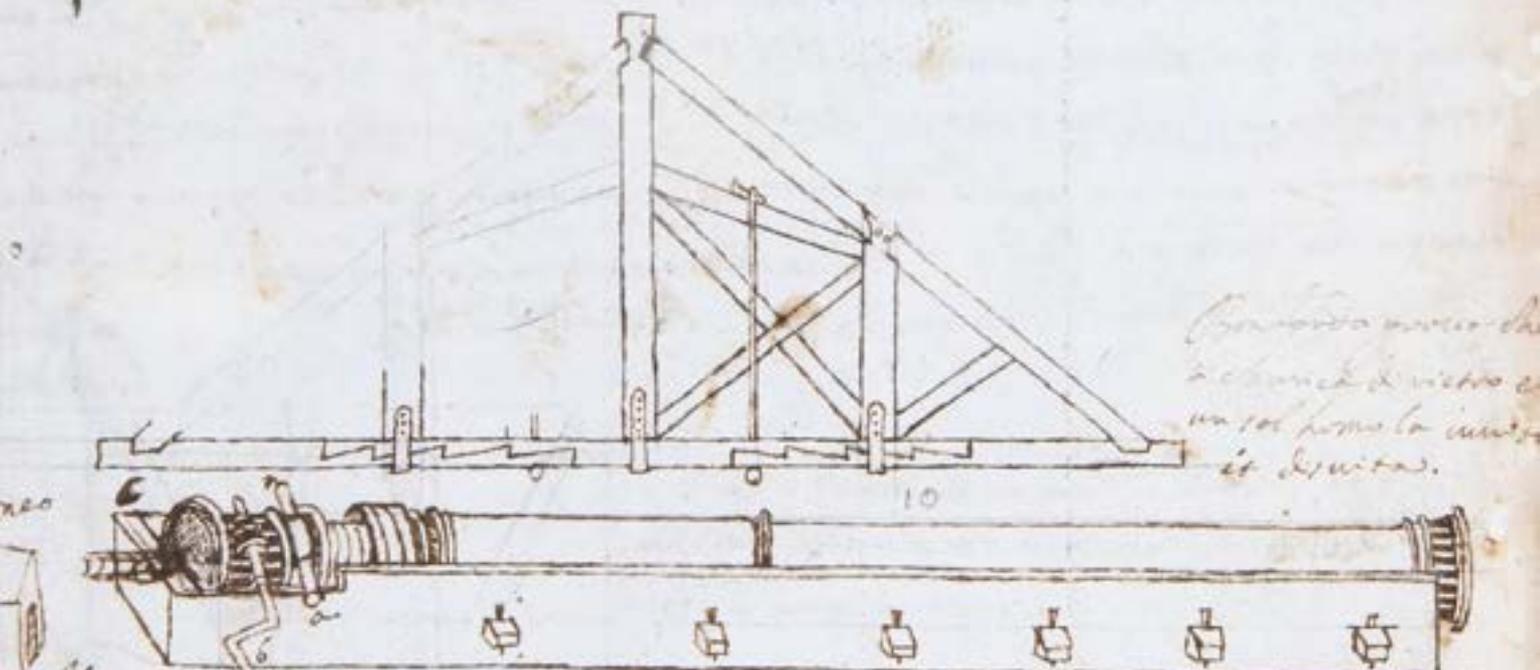


Un fisico reggiano a Parigi

Giovanni Battista Venturi
e una nuova immagine
di Leonardo da Vinci



Il manico B è una vite senza fine la quale volge la corda della Bombarda mediant la sua
taglie della vite lunga quanto la vite di elica nella bomba et il polo H è come un
per corso è fornito al qual volge la corda. Ma fa che esso vira più o meno in verso la bomba
do che la corda si sia dentro quarci di lancia è per solo q. Et. più il cullaccio che la vite acciò che
nel punto con cullaccio si deposita trovandosi nella bocca. Chi usa corda una ogni volta che chi
il manico B è per si velle et col girare della vite senza fine nella vite che la corda si velle



I progetti degli **Amici della Biblioteca**



LEONARDO
1519-2019



Con la collaborazione



Si ringraziano per la collaborazione:

Lucia Barbieri

Roberto Coscelli

Zeno Davoli

Annarita Ferri

Maurizio Festanti

Giuseppe Garavaglia (Ente Raccolta Vinciana, Milano)

Giovanni Gargiulo

Paola Mazzucchi (Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, Milano)

Monica Taddei (Biblioteca Leonardiana, Vinci)

Francesca Vantini

Sponsor di mostra



Questo catalogo è stato realizzato in occasione della mostra

Un fisico reggiano a Parigi.

