentino a Milano / Marco Carminati: p. 59-85. Schede delle opere: p. 86-95). - ISBN 9788857253169.

225. GIANNINI, FEDERICO.

Leonardo da Vinci a Livorno? : Una mostra deludente, modesta e poco strutturata [Documento elettronico] / di Federico Giannini.

In: Finestre sull'arte : arte antica e contemporanea. - (29 feb. 2024).

Modalità di accesso: <http://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/leonardo-da-vinci-livorno-mostra-deludente-e-poco-strutturata-recensione>

Recensione alla mostra: Leonardo da Vinci: bellezza e invenzione, Livorno, Museo della Città, 20 dic. 2023-1 apr. 2024.

226. GOMBRICH, ERNST HANS.

E. H. Gombrich on fresco painting. - London : Thames & Hudson, 2024. - 95 p. : ill. color. ; 19 cm. - (Pocket perspectives).

Sul frontespizio: With 39 illustrations. - Originariamente pubblicato come Walter Neurath Lecture n. 8 con il titolo: Means and ends : reflections on the history of fresco painting (London ; New York : Thames & Hudson, 1977). - Nel tentare di illustrare la complessa interazione tra arte e mezzo espressivo, l'a. prende le mosse dalle critiche di Leonardo nei confronti dei pittori murali e da un'analisi della sua Ultima cena, offrendo una panoramica sulla storia dell'affresco fino al 20° secolo. - ISBN 9780500027448.

227. GRENZEN und Spielräume künstlerischer Erfindung : Festschrift für Georg Satzinger / herausgegeben von Jens Niebaum und Torsten Tjarks. - Münster : Rhema, 2024. - 716 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: "Cartoni stracciati" : Leonardos und Miche-

langelos Bilder des Kriegen / Frank Fehrenbach: p. 83-104. - ISBN 9783868870558.

228. GRIECO, CLAUDIA.

L'itinerario di Luigi d'Aragona trascritto nel Diario di Antonio De Beatis... = The itinerary of Luigi of Aragon transcribed in the Travel Journal of Antonio de Beatis... / Claudia Grieco.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [68]-81.

Il saggio intende contestualizzare la cronaca della visita a Leonardo ad Amboise del cardinale Luigi D'Aragona e del suo seguito, per cui tale Diario è diventato famoso. Descrive quindi i manoscritti esistenti, la figura del Cardinale e l'itinerario, costituendo un contributo che offre la giusta luce sulla considerazione goduta da Leonardo all'epoca, degno di attenzioni al pari dei più grandi uomini del tempo.

229. GROTESQUE and caricature : Leonardo to Bernini / edited by Rebecca Norris, Lucia Tantardini. - Leiden ; Boston : Brill, 2024. - XVII, 259 p. : ill. ; 25 cm. - (Brill's studies on Art, Art History, and Intellectual History ; 68).

Indice parziale: Leonardo da Vinci's drawings of busts of old men and women with monstrous faces: satire as moral criticism / Michael W. Kwakkelstein: p. [13]-37. Lomazzo's grotesque heads revisited / Lucia Tantardini: p. [38]-54. - ISBN 9789004444645.

230. GRUNDY, SUSAN AUDREY.

The Leonardos and the forgotten Arab polymath, Zoroastro / Susan Audrey Grundy. - Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2024. - X, 215 p. : ill. ; 22 cm.

Sulla base di un documento che dichiara di aver riscoperto nel 2021, l'a. descrive la presenza a Firenze di due Leonardo, uno dei quali proveniente da est e in contatto con Zoroastro, anticipa la morte del Vinciano e attribuisce la Gioconda a Giovanni Antonio Boltraffio. - ISBN 9781036412753.

231. GUERRINI, MAURO.

Gli statuti di Vinci del 1418 e un disegno di Leonardo del 1473 / Mauro Guerrini.

In: Erba d'Arno : rivista trimestrale. - n. 175-176 (inverno-primavera 2024), p. [95]-97.

Recensione a: Gli statuti di Vinci del 1418 / [a cura di] Paolo Santini (Firenze : Olschki, 2023). - Il testo si sofferma limitatamente sullo studio storico mentre dedica un ampio commento all'ipotesi di identificazione del paesaggio raffigurato da Leonardo nel disegno 8Pr agli Uffizi.

232. JAKOB, MICHAEL.

La Leda scomparsa / Michael Jakob. - Cinisello Balsamo : Silvana Editore, 2024. - 197 p. : ill. ; 20 cm.

Attraverso l'alternarsi di dialoghi e testi interpretativi, l'a. ricostruisce la storia della Leda di Leonardo ed esprime la sua opinione relativamente alle vicissitudini del dipinto, ritenendo che non sia mai giunta in Francia o che, comunque, non vi sia rimasta. - ISBN 9788836657513.

233. KLEINBUB, CHRISTIAN K.

[Recensione a:] Watermarks : Leonardo da Vinci and the mastery of nature / Leslie A. Geddes, 2020] / Christian K. Kleinbub.

In: Journal of the Society of architectural historians. - Vol. 83, n. 1 (Mar. 2024), p. 105-107

234. KWAKKELSTEIN, MICHAEL W.

Leonardo da Vinci's drawings of busts of old men and women with monstrous faces : satire as moral criticism / Michael W. Kwakkelstein.

In: Grotesque and caricature : Leonardo to Bernini / edited by Rebecca Norris, Lucia Tantardini, p. [13]-37.

Il testo è una versione estesa del saggio pubblicato in italiano con il titolo «Disegni di volti mostruosi di uomini e donne anziani come critica morale» nel catalogo della mostra: Leonardo da Vinci: l'uomo modello del mondo (Cinisello Balsamo : Silvana editoriale, 2019). - I manoscritti e disegni di Leonardo forniscono numerosi esempi che evidenziano il suo interesse per la raffigurazione di teste di profilo, non solo di uomini ma

anche di donne, con tratti non comuni e deformi. Questi disegni rivelano tuttavia un interesse non tanto nei confronti di individui con caratteristiche bizzarre, ma degli effetti dannosi dei cambiamenti fisici dovuti all'età, specialmente quelli causati dall'edentulia.

235. The LADY with an ermine, Portrait of Cecilia Gallerani : research into Leonardo da Vinci's painting materials and techniques = La Dame à l'hermine (Portrait de Cecilia Gallerani) : étude des matériaux et des techniques picturales de Léonard de Vinci / Julio M. del Hoyo-Meléndez ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 86-99.

Lo studio illustra i risultati della sesta campagna di indagini scientifiche effettuate sulla Dama con l'Ermellino con varie tecniche e che forniscono nuove informazioni sui materiali e sulle tecniche pittoriche.

236. LAURENZA, DOMENICO.

«E priego voi o successori [...]» : les dessins anatomiques de Léonard et le rôle probable des gravures / Domenico Laurenza.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [67]-77.

Lo studio esplora la possibilità che Leonardo abbia avuto intenzione, almeno in parte, di stampare i suoi disegni anatomici, promuovendone così la circolazione. Si prende in considerazione la differenza, agli occhi del maestro, tra le opportunità offerte dalla xilografia e dall'incisione su rame. Si propone anche l'ipotesi che il disegno anatomico di Leonardo raffigurante una donna a Windsor RCIN 912281r (la cui copia è al RCIN 912280v) possa essere prova del suo ricorso alla xilografia.

237. LAURENZA, DOMENICO.

Fossili e artefatti da Leonardo a Leibniz / Domenico Laurenza. - Pisa : ETS, 2024. - 134 p. : ill. ; 23 cm.

Pubblicazione a tiratura limitata e print on demand. - Consultabile anche online all'indirizzo: https://www.edizioniets.com/priv_file_libro/5107.pdf. - Il volume illustra un aspetto dell'interazione tra arte e scienza nella prima età moderna: lo studio dei fossili in tre artisti (Leonardo, Bernard Palissy e Agostino Scilla) e il conseguente utilizzo, da parte dello scienziato Gottfried Wilhelm Leibniz, di modelli di origine artistica per studiare lo stesso fenomeno. Attratti inizialmente dalla diffusa teoria che interpretava i fossili non come resti di animali, ma come pietre nelle quali la natura, come un artista, imitava forme animali e vegetali, Leonardo e gli altri utilizzarono modelli e saperi empirico-artistici per negare la teoria della natura-artista e dimostrare l'origine organica dei fossili. - ISBN 9788846770400.

238. LÉONARD de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo. - Paris : Lienart, 2024. - 302 p. : ill. color. ; 27 cm.

Catalogo dell'esposizione «Chefs-d'oeuvre de Léonard de Vinci en gravure : dans les collections de la BnF», tenuta al Castello reale di Amboise, 1 giu.-22 set. 2024. - Indice: Du vivant de Léonard: p. 15-217 (Peintres, graveurs et peintres-graveurs : estampe d'invention et estampe d'interprétation dans l'Italie du Quattrocento / Caroline Vrand: p. [17-25]. Léonard et l'art de la gravure / Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo: p. [27]-37. Les Nœuds, «groupes de cordes faits avec ordre», et l'«Academia Leonardi Vinci» / Laura Aldovini: p. [39]-53. Les illustrations du De divina proportion de Luca Pacioli / Alexander Neuwahl: p. [55]-65. «E priego voi o successori [...]» : les dessins anatomiques de Léonard et le rôle probable des gravures / Domenico Laurenza: p. [67]-77. L'«Academia Leonardi Vinci» : le monogrammist «G. A.»; Giovanni Antonio Boltraffio; Giovanni Ambrogio de' Predis / Stefania Tullio Cataldo: p. [78]-85. [Catalogo]: p. 86-217). La seconde moitié du XVI^e siècle et le XVII^e siècle: p. 219-289 (Les «visi mostruosi» de Léonard : traductions gravées / Rita Bernini: p. [221]-229. [Catalogo]: p. 230-289). - ISBN 9782359064353.

239. LÉONARD de Vinci et les parfums à la Renaissance / [direction

d'ouvrage François Saint Bris, Diane Junqua]. - Paris : Skira, 2024. - 189 p. : ill. ; 26 cm.

Catalogo della mostra tenuta ad Amboise, Château du Clos Lucé, 7 giu.-15 set. 2024. - ISBN 9782370742445.

240. LÉONARD de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Mottin et Élisabeth Ravaud. - Paris : Centre de recherche et de restauration des musées de France, 2024. - 187 p. : ill. ; 28 cm.

In: Techné : la science au service de l'histoire de l'art et des civilisations.

Numero monografico di: Techné. Hors-série. - Disponibile anche online all'indirizzo: <https://journals.openedition.org/techné/21117> ; <https://doi.org/10.4000/11v4b>. - Indice: Avant-propos / Jean-Michel Loyer-Hascoët: p. 3-5. Léonard de Vinci, l'expérience de l'art / Michel Menu: p. 6-15. New technical and historical studies on the "landscape" drawing at the Uffizi Galleries, Florence (GDSU 8P) / Cecilia Frosinini, Letizia Montalbano: p. 16-37. Sur quelques essais de restitution expérimentale des médaillons de draperies léonardiennes / Louis Frank, Leticia Leratti: p. 38-43. Recent investigations into the Windsor Leonardos / Martin Clayton, Alan Donnithorne: p. 44-55. Trois cartons et un report de carton de Léonard de Vinci et de son entourage : le Portrait d'Isabelle d'Este, La Joconde nue, la Tête d'enfant de trois quarts, La Vierge aux fruits / Bruno Mottin: p. 56-75. Leonardo da Vinci's Ginevra de' Benci : the palette and further observations on underdrawing and undermodeling / John K. Delaney ... [et al.]: p. 76-85. The Lady with an ermine - Portrait of Cecilia Gallerani : research into Leonardo da Vinci's painting materials and techniques / Julio M. del Hoyo-Meléndez ... [et al.]: p. 86-99. Leonardo da Vinci's London Virgin of the rocks re-examined / Marika Spring ... [et al.]: p. 100-115. La Vierge aux fuseaux – Madone Lansdowne : hypothèses sur l'influence de Léonard de Vinci dans l'exécution de l'œuvre / Cinzia Pasquali: p. 116-127. Combining engineering and wood science for conservation of artworks : hygro-mechanical study of Mona Lisa's wooden support / Joseph Gril ... [et al.]: p. 128-147. Le Saint Jean Baptiste de Léonard de Vinci : entre ombre

et lumière / Élisabeth Ravaud, Myriam Eveno, Vincent Delieuvin: p. 148-161. Révéler les choix matériels et techniques de Léonard de Vinci par l'analyse chimique : le cas du pigment blanc de plomb / Victor Gonzalez ... [et al.]: p. 162-171. Nouveaux regards sur Léonard de Vinci par l'imagerie scientifique / Élisabeth Ravaud ... [et al.]: p. 172-185. - ISBN 9782111674400.

241. LEONARDO : il cavallo, il mazzocchio e il volto del maestro : disegni milanesi di Leonardo da Vinci e Francesco Melzi = Milanese drawings by Leonardo da Vinci and Francesco Melzi / [catalogo a cura di = catalogue edited by Massimiliano Lisa, Edoardo Zanon]. - Milano : Leonardo3, 2024. - 195 p. : ill. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Museo Leonardo3, 15 nov. 2024-15 feb. 2025. - Testi in italiano e in inglese. - Ognuna delle tre sezioni («Il cavallo», «Il mazzocchio», «Il volto del Maestro») è aperta da un saggio introduttivo di Martin Kemp. Altri saggi di: Benedetta Spadaccini, Massimiliano Lisa, Gianluca Poldi, Sara Tagliagamba, Edoardo Zanon. - Volume incentrato sui seguenti tre disegni della Biblioteca Ambrosiana, di cui si forniscono anche i risultati delle indagini diagnostiche effettuate: il f. 710 a-b del Codice Atlantico con il progetto del mazzocchio ed il disegno di cavallo al passo F 263 inf. 91 di Leonardo da Vinci, di mano di Francesco Melzi il ritratto di Leonardo F 263 inf. 1 bis. - ISBN 9788860480231.

242. LEONARDO da Vinci's Ginevra de' Benci : the palette and further observations on underdrawing and undermodeling = La Ginevra de' Benci de Léonard de Vinci : palette et observations complémentaires sur le dessin sous-jacent et le modelé en sous-couches / John K. Delaney ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 76-85.

Si presentano i risultati di una nuova indagine scientifica condotta sul dipinto di Leonardo della Ginevra de' Benci, che ha fornito ulteriori informazioni sul disegno sottostante e sul processo pittorico.

243. LEONARDO da Vinci's London Virgin of the rocks re-examined = Une nouvelle analyse de La Vierge aux rochers de Léonard de Vinci à Londres / Marika Spring ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 100-115.

Sui risultati delle nuove indagini effettuate nel 2019 sulla Vergine delle rocce della National Gallery. Il saggio si focalizza sulle ultime scoperte associate con la prima composizione abbandonata, discutendo come il ri-esame attraverso varie tecniche ottiche consenta una visualizzazione molto più completa del disegno iniziale che include figure per il Cristo bambino e un angelo.

244. LETTERATURA e arte per Marcello Ciccuto / a cura di Rossend Arqués ... [et al.]. - Pisa : ETS, 2024. - 573 p. : ill., 1 ritratto ; 24 cm.

Testi in italiano, inglese e francese. - Indice parziale: La bottega della poesia : Leonardo da Vinci lettore di lirica volgare / Michelangelo Zaccarello, Barbara Fanini: p. 561-573. - ISBN 9788846765949.

245. LOIRE, STÉPHANE.

Aux origines d'un titre : la Vierge aux rochers par Léonard de Vinci / Stéphane Loire.

In: Scritti in onore di Alessandro Zuccari : contributi inediti / a cura di Pietro di Loreto ; prefazione Stefania Macioce ; saggi Alessandra Acconci ... [et al.], p. 315-329

Sulle due versioni della Vergine delle Rocce di Leonardo da Vinci.

246. LOMBARDI, LAURA.

Non fidatevi di me: sono come Giuda / di Laura Lombardi.

In: Il giornale delle mostre. - n. 450 (mag. 2024), p. 70.

Dopo il titolo: Ai Weiwei torna nella Galleria Continua con opere, anche inedite, dal 1995 ad oggi. - Recensione alla mostra: Ai Weiwei, Neither nor, San Gimignano, Galleria continua, 13 apr.-15 set. 2024. - Fa parte della rubrica Il giornale delle mostre: Italia, supplemento de Il Giornale dell'arte. - Nel recensire la mostra Neither nor, in cui si raccol-

gono opere di Ai Weiwei ispirate a capolavori dell'arte occidentale e realizzate con mattoncini Lego, l'a. si sofferma sulla riproduzione dell'Ultima cena e della Gioconda leonardiane.

247. LOMONACO, FABRIZIO.

Da Cusano a Leonardo : l'interpretazione di Ernst Cassirer / Fabrizio Lomonaco.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 103-116.

L'articolo analizza le ragioni dell'interesse di Cassirer per Leonardo da Vinci dalle pagine dell'Erkenntnisproblem del 1906 a quelle che aprono il testo su Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance del 1927. L'attenzione dedicata alla "singolarità del genio" toscano nelle sue relazioni con Cusano è considerata spia dell'originalità di un pensiero "metodico" che conquista una nuova coscienza della forma e del contenuto della conoscenza.

248. LOTT, OLIVIA.

Mona Lisa gemäß Siné : die Verfremdung einer Ikone / Olivia Lott.

In: Dresdener Kunstblätter : Viertelsjahresschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. - vol. 68, Heft 2 (2024), p. 84-85, 113

249. MANNI, PAOLA.

Sulla lingua di Leonardo : e altri studi dai libri d'abaco a Galileo / Paola Manni. - Firenze : Franco Cesati, 2024. - 418 p. : ill. ; 21 cm. - (Italiano : passato e presente ; 15).

