

« Le più antiche incisioni leonardiane: questioni metodologiche e nuove proposte »¹

Laure Fagnart e Stefania Tullio Cataldo

Anche se Giorgio Vasari ha definito Andrea del Verrocchio «intagliatore»² e benché sia molto verosimile che Leonardo da Vinci abbia frequentato la bottega di Antonio Pollaiolo (il quale, intorno al 1470, firma il *Combattimento di uomini nudi*, una delle più celebri stampe del tempo), il maestro fiorentino sembra non aver mai praticato l'arte dell'incisione. Cio nonostante, la relazione tra Leonardo e tale medium continua a costituire un vasto e complesso campo di ricerca, che merita ancora di essere esplorato, a seguito dei lavori di Clelia Alberici³ e di eminenti specialisti di incisione italiana del Quattrocento⁴. Proseguendo queste indagini, ci siamo a nostra volta dedicate alla questione, organizzando tra giugno e settembre 2024 una mostra sul tema, al castello reale di Amboise, in stretta collaborazione con la Bibliothèque nationale de France. Abbiamo inoltre diretto un volume collettivo sull'argomento, intitolato *Léonard de Vinci et l'art de la gravure. Traduction, interprétation et réception*⁵.

I poliedri che illustrano il *De divina proportione* di Luca Pacioli sono frequentemente evocati in relazione a questo tema. Nell'epistola dedicatoria in latino del *Compendium de divina proportione*, indirizzato al gonfaloniere della Repubblica fiorentina Pier Soderini, il matematico scrive infatti: «Nec vero multo post spe animos alentes, libellum cui de divina proportione titulus est, Ludovico Sphorciae Duci mediolanensi nuncupavi. Tanto ardore ut schemata quoque sua Vincii nostri Leonardi manibus scalpta: quod optcen instructiorem reddere possent addiderim»⁶. In effetti, come ha recentemente sottolineato Alexander Neuwhal, l'espressione «manibus scalpta» può essere intesa nel senso di figure incise (nel legno per produrre una matrice da stampare) o di figure tracciate (tramite un disegno che sarà poi utilizzato come modello)⁷. Se la prima lettura potrebbe accreditare un'attività di Leonardo nel campo della stampa, è più verosimile che, in questo passaggio, Luca Pacioli intenda evocare i modelli disegnati e non le loro traduzioni incise. È almeno quanto lascia intendere Giovanni

¹ Il presente contributo è il frutto di una ricerca comune alle due autrici. Tuttavia, per ragioni meramente legate alla contabilità scientifica precisiamo la ripartizione seguente : Laure Fagnart, p. 1-3, 5, 10 e Stefania Tullio Cataldo, p. 3-4, 5-10.

² GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1550, 1568), III, a cura di Paola Barocchi, Firenze, Studio per edizioni scelte, 1966-1987, p. 553. Il termine d' «intagliatore» può riferirsi sia all'attività di incisore sia alla pratica dell'intaglio ornamentale in basso o in alto rilievo, in pietra, legno o in altri materiali. Si veda anche JOHANN DAVID PASSAVANT, *Le Peintre-graveur*, V, Leipzig, R. Weigel, 1864, p. 52-54.

³ CLELIA ALBERICI, *Leonardo e l'incisione: stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano, Electa, 1984.

⁴ Notamment, ARTHUR MAYGER HIND, *Early Italian Engraving. A Critical Catalogue with Complete Reproduction of All the Prints Described*, V, Londra, Knoedler, 1938-1948, p. 33-54 (Giovanni Antonio da Brescia) e p. 61-81 (Zoan Andrea); JAY A. LEVENSON, KONRAD OBERHUBER e JACQUELYN L. SHEEHAN, *Early Italian Engravings from the National Gallery of Art*, Washington, National Gallery of Art, 1973, p. 281-288; MARK J. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch, 24 Commentary, part 4. Early Italian Masters*, New York, Abanis Books, 1999, p. 255-302; GISÈLE LAMBERT, *Les premières gravures italiennes : Quattrocento-début du Cinquecento. Inventaire de la collection du département des Estampes et de la Photographie*, Parigi, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 266-272.

⁵ LAURE FAGNART e STEFANIA TULLIO CATALDO, *Léonard de Vinci et l'art de la gravure : traduction, interprétation & réception*, Parigi, Liénart, 2024.

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

⁷ ALEXANDER NEUWAHL, *Les illustrations du De divina proportione*, in FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 55-65, in particolare p. 61.

Paolo Lomazzo, che attribuisce al «braccio» di Leonardo la concezione e il disegno dei corpi regolari del *De divina proportione*: «Frate Luca del Borgo, che di più ha disegnato tutti i suoi contorni, et angoli perfetti e non perfetti, co'l braccio di Leonardo Vinci»⁸.

Afferiscono a tale problematica anche le incisioni denominate i *Nodi*, giunte fino a noi in pochi e rari esemplari⁹. Queste sei stampe presentano gli intrecci di una corda bianca su uno sfondo nero, e sfruttano una formula decorativa ricorrente nella produzione di Leonardo, ma presente anche, più in generale, nelle arti decorative, dall'antichità in Europa e nel Medio Oriente. Al gruppo dei *Nodi* è tradizionalmente associato un *Busto di dama coronata* conservato in un solo esemplare, al British Museum di Londra (inv. 1850.1109.92). Queste sette stampe menzionano il nome di Leonardo, associato ad una misteriosa accademia «ACADEMIA (o ACHADEMIA) LEONARDI VINCI». Se la loro datazione agli anni 1495-1500 incontra il consenso della critica, la loro interpretazione è stata oggetto di lunghi dibattiti, sui quali non qui non ci soffermeremo¹⁰. La questione della loro attribuzione resta anch'essa aperta. L'eccezionale maestria tecnica, necessaria alla realizzazione di tali opere, rende malagevole un'attribuzione a Leonardo stesso, che non risulta aver praticato l'arte del bulino. Il nome di Francesco Galli, detto Napoletano, avanzato più di recente, non sembra poter essere accolto: questo artista è infatti attivo come pittore, e non come orafo¹¹. Potrebbe trattarsi di Giovanni Ambrogio de' Predis¹²? Formato all'arte della miniatura, l'artista milanese è anche un orafo di fama, in particolare per la sua produzione di medaglie e monete. Ricordiamo che, da tempo, il *Busto di dama coronata*, di formato circolare, è associato al mondo della medagliistica. Giovanni Antonio Boltraffio, tra gli altri, avrebbe potuto fornire il disegno preparatorio, come testimonia il disegno raffigurante, la *Testa di giovane uomo di profilo coronato di foglie di quercia*, giustamente datato intorno al 1490-1495 e che la tradizione gli attribuisce da tempo (Musée du Louvre, DAG, inv. 2251). Ricordiamo che Giovanni Ambrogio de' Predis è stato incaricato, nel giugno del 1498, di concepire i modelli di «peze sei de recamo» destinati a Massimiliano I d'Austria e di portare queste realizzazioni alla corte imperiale¹³. Nell'ambito dello stesso incarico, l'artista – i cui legami con Leonardo sono ampiamente attestati – si impegna anche a produrre una «copertam seu muratam»¹⁴. Ora, se dobbiamo basarci sui documenti che ci sono

⁸ GIOVAN PAOLO LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano, Paolo Gottardo, 1585, p. 325.