Giovanni Battista Venturi

e una nuova immagine di Leonardo da Vinci

presso la Sala Pianoterra della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia.

19 ottobre 2019 – 19 gennaio 2020

© **Biblioteca Panizzi**

Un fisico reggiano a Parigi

Giovanni Battista Venturi e una nuova immagine di Leonardo da Vinci

A cura di
Roberto Marcuccio
Chiara Panizzi



Presentazione

Il 2019 è l'anno in cui si celebra il quinto centenario della morte di Leonardo da Vinci (1452-1519) e questa ricorrenza è al centro di molteplici eventi in Italia e all'estero.

La Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia partecipa alle celebrazioni vinciane con un'iniziativa espositiva che vuole essere non d'occasione, ma legata alla valorizzazione di settori importanti del proprio patrimonio documentario.

Fin dal titolo, il progetto espositivo intende mettere in dialogo il lascito di un importante personaggio legato al territorio di Reggio Emilia, il fisico e storico della scienza Giovanni Battista Venturi (1746-1822), con le numerose testimonianze vinciane di diversa provenienza, conservate presso la Biblioteca Panizzi, e con le consistenti raccolte di grafica reggiane, oggi suddivise fra Biblioteca, Musei civici e Liceo artistico statale "Gaetano Chierici".

Venturi aveva avuto modo di accostarsi a Leonardo nei tormentati anni 1796-1797, quando un suo viaggio a Parigi per ragioni diplomatiche era coinciso con l'espropriazione dei manoscritti vinciani della Biblioteca Ambrosiana di Milano e il loro trasporto nella capitale transalpina. Gli studi che scaturiranno da questo incontro, come illustra Roberto Marcuccio nel primo saggio contenuto nel presente catalogo – e in particolare l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* pubblicato da Venturi a Parigi nel 1797 –, susciteranno vasta eco in Europa e rappresenteranno un impulso significativo alla conoscenza dell'opera del grande artista, in particolare sul versante dei suoi studi di carattere scientifico e per la conoscenza diretta dei codici vinciani, fino ad allora letti e studiati solo in ristrette cerchie di artisti, ingegneri idraulici e collezionisti.

Con Venturi, con il filone critico e filologico che rinnova gli studi storici a partire dal primo Ottocento e con le innovazioni che, nel corso dello stesso secolo, interessano il mondo dell'editoria, si inaugura un nuovo capitolo dello studio e della conoscenza di Leonardo e della sua molteplice opera. Prima con i tentativi sempre più raffinati di edizione facsimilare dei codici vinciani, poi con la pubblicazione delle raccolte degli scritti, un'ingente mole di materiale è messa a disposizione degli studiosi e dei lettori, moltiplicando le possibilità di analisi e interpretazione della biografia e del pensiero del grande vinciano. Questo secondo percorso, legato alla ricezione di Leonardo dal 1797 alla metà del Novecento e ampiamente documentato nelle raccolte della Biblioteca Panizzi, è oggetto del secondo contributo di Marcuccio.

Fin dalle origini, la rilettura dell'eredità vinciana non avviene solo sul piano testuale, ma include la riproduzione e la reinterpretazione dell'immagine di Leonardo, un'immagine sapientemente e consapevolmente costruita dallo stesso artista. A partire dal Cinquecento, innumerevoli sono i ritratti del Vinciano che ci rimandano un volto spesso molto diverso, a seconda del filone iconografico e della volontà di rappresentazione del personaggio e delle scene più significative della sua esistenza. Sono legate al tema della fortuna iconografica di Leonardo anche le stampe di



traduzione che riprendono i disegni e i dipinti dell'artista e, accanto a queste, la serie numerosa delle false attribuzioni, che documentano la grande fama conquistata da Leonardo e il lavoro della scuola lombarda legata al suo nome. Di questi temi e dei loro riflessi all'interno delle raccolte reggiane di grafica tratta il saggio di Chiara Panizzi seguito da un approfondimento sui problemi di datazione e attribuzione dei ritratti di Venturi esposti in mostra.