Raccolta di saggi precedentemente pubblicati. - Sono qui riuniti gli studi dell'a. sulla lingua di Leonardo pubblicati tra il 2008 ed il 2022 e finalizzati ad inquadrare la novità dell'atteggiamento vinciano di fronte alla terminologia tecnico-scientifica. Seguono altri contributi su una linea tematica che va dalla matematica in volgare e dal lessico di ambito economico-finanziario del tardo Medioevo a Galileo, non senza toccare più volte la figura di Leonardo. - ISBN 9791254961285.

250. MARANI, PIETRO C.

Il Salvator Mundi saudita : novità sulla sua fortuna iconografica e una riconsiderazione : “... perché a tale pittura sarà fatto di continuo voti e diverse orazioni ...” (Leonardo da Vinci, Libro di pittura, par. 25, c. 14 recto) : LXII Lettura Vinciana, 15 aprile 2023, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana / Pietro C. Marani. - [Vinci] : Comune di Vinci ; Firenze ; Milano : Giunti, 2023 (stampa 2024). - 24 p., [28] p. di tav. : ill. ; 29 cm. - (Lettura Vinciana ; 62).

L'enorme fortuna dell'iconografia del Salvator Mundi, sicuramente messa a punto da Leonardo stesso, di cui sussistono i disegni preparatori ed una serie di dati documentari, è qui riconsiderata, con nuovi argomenti e confronti, insieme con una nuova valutazione delle critiche e delle posizioni degli studiosi a proposito delle parti eventualmente autografe e delle diverse attribuzioni proposte. - ISBN 9788809926790.

251. MARCUCCIO, ROBERTO.

“This great genius, who preceded Chancellor Bacon in the true method of philosophising near a century” : traduzione e ricezione inglese dell'Essai su Leonardo da Vinci di Giovanni Battista Venturi (1798-1802) [Documento elettronico] / Roberto Marcuccio.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 59-71

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11423>

Il presente contributo esamina la ricezione inglese dell'Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci (Parigi, 1797) di Giovanni Battista Venturi. Nello specifico prende in considerazione la traduzione dell'Essai ad opera del chimico William Nicholson (1798) e la biografia leonardiana redatta da John Sidney Hawkins sulla base di materiale raccolto da Venturi e pubblicata nei preliminari della traduzione inglese del Trattato della pittura (1802).

252. MARIANI, ANNA.

La diffusione dell'Autoritratto dall'incisione alla fotografia = The diffusion of the Self-Portrait by prints and photography / Anna Mariani.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [142]-163.

Si deve a Giuseppe Bossi, e agli artisti intorno a lui gravitanti, la

prima traduzione in incisione dell'Autoritratto di Torino, e la formulazione di una nuova iconografia del suo volto, che ebbe molta fortuna per tutto l'Ottocento. L'indagine è approntata su opere appartenenti al patrimonio storico dell'Accademia di Belle arti di Brera, confrontate sul piano tecnico e stilistico per evidenziare le differenti sensibilità degli incisori nel trasporre gli originali di riferimento, la sanguigna di Torino, ma anche il profilo conservato a Windsor e il dipinto degli Uffizi, al tempo ritenuto autografo.

253. MASCULINITIES and representation : the eroticized male in early modern Italy and England / edited by Konrad Eisenbichler. - Toronto [etc.] : University of Toronto Press, 2024. - XII, 255 p. : ill. ; 24 cm. - (Toronto Renaissance and Reformation Colloquium ; 56).

Atti del convegno tenutosi online nel 2020, 12-14 nov., dal titolo «Masculinities in the Premodern World : continuities, Change, and Contradictions». - Indice parziale: Blasphemous of beautiful? : Leonardo da Vinci's "Saint John the Baptist" : holy masculinity and its ambiguities ca. 1500 / Anne L. Williams: p. 52-76. - ISBN 9781487556976.

254. MASOERO, ADA.

Il richiamo della sanguigna / Ada Masoero.

In: Il giornale delle mostre. - n. 450 (mag. 2024), p. 74.

Recensione alla mostra: «... Per gitar diverse linee» : disegni a pietra rossa da Leonardo alle Accademie, Milano, Castello Sforzesco, 8 mag.-18 ag. 2024. - Fa parte della rubrica «Il giornale delle mostre: Milano», supplemento de «Il Giornale dell'arte».

255. MATHIEUX, NÉGUINE - RICHARD, VIVIEN.

Entre l'exceptionnel et l'ordinaire : le musée du Louvre en guerre / Néguine Mathieux, Vivien Richard.

In: Châteaux et musées franciliens pendant la Seconde Guerre mondiale : une protection stratégique / sous la direction de Claire Bonnotte Khelil et Christina Kott, p. 128-141

Sulle strategie di protezione del dipinto della Gioconda di Leonardo conservato al musée du Louvre durante la Seconda Guerra Mondiale.

256. MCDUGALL, RONALD.

Léonard de Vinci et l'amour du vivant : un itinéraire spirituel / Ronald McDougall. - Paris : L'harmattan, [2024]. - 214 p. ; 22 cm. - (Histoires et idées des arts).

Prima di affrontare in modo approfondito l'opera pittorica di Leonardo, il volume presenta una visione globale del suo universo. Molto spazio è dato alla sua passione per le scoperte scientifiche e alla sua inventiva tecnologica. Ciò illumina il funzionamento della sua immaginazione e il ruolo privilegiato che ha concesso alla pittura: quello di essere lo specchio cosciente di una mente rivolta verso l'immensità del mondo vivente. - ISBN 9782336451084.

257. MELANI, MARGHERITA.

Recensione a: André Chastel et l'Italie (1947-1990). Lettres choisies et annotées, par Laura de Fuccia et Eva Renzulli, avant-propos de Sabine Frommel et Michel Hochmann, Roma Campisano Editore, 2019, 660 pp. [Documento elettronico] / Margherita Melani.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 140-144
Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11439>

258. MELZI D'ERIL, GIAN VICO.

Leonardo insegna a dipingere / Gian Vico Melzi d'Eril. - Milano : Brioschi, 2024. - 334 p. : ill. ; 25 cm.

Il volume ricostruisce la storia del manoscritto del Libro di Pittura di Leonardo (Cod. Urb. Lat 1270) trascritto e curato da Francesco Melzi e ne analizza il contenuto soffermandosi in particolare su quei temi finalizzati alla precettistica pittorica e alla formazione di una nuova generazione di artisti. - ISBN 9791255660194.

259. MENU, MICHEL.

Léonard de Vinci, l'expérience de l'art = Leonardo da Vinci: experimenting art / Michel Menu.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 6-15.

Sulla sperimentazione come fattore comune all'esperienza artistica e scientifica di Leonardo.

260. MICHELANGELO, Leonardo, Raphael: Florence, c. 1504 / [eds.] Scott Nethersole, Per Rumberg. - London : Royal Academy of Arts, 2024. - 157 p. : ill. ; 25 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Londra, Royal Academy of art, 9 nov. 2024-16 feb. 2025. - Indice: Florence, c.1504: an introduction / Scott Nethersole and Per Rumberg: p. 11-30. Michelangelo, Raphael and the Taddei Tondo / Per Rumberg: p. 31-44. Leonardo and The Burlington House Cartoon / Per Rumberg: p. 45-56. The battles of Leonardo and Michelangelo / Scott Nethersole: p. 57-70. Plates: p. 71-137. List of works exhibited: p. 138-143. Chronology: p. 144-146. - Agli inizi del 16° secolo i tre artisti oggetto della mostra incrociarono brevemente i loro percorsi a Firenze, contendendosi il favore dei più potenti mecenati della Repubblica fiorentina. Gli a. prendono il Tondo Taddei di Michelangelo come punto di partenza ed esaminano la rivalità tra Michelangelo e Leonardo e l'influenza dei due sul giovane Raffaello. - ISBN 9781915815101.

261. MISITI, MARIA CRISTINA.

Tecnologia e tutela per un'opera unica al mondo = Technology and protection for an incomparable work in the world / Maria Cristina Misiti.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [210]-217.

Il saggio ripercorre le indicazioni espositive formulate dall'Istituto Centrale di Patologia degli Archivi e del Libro (ICPAL) per l'Autoritratto a partire dall'occasione della mostra Leonardo. Il Genio, il Mito del 2011. Sostanzialmente il disegno risulta stabilizzato dalla sua corretta conservazione, ottimale presso la Sala Leonardo della Biblioteca Reale, e, come per tutti i disegni, da esposizioni intervallate con adeguati periodi di riposo conservativo.

262. MORANDOTTI, ALESSANDRO.

An anonymous leonardesque painter and the Fassati Saint Jerome / Ales-

sandro Morandotti. - Milano : [Salamon & C.], 2024. - 43 p. : ill. ; 31 cm. - (Matteo Salamon Old Masters).

Volume in italiano e inglese. - Provenienza, soggetto e informazioni storico-critiche: questi i testi, corredati da ampio apparato iconografico, relativi alla tavola del San Girolamo in preghiera nella grotta già in collezione Fassati, ritenuto opera di anonimo lombardo del XVI secolo, non ancorabile allo stato attuale ad alcun nome, e legato alle esperienze artistiche del secondo soggiorno milanese di Leonardo e all'arrivo a Milano di disegni, cartoni e dipinti del Maestro dopo la sua morte. - ISBN 9791221047141.

263. MOTTIN, BRUNO.

Trois cartons et un report de carton de Léonard de Vinci et de son entourage : le Portrait d'Isabelle d'Este, La Joconde nue, la Tête d'enfant de trois quarts, La Vierge aux fruits = Three cartoons and one cartoon transfer by Leonardo da Vinci and his circle : the Portrait of Isabella d'Este, the Nude Mona Lisa, the Child's head in three-quarter profile, the Madonna with a fruit bowl / Bruno Mottin.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Mottin et Élisabeth Ravaut, p. 56-75.

Lo studio riguarda i quattro disegni di Leonardo o della sua cerchia elencati nel titolo, di cui tre realizzati con la tecnica dello spolvero ed uno per trasferimento. Si presentano i risultati delle analisi sulla base delle quali si suggeriscono ipotesi attributive e di utilizzo.

264. MUSSARI, GIUSEPPINA.

Il 'corpus' leonardiano della Biblioteca Reale di Torino : una storia di conservazione e valorizzazione = The 'corpus' by Leonardo at the Biblioteca Reale of Turin : a history of conservation and valorization / Giuseppina Mussari.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [202]-209.

Il contributo ripercorre le vicende del corpus leonardiano della Biblioteca Reale di Torino, attraverso i documenti che attestano le varie

fasi dell'acquisto da parte del re Carlo Alberto, concentrandosi sugli aspetti conservativi e di valorizzazione che hanno condotto, fin dalla fine dell'Ottocento, ad affidarsi anche a qualificati facsimili per una più estesa fruizione da parte del pubblico.

265. NENCI, CHIARA.

Bossi, Melzi e Leonardo: appunti intorno ad una passione condivisa = Bossi, Melzi and Leonardo: notes concerning a shared passion / Chiara Nenci.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [132]-141.

Il saggio imbastisce una ricognizione dei rapporti tra Giuseppe Bossi e Francesco Melzi d'Eril, nell'orizzonte delle relazioni pubbliche, delle commissioni private, di un comune sentire che avvicina i due uomini anche nel nome di Leonardo. Le commissioni per la villa Melzi di Bellagio richiamano i rapporti con Giocondo Albertolli e le scene della Vita di Leonardo, ideate da Bossi per le soprapporte della sala d'angolo della villa, che coinvolgono l'iconografia del volto di Leonardo.

266. NEUWAHL, ALEXANDER.

Les illustrations du De divina proportion de Luca Pacioli / Alexander Neuwahl.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [55]-65.

Le illustrazioni che Leonardo da Vinci eseguì per il "De divina proportion" di Luca Pacioli, a cavallo fra il disegno tecnico e quello artistico, fusero assieme principi scientifico-matematici e opera artistica per dar vita a un genere figurativo del tutto nuovo.

267. NOUVEAUX regards sur Léonard de Vinci par l'imagerie scientifique = Looking anew at Leonardo da Vinci through scientific imagery / Élisabeth Ravaud ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Mot-

tin et Élisabeth Ravaud, p. 172-185.

Si illustrano i risultati dell'analisi effettuata su dipinti di Leonardo da Vinci tramite la tecnica della fluorescenza a raggi X. Sulla base della mappatura ottenuta gli autori tentano di delineare l'evoluzione delle pratiche pittoriche dell'artista.

268. PALADINI, NICO.

La battaglia di Anghiari, un'altra versione / Nico Paladini ; testi di Nicola Nuti e Clarissa Pasquali. - [Vinci] : MUD, 2024. - 1 volume (senza paginazione) : ill. ; 21 cm.

Titolo della copertina. - Sul verso del frontespizio: La Battaglia di Anghiari, un'altra versione : un olio su tela di tre metri di altezza per dodici di lunghezza : due anni di lavoro. - Indice: L'identikit di un mito / Nico Paladini: p. [1-3]. Arte nata dall'arte / Nicola Nuti: p. [4-10]. Photo dei particolari del dipinto: p. [11-18, 25-33]. La Battaglia di Anghiari tra storia e pittura /Clarissa Pasquali: p. [19-24]. MUD: p. [35-39]. Biografia: p. [40-43].

269. PALANDRI, CHIARA – ALBANO, ELISA.

Angelo della Croce: l'Autoritratto e «Sul modo di pubblicare le opera di Leonardo da Vinci» = Angelo della Croce: the Self-Portrait and «On the way to publish the works of Leonardo da Vinci » / Chiara Palandri, Elisa Albano.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [178]-185.

In occasione della pubblicazione del Saggio delle opere di Leonardo da Vinci nel 1872, Angelo Della Croce fu incaricato di mettere a punto una tecnica di riproduzione che potesse rendere al meglio gli aspetti anche materici dei disegni originali da riprodurre dal Codice Atlantico (che sull'antiporta presenta copia fotolitografica dell'Autoritratto). In questo contributo vengono presentati i risultati dello studio effettuato su carte, inchiostri e resa grafica, che hanno permesso di comprendere il processo di sperimentazione evidenziato nelle prove di stampa conservate nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera.

270. PAROLI, ELENA.

Da una scienza dimostrativa ad una scienza descrittiva : note sulla poliseemia della nozione di “dimostrazione” negli scritti leonardiani / Elena Paroli.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 75-102.

L'articolo intende ricostruire il passaggio, realizzatosi in seno al metodo scientifico di Leonardo, da una scienza dimostrativa ad una scienza descrittiva. Tale cambiamento è testimoniato dalla ricca poliseemia di cui il Vinci circonda il termine «dimostrazione»: legato alla possibilità di rendere visibili i fenomeni naturali attraverso la pratica di una pittura scientifica nei primi anni del suo periodo milanese, irrinunciabilmente connesso all'aiuto delle parole ad inizio Cinquecento.

271. PASQUALI, CINZIA.

La Vierge aux fuseaux, Madone Lansdowne : hypothèses sur l'influence de Léonard de Vinci dans l'exécution de l'œuvre = The Madonna of the Yarnwinder, Lansdowne Madonna : hypotheses on the influence of Leonardo da Vinci in the execution of the work / Cinzia Pasquali.

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 116-127.

L'articolo esamina i passaggi di proprietà della Madonna dei fusi ed i restauri sostanziali a cui fu sottoposta nel 1911 e 1970. Evidenzia poi i risultati della campagna di restauro effettuata dall'Opificio delle Pietre Dure tra il 2016 ed il 2018 e preceduta da uno studio dei danni subiti e della tecnica originale, quest'ultima messa a confronto con quella di opere di Leonardo. L'attribuzione rimane un motivo di dibattito ma i risultati suggeriscono un plausibile legame con il maestro.

272. PECORARI, MAURIZIO.

I segreti di Leonardo / Maurizio Pecorari. - Lesmo : Etabeta, 2024. - 126 p. : ill. ; 24 cm.

In copertina complemento del titolo: Le parole svelate. - L'a. legge alcuni dipinti di Leonardo da Vinci in chiave simbolica e ne rivela quelle

che definisce “le verità scomode”. - ISBN 9791255856825.

273. PEDRETTI, CARLO.

Chastel millimetrico [Documento elettronico] / Carlo Pedretti.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 10-13.

Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11393>

Ristampa dell'articolo precedentemente pubblicato in: Achademia Leonardi Vinci, n. 9 (1996), p. 161-163. - Breve ritratto dedicato ad André Chastel studioso di Leonardo da Vinci.

274. «... per GITAR diverse linee» : disegni a pietra rossa da Leonardo alle Accademie al Castello Sforzesco / a cura di Luca Fiorentino e Michael W. Kwakkelstein. - Firenze : Edifir, [2024]. - 175 p. : ill. ; 26 cm. - (Avere disegno ; 6).

Catalogo della mostra tenutasi a Milano, 8 mag.-18 ago. 2024. - Introduzione / Luca Fiorentino, Michael W. Kwakkeistein: p. 5-6. “Il più perfido modo” : appunti sull'impiego della pietra rossa nella didattica del disegno tra XVI e XVIII secolo / Jacopo Ranzani: p. 7-19. Passione sanguigna. Il disegno a pietra rossa a Milano nella prima metà del Seicento / Luca Fiorentino: p. 21-38. Note sulla pietra rossa nel disegno napoletano del XVII secolo / Francesco Lofano: p. 39-53. Opere in mostra: p. 55-149 (indice parziale: Leonardo da Vinci ..., Testa di Leda, 1505-1506 circa: p. 56-57). Nuclei collezionistici di provenienza dei fogli in mostra / Alessia Alberti: p. 151-154. - Leonardo da Vinci: p. 22, 28, 37, 56-57, 58, 59, 60, 63. - ISBN 9788892802278.