⁹ LAURA ALDOVINI, *Les Nœuds, 'groupes de cordes faits avec ordre' et l'Academia Leonardi Vinci*, in FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 39-53 (con bibliografia precedente).

¹⁰ Voir notamment GEROLAMO D'ADDA, *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie, de dentelles et de tapisseries gravés et publiés en France, en Allemagne et en Flandres*, «Gazette des Beaux-Arts», XVII, 1864, p. 421-436; CARMEN C. BAMBACH, *Leonardo, Tagliente, and Dürer: la 'scienza del far di groppi'*, «Achademia Leonardi Vinci: Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana», 4, 1991, p. 72-98.

¹¹ Proposta avanzata da GIOVANNI AGOSTI, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, a cura di Barbara Agosti, Giovanni Agosti, Carl Brandon Strehlke e Marco Tanzi, Brescia, L'Obliquo, 1998, p. 39-93 (in particolare per Francesco Galli, p. 51-54) e ripresa FURIO RINALDI, *'Academia Leonardi Vinci'. Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Il disegno del mondo*, a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, Milano, Skira, 2015, p. 439-449 (in particolare p. 446-447), e discussa poi da PAOLA VENTURELLI, *Arte orafo milanese 1450-1527. Leonardo da Vinci tra creatività e tecnica, con un'appendice su Caradosso*, Milano, Silvana Editoriale, 2021, p. 99-100 e LAURE ALDOVINI, *Les Nœuds, 'groupes de cordes faits avec ordre' et l'Academia Leonardi Vinci*, *op.cit.*, p. 52.

¹² STEFANIA TULLIO CATALDO, *L'Academia Leonardi Vinci : le monogrammiste « G.A. » ; Giovanni Antonio Boltraffio ; Giovanni Ambrogio de' Predis*, in FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 78-85.

¹³ EMILIO MOTTA, *A. Preda e Leonardo da Vinci*, «Archivio Storico Lombardo», XX, 1893, p. 972-987, in particolare p. 990-996 e p. 981-982); JANICE SHELL, *Pittori in bottega : Milano nel Rinascimento*, Torino, U. Allemandi, 1995, p. 243-244, doc. 75 ; STEFANIA TULLIO CATALDO, *L'Academia Leonardi Vinci : le monogrammiste « G.A. » ; Giovanni Antonio Boltraffio ; Giovanni Ambrogio de' Predis*, in FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 83.

¹⁴ *Ibidem*.

pervenuti al riguardo, i motivi ornamentali di questo prezioso tessuto in seta, ricamato con fili d'oro e d'argento, presenta notevoli affinità con i *Nodi*: i motivi ramificati su uno sfondo di raso di seta nera includevano un insieme composto da nodi e frutti, al centro del quale doveva trovarsi lo scudo imperiale (*in medio est cum schuto uno imperiali*), mentre nei quattro angoli si trovavano quattro elementi decorativi probabilmente come dei medaglioni, con le «cifre» o il monogramma del committente (*ziferis quatuor in angulis extra dictum schutum laboratis*). Non possiamo stabilire se queste stampe siano state realizzate da Giovanni Ambrogio de' Predis o da un altro artista che frequentava l'atelier di Leonardo, tuttavia è certo che esse circolarono abbondantemente e contribuirono largamente a consolidare la fama internazionale del maestro e delle sue opere. Alcuni esemplari sono d'altral parte registrati nell'inventario della collezione del figlio del navigatore Cristoforo Colombo, Ferdinando, che muore a Siviglia nel 1539, dopo aver creato non solo una delle più importanti biblioteche dell'epoca, ma anche la più grande collezione rinascimentale di stampe a noi nota (più di 3000 pezzi)¹⁵. L'incisione descritta nell'inventario come un «lazo redondo» (intreccio circolare), accompagnata dall'iscrizione «ACADEMIA LEONARDI», è stata identificata con il *Nodo n. 6* (fig. 1)¹⁶. Anche queste stampe sono state copiate da Albrecht Dürer, che però le tradusse su legno e non su rame. Inoltre, egli decide di eliminare le iscrizioni, senza tuttavia aggiungere il proprio monogramma, come fa solitamente. Non si sa quando e dove il tedesco abbia acquisito i modelli leonardiani, né se si trattasse di incisioni, oppure di disegni preparatori o copie di essi. Siccome alcuni esemplari dei *Nodi* di Dürer sono stampati su fogli con una filigrana veneziana, possiamo chiederci se egli li abbia acquisiti durante il suo secondo soggiorno a Venezia nel 1505-1507¹⁷. L'artista tedesco avrebbe potuto acquisire i modelli anche più tardi, negli anni 1513-1515, quando lavorava con Hieronymus Andrea, un incisore originario di Norimberga, a volte identificato quale esecutore di queste stampe. In ogni caso, le incisioni sono realizzate certamente prima del 1521, poiché Dürer scrive nel suo diario di aver offerto una serie di sei nodi (*Knotn*) al pittore su vetro Dirk Vellert nel gennaio del 1521. Sembra strano che questo importante dono comporti opere stampate quindici anni prima ma sembra più plausibile che Dürer abbia offerto all'amico dei pezzi prodotti di recente.