La mostra si è valsa, oltre che di importanti prestiti da parte dei Musei civici reggiani, primo fra tutti il ritratto di Venturi realizzato ad olio da Prospero Minghetti nel 1818, e del Liceo artistico statale "Gaetano Chierici", anche della generosa disponibilità del Museo nazionale della scienza e della tecnologia "Leonardo da Vinci" di Milano, che ha permesso l'inserimento nel percorso espositivo dell'*editio princeps* del *Trattato della pittura* (Parigi, 1651), di uno dei volumi della prima edizione dei manoscritti di Francia, a cura di Charles Ravaisson-Mollien, e del rarissimo saggio di Girolamo D'Adda sulla biblioteca di Leonardo (Milano, 1873), per di più nell'esemplare recante dedica dell'autore ad Antonio Panizzi. La prestigiosa collaborazione con il Museo nazionale della scienza e della tecnologia di Milano ha portato al progetto l'ulteriore frutto del saggio di Claudio Giorgione, che propone interessanti considerazioni sugli aspetti tecnici e interpretativi delle prime e pionieristiche edizioni dei manoscritti vinciani, realizzate in Italia e in Francia tra la fine dell'Ottocento e il primo decennio del Novecento.

Il percorso così concepito, che si rispecchia nei saggi sopra ricordati e nel *Catalogo* vero e proprio, volto a fornire i dati descrittivi e bibliografici dei documenti esposti, risulta dunque composto di manoscritti, corrispondenza, edizioni antiche e moderne, prodotti della grafica, selezionati in base al valore storico, illustrativo e iconografico e tali da offrire un panorama articolato e al tempo stesso ben delimitato delle tematiche al centro del progetto espositivo.

Nel licenziare il catalogo della mostra "Un fisico reggiano a Parigi. Giovanni Battista Venturi e una nuova immagine di Leonardo da Vinci", ci è gradito porgere un sincero ringraziamento al Comitato nazionale per le celebrazioni del V centenario dalla morte di Leonardo da Vinci, presieduto da Paolo Galluzzi, per aver concesso il proprio prestigioso patrocinio a questa iniziativa, al dirigente dell'Area Competitività, innovazione sociale, territorio e beni comuni Massimo Magnani e alla direttrice Elisabetta Farioli, per i prestiti concessi dai Musei civici di Reggio Emilia, al dirigente scolastico Daniele Corzani per il prestito da parte del Liceo "Chierici", al direttore generale Fiorenzo Galli, per quelli del Museo nazionale della scienza e della tecnologia "Leonardo da Vinci" di Milano, infine a Claudio Giorgione per il prezioso contributo del saggio pubblicato all'interno del catalogo e per il fruttuoso dialogo intercorso con i curatori.

La mostra è animata dall'obiettivo prioritario di ricomporre un mosaico vario e diversificato, che auspichiamo susciti nel visitatore e nel lettore nuovi interrogativi sulla personalità e l'eredità di Leonardo e insieme la rinnovata consapevolezza della ricchezza e del valore delle raccolte storiche della Biblioteca Panizzi.

Giordano Gasparini
Direttore Biblioteca Panizzi

Abbreviazioni, sigle e repertori

A.	Autore	ms./mss.	manoscritto/i
alleg.	allegato/a	n	nota (dopo il numero di pagina)
c./cc.	carta/e	n./nn.	numero/i
ca.	circa	n.n.	non numerate
calcogr.	calcografico/a	op.	operante
cfr.	confronta	p./pp.	pagina/e
cit.	citato/a	part.	particolare
cm	centimetri	<i>r</i>	<i>recto</i>
doc./docc.	documento/i	ripieg.	ripiegato/a
dx.	destra	ripr.	riproduzione
ed.	edizione	sec.	secolo/i
éd.	édition	s.l.	<i>sine loco</i>
esempl.	esemplare/i	sin.	sinistra
et al.	<i>et alii</i>	s.n.	<i>sine nomine</i>
fasc.	fascicolo/i	suppl.	supplemento
fig.	figura/e	t.	tomo/i
front.	frontespizio	tab.	tabella/e
i.e.	<i>id est</i>	tav.	tavola/e
ill.	illustrato	topogr.	topografico/a
imm.	immagine	<i>v</i>	<i>verso</i>
inv.	inventario	v.	volume/i
mm	millimetri		