275. PETRARCH and Sixteenth-century Italian portraiture / edited by Ilaria Bernocchi, Nicolò Morelli, and Federica Pich. - Amsterdam : Amsterdam University Press, 2024. - 278 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale analitico: Anti-Petrarchist portraiture or a different Petrarchist portraiture? : a literary outlook on some non-idealised female sitters in Renaissance art / Diletta Gamberini. - ISBN 9789463727242.

276. PICCOLO, OLGA.

Eraclito e Democrito di Figio: i misteri pagani del Rinascimento e i

leonardeschi moti dell'animo = Heraclitus and Democritus by Figino: the pagane mysteries in the Renaissance and Leonardo's motions of the soul / Olga Piccolo.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [98]-103.

La tavola con Eraclito e Democrito, già nella raccolta Benvenuti-Martinez, costituisce, insieme al disegno in controparte conservato a Venezia, un documento importante della conoscenza dell'Autoritratto di Leonardo nella seconda metà del Cinquecento e, più in generale, della diffusione dei modelli leonardeschi. Il saggio ripercorre le ipotesi attributive, dal Lomazzo a Figino, Giovan Ambrogio o, dubitativamente, Girolamo, i collegamenti con il disegno veneziano e quindi con l'Autoritratto di Torino, le acquisizioni diagnostiche in occasione dell'ultimo restauro.

277. PIKLER, TIZIANA.

Leonardo, Michelangelo e Raffaello : il gioco nelle opere dei tre geni del Rinascimento = Leonardo, Michelangelo and Raffaello : the game in the works of the three geniuses of the Renaissance art / Tiziana Pikler.

In: Schifanoia : notizie dell'Istituto di studi rinascimentali di Ferrara. - n. 66-67 (2024), p. 99-107

Testo in italiano, abstract in italiano e in inglese.

278. POMINI, MARCO.

The ambition of images to life / Marco Pomini.

In: Kunstchronik : Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege. - Jg. 77, Nr. 1 (2024), p. 29-36

Disponibile anche online al seguente indirizzo: <http://doi.org/10.11588/kc.2024.1.100240>. - Recensione a: Quasi Vivo : Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit / Frank Fehrenbach (Berlin : de Gruyter, 2020).

279. PULVER, ANDREW.

Avevano disegnato il Rinascimento / di Andrew Pulver.

In: Il giornale delle mostre. - (nov. 2024), p. 19.

Dopo il titolo: Doppio appuntamento con due eccezionali col-

lezioni di disegni italiani: accanto a Michelangelo, Leonardo e Raffaello anche tanti altri “un po’ meno grandi”. - Recensione alle mostre: *Drawing the Italian Renaissance*, Londra, King’s Gallery, 1 nov. 2024-9 mar. 2025; Michelangelo, Leonardo, Raffaello, Londra, Royal Academy of Arts, 9 nov. 2024-16 feb. 2025.

280. RANIOLO, AURORA – SALVI, PAOLA.

Conoscere l’Autoritratto e altri disegni: imaging, diagnostica, conservazione = *Learn about the Self-Portrait and other drawings: imaging, diagnostics, conservation* / Aurora Raniolo, Paola Salvi.

In: *L’autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ...* / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [218]-[235].

Il contributo si incentra sugli aspetti materiali dell’Autoritratto e di alcuni disegni ad esso collegati, come il f. 10v del Codice sul volo degli uccelli e il f. 770v del Codice Atlantico. Sono presentate immagini che evidenziano particolari difficilmente apprezzabili in visione normale, rendendo intelligibili parti di disegno divenute evanescenti o già in origine flebili. Dell’Autoritratto, indagato presso l’IPCAL di Roma, si mettono in luce problematiche pregresse legate allo stato di conservazione di cui è da tenere conto nella lettura dell’immagine. Sono inoltre evidenziate le due iscrizioni in calce al disegno in grafia non autografa ma antiche: “Leonardus Vincius” e “ritratto di lui stesso assai vechio”.

281. RAVAUD, ÉLISABETH - EVENO, MYRIAM - DELIEUVIN, VINCENT.

Le Saint Jean Baptiste de Léonard de Vinci : entre ombre et lumière = *Leonardo da Vinci’s Saint John the Baptist : between light and shadow* / Élisabeth Ravaud, Myriam Eveno, Vincent Delieuvin.

In: *Léonard de Vinci, l’expérience de l’art : journée d’étude*, 25 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Motin et Élisabeth Ravaud, p. 148-161.

Lo studio evidenzia i risultati del restauro del San Giovanni Battista del musée du Louvre del 2015-2016 e le difficoltà tecniche del restauro stesso.

282. REDREAMING the Renaissance : essays on history and literature

in honor of Guido Ruggiero / edited by Mary Lindemann and Deanna Shemek. - Newark : University of Delaware press, 2024. - IX, 318 p. : ill. ; 24 cm. - (The early modern exchange).

Indice parziale analitico: Reflections on reflections : the pictorial lessons of mirrors in Vasari's "Lives" / Douglas Biow: p. 21-47. - ISBN 9781644533369.

283. RENZULLI, EVA.

Gleanings from the Archive of André Chastel around the rediscovery and edition of Leonardo's Madrid Manuscripts [Documento elettronico] / Eva Renzulli.

In: Achademia Leonardi Vinci. - Nuova serie, n. 4 (2024), p. 73-80
Modalità di accesso: <http://doi.org/10.6093/2785-4337/11425>

Si esaminano le vicende relative alla scoperta dei manoscritti madri-
 leni di Leonardo da Vinci (Mss. 8936 e 8937) nella seconda metà degli
 anni Sessanta e alla loro edizione critica sotto la direzione di Ladislao
 Reti, attraverso documenti dell'archivio di André Chastel. Una serie di
 lettere aiuta a far luce sulle controversie legate alla 'scoperta' e sul coin-
 volgimento di studiosi quali Ladislao Reti, Carlo Pedretti, André Cor-
 beau, Ramón Paz, Anna Maria Brizio e Oskar Kristeller tra gli altri.

284. RÉVÉLER les choix matériels et techniques de Léonard de Vinci
 par l'analyse chimique : le cas du pigment blanc de plomb = Revealing
 the material and technical choices of Leonardo da Vinci through chemi-
 cal analysis : the case of lead white pigment / Victor Gonzales ... [et al.].

In: Léonard de Vinci, l'expérience de l'art : journée d'étude, 25
 octobre 2019, musée du Louvre, Paris / sous la direction de Bruno Mot-
 tin et Élisabeth Ravaud, p. 162-171.

Lo studio presenta i risultati di una recente ricerca finalizzata a deci-
 frare, almeno parzialmente, l'origine ed uso di certi materiali nei dipinti
 di parte di Leonardo da Vinci, in particolare il bianco di piombo, pre-
 sente ovunque nella sua palette.

285. ROMANO, CESARE.

Una conferenza di Freud su Leonardo da Vinci = A lecture of Freud on

Leonardo da Vinci / Cesare Romano.

In: Psicoterapia e scienze umane / a cura del Centro studi di psicoterapia clinica di Milano. - Vol. 58, n. 1 (2024), p. 81-96.

Si cerca di mettere in evidenza la discrepanza tra le ipotesi formulate da Freud nella sua conferenza del 1909 su Leonardo e poi nel “Ricordo d’infanzia di Leonardo da Vinci” (1910) e i dati storici allora a sua disposizione. Senza entrare nel merito specifico dell’errore di Freud sul tema dell’avvoltoio, si esprimono perplessità sulle sue conoscenze reali della storia dell’arte e sul metodo da lui adottato nella ricostruzione della personalità di Leonardo che trascura dati storici per affidarsi quasi esclusivamente a una psicanalisi applicata che fa ampio ricorso alla fantasia.

286. RIVALI, LUCA – VALBUSA, ROBERTA.

L’esemplare in carta azzurra del Cenacolo di Giuseppe Bossi alla Fondazione Ugo Da Como di Lonato del Garda = The blu paper copy of the Cenacolo by Giuseppe Bossi at the Ugo Da Como Foundation in Lonato del Garda / Luca Rivali, Roberta Valbusa.

In: L’autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [116]-121.

Focalizzato su un esemplare in carta azzurra del Cenacolo che Giuseppe Bossi fece stampare per sé, il saggio ricostruisce la vicenda della collezione libraria con cui è pervenuto alla Fondazione Ugo da Como, offrendone anche una descrizione materiale.

287. RUGGIERO, ORESTE.

Le donne di Leonardo da Vinci : fra sacro e profano / Oreste Ruggiero. - Firenze : O.R.A.D., 2024. - 126 p. : ill. ; 24 cm.

Romanzo biografico incentrato sul rapporto di Leonardo con le donne, a partire da quello con la madre. - ISBN 9788897847328.

288. RUGGIERO, ORESTE.

Il progetto del ponte fra Galata e Istanbul di Leonardo da Vinci / Oreste Ruggiero. - Montecatini Terme : O.R.A.D., [2024]. - 103 p. : ill. ; 31 cm.

Indice: Da dove (e da chi) partì l’idea della lettera di Leonardo al

Sultano per il progetto del ponte di Istanbul? (Fra Genova e Firenze): p. 3-12. Il tema del progetto: p. 13-16. Il committente o destinatario del progetto: p. 17-22. Le interpretazioni del ponte di Leonardo: p. 23-30. Il progetto di Leonardo : architettura e non solo...: p. 31-47. Il ponte di Istanbul e la struttura reticolare: p.48-58. Conclusioni...: p. 59-60. Note: p. 61-66. Ipotesi sul progetto: p. 67-90. Dormeuse omaggio al "Ponte di Galata": p. 91. - ISBN 9788897847151.

289. RUMBERG, PER.

Leonardo da Vinci's Burlington House Cartoon : a new hypothesis / Per Rumberg.

In: The Burlington Magazine. - Vol. 166, n. 1458 (Sep. 2024), p. 928-931

Perché Leonardo da Vinci creò il magnifico Burlington House Cartoon (National Gallery, London)? L'a. propone la sua risposta sull'origine e datazione dell'opera.

290. SALA, EDOARDO.

Pompeo Marchesi e l'«Erma di Leonardo da Vinci»: «Esprimere colla sola testa lo spirito e il carattere di un sì gran uomo» = Pompeo Marchesi and the «Erm of Leonardo da Vinci»: «Expressing the spirit and character of such a great man» / Edoardo Sala.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [164]-177.

Il culto di Leonardo, diffuso nell'Accademia di Brera all'inizio del XIX secolo, traspare nell'Erma di Leonardo da Vinci, opera eseguita da Pompeo Marchesi a Roma, oggi conservata nelle collezioni. Attraverso la corrispondenza tra il giovane artista e i docenti di Brera, custodita nell'Archivio Storico dell'Accademia, sono state ritracciate le fonti iconografiche che funsero da guida per la caratterizzazione del busto, frutto in buona parte di suggerimenti del segretario Giuseppe Bossi. Dal giudizio finale della commissione braidense emergono segnali di una possibile conoscenza diretta dell'Autoritratto da parte di qualche commissario (tra i componenti vi era Giocondo Albertolli).

291. SALVI, PAOLA.

L'Autoritratto di Leonardo e altri studi francesi = Leonardo's Self-Portrait and other French studies ; Il volto di Leonardo : da Raffaello e Sodoma all'Autoritratto "nelle mani" di Figino e Albertolli = The face of Leonardo : from Raphael and Sodoma to the Self-Portrait "in the hands" of Figino and Albertolli / Paola Salvi.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [14]-59, [84]-97.

(1) Nel primo saggio si dimostra come l'Autoritratto di Torino sia effettivamente tale e viene cristallizzata la datazione al 1517-1518 ca. Viene descritta la prima parte della mostra, composta da autografi, in cui l'Autoritratto è stato affiancato da 6 fogli del Codice Atlantico eseguiti in Francia tra 1517-1518 (CA 810r, CA 673r, CA 307v, CA 309v, CA 920r, CA 770v), per dimostrare come la mano di Leonardo fosse all'epoca ferma, la sua attività concettuale raffinatissima e l'affinità stilistica tra i disegni evidente, e come alcuni temi sui quali stava lavorando (rapporto tra soggetto ritratto, pittore e osservatore futuro) siano coerenti con il tema dell'autorappresentazione. (2) A partire dalle testimonianze coeve e immediatamente successive, artistiche e letterarie, che collegano Leonardo ad antichi filosofi, il secondo saggio ricostruisce sinteticamente il problema più volte avanzato dell'Autoritratto di Torino come Leonardo in veste di filosofo, argomento che non trova corroborazioni evidenti nell'opera. Dimostra inoltre come le due copie conservate a Venezia, di Figino e Albertolli, siano state realizzate avendo a disposizione l'Autoritratto originale e, attraverso documenti inediti emersi dall'Archivio Storico dell'Accademia di Brera, pone nuove ipotesi sulla sua possibile localizzazione a Milano, o comunque in Lombardia, in età napoleonica.

292. IL SAN GIOVANNI Battista della Pinacoteca Ambrosiana : nuovi studi su un enigmatico leonardesco / a cura di Daniela Magnetti, Edoardo Villata. - Milano : Cimorelli, 2024. - 85 p. : ill. ; 25 cm.

Indice: Indice: 24 luglio 2024, Giornata di studi in Aula Leonardi / Daniela Magnetti: p. 13-25. Revisioni e nuove visioni sul San Giovanni Battista leonardesco della Pinacoteca Ambrosiana / Edoardo Villata: p.

27-42. Gli esordi della diagnostica artistica e dell'analisi tecnica : cenni storici / Daniela Magnetti: p. 43-49. Diagnostica per immagini / Filippo Timo: p. 51-65. Diagnostica del pigmento : tratto dalla relazione del Laboratorio di analisi e restauro Thierry Radelet, Torino: p. 67-73. Il Lapislazzuli: storia e tradizione di un'antica georisorsa / Roberto Giustetto, Debora Angelici: p. 75-77. Il ruolo della diagnostica nel restauro di due leonardeschi romani / Antonio Forcellino: p. 79-85. - Il volume presenta i risultati del progetto di ricerca condotto sul San Giovanni Battista alla Pinacoteca Ambrosiana con l'ausilio delle più recenti tecnologie di diagnostica scientifica. Il dipinto è da tempo al centro delle attenzioni degli studiosi per la complessa problematica attributiva. - ISBN 9791255612544.

293. SANTINI, PAOLO.

Guido Masi, da sorvegliato speciale a sindaco di Vinci / Paolo Santini. - [Vinci : Comune di Vinci, 2024] (San Miniato : Tipografia Bongi, 2024). - 154 p. : ill. ; 21 cm.

Appendice di documenti alle pp. 85-141. - Indice parziale: La cittadinanza onoraria per Emil Möller: p. 60. La donazione da parte del Conte Rasini di Castel Campo della casa di Anchiano: p. 60-61. Le elezioni del 1951 e le politiche per la valorizzazione della figura del genio di Leonardo a Vinci: p. 61-64. Cittadinanze e onomastica nel segno del Genio: p. 64-67. - Caratterizza la politica culturale di Guido Masi la volontà di proiettare Vinci nel panorama culturale nazionale e internazionale valorizzando al massimo il legame della città con la figura di Leonardo e con i principali studiosi leonardiani: si ricordano le grandi celebrazioni del 1952, la nascita del Museo leonardiano nel 1953, il riconoscimento del titolo di Città nel 1954.

294. SCRITTI in onore di Alessandro Zuccari : contributi inediti / a cura di Pietro di Loreto ; prefazione Stefania Macioce ; saggi Alessandra Acconci ... [et al.]. - Roma : Etgraphiae, 2024. - XIX, 21-603 p. : ill. ; 24 cm. - (I quaderni di aboutArtonline ; 3).

Indice parziale: Aux origines d'un titre : la Vierge aux rochers par Léonard de Vinci / Stéphane Loire: p. 315-329. - ISBN 9788899680459.

295. SGARBI, VITTORIO.

Natività : Madre e Figlio nell'arte / Vittorio Sgarbi. - Milano : La nave di Teseo, 2024. - 368 p. : ill. ; 22 cm. - (I Fari ; 178).

Indice parziale: Leonardo da Vinci, il dubbio: p. 135-144. - ISBN 9788834619360.

296. SIGNORINI, MASSIMO.

Alla ricerca della Testa di Giuda / Massimo Signorini. - [Livorno] : Silabe, 2024. - 335 p. : ill. ; 24 cm.

Indice parziale: Introduzione: Gli inizi della mia ricerca e i primi documenti individuati: p. 21-23. Il ritrovamento della “notifica” del disegno la Testa di Giuda, opera di Leonardo da Vinci: p. 29-32. Leonino Nunes e il rapporto con Pietro Mascagni, Giacomo Puccini e la città di Livorno: p. 35-57. Ilo Giacomo Nunes e la Testa di Giuda: un tornaconto personale mirato alla salvezza dell'opera d'arte: p. 179-198. L'incidente diplomatico tra il Fogg Art Museum dell'Harvard University di Cambridge e il Governo italiano: p. 201-212. Con l'avvento delle leggi razziali fasciste inizia la “caccia” a Giacomo Nunes e alla Testa di Giuda di Leonardo da Vinci: p. 215-268. Conclusioni: p. 325-331. Fonti e Archivi: p. 332-335. - Nell'ambito di un percorso di ricerca storico-archivistica sulle opere d'arte scomparse nei secoli dalla città di Livorno, il volume ricostruisce la storia di una famiglia ebraica livornese, i Nunes, in rapporto alle complesse vicende legate alle sorti della cosiddetta “Testa di Giuda”, un disegno che fece parte delle loro collezioni attribuito a Leonardo da Vinci. La ricostruzione corredata di fonti trova un punto di svolta nel “Rapporto sui beni sottratti agli ebrei” della commissione del Ministero della pubblica istruzione istituita nel 1998. - ISBN 9788833404448.