Tra le stampe italiane della fine del XV secolo che ci sono pervenute, alcune sono ancora tradizionalmente associate al nome di Leonardo, poiché traducono in rame, quando egli era ancora in vita, le sue invenzioni. Queste opere si possono raggruppare in diverse categorie. Innanzitutto, evochiamo le stampe di riproduzione (tra le prime della storia del medium), le quali forniscono la preziosa testimonianza della ricezione e della fortuna delle opere più apprezzate dai contemporanei (si tratta di incisioni estremamente rare e la lista si limita praticamente al solo *Cenacolo* e forse al *Cavallo Sforza*). Si possono identificare poi le stampe che traducono disegni, studi o schizzi di lavoro del maestro, spesso perduti (e in tal caso noti grazie a varianti o copie di bottega). In alcuni casi specifici, queste incisioni sono in rapporto con la riflessione relativa a composizioni destinate ad essere scolpite o dipinte: non narrano dunque il 'dopo', la fortuna, ma piuttosto 'il prima' di un'opera d'arte, svelando aspetti inediti della sua genesi creativa. Infine, un'altro insieme potrebbe essere costituito dalle illustrazioni destinate ad essere incise¹⁸. Benché Leonardo non abbia mai ingaggiato incisori professionisti per riprodurre le sue invenzioni, dimostrò sicuramente un forte interesse per le potenzialità di

¹⁵ MARK P. McDONALD, *The Print Collection of Ferdinand Columbus (1488-1539). A Renaissance Collector in Seville*, 2 vol., Londra, The British Museum Press, 2004.

¹⁶ «Un lazo redondo en que se hacen 6 circulos entorno de otro círculo en que – y en el medio – qual de los otros ay le tras – en que dice academia leonardi fuera de todo el círculo a 4 lazos el – negro – y la otra Blanca» (MARK P. McDONALD, *op. cit.*, II, p. 91, n. 456).

¹⁷ GIOVANNI M. FARA, *Leonardo, Venezia e l'incisione*, in *Leonardo in Dialogue. The Artist amid his Contemporaries*, a cura di Francesca Borgo, Rodolfo Maffei e Alessandro Nova, Venezia, Marsilio, 2019, p. 145.

¹⁸ LAURE FAGNART e STEFANIA TULLIO CATALDO, *Léonard et l'art de la gravure*, in LAURE FAGNART e STEFANIA TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 27-37 (in particolare p. 33-37).

questo medium nel rappresentare visivamente i complessi contenuti dei trattati scientifici. Oltre alla collaborazione con Luca Pacioli per illustrare il *De divina proportione*, si può citare un passo di Giovanni Paolo Lomazzo, secondo il quale Leonardo avrebbe fornito modelli per le incisioni di un trattato dedicato al combattimento tra un cavaliere e un uomo a piedi mai pubblicato. Inoltre, i primi biografi di Leonardo riportano che il maestro aveva l'intenzione di pubblicare trattati illustrati con immagini incise. Tra tutte queste opere, il *Trattato d'anatomia* era uno dei più avanzati e quasi pronti per la stampa¹⁹. Di questo insieme, benché possediamo numerosi, possibili, modelli grafici, non esistono testimonianze incisorie.

Lo studio dei modelli ha rivelato che, in alcuni casi, risulta difficile determinare a quale dei gruppi elencati appartenga un'incisione, ossia se si tratti di una stampa derivata da un'opera compiuta, da un disegno preparatorio, oppure da un'illustrazione destinata a un trattato tecnico-scientifico. Il caso più emblematico è quello del *Cavallo che avanza verso sinistra* (fig. 2)²⁰. Potrebbe trattarsi infatti di una delle prime stampe di riproduzione del modello colossale in terra che fu esposto in corte Vecchia e poi distrutto dall'esercito francese nel 1499 (apparterrebbe quindi alla categoria delle stampe di riproduzione)²¹. Tuttavia, il fondo tratteggiato e l'assenza di riferimenti al contesto urbano, in cui l'opera era inserita, spingono a rivolgere l'attenzione piuttosto agli appunti del maestro e in particolare agli studi sulla fusione della statua, come il fol. 147r del *Manoscritto Madrid II*, cui la stampa in effetti sembra ispirarsi (dunque alla categoria 'copia di disegni preparatori' su menzionata, fig. 3). Ma una terza pista potrebbe anche condurci alle illustrazioni dei suoi trattati teorici. Infatti la posizione delle membra dell'animale e la lunga coda che sfiora il suolo corrispondono con precisione alla figurina che appare sul fol. 129v del *Libro di pittura* (fig. 4), quale illustrazione del paragrafo che spiega il movimento chiastico delle membra umane e animali, durante la marcia²². Sappiamo, grazie a Giorgio Vasari e a Giovanni Paolo Lomazzo, che Leonardo aveva peraltro elaborato un manoscritto sull'anatomia del cavallo, poi perduto²³. Supporre che l'immagine a stampa derivi da una delle illustrazioni di questo trattato sembrerebbe plausibile. Come sciogliere dunque l'enigma del modello che ha originato la nostra incisione? Ci sembra che un ambito importante da prendere in considerazione sia quello della fortuna e della circolazione. Nel caso in esame infatti alcune riprese significative si riscontrano proprio nell'ambito della trattatistica ed in particolare, in area germanica, pensiamo al libretto sull'*Anatomia del cavallo* di Hans Sebald Beham (1528), a sua volta copia del perduto trattato dureriano dedicato allo stesso tema²⁴.

1) Le stampe di riproduzione : il caso del *Cenacolo*

Appartengono certamente alla categoria della stampa di riproduzione, le incisioni derivate dal *Cenacolo*.

¹⁹ DOMENICO LAURENZA, *E priego voi o successori [...]. Les dessins anatomiques de Léonard et le rôle probable des gravures*, in LAURE FAGNART e STEFANIA TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 67-77.

²⁰ Qui e altrove, ci permettiamo di rinviare alle nostre schede nel recente volume pubblicato su Leonardo e la stampa, ove è presente il rendiconto della bibliografia precedente. FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 152-161 (scheda di S. Tullio Cataldo).

²¹ Questa ipotesi è dominante presso la critica. Cf. *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, Milano, Electa, 2007, p. 62-63, n°4 (scheda di M. Rossi).

²² «Lo andare dell'omo è sempre a uso dell'universale andare dell'animali di 4 piedi, imperò che sì come essi movano il loro piedi in croce, a uso del trotto del cavallo, così l'omo in croce si move le sue 4 membra ; cioè se caccia innanti il piè destro per camminare, egli caccia innanzi con quello il braccio sinistro, e sempre così seguita». *Codex Atlanticus*, fol. 815r.