ANP	Paris, Archives nationales
ASRE	Reggio Emilia, Archivio di Stato
BDA	Reggio Emilia, Musei Civici, Biblioteca delle Arti
BEUM	Modena, Biblioteca Estense Universitaria
BLV	Vinci, Biblioteca Leonardiana
BPRE	Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi
LAGC	Reggio Emilia, Liceo artistico statale “Gaetano Chierici”
MCRE	Reggio Emilia, Musei Civici
MUST	Milano, Museo nazionale scienza e tecnologia “Leonardo da Vinci”, Biblioteca
DBI	<i>Dizionario biografico degli italiani</i> , Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960- .
GUERRINI	MAURO GUERRINI, <i>Bibliotheca Leonardiana, 1493-1989</i> , presentazioni di Augusto Marinoni, Carlo Pedretti, Milano, Bibliografica, 1990, 3 v.
GW	STAATSBIBLIOTHEK ZU BERLIN, <i>Gesamtkatalog der Wiegendrucke</i> , < https://www.gesamtkatalogderwiegendrucke.de/ >.
IGI	<i>Indice generale degli incunaboli delle biblioteche d'Italia</i> , Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1943-1981, 6 v.
ISTC	BRITISH LIBRARY, <i>Incunabula Short Title Catalogue</i> , < https://data.cerl.org/istc/search >.
VERGA	ETTORE VERGA, <i>Bibliografia vinciana, 1493-1930</i> , Bologna, Zanichelli, 1931, 2 v.

Nota: le pagine web relative a GW e ISTC sono state visitate per l'ultima volta il 10 febbraio 2020.



Roberto Marcuccio

Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani

«Vedere Parigi per la prima volta produce una impressione profonda. È la vita del gigante che vi meraviglia, del gigante la cui testa è la Sorbona, le cui braccia sono le “usines” innumerabili e il ventre le Halles»¹. Così scriveva un cronista reggiano di oltre un secolo fa. Non sappiamo esattamente quale impressione sia rimasta nella mente del fisico reggiano Giovanni Battista Venturi (1746-1822) al suo arrivo nella capitale transalpina, il 25 giugno 1796, oltre un secolo prima del cronista appena citato, mentre Parigi era la città più ammirata d'Europa, e il ducato di Modena e Reggio, da cui Venturi proveniva, guardava con giustificata preoccupazione all'avvicinarsi dell'Armata d'Italia guidata da Napoleone Bonaparte. Sappiamo però con certezza che quel viaggio a Parigi, dovuto inizialmente a una sfortunata missione diplomatica, avrebbe modificato il corso della vita dello scienziato reggiano e mutato notevolmente l'immagine di Leonardo da Vinci, del quale, di lì a poco, Venturi si sarebbe dimostrato un brillante, coltissimo e innovativo studioso. Cercheremo qui di rievocare la poliedrica figura di Venturi e il ruolo da lui ricoperto nell'ambito degli studi vinciani, soffermandoci su alcuni aspetti finora meno studiati.

Chi era Venturi

Pur se considerato fra i ‘minori’, Giovanni Battista Venturi (Fig. 1) ha lasciato una traccia non insignificante nella storia della scienza dei secoli XVIII-XIX, grazie alle ricerche di meccanica dei fluidi, che sfoceranno in quello che sarà chiamato ‘tubo di Venturi’, e – come vedremo – agli studi vinciani, rispetto ai quali è considerato uno degli autori più importanti del suo tempo. Venturi non corrispondeva allo stereotipo dell'erudito chiuso nel suo appartato mondo di studioso. Egli fu invece un brillante personaggio tipicamente settecentesco, caratterizzato da molti interessi e sfaccettature. Fisico incline al superamento della scolastica e aperto al metodo sperimentale, storico della scienza, diplomatico, collezionista, ingegnere, abate votato alla mondanità e alla curiosità intellettuale più che alla pietà religiosa, Venturi è stato il prodotto dell'innesto di eccellenti qualità individuali in una tradizione scientifica modenese e reggiana che, grazie anche alla politica illuminata dei duchi d'Este, e in particolare di Francesco III, e di ministri e funzionari come Domenico Maria Giacobazzi, Agostino Paradisi e Gherardo Rangone, aveva già suscitato figure come Antonio Vallisneri, Lazzaro Spallanzani e Bonaventura Corti ².