297. STEINSIEPE, KLAUS F.

Anatomie und Physiologie der Seele bei Leonardo da Vinci / Klaus F. Steinsiepe. - Paderborn : Brill : Fink, 2024. - XVIII, 334 p. : ill. ; 24 cm.

Pubblicazione disponibile anche online con ISBN 9783846768976 sul sito dell'editore all'indirizzo: <https://brill.com/display/title/70151> ; <https://doi.org/10.30965/9783846768976>. - Indice: Hintergrund: p.

1-7. Leonardo über die Seele : Ansichten und Einblicke: p. 9-75. Historische und anatomisch-physiologische Grundlagen: p. 77-125. Strukturen der Sinne und der Seele bei Leonardo: p. 127-225. Erörterungen: p. 227-271. Konklusion: p. 277-287. - ISBN 9783770568970.

298. SUSPENDRE l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'époque moderne / sous la direction de Sabine Frommel, Juliette Ferdinand, Giulia Cicali. - Roma : Campisano, 2024. - 328 p. , [64] carte di tav. ; 24 cm. - (Hautes études : histoire de l'art).

Indice parziale: Cieli, padiglioni, paradisi meccanici ed altre cose : Leonardo e la scenografia "da festa" / Sara Tagliagamba: p. 21-35. - ISBN 9791280956668.

299. TADDEI, MARIO.

Leonardo da Vinci : le macchine 3D : nuovi studi alla scoperta delle invenzioni vinciane / Mario Taddei. - Firenze ; Milano : Giunti, 2024. - 239 p. : ill. color ; 28 cm.

Pubblicato contemporaneamente anche in inglese con il titolo: Leonardo da Vinci : The 3D machines : New insight into Leonardo's inventions. - [Leonardo a Milano]: p. 5-27. [Balestre]: p. 29-79. [Bombardieri]: p. 81-113. [Ponti e strutture]: p. 114-117. [Macchine volanti]: p. 118-165. [Macchine per l'arte]: p. 167-183. [Meccanica e robot]: p. 185-223. [Macchine musicali]: p. 225-233. - ISBN 9788809935839.

300. TAGLIALAGAMBA, SARA.

Acqua e saperi tecnici tra Trecento e Cinquecento tra Firenze e Napoli attraverso la lente di Leonardo / Sara Tagliagamba.

In: Bollettino della Accademia degli Euteleti in San Miniato : rivista di storia, lettere, scienze ed arti. - Anno 102, n. 91 (dic. 2024), p. 297-328

301. TAGLIALAGAMBA, SARA.

Cieli, padiglioni, paradisi meccanici ed altre cose : Leonardo e la scenografia "da festa" / Sara Tagliagamba.

In: Suspendre l'éphémère: l'art de la fête en Europe à l'époque moderne / sous la direction de Sabine Frommel, Juliette Ferdinand,

Giulia Cicali, p. 21-35

302. TANTARDINI, LUCIA.

Lomazzo's grotesque heads revisited / Lucia Tantardini.

In: Grotesque and caricature : Leonardo to Bernini / edited by Rebecca Norris, Lucia Tantardini, p. [38]-54.

Si suppone che le sperimentazioni di Giovanni Paolo Lomazzo con il genere grottesco siano state ampie e diversificate ed abbiano incluso disegni derivati dalle “teste caricate” di Leonardo così come invenzioni sviluppate nel contesto dell'Accademia della Val di Blenio.

303. TANZI, MARCO.

Fernando Yáñez de la Almedina, non Jacopo de' Barbari / Marco Tanzi.

In: Ricche minere : [rivista semestrale di storia dell'arte]. - Anno 11, n. 21 (giu. 2024), p. 20-47.

304. TIMO, FILIPPO.

Diagnostica per immagini / Filippo Timo.

In: Il San Giovanni Battista della Pinacoteca Ambrosiana : nuovi studi su un enigmatico leonardesco / a cura di Daniela Magnetti, Edoardo Villata, p. 51-65.

Sui precedenti di diagnostica effettuata sul San Giovanni Battista di Maestro leonardesco del primo quarto del XVI secolo, sul restauro del 1982 e la nuova campagna diagnostica (macrofotografia e microscopio digitale, fluorescenza ultravioletta, riflettografia infrarossa, radiografia digitale).

305. TRAMELLI, BARBARA.

Lomazzo's colors, Leonardo's colors [Documento elettronico] / Barbara Tramelli.

In: L'idea. Testi Fonti Lessico. - Anno 1, fascicolo 1 (2024), p. 33-47

Modalità di accesso: <http://lidea.abaroma.it/articoli/lomazzos-colors-leonardos-colors-286>

L'a. presenta una riflessione sul colore nel Trattato dell'arte della pittura di Giovanni Paolo Lomazzo. Confronta le nozioni che il pittore

espone con alcune parti del Libro di pittura di Leonardo da Vinci e di altri scritti sull'arte (quelli di Dolce, Pino e Armerini), distinguendo tra quanto derivato dai trattati precedenti e quanto sviluppato in autonomia.

306. TULLIO CATALDO, STEFANIA.

L'«Accademia Leonardi Vinci» : le monogrammiste «G. A.»; Giovanni Antonio Boltraffio; Giovanni Ambrogio de' Predis / Stefania Tullio Cataldo.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [78]-85.

L'a. discute la questione dell'attribuzione delle incisioni di nodi e di busti femminili che presentano l'iscrizione «Accademia Leonardi Vinci» mettendoli in relazione con un'altra incisione recante il monogramma G.A.

307. ROSA, VALTER.

Luca Beltrami e la verifica dell'Autoritratto tra proiezioni ortogonali e restituzione tridimensionale = Luca Beltrami and the verification of the Self-Portrait between orthogonal projections and three-dimensional restitution / Valter Rosa.

In: L'autoritratto di Leonardo : storia e contemporaneità di un capolavoro ... / a cura di = edited by Paola Salvi, p. [186]-199.

A partire dal testo di Beltrami Il volto di Leonardo del 1919, il contributo ripercorre le posizioni del Beltrami nel fare chiarezza sull'iconografica dell'artista, assegnando all'Autoritratto di Torino, che definisce “unico documento veramente attendibile”, una centralità anche per la sfida di ottenere una traduzione tridimensionale, in cui furono coinvolti Giuseppe Mentessi ed Emilio Quadrelli. Risalta inoltre la confusione che vigeva all'epoca tra l'originale di Torino e la copia di Venezia, che Beltrami ha inteso superare definitivamente.

308. VECCE, CARLO.

Caterina / Carlo Vecce ; traducción de Carlos Gumpert. - [Barcelona] :

Alfaguara, 2024. - 575 p. ; 24 cm.

Trad. di: Il sorriso di caterina : la madre di Leonardo. - Biografia romanzata sulla madre di Leonardo da Vinci, Caterina. L'a., sulla base di documenti ritrovati negli archivi fiorentini ma non citati nel volume, narra che fosse una schiava, giunta a Firenze dopo una serie di vicissitudini, di origini circasse, di nobili origini. - ISBN 9788420476780.

309. VECCE, CARLO.

Leonardo, la vita : il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante / Carlo Vecce. - Firenze ; Milano : Giunti, 2024. - 634 p. ; 24 cm. - (I fondamentali).

Apparati alle p. 579-634. - Biografia della vita di Leonardo da Vinci tracciata quasi giornalmente, che si sofferma su dettagli riguardanti i suoi manoscritti e la sua opera grafica e figurativa, e la voce dei suoi contemporanei. - ISBN 9788809969667.

310. VESCOVO, PIERMARIO.

Intorno a Danae : Milano 1496 e dintorni / Piermario Vescovo.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 25-43.

Il contributo si concentra sulla «Danae» allestita a Milano alla corte di Ludovico il Moro nel 1496, sui rapporti tra la “festa”, l'apparato, la dimensione testuale, i ruoli di Leonardo e di Baldassarre Taccone, in un tentativo di comprensione che riprende la categoria warburghiana di “forme intermedie”.

311. VILLATA, EDOARDO.

Revisioni e nuove visioni sul San Giovanni Battista leonardesco della Pinacoteca Ambrosiana / Edoardo Villata.

In: Il San Giovanni Battista della Pinacoteca Ambrosiana : nuovi studi su un enigmatico leonardesco / a cura di Daniela Magnetti, Edoardo Villata, p. 27-42.

Sulla vicenda critica del San Giovanni Battista della Pinacoteca Ambrosiana, entrato a fare parte della collezione in data imprecisata ma antecedente al 1671 e in passato attribuito al Salai fino al 2005.

A seguito delle recenti indagini sinora condotte sono emersi nuovi elementi che rendono opportuna una rilettura dell'opera. L'a. si concentra sul dipinto e su questi risultati, formulando un'ipotesi di attribuzione ad un Maestro del primo quarto del XVI secolo, non diretto allievo di Leonardo ma semmai vicino, stilisticamente e forse anche socialmente, a Francesco Melzi.

312. VINCETI, SILVANO.

Il paesaggio della Gioconda : storia di una ricerca / Silvano Vinceti. - Roma : Armando, 2024. - 176 p. : ill. ; 20 cm. - (Misteri d'Italia).

Altro titolo sulla copertina: Il paesaggio della Gioconda fra misteri e suggestioni. - Indice: L'inizio di una ricerca scaturita da una serie di casualità: p. 7-20. L'entusiasmante indagine innovativa e i risultati sorprendenti: p. 21-64. Inizio della ricerca sul mistero della parte alta del paesaggio a sinistra della Gioconda e soluzione dell'enigma dell'ultimo viaggio di Leonardo da Roma ad Amboise: p. 65-99. Leonardo seguì il percorso della via Francigena e attraversò il colle del Moncenisio: Probabile ritrovamento della catena montuosa e del piccolo laghetto che riportò nella Gioconda: p. 100-173. - ISBN 9791259845214.

313. VONS, JACQUELINE.

[Recensione a] Rosa Piro, Glossario leonardiano : Nomenclatura dell'anatomia nei disegni della Collezione reale di Windsor (Florence : Leo S. Olschki, 2019) [...] / Jacqueline Vons.

In: Revue d'histoire des sciences. - Tome 77, 2 (juil.-déc. 2024), p. 378-380.

314. VRAND, CAROLINE.

Peintres, graveurs et peintres-graveurs : estampe d'invention et estampe d'interprétation dans l'Italie du Quattrocento / Caroline Vrand.

In: Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception / sous la direction de Laure Fagnart et Stefania Tullio Cataldo, p. [17-25].

A differenza di Leonardo, Andrea Mantegna e Raffaello strinsero accordi con incisori professionisti al fine di diffondere la loro produ-

zione, promuovendola presso artisti, collezionisti o eventuali nuovi committenti.

315. WELZBACHER, CHRISTIAN.

#MonaLisa : über die Verwertung der Wirklichkeit : Fotografie, Reproduktion, (Bild-)Medien / Christian Welzbacher. - Berlin : Schlaufen, 2024. - 127 p. ; 17 cm. - (Bildfäden ; 6).

Partendo dal furto della Gioconda nel 1911 e dal comportamento della folla davanti al dipinto al Louvre, l'a. presenta una riflessione sul nostro rapporto con l'arte, la realtà e i media, sul modo in cui le riproduzioni cambiano la nostra percezione. - ISBN 9783987610066.

316. WILLIAMS, ANNE L.

Blasphemous of beautiful? : Leonardo da Vinci's "Saint John the Baptist" : holy masculinity and its ambiguities ca. 1500 / Anne L. Williams.

In: Masculinities and representation : the eroticized male in early modern Italy and England / edited by Konrad Eisenbichler, p. 52-76

317. ZACCARELLO, MICHELANGELO - FANINI, BARBARA.

La bottega della poesia : Leonardo da Vinci lettore di lirica volgare / Michelangelo Zaccarello, Barbara Fanini.

In: Letteratura e arte per Marcello Ciccuto / a cura di Rossend Arqués ... [et al.], p. 561-573

L'articolo affronta i seguenti temi: Leonardo "omo senza lettere", la sua biblioteca in volgare, Leonardo lettore dei Pulci, di Burchiello e di Dante.

318. ZACCARELLO, MICHELANGELO.

The naked truth: hands-on visions of Life in Leonardo da Vinci and early Italian narrative literature / Michelangelo Zaccarello.

In: Nudity and folly in Italian literature from Dante to Leopardi / edited by Simon Gilson and Ambra Moroncini, p. 77-93.

Nel delineare i contorni della narrativa italiana antica, il saggio ha l'obiettivo di valutare come Leonardo - scrittore e narratore - incarni una tradizione culturale di sobrio realismo, radicata nell'esperienza e osser-

vazione della realtà e accomunata dalla parodia/satira di posizioni della Scolastica tarda.

319. ZOLLO, GIUSEPPE.

Tutte le qualità delle forme / Giuseppe Zollo.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 2 (2024), p. 117-131.

Leonardo privilegia l'osservazione e il disegno per catturare le forze all'origine di 'tutte le qualità delle forme', naturali e artificiali. A tal fine sviluppa una geometria generativa in grado di evidenziare i movimenti e le trasformazioni continue del mondo naturale. Profondamente convinto dell'unità della Natura, eleva a metodi di indagine scientifica sia l'analisi accurata dei dettagli di ogni manifestazione della natura, per coglierne la specificità, sia il ragionamento analogico, per dedurre dalle connessioni tra i fenomeni le forze che plasmano il mondo.

2025

320. ANDREA Solario : pittore del Rinascimento tra Italia e Francia / a cura di Lavinia Galli e Antonio Mazzotta ; con contributi di Agostino Allegri ... [et al.]. - Milano : Cimorelli, 2025. - 325 p. : ill. ; 29 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Milano, Museo Poldi Pezzoli, 26 mar.-30 giu. 2025. - Indice parziale: L'arte di Andrea Solario in una mostra / Antonio Mazzotta. Andrea Solario : la riscoperta di un astro del Rinascimento / Lavinia Galli. Le opere. La seduzione del colore : una campagna diagnostica per Andrea Solario / Lavinia Galli. - ISBN 9791255611189.

321. BARSANTI, ROBERTA - PANCANI, GIOVANNI.

Sulle tracce di Leonardo a Vinci : il disegno di un mostro metamorfico sulla cappa di un camino / Roberta Barsanti, Giovanni Pancani.

In: Tribelon : disegno e rappresentazione dell'architettura, del paesaggio e dell'ambiente = journal of drawing and representation of archi-

texture, landscape and environment. - Vol. 2, n. 3 (2025), p. 105-107

Prima del titolo: Un disegno dal passato. - Disponibile anche online all'indirizzo: <https://doi.org/10.36253/tribelon-3517>. - Il presente contributo costituisce il primo tassello di un più ampio percorso di ricerca su un disegno raffigurante un drago alato reggistemma che decora la cappa di un camino tardo medievale collocato in un edificio di proprietà comunale di Vinci. La complessità formale della raffigurazione, la natura metamorfica del drago, i rimandi alla cultura figurativa fiorentina del secondo Quattrocento e le affinità iconografiche con un gruppo di disegni di Leonardo da Vinci raffiguranti draghi e altri animali fantastici, rappresentano le premesse per un'indagine articolata in grado di fornire la giusta chiave di lettura di questa inedita opera ed eventuali informazioni circa l'attribuzione.

322. BARUCCI, GUGLIELMO.

Tra divulgazione e narrazione : Leonardo nelle strenne e nei giornali dell'Ottocento milanese / Guglielmo Barucci.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 121-138

In questo saggio si prendono in considerazione alcuni casi di testi su Leonardo da Vinci pubblicati a Milano nel corso secolo 19° nelle Strenne (soprattutto di Giuseppe Sacchi, Giuseppe Vallardi, Pier Ambrogio Curti, Giuseppe Marco Bourelly). Se ne analizzano le strategie narrative, le fonti, gli elementi della biografia a cui viene prestata maggiore attenzione, l'immagine di Leonardo che viene ricostruita.

323. BELLUCCI, ROBERTO - FROSININI, CECILIA.

Leonardo : time, materials, and the unexpected in the Sala del Papa and Sala Grande / Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 127-140

324. Da BOTTICELLI a Mucha : bellezza, natura, seduzione / a cura di Annamaria Bava. - Milano : Moebius, 2025. - 272 p. : ill.

Catalogo della mostra tenuta a Torino, Musei Reali, 17 apr.-27 lug.

2025. - Indice parziale: La Fanciulla torinese di Leonardo : una bellezza senza tempo / Paola Salvi: p. 261-271. - ISBN 9791256920389.

325. BRUSCHI, MARIO.

Le «Onoranze» a Leonardo da Vinci nel 1952 : carteggio fra Vinci e Milano, con postilla / Mario Bruschi ; [prefazione di Renato Bellini]. - Vinci : Archivio Vinci nel cuore, [2025]. - iv, 76 p., v-viii : ill. ; 21 cm. - (Documenti e testimonianze di fede, arte e cultura ; 20).

Postilla alle p. 70-76. - Ricostruzione dei rapporti tra Vinci e Milano in occasione del quinto centenario della nascita di Leonardo nel 1952, con riferimento a protagonisti nazionali e locali, quest'ultimi afferenti alla Diocesi di Pistoia. La breve postilla presenta un'ipotesi sul "vero" volto di Leonardo.

326. CALDELLI, VALERIA.

Michelangelo, Leonardo e Raffaello a Londra / Valeria Caldelli.

In: Art e dossier. - Anno 40, n. 427 (gen. 2025), p. 72-77.

Fa parte della rubrica: Grandi mostre. - Recensione al catalogo della mostra tenuta a Londra, Royal Academy of arts, 9 nov. 2024-16 feb. 2025: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Florence c. 1504, eds Scott Nethersole, Per Rumberg (Londra : Royal Academy of arts, 2024).