²³ «Ènne anche smarrito un modello piccolo di cera, ch'era tenuto perfetto, insieme con un libro smarrito di notomia di cavagli fatta da lui per suo studio». LOUIS FRANK e STEFANIA TULLIO CATALDO, *Giorgio Vasari. Vie de Léonard de Vinci, peintre et sculpteur florentin*, Parigi, Louvre Éditions, 2019, p. 60-61.

²⁴ Per questa ipotesi si veda FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 152-161 (scheda di S. Tullio Cataldo).

Ci sono pervenute quattro diverse stampe, prodotte intorno al 1500, ossia solo pochi anni dopo il completamento del rispettivo dipinto murale²⁵. La più ambiziosa (fig. 5), di cui si conoscono una decina di prove, riproduce il formato rettangolare dell'originale, la sobrietà architettonica della sala, la varietà della natura morta sulla mensa, la diversità delle attitudini degli apostoli e anche la distribuzione delle ombre e della luce. Tuttavia, l'incisore aggiunge un cane che rosicchia un osso in primo piano. Inoltre, un'iscrizione, posta sul lembo della tovaglia, chiarisce il momento che Leonardo aveva scelto di rappresentare a Santa Maria delle Grazie, ovvero l'annuncio dell'imminente tradimento da parte di uno degli apostoli, e non, come era tradizione, la designazione del traditore. L'*Ultima Cena con un cane* non è firmata, ma è attribuita al miniaturista ed incisore Giovanni Pietro Birago²⁶. Le fonti non permettono di precisare il grado di familiarità tra il maestro toscano e il miniaturista milanese. È quindi difficile stabilire se l'*Ultima Cena* sia stata incisa sotto la guida di Leonardo e/o con il suo imprimatur. Il fatto che il maestro toscano non abbia voluto controllare la riproduzione a stampa delle sue opere, né tantomeno l'abbia incoraggiata – quando era in vita, tra le sue opere pittoriche, solo l'*Ultima Cena* è tradotta a stampa – avvalora l'idea che l'incisione non sia stata realizzata sotto la stretta supervisione di Leonardo. Le modifiche apportate al modello confortano tale lettura. Le altre tre incisioni, che traducono precocemente il *Cenacolo*, sono tutte attribuite all'atelier di Giovanni Pietro Birago. Presentano inoltre tutte un'identica iscrizione sul lembo della tovaglia. In una di esse, nota in un esemplare unico, conservato presso gli Staatliche Museen di Berlino (inv. 244-1889), il cane non è più presente. Un'altra si distingue per l'aggiunta di un gatto, di due medaglioni con l'Angelo dell'Annunciazione e la Vergine Maria, e di un bordo con motivi vegetali e ritratti di santi. L'ultima è meno fedele all'originale, poiché presenta un roditore e una colonnata a tre arcate che apre lo spazio del cenacolo verso l'esterno. Queste quattro incisioni sarebbero state realizzate su richiesta di Ludovico Sforza, come Laura Paola Gnaccolini aveva già suggerito nel 2004²⁷. L'ipotesi è suggestiva. Il duca di Milano avrebbe potuto commissionare la realizzazione delle incisioni ispirate al capolavoro di Leonardo con l'intento di offrirle in regalo, a fini diplomatici, e in tal modo, testimoniare il prestigio del proprio mecenatismo. Come ha dimostrato Anne-Sophie Pellé, la pratica è attestata già alla corte di Mantova, in merito alle incisioni di Andrea Mantegna²⁸.

2) Le stampe tratte dai disegni del maestro e del suo atelier

Tra le stampe realizzate in tempi precoci ed ispirate a modelli leonardiani, distinguiamo anche un gruppo di otto opere che si apparentano per diversi aspetti: le dimensioni ridotte, la rarità delle prove, lo stile ma anche i modelli che le hanno ispirate. Infatti esse traducono tutte, con una certa libertà, non opere finite ma piuttosto disegni di studio del maestro, non destinati dunque alla stampa, talvolta perduti e noti a noi oggi grazie a varianti o copie degli allievi. Questo corpus comprende due incisioni (oltre a quella su menzionata), legate al monumento Sforza e all'interesse di Leonardo per il tema del cavallo, tre stampe che ritraggono volti di anziani (una tematica molto cara all'artista), una Madonna col bambino ed un volto femminile. Da un punto di vista formale, rileviamo alcune caratteristiche comuni: i profili netti definiscono le forme che si stagliano con decisione su un fondo neutro, che presenta sfumature argento, molto sofisticate, ottenute grazie ad una matrice volutamente mal asciugata. Rispetto alle decise linee di contorno, il modellato e il chiaroscuro sono ottenuti mediante un tratteggio a zig-zag

²⁵ Su tali opere si veda FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 114-125 (scheda di L. Fagnart).

²⁶ LAURE FAGNART, *Giovanni Pietro Birago*, in FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 110-113 (con bibliografia precedente).

²⁷ LAURA PAOLA GNACCOLINI, *Giovanni Pietro Birago*, in *Dizionario biografico dei miniatori italiani, secoli IX-XVI*, a cura di Milvia Bollati, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 2004, p. 104-110, in particolare p. 108.

²⁸ ANNE-SOPHIE PELLÉ, *Offrir les gravures de Mantegna : prestige et ambition à la cour des marquis de Gonzague*, «Seizième Siècle», 13, 2017, p. 125-139, in particolare p. 132-135.

finissimo e diagonale, ma mai incurvato o incrociato che genera toni di grigio estremamente delicati. Un'altra particolarità, che si riscontra in alcuni casi, riguarda il contrasto, certamente voluto, tra i volti, o le parti centrali dell'immagine, estremamente finite, e le zone che potremmo definire ‘periferiche’, che sono invece appena accennate, tramite il filo di qualche linea netta (fig. 6). Visto che, come già evocato, queste stampe si ispirano a disegni che circolavano nell’ambito dell’atelier, sembra leggittimo chiedersi se le scelte stilistiche appena evocate non siano dovute al tentativo, da parte dell’incisore, di imitare la fattura e la libertà esecutiva di tali fonti grafiche. Infine, quasi tutte queste stampe non sembrano derivare da una logica né di mercato, né di promozione personale dell’artista: queste opere non illustrano infatti con coerenza estetica e fedeltà compositiva le opere che avevano reso celebre il maestro a Milano e non possono dunque a nostro avviso considerarsi il frutto di un’iniziativa del maestro. Al contrario, i modelli, quando sono chiaramente reperibili, sono interpretati con una certa libertà esecutiva.