¹ G. Notari, *Attraverso Parigi scientifica*, “L'Italia centrale”, 10 febbraio 1911.

² Per la biografia di Venturi è ancora valida per molti aspetti l'opera DE BRIGNOLI 1835. A questa si possono affiancare: VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984; CADOPPI 1990. Per un aggiornato profilo biografico e intellettuale, vedi BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005. Per la bibliografia delle opere, vedi la successiva nota 83.



Fig. 1
Giuseppe Rosaspina, *Cav. Giambattista Venturi, gentiluomo reggiano*, 1818, bulino e acquaforte (cfr. Catalogo 1.2)

Nato a Bibbiano (Reggio Emilia) l'11 settembre 1746, dal notaio e perito agrimensore Gian Domenico e da Domenica Galliani, Venturi si era formato nell'illuminato ambiente del Seminario-Collegio di Reggio Emilia sotto la guida, fra gli altri, del rettore Giovanni Denti e di docenti del calibro di Corti e Spallanzani.

Ordinato sacerdote nel 1769, più per poter intraprendere la carriera degli studi, che per una sentita vocazione, dallo stesso anno il giovane reggiano è professore di Logica e Metafisica e di Elementi matematici parte prima presso l'Università reggiana. Nel 1774 è chiamato a Modena a ricoprire le stesse cattedre, cui nel 1776 si aggiungerà Fisica generale. Contemporaneamente, è docente di Matematica e Scienze naturali presso il Collegio dei nobili (1777-1787).

Nel 1786, dopo aver rinunciato agli Elementi matematici, Venturi assume la cattedra di Fisica particolare e sperimentale, che comprende anche le attività del Teatro fisico, cioè il laboratorio dell'Università. Come si è detto, lo scienziato è un deciso sostenitore del metodo sperimentale e del superamento della scolastica ancora in auge nelle Università. Le tesi dei suoi studenti sono spesso legate alle questioni del momento come, per esempio, l'elettricità naturale, e le prefazioni di Venturi a tali tesi contengono evidenti, se non espliciti, riferimenti a Bacone, Galileo e Cartesio³.

In quanto funzionario della corte estense, egli ricopre anche, fra 1780 e 1796, le cariche d'ingegnere e matematico ducale e verificatore della zecca. Fra giugno 1796 e ottobre 1797, Venturi si trova a Parigi come segretario di una missione diplomatica estense. Alla caduta del ducato di Modena e Reggio, invaso dall'armata di Napoleone Bonaparte, lo scienziato si considera sciolto da obblighi

³. Vedi *Proposizioni fisico-matematiche*, Modena, 1779 (cfr. Catalogo 1.7); *Dell'elettricità naturale. Risponderà il Signor Conte Giovanni Guarini di Forlì*, Modena, 1779 (cfr. Catalogo 1.8 e 1.9).

di fedeltà e si volge allo studio delle più importanti fonti per la storia della scienza che Parigi custodisce in quel momento, *in primis* proprio i codici di Leonardo da Vinci.

È questa la genesi degli studi vinciani di Venturi e del suo *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (Parigi, 1797)⁴.

Rientrato in Italia, e nonostante i trascorsi di funzionario ducale, Venturi ricopre le cariche di membro del Corpo legislativo della Repubblica Cisalpina (9 novembre 1797-14 agosto 1798) e di agente diplomatico della stessa repubblica presso la Confederazione elvetica (1801-1813). In Svizzera egli svolge un ruolo diplomatico rilevante, contemporaneamente è al centro di vivaci relazioni culturali e mondane e incrementa un'intensa attività collezionistica già avviata in numerosi campi. Dopo il rientro in patria nel 1813, Venturi risiede fra Reggio Emilia e Milano, dedicandosi agli studi e pubblicando il materiale raccolto negli anni precedenti. Fra le numerose opere date alle stampe, ricordiamo le *Memorie e lettere inedite finora o disperse di Galileo Galilei* (Modena, 1818-1821) e la *Storia di Scandiano* (Modena, 1822)⁵.