327. CAMPBELL, STEPHEN J.

Leonardo da Vinci : an untraceable life / Stephen J. Campbell. - Princeton : Princeton University Press, [2025]. - 308 p., [32] p. di tav. : ill. ; 25 cm.

Indice: Introduction: p. 1-18. Da Vinci worlds: p. 19-76. "Now unmade by time ..." : toward an anti-biography of Leonardo da Vinci: p. 77-131. Leonardo and the biographers: p. 132-158. The shape of pre-modern lives: p. 159-201. Leonardo, extended: p. 202-254. Conclusion: p. 255-262. - L'a. esamina le opere di Leonardo (scritti inclusi) e il distintivo mondo premoderno degli artigiani e dei pensatori da cui emerse e lo colloca nell'ambiente culturale che lo modellò e fu da lui modellato. Ben lontano dall'essere un genio solitario, visse una vivace rete di scambi artistici, tecnologici e letterari di cui si dà conto nel volume. - ISBN

9780691193687.

328. CANDIANI, STEFANO.

Leonardo da Vinci e il monumento funebre di Azzone Visconti / Stefano Candiani.

In: Le residenze viscontee : da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca / a cura di Serena Romano e Marco Rossi, p. 150-155.

Il contributo intende porre nuova attenzione su alcuni disegni a pietra rossa di Leonardo da Vinci nel Ms. L (ff.2r, 3r-v, 4r) realizzati a Milano tra il 1497 e 1499. L'a. avanza l'ipotesi che raffigurino alcune statue della tomba marmorea ad Azzone Visconti realizzata da Giovanni di Balduccio nella chiesa di San Gottardo in Corte a Milano.

329. CARRARA, ELIANA.

Sources on the Sala Grande before Vasari / Eliana Carrara.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 73-98

330. COLI, MASSIMO.

Palazzo Vecchio, Sala Grande : NDT investigations on Masonry / Massimo Coli ; in collaboration with Marta Castellini and Lorenzo Innocenti.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 99-110.

331. CONTI, FULVIO.

Il genio di Leonardo e il primato della scienza italica : appunti sulla costruzione di un mito / Fulvio Conti.

In: Rivista storica italiana. - Anno 137, fascicolo 1 (apr. 2025), p. 64-88.

L'articolo ricostruisce la gestazione e la progressiva popolarizzazione del mito di Leonardo quale interprete principale del genio italico dall'inizio del XIX secolo, quando cominciarono a essere studiati e pubblicati i suoi trattati scientifici, fino alla consacrazione del periodo fascista. Rappresentò un momento di definitiva canonizzazione di Leonardo come

il più grande genio di tutti i tempi la mostra milanese dedicata alle sue invenzioni del 1939.

332. CONTORBIA, FRANCO.

Sinisgalli 1927-1977 : lungo viaggio con Leonardo / Franco Contorbia.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 163-171.

Il saggio aspira a ricostruire per grandi linee la trama dei rapporti di Leonardo Sinisgalli con l'opera di Leonardo da Vinci dal tempo degli studi di matematica e di ingegneria all'Università di Roma (1925-1931) alla fine degli anni Settanta, attraverso alcuni fondamentali snodi: la Mostra leonardesca di Milano del 1939; il ruolo assolto da Sinisgalli nelle riviste «Pirelli» e «Civiltà delle macchine»; il recupero del passato nel gioco della memoria.

333. CORPI moderni : la costruzione del corpo nella Venezia del Rinascimento : Leonardo, Michelangelo, Dürer, Giorgione / a cura di Guido Beltramini, Francesca Borgo e Giulio Manieri Elia. - Venezia : Marsilio arte, 2025. - 319 p. : ill. ; 25 cm.

Catalogo della mostra tenuta a Venezia, Gallerie dell'Accademia, 4 apr.-27 lug. 2025. - Il percorso è suddiviso in tre capitoli: il primo, intitolato «Il corpo svelato: conoscere», approfondisce la scoperta del corpo umano come oggetto di studio scientifico e medico che trova a Padova e Venezia due centri di rilevanza europea. Con l'occasione torna a essere visibile al pubblico, dopo sei anni, il disegno dell'Uomo vitruviano di Leonardo. La seconda sezione, «Il corpo nudo: desiderare», analizza la rappresentazione del corpo come oggetto di sguardo e di desiderio nel Rinascimento. La terza sezione, «Il corpo costruito: rappresentarsi», illustra il corpo come spazio di rappresentazione culturale. - ISBN 9791254632628.

334. DESSINS Anciens et du XIXe siècle : incluant une sélection de terres cuites «La pensée & le gête». - Parigi : Christie's, [2025]. - 220 p. : ill. color.

Catalogo dell'asta 23709 tenutasi il 26 mar. 2025 presso Christie's,

Paris. - Disponibile in formato elettronico in francese ed inglese all'indirizzo: <https://www.christies.com/en/auction/dessins-anciens-et-du-xixe-si-cle-incluan-t-une-selection-de-terres-cuites-30748/>. - Contiene la scheda: σ1 [Lot 1]: Francesco Melzi (Milan 1491/93-1570 Vaprio d'Adda), Étude de six chats (recto); Étude d'une figure nue et d'un cheval (verso): p. [6-7]

335. L'EREDITÀ di Giovanni Battista Venturi a duecento anni dalla morte : atti del convegno di studi, Reggio Emilia, 24 settembre 2022 / a cura di Roberto Marcuccio. - Reggio Emilia : Deputazione di storia patria per le antiche provincie modenesi, Sezione di Reggio Emilia, 2025. - 192 p. : ill. ; 24 cm. - (Fonti e studi / Deputazione di storia patria ; 17).

Atti del convegno omonimo. - Indice parziale: Venturi e Leonardo da Vinci / Roberto Marcuccio: p. 49-70. L'atto di donazione dei manoscritti di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana conservato nel Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi : contesto, note storiche e descrittive, edizione del documento / Roberto Marcuccio: p. 121-153. Cronologia della vita e dell'opera di Giovanni Battista Venturi: p. 155-157. - ISBN 9791280699114.

336. FAGNART, LAURE - TULLIO CATALDO, STEFANIA.

Le più antiche incisioni leonardiane : questioni metodologiche e nuove proposte / Laure Fagnart, Stefania Tullio Cataldo.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 47-76

Leonardo da Vinci coltivò un rapporto paradossale con l'arte dell'incisione. Pur avendo ideato le illustrazioni a stampa del *De divina proportionibus* di Luca Pacioli e pensato di accompagnare la pubblicazione dei propri scritti con tavole incise, non impugnò mai il bulino e non si associò mai a un incisore professionista per promuovere le sue invenzioni tramite l'arte incisoria. In vita, tra le sue opere pittoriche, soltanto il *Cenacolo* venne tradotto in stampa. Anche alcuni disegni furono oggetto di interpretazioni incise. Queste opere – di cui qui si indagano la genesi, le modalità di realizzazione e le finalità – resero possibile la dif-

fusione dei modelli del maestro. Trasmisero inoltre la memoria dei suoi temi prediletti e metodi di insegnamento.

337. FERRETTI, EMANUELA - FROSININI, CECILIA.

Evidence and obsession / Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 37-44

338. FERRETTI, EMANUELA.

«Di poi figura una fatica con tirari, spingere [...] sostenere e ssimil chose» : Leonardo e il lavoro nel cantiere di architettura fra parola e immagine / Emanuela Ferretti.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 47-57

Il saggio intende tratteggiare il perimetro dell'interesse di Leonardo per il cantiere di architettura e le pratiche che in esso si svolgono, sia in termini di lavoro delle maestranze sia delle macchine che vi vengono impiegate. Tale interesse si inserisce nell'ambito della sua attenzione alla disciplina architettonica, ma al mondo del cantiere l'artista guarda soprattutto con l'occhio del pittore e dello scienziato interessato ai temi della meccanica e della statica, oltre che a un campo in cui applicare sistemi migliorativi dell'organizzazione del lavoro. Nel contributo, in particolare, sono ripercorsi alcuni brani del Libro di pittura che restituiscono la specificità dell'interesse dell'artista al cantiere e la completa osmosi fra i suoi vari campi di studio che viene ben restituita attraverso di essi.

339. FERRETTI, EMANUELA.

Historiography and mythography : amplifications, echoes and distortions in the search for Leonardo's Battle of Anghiari (1568-1968) / Emanuela Ferretti.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 45-72

340. FIORANI, FRANCESCA.

Did Leonardo ever paint on the walls of the Sala Grande? / Francesca Fiorani.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 15-24

341. FORENZA, ALFREDO.

Il visibile parlare dell'Uomo vitruviano : un rompicapo enigmistico risolto / Alfredo Forenza. - Lanciano : Carabba, 2025. - 135 p. : ill. ; 30 cm. - (Universale Carabba).

Indice: Premessa: p. 7-10. Introduzione: p. 11-14. Il foglio cat. n 228 del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe alle Gallerie dell'Accademia di Venezia: p. 15-20. L'annotazione A e il problema sull'homo ad circulum: p. 21-44. La geometria del moto degli arti nella circonferenza e oltre: p. 45-52. L'annotazione "B": p. 53-76. La dimostrazione del modello matematico dell'homo ad circulum: p. 77-96. Un rompicapo enigmistico: p. 97-102. Annotazioni a margine: p. 103-128. - L'a. ritiene di aver risolto l'enigma sull'iscrizione della figura d'uomo dal quadrato al circolo nel disegno dell'Uomo vitruviano di Leonardo da Vinci. - ISBN 9788863448184.

342. FROMMEL, SABINE - GUILLAUME, JEAN.

Leonardo da Vinci and architecture / by Sabine Frommel, Jean Guillaume ; with a contribution by Sara Tagliagamla ; translated by Carol Barbour. - Leiden ; Boston : Brill, 2025. - 302 p. : ill. ; 24 cm. - (Leonardo studies ; 4).

Trad., con aggiunte, di: Leonardo e l'architettura (Modena: Franco Cosimo Panini, 2019). - Indice: Leonardo and his patrons / Sabine Frommel: p. 1-17. Painted architecture / Sabine Frommel: p. 18-36. The tiburio of Milan Cathedral / Jean Guillaume: p. 37-47. The central-plan church / Jean Guillaume: p. 48-69. Funerary monuments / Sabine Frommel: p. 70-81. Urban reconstruction and the ideal city / Sabine Frommel: p. 82-106. Fortifications / Sabine Frommel: p. 107-122. Palaces and villas / Sabine Frommel: p. 123-159. The staircase with several ascents / Jean Guillaume: p. 160-165. Architectural language: the use of orders / Jean Guillaume: p. 166-171. Ephemeral architecture

/ Sara Tagliagambara: p. 172-184. Leonardo and antique architecture: a versatile dialogue / Sabine Frommel: p. 185-209. Leonardo, his contemporaries and his legacy / Sabine Frommel: p. 210-248. Leonardo in France / Jean Guillaume: p. 249-256. Leonardo's singularity / Jean Guillaume: p. 257-258. Leonardo the architect? / Sabine Frommel: p. 259-274. - ISBN 9789004537262.

343. FROMMEL, SABINE.

Leonardo and his patrons ; Painted architecture ; Funerary monuments ; Urban reconstruction and the ideal city ; Fortifications ; Palaces and villas ; Leonardo and antique architecture : a versatile dialogue ; Leonardo, his contemporaries and his legacy ; Leonardo the architect? / Sabine Frommel.

In: Leonardo da Vinci and architecture / by Sabine Frommel, Jean Guillaume, p. 1-17, 18-36, 70-81, 82-106, 107-122, 123-159, 185-209, 210-248, 259-274.

Indici dei rispettivi contributi: (1) A silent dialogue: Lorenzo the Magnificent: p. 2. Leonardo at the court of Lodovico Sforza: p. 3-6. The "prestantissimo et delectissimo familiare architecto et ingegnere generale" of Cesare Borgia: p. 7-9. Representatives of the King of France in Milan: Charles d'Amboise and Gian Giacomo Trivulzio: p. 10-11. Leo X: the Medici Pope: p. 12-13. At the court of Francis I: p. 14-17; (2) From the Annunciation (Uffizi) to the Last Supper (Santa Maria delle Grazie): p. 19-30. Heraldic interior decoration, architectural drawings for paintings and stage designs: p. 31-36; (3) The project for a mausoleum: p. 71-72. The funerary monument of Gian Giacomo Trivulzio: p. 73-81; (4) Contemporary research on the new form of the city: imagined space and the treatise: p. 83-85. Urban reconstruction projects in Milan: functionality and political strategy: p. 86-95. From the Medici to Francis I: 1512-1519: p. 96-101. A different method: Giuliano da Sangallo: p. 102-106; (5) Drawings of defensive structures during the first milanese sojourn: p. 109-110. Leonardo "architetto e ingegnere generale" of Cesare Borgia: p. 111-114. Projects since 1503: again the fortress of Piombino and the second sojourn in Milan: p. 115-120. Leonardo's approach: p. 121-122; (6) Projects linked to specific sites and programs:

the country house of a rich landowner; the villa of Charles d'Amboise; Villa Melzi: p. 124-135. The ideal projects of palaces and villas with a central plan: p. 136-152. The façades: p. 153-159; (7) Assimilation of the Pantheon: p. 190-192. Variations on the tholos: p. 193-198. Thoughts on the villa inspired by antiquity: p. 199-203. Adoptions of more complex modalities derived from antique origins: p. 204-209; (8) From Florence to Milan: the expanding references: p. 210-215. The three sojourns of Leonardo in Rome: Bramante and new challenges: p. 216-222. Filarete, Francesco di Giorgio, Leonardo da Vinci, and Baldassarre Peruzzi: p. 223-230. The Florentines' network: p. 231-241. Nachleben in the drawing of the Codex Chlumzcanzky and in Serlio's Treatise: p. 242-248; (9) Is there a "Leonardo method"?: p. 260-269. From inclinations to principles: p. 270-274.

344. FROSINI, FABIO.

Leonardo da Vinci : natura, bellezza, pittura : un esame del "Libro di pittura" / Fabio Frosini.

In: *Leonardiana* : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 9-23

L'articolo esamina il rapporto tra pittura e natura nel pensiero di Leonardo da Vinci e in particolare nel Libro di pittura. Si mostra come in un primo momento questo rapporto viene fatto dipendere dalla prospettiva lineare come scienza che studia la natura secondo un approccio proporzionale-quantitativo, mentre successivamente prevale un approccio di tipo qualitativo, attento alle irripetibili particolarità di ogni forma visibile. Cambia di conseguenza la nozione di bellezza supposta da Leonardo: a una concezione di bellezza come proporzione perfetta si sostituisce un'idea di bellezza come individualità e come intensità.

345. La GENEALOGIA del restauro : la conservazione dei monumenti dalla Conferenza di Atene alla Carta di Venezia (1931-1964) = The genealogy of restoration : the conservation of monuments from the Athens Conference to the Venice Charter (1931-1964) / a cura di = edited by Susanna Caccia Gherardini. - Pisa : ETS, 2025. - 318 p. : ill. ; 21 cm. - (Biblioteca di cultura del restauro ; 1).

Testi in italiano ed inglese. - Indice parziale: Il Salone dei Cinquecento in Palazzo Vecchio dai restauri di Alfredo Lensi agli studi di Carlo Pedretti per la ricerca della Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci = The Salone dei Cinquecento and Palazzo Vecchio from Alfredo Lensi's restorations to the search for Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / Emanuela Ferretti, Lorenzo Mingardi: p. [197]-219. - ISBN 9788846771568.

346. GUILLAUME, JEAN.

The tiburio of Milan Cathedral ; The central-plan church ; The staircase with several ascents ; Architectural language : the use of orders ; Leonardo in France ; Leonardo's singularity / Jean Guillaume.

In: Leonardo da Vinci and architecture / by Sabine Frommel, Jean Guillaume, p. 37-47, 48-69, 160-165, 166-171, 249-256, 257-258

Indici dei primi due contributi: (1) The structure of the tiburio: p. 39-42. The exterior appearance: the dome preferred to the tiburio: p. 43. A two-domed structure: p. 44-47 ; (2) Plan types: p. 48-59. Plans expressed in volumes: p. 60-62. Elevations: p. 63-64. A church façade: p. 65-67. Leonardo and the religious architecture of the Renaissance: p. 68-69.

347. LA MOGLIE, SALVATORE.

Il caso Leonardo : il misterioso fascino di un genio sempre attuale / Salvatore La Moglie. - Castelfranco Piandiscò : Setteponti, 2025. - 188 p. ; 21 cm.

L'a. presenta Leonardo nei suoi molteplici aspetti indagando i suoi manoscritti e cercando risposte ai motivi della sua fortuna e della sua enigmaticità.

348. LEONARDO, Dürer : Meisterzeichnungen der Renaissance auf farbigem Grund / herausgegeben von Ralph Gleis, Achim Gnann und Christof Metzger ; mit einem Vorwort von Ralph Gleis ; mit Texten von Nils Büttner, Achim Gnann und Christof Metzger sowie weiteren Katalogbeiträgen von Carmen C. Bambach ... [et al.]. - München : Hirmer, [2025]. - 399 p. : ill. ; 30 cm. - (Ausstellung der Albertina ; 588).

Catalogo della omonima mostra tenuta a Vienna, Albertina, 7

mar.-9 giu. 2025. - ISBN 9783777445526 (Museumsausgabe). - ISBN 9783777444673 (Buchhandelsausgabe).

349. LOMBARDI, LAURA.

Il drago marino uscito (forse) dalle mani di Leonardo [Documento elettronico] / Laura Lombardi.