Uno degli obiettivi della nostra ricerca è stato di capire proprio il senso di queste operazione di riproduzione a stampa dei disegni del maestro e le motivazioni che hanno spinto l’incisore e i suoi committenti a produrre queste opere.

Come spiegare la logica che spinge l’incisore delle *Tre teste di cavalli* (fig. 7) o il suo committente ad associare, in modo del tutto decontestualizzato, una testa all’antica (al centro), uno studio di proporzioni (a sinistra) ed infine di un cavallo dalla criniera mossa dal vento e il cui impeto sembra trattenuto solo dalla tensione del morso (a sinistra)? A nostro avviso questo assemblaggio di disegni, creati da Leonardo in tempi e modi differenti, può avere un senso solo se interpretato come una dichiarazione programmatico-teorica. La stampa offrirebbe una sorta di sunto degli aspetti fondamentali della ricerca artistica leonardiana, relativa al mondo equino. Per Leonardo, infatti, i tre elementi illustrati dalla stampa (antico, proporzioni dell’animale e energia vitale) erano i fondamenti per capire e rappresentare il cavallo. L’identificazione dei modelli che hanno ispirato la stampa sembra confermare questa ipotesi. Si tratta di disegni eseguiti tra il 1482 al 1505, che coprono il lungo periodo di studi che avevano condotto alla realizzazione del cavallo di terra, per il monumento a Francesco Sforza, maturati poi nei progetti per il dipinto murale in Palazzo Vecchio.

Domande simili si pongono in relazione ai *Quattro studi per un monumento equestre* (fig. 8), probabilmente connessi con il primo *Monumento a Francesco Sforza*²⁹. La stampa traduce modelli che dovevano circolare unicamente nell’ambito privato e accessibili solo ai più stretti collaboratori del maestro. Potrebbe infatti tradurre un disegno di presentazione che Leonardo aveva sottoposto a Lodovico il Moro, al fine di poter scegliere insieme la soluzione preferita dal committente³⁰. Ma la stampa potrebbe derivare, ancora una volta, da un’associazione libera di fogli di Leonardo (si confrontino in particolare i due conservati a Windsor Castle, RCIN 912357 e RCIN 912358). Si potrebbe aggiungere che, come nel caso precedente, il significato di tali assemblaggi doveva essere difficile da cogliere per il grande pubblico, mentre risultava certamente di grande interesse per gli artisti attivi nella bottega e nella cerchia leonardiana.

La *Madonna del latte* (fig. 9) è anch’essa legata al mondo dell’atelier del maestro. La stampa deriva, infatti, da una invenzione leonardiana, che poi fu trasposta in chiave pittorica dagli allievi³¹. La versione pittorica di maggior fama e pregio, la *Madonna Litta* di San Pietroburgo (inv. GE 249) è di attribuzione dibattuta ma, dovrebbe essere, a nostro avviso, ascritta a Marco

²⁹ Si veda FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 144-151 (scheda di S. Tullio Cataldo). La stampa è nota in un esemplare conservato al British Museum (inv. 1895,0617.182, che presenta una lacuna in alto a destra) e in una versione in collezione privata milanese (cui manca tuttavia tutta la parte superiore).

³⁰ Ipotesi già evocata da KENNETH CLARK, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Second Edition Revised with the Assistance of Carlo Pedretti*, I, Londra, Phaidon, 1968-1969, p. 45-46, n°12357 e 12358.

³¹ FAGNART e TULLIO CATALDO, *op. cit.*, p. 162-167 (scheda di S. Tullio Cataldo).

d'Oggiono³². L'incisore lavora con una certa libertà, interpretando, questa volta, l'invenzione in chiave devozionale e più convenzionale: sopprime alcuni dettagli iconografici, come il cardellino, in mano al bambino, che rinvia al destino sacrificale di Cristo, aggiunge le aureole, assenti nel dipinto, mentre lo sguardo del bambino non coinvolge lo spettatore ma è, più banalmente, rivolto alla madre. Contrariamente alle altre opere esaminate, la *Madonna del latte* si presta ad una fruizione per un vasto pubblico. In questo caso, in presenza di una matrice che ha subito numerose modifiche (e di cui si possono supporre almeno tre stati successivi), potremmo chiederci se alcuni dettagli come le aureole non siano dovute ad interventi effettuati in vista di una diffusione sul mercato.

Sempre all'universo della cerchia leonardiana rinvia il *Volto di donna* (fig. 10), che interpella lo spettatore con sguardo malinconico, e un sorriso appena percettibile³³. Benché questo volto femminile, dai capelli sciolti, sia molto simile a quello della *Vergine delle rocce*, esso trova un punto di contatto evidente anche negli studi di teste muliebri di Giovanni Antonio Boltraffio (come quelli conservati a Windsor, RCIN 912510 et 912511), in cui ritroviamo le ciocche di capelli sciolti e ondulati, il volto inclinato e lo sguardo imbevuto di dolcezza e umanità, mentre le labbra accennano al sorriso.

Infine, le tre *Teste di vecchi* rispondono agli aspetti finora enumerati: libertà esecutiva rispetto ai modelli, rapporto con i disegni della bottega, soggetto non troppo appetibile sul mercato ma capace di tramandare le tematiche fondamentali che potevano interessare allievi e seguaci. In questo caso, possiamo aggiungere agli elementi enumerati, anche il fatto che queste teste tramandano la memoria delle pratiche sperimentate nell'ambito dell'atelier leonardiano.

Le tre *Teste di vecchi* illustrano il tipo, onnipresente della produzione grafica e pittorica del maestro, dell'uomo anziano dal mento proeminente et dal naso ad uncino con la punta cadente, conosciuto anche con il nome di *Nut-cracker* o tipo del guerriero³⁴. Questo stesso individuo si ritrova in diversi fogli eseguiti da artisti che hanno frequentato l'atelier di Leonardo³⁵. In particolare, il *Volto di anziano vestito da monaco*, in posizione frontale, e quello di tre quarti (fig. 11 e 12), rappresentano esattamente lo stesso modello visto da angolature diverse. In occasione del nostro studio, abbiamo ritrovato questo stesso personaggio, benché travestito da donna, in un disegno anonimo al Louvre (DAG, inv. 2567, fig. 13) che già, nel 2003, Giulio Bora metteva in relazione con l'atelier leonardiano³⁶. Il ché lascerebbe supporre che l'anonimo autore di questo foglio abbia fornito all'incisore anche altri simili spunti da tradurre a stampa³⁷. Inoltre, come si riscontra in molti disegni dell'atelier leonardiano, le due stampe presentano lo

³² In ragione, tra l'altro, dell'anatomia delle mani il cui aspetto è davvero corrispondente à quelle del *Salvator Mundi* del Courtauld Gallery di Londra (inv. P.1966.GP.297) ma anche della *Madonna col Bambino* di Auckland (inv. M1966/1q). Per l'attribuzione a Marco d'Oggiono della *Madonna Litta*, cf. DAVID ALAN BROWN, *The master of the Madonna Litta*, in *I Leonardeschi a Milano*, a cura di Maria Teresa Fiorio, Milano, Electa, 1991, p. 25-34. Si veda anche *Leonardo e la Madonna Litta*, a cura di Andrea di Lorenzo e Pietro C. Marani, Milano, Skira, 2019.

³³ FAGNART e TULLIO CATALDO, *op.cit.*, p. 168-173 (scheda di L. Fagnart e S. Tullio Cataldo).

³⁴ FAGNART e TULLIO CATALDO, *op.cit.*, p. 176-187 (scheda di S. Tullio Cataldo).

³⁵ *Volto di anziano dai capelli lunghi* (Windsor, RCIN 912501), databile intorno al 1520, secondo Martin Clayton. MARTIN CLAYTON, *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*, Londra, Royal Collection Enterprises, 2002, p. 66, n° 23, fig. 17.

³⁶ GIULIO BORA, *Les léonardesques. Léonard de Vinci et les 'léonardesques' lombards : les difficultés d'une conquête du naturel*, in *Léonard de Vinci : dessins et manuscrits*, a cura di Françoise Viatte e Varena Forcione, Parigi, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2003, p. 311-334, in particolare p. 329, fig. 109.

³⁷ Un disegno di questo genere e la relativa stampa devono essere stati conservati nella collezione Crozat, come ci apprende Pierre-Jean Mariette, in una delle celebri note redatte, nel 1741, in occasione della vendita della ricca collezione, al numero 4 della lista dei disegni di Leonardo : «Quinze desseins, dont une tête de moine et l'estampe qui en a été gravée ». PIERRE-JEAN MARIETTE, *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres, par P.-J. Mariette [suivi de] Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat*, Parigi, Pierre-Jean Mariette, 1741, p. 2. In via del tutto ipotetica si potrebbe immaginare che si tratti del *Monaco di tre quarti*, visto che la cappa è maggiormente visibile rispetto a quello in posizione frontale.

stesso volto, ritratto da angolature diverse, come se ruotasse nello spazio. Come supposto da Michael W. Kwakkelstein, il punto di partenza di queste composizioni potrebbe essere un modello scultureo a tutto tondo³⁸, simile a quello pubblicato dal Wilhelm Suida nel 1929 (già nelle collezioni della Galleria Silberman à Vienna³⁹ e ritratto nella pietra rossa attribuita a Francesco Melzi (Milano, Ambrosiana, inv. F. 274 Inf. 8, **fig. 14**), in cui l'iscrizione autografa (« *cavato de relevo* ») confermerebbe tale ipotesi⁴⁰. Le nostre incisioni potrebbero considerarsi la testimonianza di un esercizio finalizzato ad aiutare gli allievi a trascrivere, a partire da un modello tridimensionale, un'immagine su una superficie piana, secondo quanto, peraltro, evocato, in termini abbastanza comparabili, da Paolo Giovio, in un passaggio del *De viris illustribus*⁴¹.

Presente nella bottega, questo vecchio calvo avrebbe potuto costituire una base di lavoro che, si prestava ad essere continuamente copiata ma anche, forse, rielaborata. La modifica di certi aspetti di questo prototipo potrebbe allora essere interpretata come il risultato di un gioco di virtuosità creativa, che costituiva un passo successivo rispetto alla semplice copia del prototipo. Il punto di partenza sarebbe dunque un modello che nella sua traduzione grafica era arricchito, invecchiato, reinterpretato dagli allievi, in favore di una libera rielaborazione dell'immaginazione, e questa pratica potrebbe costituire una delle specificità dell'insegnamento leonardiano.

In somma, la ragion d'essere di queste stampe tratte dai disegni del maestro e del suo atelier non sembra essere legata alla banale produzione di mercato, ma piuttosto all'iniziativa degli allievi, desiderosi di cristallizzare nella memoria alcuni motivi centrali della produzione del maestro, e conservare anche il ricordo di certe pratiche pedagogiche, da lui apprese. Queste opere potrebbero rappresentare un testamento spirituale.

Lo studio della carta e delle filigrane, così come l'analisi stilistica, di cui, come si ricorderà, abbiamo rilevato l'aspetto « non-finito », confortano queste ipotesi : il nostro gruppo di otto stampe può essere datato verso l'inizio del Cinquecento, ovvero all'indomani della partenza di Leonardo da Milano, in un contesto politico caotico ed incerto. Una tale datazione conferisce a questa «commemorazione» pienezza di senso, se si pensa che gli allievi, nel vedere il maestro partire, non sapevano allora se egli un giorno sarebbe poi mai tornato.

Se dal punto di vista stilistico abbiamo notato la forza scultorea di queste forme incise, che, come fossero statue o altorilievi, non presentano mai un paesaggio o una contestalizzazione ambientale, dal punto di vista iconografico, ricordiamo che almeno tre derivano da schizzi in relazione con il *Monumento Sforza*, mentre altre tre rinviano a studi, peraltro ricorrenti in

³⁸ MICHAEL W. KWAKKELSTEIN, *Leonardo da Vinci as Physiognomist. Theory and Drawing Practice*, Leida, Primavera Pres, 2014 (ed. originale 1994), p. 108-115.

³⁹ *Ibidem*, p. 191, fig. 97. L'opera era allora attribuita a Rustici, e considerata preparatoria per il *Levita* in bronzo del Battistero di Firenze (1509). Cf. *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, a cura di Carmen C. Bambach, New York; The Metropolitan Museum, 2003, p. 641.

⁴⁰ Per un'analisi approfondita della letteratura sul tema: MICHAEL W. KWAKKELSTEIN, *op. cit.*, p. 81-104 e p. 105-112.