In: Il Giornale dell'arte. - (13 feb. 2025)

Modalità di accesso: <http://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Il-drago-marino-uscito-forse-dalle-mani-di-Leonardo>

Dopo il titolo: Schizzata a carboncino sulla cappa di un camino storico della famiglia Bracci a Vinci, la figura ibrida simile a una pistrice potrebbe essere compatibile con l'interesse del maestro rinascimentale per le creature mostruose.

350. MAFFIOLI, CESARE S.

Venturi trascrittore, traduttore e interprete di testi di Leonardo da Vinci sul moto delle acque / Cesare Maffioli.

In: Storia e filosofia della scienza : tradizioni storiografiche e prospettive epistemologiche : primo ciclo di seminari 2022-2023 / a cura di Silvia Caianiello, Dario Generali, Fabio Minazzi, p. 181-212.

L'a. discute anzitutto alcuni testi sul moto e l'azione delle acque dell'Essai sur les ouvrages physico-mathematiques de Léonard de Vinci del 1797 di G.B. Venturi; testi che presenta quale parte integrante della nuova immagine di Leonardo che lo scienziato reggiano stava cercando di elaborare. Né va dimenticato che l'Essai era, secondo l'iniziale progetto editoriale venturiano, un'anticipazione di un più vasto lavoro di cui si dice nel saggio.

351. MAÎTRES Anciens: peintures, sculptures, orfèvrerie, Online : 27 May-12 Jun. 2025, Online 23798 [Documento elettronico]. - Servizio in linea. - Parigi : Christie's, [2025].

Modalità di accesso: http://onlineonly.christies.com/s/maitres-anciens-peintures-sculptures-orfevrerie-online/lots/3777?page=1&sc_lang=en&sortBy=LotNumber

Catalogo dell'asta online tenutasi presso Christie's, Paris. - Con-

tiene la scheda: Lot 151: École italienne du XIXe siècle, d'après Léonard de Vinci, La Joconde (provenant du château de l'Isle-de-Noé).

352. MALENZA, SARAH.

La collezione di Antonio Guasconi, primi studi / Sarah Malenza.

In: Rassegna di studi e di notizie. - Anno 48, vol. 44 (2023-2024) (stampa 2025), p. 9-21.

In fine dell'articolo si dà brevemente conto di una scoperta relativa alla storia collezionistica della Madonna del libro di Vincenzo Foppa, prima attribuita a Bernardo Zenale e poi Bergognone, nella Collezione Guasconi dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana e nell'Archivio delle Civiche Raccolte d'arte.

353. MARCUCCIO, ROBERTO.

La formazione e gli studi di Giovanni Battista Venturi / Roberto Marcuccio.

In: Storia e filosofia della scienza : tradizioni storiografiche e prospettive epistemologiche : primo ciclo di seminari 2022-2023 / a cura di Silvia Caianiello, Dario Generali, Fabio Minazzi, p. 113-156.

Dopo un breve profilo biografico di Venturi, si esamina il contesto politico-culturale in cui avvenne la sua formazione e si descrivono le tappe della sua attività didattica e dei primi incarichi diplomatici. Si illustrano poi i filoni di studio da lui coltivati e si compiono affondi nella sua corrispondenza. In conclusione, si colloca Venturi nel processo di professionalizzazione della scienza in atto al suo tempo.

354. MARCUCCIO, ROBERTO.

Venturi e Leonardo da Vinci ; L'atto di donazione dei manoscritti di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana conservato nel Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi : contesto, note storiche e descrittive, edizione del documento / Roberto Marcuccio.

In: L'eredità di Giovanni Battista Venturi a duecento anni dalla morte : atti del convegno di studi, Reggio Emilia, 24 settembre 2022 / a cura di Roberto Marcuccio, p. 49-70, 121-153.

Alle p. 132-145: Istrumento della donazione ...: trascrizione dell'e-

semplare Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Mss. Regg. A 36/3, alleg. 1. - Nei due contributi rispettivamente: (1) L'a. introduce il contributo accennando all'eredità manoscritta di Leonardo, in particolare del Codice Leicester, per poi focalizzarsi sugli studi vinciani di Venturi a Parigi e sul suo «Essai sur les ouvrages physico-mathematiques de Léonard de Vinci», sull'influsso di quest'ultimo sugli studi leonardiani successivi e, infine, su quelli di Venturi dopo l'Essai; (2) L'a. si focalizza sui seguenti temi: gli studi vinciani di Venturi e l'acquisizione dell'Istrumento ... intorno al 1822; Galeazzo Arconati e la sua donazione alla Biblioteca Ambrosiana, con riferimenti alla genesi dell'atto, agli esemplari conosciuti e alla loro localizzazione; l'Istrumento nell'esemplare della Biblioteca Panizzi (Mss. Regg. A 36/3, alleg. 1).

355. MATTEINI, MAURO.

Identifying techniques and materials in Leonardo's Last Supper in Milan potentially replicated in the painting of the Battle of Anghiari / Mauro Matteini.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 111-126

356. MAZZAFERRO, GIOVANNI.

[Recensione a:] Antonio Becchi, Marco Biffi, Il biberon di Leonardo, Le postille al Trattato di architettura di Francesco di Giorgio Martini (ms. Ashb. 361): Leonardo da Vinci, Guglielmo Libri e i loro interpreti [Documento elettronico] / recensione di Giovanni Mazzaferro.

In: Letteratura artistica : cross-cultural studies in art history sources - (5 feb. 2025)

Modalità di accesso: <http://letteraturaartistica.blogspot.com/2025/02/biberon-leonardo.html>

357. MELANI, MARGHERITA.

Sguardi sull'officina di Cassiano Dal Pozzo attraverso l'apografo H 267 di Montpellier / Margherita Melani.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 77-93

Il ritrovamento di documenti autografi inediti di Gerolamo Alfieri e Padre Antonio Gallo permette di fare luce sul ruolo di questi due ecclesiastici, coinvolti da Cassiano Dal Pozzo nel suo ambizioso progetto di copia dei manoscritti vinciani per fini editoriali. Tra i numerosi apografi legati a questo progetto la ricerca si sofferma sul manoscritto H 267 di Montpellier, una delle prime copie redatte a Milano. Grazie alle lettere inedite individuate è possibile riconoscere gli interventi di Alfieri e Gallo nelle prime pagine del codice H 267.

358. POLIDORO, MASSIMO.

Da Vinci a Milano : i migliori anni della sua vita / Massimo Polidoro. - [Brescia] : Enrico Damiani editore, [2025]. - 203 p. : ill. ; 17 cm.

Sulle tracce di Leonardo: p. 9-26. Un giovane artista giunge a Milano: 1482: p. 27-36. Il primo incarico ... contestato: 1483-1485: p. 37-50. Un talento in attesa: 1485-1490: p. 51-56. La festa paradisiaca: 1490: p. 63-70. Artista di corte: 1490-1493: p. 71-80. Il miraggio del Cavallo: 1493-1495: p. 81-90. Un miracoloso Cenacolo: 1495-1498: p. 91-114. Il duca perde tutto: 1499: p. 115-126. Ritorno a Milano: 1506: p. 127-138. Ultimi fuochi milanesi: 1508-1511: p. 139-146. Tempo di andare: 1512-1513: p. 147-156. Un uomo solo, nel cuore: 1519: p. 157-176. Epilogo: attorno al mito: p. 177-190. Per approfondire: p. 191-200. - ISBN 9791254560655.

359. PUCA, LUISA SEFORA ROSARIA.

"Leonardus Vincius, quid plura?" : Leonardo e il Leonardismo nel ritratto scultoreo in Italia (dall'inizio del XIX secolo al 1939) / Luisa Sefora Rosaria Puca.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 139-161

Nella produzione scultorea italiana tra Ottocento e inizio Novecento i ritratti di Leonardo rispecchiano le esigenze dei contesti in cui furono realizzati. In epoca fascista si verificò un netto cambiamento, come dimostra la maschera in bronzo di Francesco Wildt per il Museo Leonardiano di Vinci. La seconda parte dell'articolo si concentra sui busti-ritratto ispirati a modelli quattrocenteschi e leonardeschi, realiz-

zati tra gli anni Novanta dell'Ottocento e gli anni Trenta del Novecento.

360. RECONSIDERING Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini. - [Livorno] : Sillabe, 2025. - 144 p. : ill. ; 23 cm.

Saggi precedentemente pubblicati (ad eccezione di quelli di F. Fiorani, M. Simonetta; cfr. indice sotto) in lingua italiana negli atti del convegno La Sala Grande di Palazzo Vecchio e la Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci (Firenze : Olschki, 2019). - Indice: Did Leonardo ever paint on the walls of the Sala Grande? / Francesca Fiorani: p. 15-24. "Seek and ye shall find": the Inferno of historical anachronism / Marcello Simonetta: p. 25-36. Evidence and obsession / Emanuela Ferretti, Cecilia Frosinini: p. 37-44. Historiography and mythography : amplifications, echoes and distortions in the search for Leonardo's Battle of Anghiari (1568-1968) / Emanuela Ferretti: p. 45-72. Sources on the Sala Grande before Vasari / Eliana Carrara: p. 73-98. Palazzo Vecchio, Sala Grande : NDT investigations on Masonry / Massimo Coli, in collaboration with Marta Castellini and Lorenzo Innocenti: p. 99-110. Identifying techniques and materials in Leonardo's Last Supper in Milan potentially replicated in the painting of the Battle of Anghiari / Mauro Matteini: p. 111-126. Leonardo: time, materials, and the unexpected in the Sala del Papa and Sala Grande / Roberto Bellucci, Cecilia Frosinini: p. 127-140. - ISBN 9788833402444.

361. ROSSETTI, EDOARDO.

Leonardo da Vinci in Corte Vecchia: il modello e la gettata del cavallo / Edoardo Rossetti.

In: Le residenze viscontee : da Palazzo Reale a San Giovanni in Conca / a cura di Serena Romano e Marco Rossi, p. 144-149.

L'a. presenta documenti che contribuiscono a individuare gli spazi occupati da Leonardo in Corte Vecchia, palazzo visconteo sito nel cuore di Milano, dove avrebbe lavorato alla fusione del monumento a Francesco Sforza; tra gli altri si sofferma sui fogli 199v e 611r del Codice Atlantico di Leonardo.

362. SABBATINO, PASQUALE.

Imitazione della natura e inganni ad arte nei trattati di Leonardo, Varchi, Lomazzo, Comanini e Marino / Pasquale Sabbatino.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 25-45

Per rilevare le modalità e le ragioni dell'aneddotica nei singoli contesti, si propone una raccolta di casi particolarmente significativi, articolando nelle sezioni: l'inganno dell'occhio di animali e uomini; l'inganno dell'occhio di artisti; l'inganno del desiderio d'amore per le immagini scolpite o dipinte. Nell'ambito della letteratura che racconta il primato della pittura sulla poesia, si segnalano Leonardo - che crea una "scrittura dipinta" del diluvio nei disegni di Windsor -, e Marino.

363. SALVI, PAOLA.

La Fanciulla torinese di Leonardo : una bellezza senza tempo / Paola Salvi.

In: Da Botticelli a Mucha : bellezza, natura, seduzione / a cura di Annamaria Bava, p. 261-271

Il foglio della Biblioteca Reale di Torino, conosciuto come *Volto di fanciulla (presunto studio per la 'Vergine delle rocce')* è analizzato nei suoi aspetti qualitativi, stilistici, tecnici, iconografici e di conservazione. Particolare attenzione è dedicata alla datazione (confermata su base stilistica e tipologica tra la fine degli anni settanta del Quattrocento e il primo periodo milanese) e al collegamento con il dipinto della *Vergine delle rocce* del Louvre. Il disegno, che secondo recenti ricerche coinciderebbe con le variazioni apportate alla testa dell'angelo nel dipinto parigino, potrebbe essere stato realizzato all'uopo ma anche essere preesistente. L'autrice ritiene che sia stato comunque impiegato per la modifica dell'angelo nella versione della *Vergine delle rocce* del Louvre, che deve richiamare lo spettatore sul piccolo Giovanni Battista.

364. SIMONETTA, MARCELLO.

"Seek and ye shall find" : the Inferno of historical anachronism / Marcello Simonetta.

In: Reconsidering Leonardo da Vinci's Battle of Anghiari / edited by Emanuela Ferretti and Cecilia Frosinini, p. 25-36

365. STIFANO, SARA.

“Quel cervello non cessava mai di ghiribizzare” : la biografia vasariana di Leonardo alla prova del Seicento / Sara Stifano.

In: Leonardiana : rivista internazionale di studi su Leonardo da Vinci. - 3 (2025), p. 95-119

Il presente saggio si concentra sulla biografia vasariana di Leonardo. In primo luogo si evidenzia il ruolo di Leonardo all'interno della struttura delle Vite, sottolineando i cambiamenti apportati nel passaggio dalla Torrentiniana (1550) alla Giuntina (1568). Per la prima edizione delle Vite si fa poi riferimento alle postille di Padre Resta, mentre per la seconda si tiene conto dei marginalia dell'edizione Manolesi del 1647 per comprendere in che modo la biografia vasariana venga letta nel corso del Seicento, non senza riguardi a riferimenti stranieri come Du Fresne o Dryden. In particolar modo, si è posta attenzione al ruolo degli aneddoti, per lo più di matrice vasariana, recepiti nelle prediche degli oratori secenteschi, con uno specifico interesse per l'ambiente gesuitico.

366. STORIA e filosofia della scienza : tradizioni storiografiche e prospettive epistemologiche : primo ciclo di seminari 2022-2023 / a cura di Silvia Caianiello, Dario Generali, Fabio Minazzi ; contributi di Ugo Baldini ... [et al.]. - [Roma] : Valore italiano, 2025. - 395 p. : ill. ; 24 cm. - (Itinerari della ragione ; 2).

Atti dei seminari. - Disponibile anche in versione Kindle. - Indice parziale: Parte II: Giovanni Battista Venturi (1746-1822): fisico, erudito, e storico della scienza: p. 111-211 (La formazione e gli studi di Giovanni Battista Venturi / Roberto Marcuccio: p. 113-155. “Chel principio de tuti i mali era la Brenta”: Marco Cornaro e la geografia umana delle acque venete nelle carte di Giambattista Venturi / Pietro Daniel Omodeo: p. 157-180. Venturi trascrittore, traduttore e interprete di testi di Leonardo da Vinci sul moto delle acque / Cesare Maffioli: p. 181-211). - ISBN 9791281584181.

367. TAGLIALAGAMBA, SARA.

Ephemeral architecture / Sara Taglialagamba.

In: Leonardo da Vinci and architecture / by Sabine Frommel, Jean Guillaume, p. 172-184.

Indice: Mechanical paradises: p. 173-175. Entertainment: animated forms and “marvelous” works: p. 176-177. In the service of the French: p. 178-184.

368. VASSEUR, ANTOINE.

Genius and King : Leonardo da Vinci and King Francis I : the friendship that defined the Renaissance in France / by Antoine Vasseur. - Hamburg : tredition, 2025. - 268 p. : ill. ; 21 cm.

Il volume è incentrato sul rapporto di collaborazione ed amicizia tra Leonardo e Francesco I che – basato su un programma artistico, scientifico e politico – cambiò il mondo della cultura e del sapere dell'epoca. Da una parte si descrivono le ambizioni politiche e culturali del sovrano francese, dall'altra si mostra come le idee innovative e le opere d'arte di Leonardo influirono e cambiarono la Francia. - ISBN 9783384490643.

369. VECCE, CARLO.

Vida de Leonardo : el chico de Vinci, el hombre universal, el errante / Carlo Vecce ; traducción de Carlos Gumpert. - [Barcelona] : Alfaguara, 2025. - 686 p. ; 24 cm. - (Narrativa basada en hechos reales).

Trad. di: Leonardo, la vita : il ragazzo di Vinci, l'uomo universale, l'errante. - Alle p. 577-686: Apéndices. - Biografia della vita di Leonardo da Vinci tracciata quasi giornalmente, che si sofferma su dettagli riguardanti i suoi manoscritti e la sua opera grafica e figurativa, e la voce dei suoi contemporanei. - ISBN 9788420477503.

370. VEZZOSI, ALESSANDRO - SABATO, AGNESE.

Genia Da Vinci : genealogia e genetica per il DNA di Leonardo : la vera storia dei protagonisti attraverso secoli, territori e analisi scientifiche / Alessandro Vezzosi, Agnese Sabato ; prefazione di Jesse H. Ausubel. - Firenze : Angelo Pontecorboli, 2025. - 393 p. : ill. ; 27 cm.

Indice: Prefazione / di Jesse Ausubel: p. 3-5. La ricostruzione della storia familiare dei Da Vinci: p. 6-15. Intrecci, origini e omonimie: p. 16-42. Gli avi : da Michele a ser Piero di ser Guido: p. 43-50. I Da Vinci

in Spagna: p. 51-60. Il nonno di Leonardo: p. 61-72. Le dimore dei Da Vinci in borgo e in castello nel XV secolo: p. 73-98. Il padre di Leonardo: p. 99-114. L'identità di Caterina: p. 115-138. Il genio umanissimo : luoghi, relazioni e riscoperte: p. 139-192. L'”autore dei viventi”: p. 193-209. Una diramazione interrotta : da Lorenzo di Piero ai podestà Da Vinci: p. 210-224. Da Bartolomeo a Valentino : il ritorno a Vinci: p. 225-239. I Vinci a Botinaccio: p. 240-252. Il ramo di Leonardo (A): p. 253-260. Il duplice ramo da Raffaello (B): p. 261-284. Il ramo di Emilio (C): p. 285-296. La linea estinta di Luigi fino in Veneto (D): p. 297-302. Il ramo di Angiolo (E): p. 303-311. Geografie della memoria e documenti perduti: p. 312-325. Sepolture antiche e moderne: p. 326-350. La storia per la scienza e la scienza per la storia: p. 351-366. Appendice: p. 367-393. - ISBN 9788833842240.