⁴¹ Lo storico comasco si riferisce soprattutto alla copia dalla statuaria antica : «[...] carioribus discipulis praecipere erat solitus Leonardus Vinci, qui picturam aetate nostra, veterum eius artis arcana solertissime detegendo, ad amplissimam dignitatem provexit : illis namque intra vigesimum ut diximus, aetatis annum penicillis et coloribus penitus interdicebat, quum juberet plumbeo graphio tantum vacarent, priscorum operum egregia monumenta diligenter excerptendo, et simplicissimus tractibus imitando naturae vim, et corporum lineamenta, quae sub tanta motuum varietate oculis nostris efferuntur; quin etiam volebat, ut humana cadavera dissecarent, ut tororum atque ossium flexus et origines et cordarum adjumenta considerate perspicerent, quibus de rebus ipse subtilissimum volumen adjectis singulorum artuum picturis confecerat, ne quid praeter naturam in officina sua pingeretur. Scilicet ut non prius avida juveum ingenia penicillorum illecebris et colorum amoenitate traherentur, quara ab exercitatione longe fructuosisima commensuratas rerum effigies recte et procul ab exemplaribus exprimere didicissen» (PAOLO GIOVIO, *Dialogus de viris litteris illustribus cui in calce sunt additae vincii, michaelis Angeli, raphaelis Urbinate vitae*, 1526 circa, in GIROLAMNO TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana corretta ed accresciuta dall'autore*, Venezia, 1795, p. 115).

bottega, di copia dal modello scultoreo. Nel loro piccolo, queste stampe antiche ci ricordano che Leonardo per il Rinascimento è davvero un grande ‘plasticatore’, corrispettivo visivo dell’immagine che di lui le fonti antiche ci tramandano. Le poche tracce del ‘plasticatore’ verranno poi spazzate via dal Seicento classicista, il quale, fregiandosi della pubblicazione del *Traité de la peinture* nel 1651, consacrerà l’immagine di un Leonardo quale esclusivo teorico della pittura⁴².

Alla ricerca di possibili candidati cui attribuire l’esecuzione di tali stampe, segnaliamo un’altra opera che potrebbe essere avvicinata a questo gruppo, sia per ragioni stilistiche che iconografiche, la *Zuffa tra un dragone e un leone* (fig. 15)⁴³. Sono le fonti, ed in particolare Giovan Paolo Lomazzo, a testimoniare l’esistenza e la circolazione, a Milano di un’identica composizione elaborata da Leonardo. Ne sopravvivono due copie grafiche: una parziale a Bayonne (Musée Bonnat-Helleu, inv. 657), presenta unicamente il leone, e la seconda, agli Uffizi (inv. 435E), illustra il gruppo per intero. La stampa include un monogramma, «z.A.», che consente di associare tutto il gruppo delle stampe fin’ora esaminate allo stesso maestro. La tradizione identifica l’anonimo monogrammista con uno dei più fedeli collaboratori di Giovan Pietro Birago. La stessa firma, infatti, si trova su un pannello ornamentale di una serie di dodici, eseguiti intorno al 1500-1505 e concepiti dal Birago stesso⁴⁴. Il maestro sembra aver lavorato inizialmente come miniatore, sempre al fianco del Birago, in quanto Pier Luigi Mulas ha rilevato su due letterine (l’una conservata al Musée Marmottan di Parigi e l’altra à l’Art Institute de Chicago) lo stesso monogramma «M. z.A.», laddove la lettera «M.», che lo precede, potrebbe essere interpretata come *Magister*⁴⁵. Lo studioso propone inoltre che questo artista, che avrebbe cominciato come miniatore, sia da identificarsi con il maestro del breviario Barozzi, attivo sin dagli anni Settanta del Quattrocento a Brescia, al fianco del Birago⁴⁶. Una serie di stringenti corrispondenze tra il corpus di stampe riferite al monogrammista «z.A.» e quello legato al nome di Giovanni Antonio da Brescia, aveva spinto Jean Duchesne, già nel 1819, a proporre che i due artisti fossero in realtà la stessa persona⁴⁷. L’ipotesi fu poi ripresa e sviluppata da Susanne Boorsch et David Landau nel 1992, sulla base dello studio delle filigrane, lo stile, i soggetti iconografici, ma anche alcune consuetudini tecniche (come il riuso delle matrici et l’abitudine di Giovanni Antonio da Brescia di modificare la propria firma)⁴⁸. La dimostrazione tuttavia più convincente si basava sullo studio dell’incisione della *Venere in un paesaggio*, un’opera che presenta la firma latina di Giovanni Antonio da Brescia: «IO. AN. BRIXIANUS». La matrice, riutilizzata più volte, tradiva la presenza, in precedenza, di una composizione mantegnesca, la *Giuditta e Oloferne*, firmata «Z.A.». Sui tiraggi tratti da tale stampa, inoltre era visibile la coda del leone del *San Gerolamo*, da Dürer, firmato «z.A.». E difficile stabilire che si trattò di un solo maestro oppure di due o tre maestri che collaborano

⁴² STEFANIA TULLIO CATALDO, *Léonard de Vinci et son style pictural : une aporie critique sans issue*, in *Fortune et infortune de Léonard de Vinci aux XVIe et XVIIe siècles. Collections et réception*, a cura di Laure Fagnart e Stefania Tullio Cataldo, Turnhout, Brepols, in corso di stampa.

⁴³ FAGNART e TULLIO CATALDO, *op.cit.*, p. 188-203 (scheda di L. Fagnart).

⁴⁴ Della serie di dodici paraste, tre sono attribuite al maestro «z.A.» benché una sola di esse sia firmata. Birago avrebbe inciso le altre nove. GISELE LAMBERT, *op. cit.*, p. 262-266, n°502-513.

⁴⁵ PIER LUIGI MULAS, *Tre iniziali del Maestro del Breviario Barozzi, alias ‘M.Z.A.’. Giovanni Antonio da Brescia miniatore?* », in *La lezione gentile. Scritti di storia dell’arte per Anna Maria Segagni Malacart*, a cura di Luigi Carlo Schiavi, Simone Caldano e Filippo Gemelli, Milano, Franco Angeli, 2017, p. 595-604; PIER LUIGI MULAS, *Per l’attività di Giovanni Antonio da Brescia miniatore*, in *Scrittura di testi Brescia tra Medioevo ed età Moderna*, a cura di Luca Rivali, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2019, p. 11-26.