INDICE DEGLI AUTORI

- Accerboni, Laura 3; 90
Acconci, Alessandra 294
Akarsu, Hikmet Temel 9
Albano, Elisa 170; 269
Alberti, Alessia 166; 170; 274
Alberto Maragnano, Giovanna 4
Albini, Sandro 5
Aldovini, Laura 167; 238
Alfano, Giancarlo 6
Alkins, Ted 154
Allegrì, Agostino 320
Anderson, Christina M. 45
Angelici, Debora 292
Anthore Baptiste, Soline 239
Antonelli, Rosalba 168
Antonello, Pierpaolo 7; 90
Apollonio, Fabrizio Ivan 8; 91
Arqués, Rossend 244
Arrighi, Vanna 145
Ascheri, Mario 60
Asperen, Hanneke : van 52
Assimakopoulou, Ianthi 169
Aurigemma, Maria Giulia 10
Ausubel, Jesse H. 370
Azzam, Hashim : Al- 171; 172
Bacci, Giovanni 91
Baldini, Ugo 366
Ballabeni, Andrea 91
Bambach, Carmen C. 11; 151; 173; 348
Barbour, Carol 342
Barbutto, Gennaro Maria 174
Baronti, Nicola 158
Barreca, Francesco 12; 130
Barsanti, Roberta 91; 321
Barucci, Guglielmo 13; 322
Baudry, Jérôme 202
Bava, Annamaria 170; 175; 324
Becchi, Antonio 89; 176
Bedenbender, Katharina 204
Bell, Janis C. 53; 177
Bell, Sinclair 185
Bellini, Renato 158; 325
Bellucci, Roberto 323; 360
Beltracchi, Wolfgang 15
Beltramini, Guido 333
Benelli, Francesco 178
Bernardini, Carla 16; 90

- Bernardoni, Andrea 17; 18; 19;
 20; 54; 96
 Bernini, Rita 179; 238
 Bernocchi, Ilaria 275
 Bertling Biaggini, Claudia 77
 Biffi, Marco 22; 176
 Bini, Mauro 181
 Biow, Douglas 182; 282
 Bisello, Linda 23; 90
 Bologna, Corrado 24; 90
 Bonnotte Khelil, Claire 192
 Borgo, Francesca 25; 333
 Borrelli, Marco 183
 Brassat, Wolfgang 26
 Brignoli, Luca 184
 Briost, Pascal 88; 186; 187; 202
 Broomhall, Susan 27; 52
 Bruschi, Mario 28; 325
 Bruzzese, Stefano 53
 Buccaro, Alfredo 188
 Buonforte, Berardino 189
 Burckhardt, Lucius 29
 Buscarino, Arturo 190
 Büttner, Nils 348
 Caccia Gherardini, Susanna 345
 Caianiello, Silvia 366
 Caldelli, Valeria 326
 Campbell, Stephen J. 327
 Canadelli, Elena 30; 90
 Canali, Ferruccio 31; 32
 Candiani, Stefano 132; 328
 Cappelletti, Francesca 151
 Capra, Fritjof 33
 Capurro, Rita 14; 34
 Caputo, Vincenzo 191
 Carannante, Salvatore 35
 Carciotto, Veronica 190
 Carminati, Marco 224
 Carrara, Eliana 329; 360
 Cascelli, Antonio 36; 109
 Casini, Tommaso 37; 90
 Castellini, Marta 330; 360
 Caterino, Martina 38
 Cattelani Degani, Franca 69
 Cauzzi, Diego 39
 Cecchini, Silvia 40; 90
 Christie's 334; 351
 Cibic, Aldo 160
 Cicali, Giulia 298
 Ciccuto, Marcello 244
 Cieri Via, Claudia 41; 77; 142
 Cipriani, Giovanni 42; 60
 Clayton, Martin 193; 240
 Cocco, Samoa 194
 Cohen, David E. 44; 109
 Colasanti, Arnaldo 170; 195
 Coli, Massimo 330; 360
 Conti, Fulvio 331
 Contorbia, Franco 332
 Corpataux, Jean-François 46
 Cova, Paolo 84
 Covini, Maria Nadia 197
 Cozzi, Giacomo 47; 198; 199
 Cracolici, Stefano 48; 90
 Curone, Stefano 200
 Cursi, Marco 49; 201
 D'Adda, Roberta 155
 D'Arelli, Francesco 160
 Dal Sasso, Davide 127
 Dalli Regoli, Gigetta 50

- De Fuccia, Laura 51
 Debono, Bertrand 88
 Dejardin, Joseph 160
 Delaney, John K. 240; 242
 Delieuvin, Vincent 240; 281
 Di Loreto, Pietro 294
 Di Maro, Maria 54
 Di Salvo, Marco 55
 Di Teodoro, Francesco Paolo 56;
 57; 146; 160
 Dohna Schlobitten, Yvonne 77
 Donnithorne, Alan 193; 240
 Draghi, Sara 85
 Dressen, Angela 205
 Dupré, Sven 96
 Echinger Maurach, Claudia 58
 Eisenbichler, Konrad 253
 Emelianova, Irina 59; 90
 Erdogan, Nevnihal 9
 Evans, Gilla 2
 Eveno, Myriam 240; 281
 Fagnart, Laure 61; 206; 207; 238;
 336
 Falomir Faus, Miguel 62; 73
 Fanini, Barbara 244; 317
 Fasano, Alberta 63; 90
 Fehrenbach, Frank 204; 208;
 209; 227
 Ferdinand, Juliette 298
 Ferretti, Emanuela 210; 337; 338;
 339; 345; 360
 Festa, Antonella 5
 Fiengo, Fabiana 211
 Fiorani, Francesca 185; 212; 213;
 340; 360
 Fiorentini, Gloria 64
 Fiorentini, Isabella 170; 214
 Fiorentino, Luca 274
 Fiorio, Maria Teresa 65; 66; 100;
 130
 Forcellino, Antonio 215; 216;
 292
 Forcellino, Maria 67; 217
 Forenza, Alfredo 341
 Forti, Micol 142
 Fortuna, Luigi 190
 Foschi, Riccardo 91
 Frank, Louis 218; 240
 Franklin, Paul B. 99
 Frigerio, Luca 100
 Frommel, Sabine 298; 342; 343
 Frosini, Fabio 219; 220; 344
 Frosinini, Cecilia 221; 240; 323;
 337; 360
 Furlan, Stefano 68
 Gaiani, Marco 8; 91
 Galansino, Arturo 163
 Galli, Lavinia 320
 Gamberini, Diletta 222; 275
 Garagnani, Simone 91
 Gaucher, François 88
 Geers, Kendell 223
 Generali, Dario 366
 Giannetto, Enrico Antonio 70;
 89
 Giannini, Federico 225
 Giannotti, Alessandra 146
 Giorgione, Claudio 71
 Giustetto, Roberto 292
 Gleis, Ralph 348

- Gnann, Achim 348
 Gombrich, Ernst Hans 226
 Gonzales, Victor 240; 284
 Gouwens, Kenneth 72
 Grieco, Claudia 170; 228
 Gril, Joseph 196; 240
 Grundy, Susan Audrey 230
 Guerrini, Mauro 231
 Guezennec, Laetitia 88
 Guillaume, Jean 342; 346
 Gumpert, Carlos 308; 369
 Gwozdz, Patricia A. 74
 Haddjeri, Maëlyss 88
 Halter, Jason R. 81
 Hayes, Matthew 45; 75
 Hendriksen, Marieke 96
 Henry, Chriscinda 109
 Hills, Paul 76
 Hockney, David 78
 Hoyo-Meléndez, Julio M. : del
 235; 240
 Iacuzzi, Lucrezia 79
 Innocenti, Lorenzo 330; 360
 Isbouts, Jean-Pierre 81
 Jakob, Michael 232
 Jensen, Lotte 52
 Jisong, Zhu 160
 Jonietz, Fabian 80
 Jun, Li 160
 Junqua, Diane 239
 Kemp, Martin 82; 241
 Kieffer, Fanny 20; 112
 Kissling, Thomas 29
 Kleinbub, Christian K. 233
 Kott, Christina 192
 Kwakkelstein, Michael W. 83;
 154; 229; 234; 274
 La Moglie, Salvatore 347
 Laboratorio di analisi e restauro
 Thierry Radelet, Torino 203
 Landrus, Matthew 88
 Laulan, Jacky 88
 Laurenza, Domenico 88; 236;
 237; 238
 Le Nen, Dominique 88
 Lefèvre, Christian 88
 Leonardo : da Vinci 1; 2
 Leratti, Leticia 218; 240
 Leydi, Silvio 53
 Liang, Guo 160
 Lindemann, Mary 282
 Lingyun, Zheng 160
 Lisa, Massimiliano 241
 Lizhong, Ling 160
 Lofano, Francesco 274
 Lohrmann, Dietrich 92
 Loire, Stéphane 245; 294
 Lombardi, Laura 246; 349
 Lomonaco, Fabrizio 247
 Lott, Olivia 248
 Lugli, Emanuele 93
 Macioce, Stefania 294
 Maffioli, Cesare S. 94; 350; 366
 Maggi, Marco 90; 95
 Magnetti, Daniela 292
 Malenza, Sarah 352
 Manenti, Antonella 2
 Manieri Elia, Giulio 333
 Manni, Paola 249
 Marani, Pietro C. 91; 97; 98;

- 130; 250
 Marcuccio, Roberto 89; 101;
 251; 335; 353; 354; 366
 Marengo, Barbara 143
 Mariani, Anna 170; 252
 Marinoni, Augusto 1
 Masoero, Ada 254
 Mathieux, Néguine 192; 255
 Matteini, Mauro 355; 360
 Mattioda, Enrico 102
 Mazzaferro, Giovanni 356
 Mazzarelli, Carla 90
 Mazzotta, Antonio 320
 McCall, Taylor 103
 McCall, Timothy 104
 McDougall, Ronald 256
 Melani, Margherita 84; 105; 106;
 257; 357; 89
 Melzi d'Eril, Gian Vico 258
 Menu, Michel 240; 259
 Merola, Valeria 54
 Metzger, Christof 348
 Minazzi, Fabio 366
 Mingardi, Lorenzo 210; 345
 Minichelli, Simona 21; 130
 Misiti, Maria Cristina 84; 170;
 261
 Moizi, Mirko 90; 107
 Mona Lisa Foundation (The) 86
 Monsuez, Jean-Jacques 88
 Montalbano, Letizia 221; 240
 Morale, Giovanni 100
 Morandotti, Alessandro 262
 Morelli, Nicolò 275
 Mosso, Valerio 170; 175
 Mottin, Bruno 240; 263
 Mouterde, Raphaël 108
 Mussari, Giuseppina 170; 264
 Navoni, Marco 180
 Nédélec, Marine 43; 110
 Nègre, Valérie 202
 Nenci, Chiara 170; 265
 Nenci, Elio 111
 Nesti, Margherita 21; 130
 Nethersole, Scott 260
 Neuwahl, Alexander 112; 113;
 130; 238; 266
 Niebaum, Jens 227
 Nocita, Teresa 54
 Norris, Rebecca Sachs 229
 Nova, Alessandro 161
 Nuti, Nicola 268
 Occhipinti, Carmelo 114; 115
 Omodeo, Pietro Daniel 366
 Ori, Fabio 69
 Ott, Bernadette 78
 Padova, Thomas : de 116
 Padovan, Gianluca 117; 121
 Pagani, Horacio 97
 Paladini, Nico 268
 Palandri, Chiara 170; 269
 Palesati, Antonio 118
 Pancani, Giovanni 321
 Parmiggiani, Sandro 170
 Paroli, Elena 119; 120; 270
 Pasquali, Cinzia 240; 271
 Pasquali, Clarissa 268
 Pecorari, Maurizio 272
 Pedretti, Carlo 122; 273
 Peltier, Johann 88

- Perini Folesani, Giovanna 90; 123
 Perissa Torrini, Annalisa 124
 Pescio, Claudio 85
 Phillips, John Goldsmith
 125
 Piazza, Filippo 155
 Piccolo, Olga 168; 170; 276
 Pich, Federica 275
 Pierguidi, Stefano 126; 142
 Pikler, Tiziana 277
 Poldi, Gianluca 241
 Poletto, Valeria 128
 Polidoro, Massimo 358
 Pollastro, Gisella 39
 Pomini, Marco 278
 Prandi, Stefano 90; 129
 Puca, Luisa Sefora Rosaria 359
 Pulver, Andrew 279
 Pusterla, Fabio 90; 129
 Puyal, Robert 97
 Qiuqi, Wang 160
 Rainaud, Jean-Marie 4
 Raniolo, Aurora 170; 280
 Ranzani, Jacopo 274
 Ravaud, Élisabeth 240; 267; 281
 Ravo Mattoni, Andrea 127
 Renzulli, Eva 90; 131; 283
 Riccardi, Simone 84
 Richard, Vivien 192; 255
 Richter, Mandy 80
 Riva, Michele Augusto 14
 Rivali, Luca 60; 133; 170; 286
 Rolfo, Iolanda 17; 54
 Romano, Cesare 285
 Romano, Serena 132
 Rosa, Valter 170; 307
 Rossetti, Edoardo 132; 361
 Rossi, Marco 132
 Rowland, Ingrid D. 185
 Rozet, François 88
 Ruggiero, Guido 282
 Ruggiero, Oreste 87; 287; 288
 Ruiz García, Elisa 53
 Rumberg, Per 260; 289
 Ruozzi, Gino 134
 Ruspini, Elisabetta 14
 Sabato, Agnese 370
 Sabbatino, Pasquale 135; 362
 Saint-Bris, François 88; 239
 Saint-Raymond, Léa 43
 Sala, Edoardo 170; 290
 Salvi, Paola 170; 280; 291; 324;
 363
 Sammer, Jan 130; 136
 Santini, Paolo 137; 145; 158; 293
 Santuccio, Salvatore 138
 Saracino, Francesco 139
 Savéan, Joël 88
 Saviello, Julia 204
 Sconza, Anna 88; 139bis; 140
 Sebregondi, Ludovica 163
 Seccaroni, Claudio 39
 Séris, Émilie 141
 Sertillanges, A. D. 2
 Seuß, Rita 78
 Sgarbi, Vittorio 295
 Shemek, Deanna 282
 Shepard, Tim 109
 Signorini, Massimo 84; 296
 Simeone, Martina 79

- Simionato-Putz, Daniela 143
 Simonato, Lucia 151
 Simonetta, Marcello 360; 364
 Sinisgalli, Leonardo 332
 Sodi, Manlio 60
 Spadaccini, Benedetta 241
 Spallanzani, Marco 144
 Spring, Marika 240; 243
 Steinsiepe, Klaus F. 297
 Stewart, Alison G. 80
 Stewart, Peter 45
 Stifano, Sara 365
 Tabet, Sanaa 21; 130
 Taddei, Mario 147; 299
 Taddei, Monica 21; 130
 Taglialagamba, Sara 84; 89; 148;
 241; 298; 300; 301; 342; 367
 Tantardini, Lucia 229; 302
 Tanzi, Marco 303
 Tescari, Vega 90; 149
 Thomas, Évelyne 150
 Tiezzi Maestri, Paolo 60
 Timo, Filippo 292; 304
 Tjarks, Torsten 227
 Toschi, Caterina 152
 Tosi, Luca 90; 153
 Tramelli, Barbara 305
 Tullio Cataldo, Stefania 61; 206;
 207; 238; 306; 336
 Uccelli, Alessandro 170; 175
 Valbusa, Roberta 170; 286
 Valseriati, Enrico 155
 Van Hout, Nico 154
 Vasseur, Antoine 368
 Vecce, Carlo 156; 157; 308; 309;
 369
 Venturelli, Paola 84
 Venzago, Alberto 15
 Veracini, Alessio 21; 130
 Vergara, Alejandro 73
 Vescovo, Piermario 310
 Vezzosi, Alessandro 158; 370
 Villa, Alberto 159
 Villata, Edoardo 5; 160; 292; 311
 Vinceti, Silvano 312
 Visconti, Stella 5
 Vismara, Novella 14
 Vons, Jacqueline 313
 Vrand, Caroline 238; 314
 Welzbacher, Christian 315
 Williams, Anne L. 253; 316
 Williams, Robert 161
 Wivel, Matthias 77; 162
 Xiaobo, Chu 160
 Xinqi, Sun 160
 Zaccarello, Michelangelo 244;
 317; 318
 Zambrano, Patrizia 164
 Zani, Carlo 130; 165
 Zanon, Edoardo 241
 Zöllner, Frank 88
 Zollo, Giuseppe 319
 Zuccari, Alessandro 294

ENTE RACCOLTA VINCIANA

PUBBLICAZIONI

Raccolta Vinciana's Journal

Fascicoli I-II-III, Milano, 1905; 1906; 1907; 144 pag., 21,5 cm.
Ristampa, 1991.

Fascicoli IV-V-VI, Milano, 1908; 1909; 1910; 146 pag., 21,5 cm.
Ristampa, 1993.

Fascicoli VII-VIII-IX, Milano, 1912; 1913; 1918; 144 pag., 21,5 cm.
Ristampa, 1994.

Fascicolo X, Milano, 1919; 383 pag., 21,5 cm.

Fascicoli XI-XII, Milano, 1923; 1926; 206 pag., 21,5 cm.
Ristampa, 1994.

Fascicolo XIII, Milano, 1930; 299 pag., 21,5 cm.

Fascicolo XIV, Milano, 1935; 350 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XV-XVI, Milano, 1939; 426 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XVII, Milano, 1954; 505 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XVIII, Milano, 1960; 356 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XIX, Milano, 1962; 413 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XX, Milano, 1964; 464 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXI, Milano, 1982; 237 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXII, Milano, 1987; 628 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXIII, Milano, 1989; 415 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXIV, Milano, 1992; 392 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXV, Milano, 1993; 526 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXVI, Milano, 1995; 408 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXVII, Milano, 1997; 587 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXVIII, Milano, 1999; 411 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXIX, Milano, 2001; 527 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXX, Milano, 2003; 542 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXI, Milano, 2005; 656 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXII, Milano, 2007; 596 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXIII, Milano, 2009; 594 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXIV, Milano, 2011; 612 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXV, Milano, 2013; 494 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXVI, Milano, 2015; 494 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXVII, Milano, 2017; 436 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXVIII, Milano, 2019; 448 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XXXIX, Milano, 2021; 396 pag., ill., 21,5 cm.

Fascicolo XL, Milano, 2023; 416 pag., ill., 21,5 cm.

LUCA PACIOLI, *De Viribus Quantitatis*, trascrizione di M. Garlaschi Peyrani dal codice n. 250 della Biblioteca Universitaria di Bologna, prefazione e direzione di A. Marinoni, Ente Raccolta Vinciana,

Milano 1997; XXXIII+458 pag., ill., 24 cm.

I Leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo, a cura di M.T. Fiorio e P.C. Marani, Electa, Milano 1991; 266 pag., ill., 27 cm.
(Atti del convegno internazionale tenuto a Milano nel 1990)

Leonardo da Vinci - I documenti e le testimonianze contemporanee, a cura di E. Villata, presentazione di P.C. Marani, Ente Raccolta Vinciana, Milano 1999; XX+320 pag., 24 cm.

L. CONATO, *Ipotesi e suggestioni - Mostra fotografica di disegni vinciani e località lombarde*, Ente Raccolta Vinciana, Milano 1995; 36 pag., ill., 23x25 cm.

– *Hostinato Rigore - Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P.C. Marani, Electa, Milano 2000; 159 pag., ill. col. e b/n.

FRA GIROLAMO GATTICO, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine*, edizione, glossario, indici, bibliografia a cura di E.E. Bellagente, presentazione di P.C. Marani, Ente Raccolta Vinciana, Milano 2004; 200 pag.

– *L'Opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del Convegno internazionale (Parigi, Musée du Louvre)*, a cura di P.C. Marani, F. Viatte e V. Forcione, Giunti/Ente Raccolta Vinciana, Firenze 2006; 284 pag.

– *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, a cura di P.C. Marani e M.T. Fiorio, Electa, Milano 2007.

– *Intorno a Leonardo. Rarità dell'Ente Raccolta Vinciana al Castello Sforzesco*, a cura di E. Villata, premessa di I. Fiorentini, presentazione di P.C. Marani, Milano 2013.

P.C. MARANI, «Bella quanto l'originale istesso»: *la copia del Cenacolo della Royal Academy di Londra: vicende, fortuna, attribuzione*, Ente Raccolta Vinciana/LoGisma Editore, Milano-Vicchio 2016; 134 pag., ill.

Leonardo da Vinci. Metodi e tecniche per la costruzione della conoscenza, a cura di P.C. Marani e R. Maffei, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2016; 216 pag., ill., 28,5 cm.

(Atti del convegno internazionale di studi, Politecnico di Milano, 13-14 maggio 2015)

L'ultimo Leonardo 1510-1519. Leonardo tra Milano, Roma e Amboise: committenze, progetti, studi fra arte, architettura e scienza, a cura di P.C. Marani, Nomos Edizioni, Busto Arsizio 2021; 384 pag., ill., 16,5x24 cm.

(Atti del convegno promosso da Comune di Milano – Cultura, Palazzo Reale, Ente Raccolta Vinciana e Politecnico di Milano, con il patrocinio del Comitato nazionale per le celebrazioni del quinto centenario della morte di Leonardo da Vinci e inserito nell'ambito del palinsesto "Milano Leonardo 500" del Comune di Milano, 7-8 novembre 2019)

THE MANUSCRIPTS OF LEONARDO DA VINCI
IN THE INSTITUT DE FRANCE

Published with the assistance of the Getty Grant Program, Los Angeles

Manuscript A. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 1999; XLVII+347 pag., 5 p di tav., 24 cm.

Manuscript I. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2000; XXIX+203 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript C. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2001; XXI+89 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript M. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2001; XXXVII+124 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript L. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2001; XXIII+117 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript F. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2002; XVII+187 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript E. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2002; XXIV+191 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript G. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2002; XXXI+184 pag., 4 p di tav., 24 cm.

Manuscript B. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2003; XXXII+174 pag., 6 p di tav., 24 cm.

Manuscript H. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2003; XXXII+162 pag., 8 p di tav., 24 cm.

Manuscript K. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2004; XXIV+143 pag., 6 p di tav., 24 cm.

Manuscript D. Translated and annotated by J. Venerella, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2007; XVII+61 pag., 6 p di tav., 24 cm.

ENTE RACCOLTA VINCIANA

Costituito con Decreto del Presidente della Repubblica
del 4 febbraio 1955
(Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 107 del 10 maggio 1955)

IL COMITATO DIRETTIVO

attualmente in carica è composto dai seguenti membri eletti dai Soci:
Paola Cordera, Isabella Fiorentini, Maria Teresa Fiorio, Pietro C. Marani;
e dai seguenti tre nominati dal Comune di Milano:
Francesca Della Porta, Sandro Pezzoli, Tommaso Sacchi.

Il Comitato Direttivo ha confermato nelle rispettive cariche:
Pietro C. Marani, presidente
Maria Teresa Fiorio, vicepresidente

REVISORI DEI CONTI

Massimo Codari, Maria Garlaschi, Giancarlo Saglimbeni (componente
effettivo), Luigi Scandroglio (componente supplente)

COORDINATORE

Ignazio Amuro

SOCI ORDINARI

Alessia Alberti
Conservatore Raccolta
delle Stampe "A. Bertarelli"
e Gabinetto dei Disegni
Castello Sforzesco
20121 Milano

Alberto Ambrosini
Università di Pisa
Dipartimento di Storia delle Arti
Piazza San Matteo in Soarta, 2
56127 Pisa

Rosalba Antonelli
Via George Washington, 3
20146 Milano

Giangiacomo Attolico Trivulzio
Via Bigli, 19
20121 Milano

Giulio Bora
Via Aurispa, 4
20122 Milano

Franco Buzzi
Biblioteca Ambrosiana
Piazza Pio XI, 2
20123 Milano

Roberto Paolo Ciardi
Accademia Nazionale dei Lincei
Palazzo Corsini
Via della Lungara
00100 Roma

Massimo Codari
Via Conciliazione, 16
20077 Melegnano (MI)

Luisa Cogliati Arano
Via Mercalli, 11
20122 Milano

Paola Cordera
Politecnico di Milano
Dipartimento del Design
Via Durando, 10
20158 Milano

Gigetta Dalli Regoli
Università di Pisa
Dipartimento di Storia
delle Arti
Piazza San Matteo
in Soarta, 2
56127 Pisa

Giovanni De Toni
Contrada del Carmine, 37
25122 Brescia

J.V. Field
Departement of History
of Art and Screen Media
Birkbeck University of
London
43, Gordon Square
London WC1H, OPD
Great Britain

Isabella Fiorentini
Direttrice Civico Archivio
Storico e Biblioteca Trivulziana
Castello Sforzesco
20121 Milano

Maria Teresa Fiorio
Via San Calimero, 1
20121 Milano

Marco Gaiani
Università Alma Mater
Studiorum
Via Zamboni, 33
40126 Bologna

Paolo Galluzzi
Istituto e Museo di Storia
della Scienza
Piazza dei Giudici, 1
50122 Firenze

Giuseppe Garavaglia
Via Zante, 30
20138 Milano

Claudio Giorgione
Conservatore Museo Nazionale
Scienza e Tecnologia "Leonardo
da Vinci"
Via San Vittore, 21
20123 Milano

Mina Gregori
Fondazione di Studi di Storia
dell'Arte "Roberto Longhi"
Via B. Fortini, 30/1
50125 Firenze

Mauro Guerrini
Università degli Studi di Firenze

Dipartimento di Studi sul
Medioevo e il Rinascimento
Piazza Brunelleschi, 4
50122 Firenze

Mario Valentino Guffanti
Corso Italia, 43
20025 Legnano (MI)

Matthew Landrus
Research Fellow
& Faculty of History
University of Oxford
Oxford OX26UD
Great Britain

Carlo Maccagni
Via Pasquale Landi, 13
56124 Pisa

Rodolfo Maffei
Politecnico di Milano
Via Durando, 10
20158 Milano

Pietro C. Marani
Politecnico di Milano
Via Durando, 10
20158 Milano

Andrea Mascaretti
Via Marcona, 107
20129 Milano

Giulio Melzi d'Eril
Via Cantone, 1/1
27011 Belgioioso (PV)

Giovanni Morale
Via G. Morelli, 4
20129 Milano

Cristina Passoni
Conservatore Pinacoteca di Brera
Via Brera, 28
20121 Milano

Maria Peyrani Garlaschi
Via Pezzotti, 18
20141 Milano

Maria Helena Polidoro
Società Humanitaria
Via Daverio, 5
20122 Milano

Cristina Quattrini
Conservatore Pinacoteca di Brera
Via Brera, 28
20121 Milano

Gianfranco Ravasi
Già Presidente del Pontificio
Consiglio per la Cultura
V-00120 Città del Vaticano
Stato Vaticano

Marco Rossi
Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo A. Gemelli, 1
20121 Milano

Alessandro Rovetta
Università Cattolica del Sacro Cuore
Largo Gemelli, 1
20121 Milano

François Saint Bris
Chateau du Clos Lucé-Parc
Léonard de Vinci
Amboise
France

Claudio Salsi
Già Direttore Settore Musei
Castello Sforzesco
20121 Milano

Claudio Scarpati
Corso Sempione, 33
20128 Milano

Sara Tagliagamba
Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Via Sambarontana, 79/81
51035 Lamporecchio (PT)

Carlo Vecce
Università L'Orientale di Napoli
Facoltà di Lettere e Filosofia
Via San Giacomo dei Capri, 59
80131 Napoli

John Venerella
17, Avenue du Cap de Nice
06300 Nice
France

Marco Versiero
Via Angelo Inganni, 52
20147 Milano

Alessandro Vezzosi
Via IV Novembre, 2
50059 Vinci (FI)

Françoise Viatte
62, Rue du Cardinal Lemoine
75005 Paris
France

Marino Viganò
Via Anfiteatro, 12
20121 Milano

SOCI CORRISPONDENTI

Francis Ames Lewis
Birkbeck College,
Dept. of History of Art
University of London
43, Gordon Square
London WC1H, OPD
Great Britain

Carmen Bambach
Dep. of Prints and Drawings
The Metropolitan Museum of Art
1000 Fifth Ave at 82nd St.
New York (NY) 10028-0198
USA

Juliana Barone
7. Scholars Mews
Marston Ferry Road
Oxford OX 1 1 GY
Great Britain

David Alan Brown
National Gallery of Art
4th Street and Constitution
Avenue
Washington, D.C. 20565
USA

Martin Clayton
The Print Room, The Royal
Library
Windsor Castle
Berkshire SL4 1NJ
Great Britain

Antonio De Toni
Contrada delle Bassiche, 21
25122 Brescia

Claire Farago
Departement of Art and Art History
ICB Fleming Building
University of Colorado
Boulder (CO) 80309
USA

Martin Kemp
University of Oxford Emeritus,
Dep. of History of Art
Littlegate House, St. Ebbes
Oxford OX1 1PG
Great Britain

Margherita Melani
Università degli Studi di Napoli,
Dipartimento di Architettura
Palazzo Orsini di Gravina
80134 Napoli

Antonio Natali
Già Direttore della Galleria
degli Uffizi
Via della Ninna, 5
50122 Firenze

Alessandro Nova
Già Direttore del Kunsthistorisches
Institut, Max-Planck Institut
Via Giusti, 5
50100 Firenze

Patricia Rubin
The Courtauld Institute
Somerset House, Strand
London WD1
Great Britain

Richard Schofield
Dipartimento di Storia
dell'Architettura Istituto
Universitario di Architettura
San Paolo 2554
30125 Venezia

Janice Shell
830, Montgomery Avenue,
apt. 510

Bryn Mawr (PA) 19010
USA

Patricia Trutty Coohill
Department of Creative Arts
Siena College
515 Loudonville Road
Loudonville (NY) 12211-1462
USA

Edoardo Villata
Associate Professor
Northeastern University
Shenyang, China
(italian address: Via Giovine Italia, 2
13100 Vercelli)

SOCI SOSTENITORI

Centro Studi e Ricerche Ligabue
San Marco 3319
30124 Venezia

Chateau du Clos Lucé
Parc Léonard de Vinci
Amboise
France

Massimiliano Finazzer Flory
Piazza Risorgimento, 8
20129 Milano

Fondazione Augusto
e Cesare Rancilio
Villa Arconati
Via Madonna Fametta, 1
20021 Castellazzo di Bollate (MI)

Fondazione Trivulzio
Via G. Morone, 8
20121 Milano

Leonardo da Vinci Society
Birkbeck University of London
43, Gordon Square
London WC1H, OPD
Great Britain

Horacio Raul Pagani
Via dell'Artigianato, 5
41018 San Cesario sul Panaro (MO)

Giancarlo Saglimbeni
Carioni Trasporti Internazionali
Via Montale, 12
20054 Segrate (MI)

NORME PER LA PUBBLICAZIONE

Gli articoli debbono essere inviati in triplice copia cartacea in versione definitiva al Comitato Direttivo dell'Ente Raccolta Vinciana, Castello Sforzesco, piazza Castello, 20121 Milano, completi di eventuale materiale illustrativo in originale (stampe in bianco e nero, 18×24 cm, o fotocolor, 12×8 cm, o formato superiore, e in formato digitale ad alta risoluzione) che la Direzione si riserva di pubblicare in tutto o in parte in accordo con le disponibilità finanziarie e l'interesse degli stessi, e quindi inviati per posta elettronica in formato Word a

enteraccoltavinciana@tiscali.it

I materiali inviati non verranno restituiti. Per le fotografie e i fotocolor l'autore s'impegna a fornire il materiale libero da diritti di riproduzione. Per detti materiali l'autore avrà dovuto ottenere altresì il permesso di pubblicazione, di cui dovrà allegare copia.

Si accettano articoli in lingua italiana, inglese, francese, spagnola e tedesca, che non eccedano le trenta cartelle dattiloscritte, note comprese, e dodici illustrazioni complete di didascalie (elenco a parte). L'accettazione dell'articolo è subordinata al parere del Comitato scientifico che può avvalersi di un ulteriore Comitato di redazione e di pareri forniti da studiosi anche esterni alla "Raccolta Vinciana". L'autore è responsabile delle proprie dichiarazioni e dei suoi testi e la "Raccolta Vinciana" non si assume responsabilità nei confronti di terzi.

L'autore dovrà attenersi obbligatoriamente allo stile editoriale della Rivista, sintetizzabile come segue:

- Nome degli autori e dei curatori citati in nota: maiuscoletto, con il nome proprio abbreviato nell'iniziale puntata.

- Titolo di articoli: in corsivo; titolo di riviste e pubblicazioni periodiche: in tondo fra virgolette; titolo di volumi: in corsivo. Dopo la prima citazione di un articolo o di un volume, oltre l'autore e le prime parole del titolo, non sarà più necessario ripetere luogo di pubblicazione e anno (si farà ricorso invece all'indicazione: cit.).

- Indicazione di pagine: p. o pp. seguite dai numeri corrispondenti separati da trattino.

– I rimandi alle illustrazioni (con didascalie fornite per esteso a parte) vanno inseriti nel testo come: fig. o figg. entro parentesi tonde.

– Le note vanno indicate, nel testo, con numeri in apice (prima di eventuali segni di interpunzione).

– I titoli delle opere d'arte vanno indicati in corsivo.

Per i manoscritti di Leonardo ci si attenga alle abbreviazioni in uso (ad es., per il Codice A dell'Institut de France, Parigi, si citi semplicemente: Leonardo, Ms A) seguite da f. (per foglio) o ff. (per più fogli). Per il Codice Atlantico della Biblioteca Ambrosiana di Milano si citi: Codice Atlantico, f. 48 *recto* (o *verso*) seguito, fra parentesi, dal vecchio numero: (ex f. 12 v-b). Per il *Trattato della pittura* (da indicare in corsivo) devono essere dati i riferimenti ai testi secondo una delle più recenti edizioni: LU (per Ludwig), McM (per McMahon), Pedretti-Vecce (per la più recente edizione), seguite dal numero di paragrafo, ad esempio: LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, McM, 34 se si è ricorsi a LEONARDO DA VINCI, *Treatise on Painting. Translated and annotated by A. PHILIP MCMAHON, With an Introduction by L.H. HEYDENREICH*, 2 voll., Princeton 1956, che dovrà essere così citato per esteso solo la prima volta (analogamente per le altre edizioni consultate).

I materiali proposti per l'inclusione in "Raccolta Vinciana" devono essere inviati entro il 31 dicembre dell'anno precedente l'uscita del fascicolo. Non verranno accettati articoli inviati successivamente a tale termine per il fascicolo previsto in uscita l'anno stesso.

Per ogni ulteriore indicazione e per lo stile editoriale, nonché per il necessario abstract da allegare in lingua inglese, si possono consultare gli ultimi fascicoli della Rivista nel sito

<https://raccoltavinciana.milanocastello.it/it/content/pubblicazioni>.

Stampato nel mese di ottobre 2025
da Geca Industrie Grafiche,
San Giuliano Milanese (MI)