⁴⁶ PIER LUIGI MULAS, *Tre iniziali del Maestro del Breviario Barozzi, alias ‘M.Z.A.’. Giovanni Antonio da Brescia miniatore?*, *op. cit.*

⁴⁷ JEAN DUCHESNE, *Notice des estampes exposées à la Bibliothèque du Roi, contenant des recherches historiques et critiques sur ces gravures et sur leurs auteurs*, Parigi, Leblanc-Delaunay, 1819, p. 49.

⁴⁸ SUZANNE BOORSCH, *Mantegna and his printmakers*, in *Andrea Mantegna*, a cura di Jane Martineau, Milano, Electa, 1992, p. 56-66.

nell'ambito della stessa prolifica bottega, condividendo risme di carta, matrici e materiale per la stampa. Per quanto riguarda le nostre stampe, se l'attribuzione al maestro «z.A.» sembra estremamente verosimile, dobbiamo ricordare un altro dato, che potrebbe corroborare l'ipotesi dei due studiosi. Una controposta della stampa che illustra le *Quattro soluzioni per un monumento equestre* è stata segnalata da Arthur M. Hind, sul verso del *Cristo tra i Santi Andrea e Longino di Roma* (Roma, Istituto Centrale per la Grafica, inv. S-FN40349r)⁴⁹. Lo studio recente della prova ha, in effetti, confermato la presenza parziale della parte superiore sinistra delle *Quattro soluzioni per un monumento equestre* (si rimpiange l'assenza della parte destra, lacunaria nel solo esemplare noto della stampa). Ebbene la filigrana che è stata rilevata sulla stampa, un globo sormontato da una croce di sant'Andrea (corrispondente a Briquet 3058) si ritrova anche su altre stampe del gruppo leonardiano, che abbiamo esaminato, ed in particolare sul *Volto di donna*.

Per concludere, benché Leonardo non abbia mai maneggiato il bulino, egli sembra essere nondimeno consapevole delle possibilità offerte dal medium nell'illustrazione dei trattati teorici, in particolare quelli di cui era autore e che aveva in progetto di pubblicare. Inoltre, egli non sembra aver ingaggiato un incisore professionista incaricato di trascrivere su rame le sue invenzioni, allo scopo di diffonderle ampiamente tramite la stampa. Durante la sua vita, tra i suoi dipinti, solo l'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie viene tradotta a stampa, probabilmente su richiesta di Ludovico Sforza, e non del maestro fiorentino. Le altre incisioni, che derivano precocemente dai suoi modelli, sono conservate solo in pochi esemplari. Probabilmente realizzate su iniziativa degli allievi, queste opere non erano destinate al mercato, né a promuovere il lavoro di Leonardo. Esse conservano piuttosto la memoria di alcuni temi ricorrenti della produzione del maestro, come le Teste di vecchi o i Cavalli. Allo stato attuale delle conoscenze, attribuirle a Giovanni Antonio da Brescia sembra una pista plausibile. Restano comunque aperte numerose domande, in particolare riguardo alla relazione tra l'incisore e i membri dell'atelier di Leonardo, i possibili intermediari o il modo in cui Giovanni Antonio da Brescia sia entrato in contatto con i modelli di Leonardo.

Lista delle illustrazioni

Fig. 1 – Scuola di Leonardo da Vinci, *Nodo n. 6*, 1495-1500, bulino, 29,3 x 20,7 cm, Londra, British Museum, inv. 1877,0113.365 © The Trustees of the British Museum, Londra

Fig. 2 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Cavallo che avanza verso sinistra*, 1500 ca., bulino, 14,4 x 15,9 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2020-4944 © BnF

Fig. 3 – Leonardo da Vinci, *Progetto per la fusione del monumento equestre a Francesco Sforza*, Manoscritto Madrid II (fol. 147r), 1491-1493, pietra nera, penna e inchiostro bruno, Madrid, Biblioteca Nacional © Biblioteca Nacional, Madrid

Fig. 4 – Leonardo da Vinci e Francesco Melzi, *Cavallo che avanza verso sinistra*, Libro di pittura (Codex Urbinate Latinus 1270, fol. 129v), Vaticano, Biblioteca Vaticana © Biblioteca Apostolica Vaticana

⁴⁹ ARTHUR MAYGER HIND, *op. cit.*, p. 87-88, n° 7 et VI, fig. 614.

Fig. 5 – Giovan Pietro Birago, *L'Ultima Cena con un cane*, 1500 ca., bulino, 22,2 x 44,2 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-19 (C,2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2021-2872 © BnF

Fig. 6 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto d'anziano con copricapo*, 1500-1505, bulino, 13,3 x 11,1 cm, Paris, BnF, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte ECU – ESTNUM 2023-2772 © BnF

Fig. 7 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Tre teste di cavalli*, 1500-1505, bulino, 12,3 x 18,6 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2020-4945 © BnF

Fig. 8 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Quattro studi per un monumento equestre*, 1500-1505, bulino, 21,7 x 15,9 cm, London, British Museum, inv. 1895,0617.182 © The Trustees of the British Museum, Londra

Fig. 9 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Madonna del latte (Madonna Litta)*, 1500-1505, bulino, 13,5 x 12 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32 (A,1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2771 © BnF

Fig. 10 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di donna*, 1500-1505, bulino, 20,4 x 14,5 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea-32(2) – Boîte Ecu – ESTNUM 2021-2873 © BnF

Fig. 11 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di monaco di tre quarti*, 1500-1505, bulino, 13,1 x 11,8 cm, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild, inv. 4065 L. R © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) – Thierry Mage

Fig. 12 – Giovanni Antonio da Brescia (?), *Volto di monaco in posizione frontale*, 1500-1505, bulino, 13,4 x 10 cm, Vienna, Graphische Sammlung Albertina, inv. DG1952/364 © Graphische Sammlung Albertina, Wien.

Fig. 13 – Scuola di Leonardo da Vinci, *Testa di anziano vestito da donna*, 1490-1500, pietra nera, 13,9 x 12,5 cm, Parigi, Musée du Louvre, département des Arts graphiques, inv. 2567 © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais – Daniel Chenot

Fig. 14 – Giovanni Francesco Melzi, *Volto di profilo rivolto verso destra*, 1510 ca., pietra rossa su tracce di pietra nera, 20,2 x 13 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F. 274 inf. 8 © Venerdiana Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio

Fig. 15 – Giovanni Antonio da Brescia, *Combattimento tra un drago ed un leone*, prima del 1507, bulino 17,5 x 23,4 cm, Parigi, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie, Réserve Ea- 32 (1) – Boîte Ecu – ESTNUM 2023-2787 © BnF