Dopo la morte di Venturi, avvenuta a Reggio Emilia il 10 settembre 1822, il suo archivio, la sua biblioteca e la collezione di stampe rimangono presso gli eredi, non senza dispersioni. Il materiale superstite entrerà in gran parte nelle raccolte dell'attuale Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia negli anni 1917-1921, costituendo il fondo a lui intitolato⁶.

Studio e collezionista

Delimitare un profilo di Venturi come uomo di scienza e collezionista può forse aiutare a meglio comprendere l'approccio e gli esiti dei suoi studi dedicati a Leonardo. Venturi appare indubbiamente legato al clima di apertura verso le idee illuministiche che caratterizzò la prima parte della sua vita e il suo ambiente di formazione, nonché alle sue molteplici competenze anche nel campo letterario e storico. Forte di una lunga esperienza di insegnamento accademico (cinque anni a Reggio Emilia e ventidue a Modena), lo scienziato reggiano aveva elaborato un metodo e una visione che si andavano ormai allontanando dal modello della scolastica, che ancora dominava molti degli ambienti universitari europei. Sia negli scritti e nelle esperienze fisiche condotte nel "teatro" dell'ateneo modenese, sia nelle scelte di grande collezionista di libri, la sua attenzione punta verso

⁴ Vedi *infra*, il paragrafo: *L'esame dei codici vinciani e la stesura dell'Essai*, e Catalogo 2.7.

⁵ Cfr. Catalogo 1.13 e 1.14.

⁶ Per la storia, le dispersioni e il patrimonio del fondo, vedi MARCUCCIO 2001a. Un documento emerso di recente (BPRE, *Archivio storico*, 1889, fasc. "Riordinamento della raccolta Fontanesi e dei manoscritti del Prof. G.B. Venturi"), per la cui segnalazione ringrazio Maurizio Festanti, offre ulteriori informazioni sullo stato dell'archivio e della biblioteca di Venturi dopo la sua morte. Nel 1889, il vicebibliotecario Carlo Caraffa (1851-1890), era stato incaricato dall'erede e pronipote del fisico reggiano, lo storico Giovanni Battista Venturi jr. (1817-1893), di un riordino di tali materiali. Dai prospetti realizzati da Caraffa apprendiamo che quanto lasciato da Venturi era stato collocato – affiancando manoscritti e stampati – nelle scansioni contrassegnate dalle lettere M-P della biblioteca del pronipote. In particolare, relativamente agli aspetti trattati in questa sede, nella scansia N, palchetto I, vi erano le biografie di Venturi ad opera di Gaetano Chierici, Alessandro Puglia, Giovanni De Brignoli, il carne *Alla memoria degli illustri Modonesi mancati alla patria nell'anno 1822* (Modena, 1823) di Cesare Galvani, le *Tesi* di Venturi e l'*Essai* su Leonardo. Nella scansia O: documenti su «Decorazioni, soggiorno a Parigi, missioni diplomatiche». Nella scansia P: «Libri già appartenenti al Prof. Gio. Battista Venturi», «Venturi, duplicati delle Tesi», «Vinci: Memorie», «Vinci: Brutta copia per la stampa», «Vinci: Manoscritti».

gli autori più aggiornati e innovativi, legati al campo delle discipline fisiche e matematiche e alla “filosofia naturale” in generale. Basti considerare le prefazioni alle tesi dei suoi alunni a Modena, per comprendere quanto la sua visione fosse in linea con le tendenze della rivoluzione scientifica dell'Europa moderna. Nella prefazione alle *Proposizioni fisico-matematiche* del 1779, Venturi cita, senza nominarlo ma con perifrasi, Francesco Bacone, il cui pensiero non era del tutto legittimato nella cultura illuministica degli Stati Estensi di fine Settecento⁷. Anche nell'altra prefazione alle proposizioni *Dell'elettricità animale*, sempre del 1779, lo scienziato reggiano antepone esplicitamente, sempre sulla scia di Bacone - questa volta citato apertamente - e di Cartesio, l'analisi alla sintesi e l'induzione al sillogismo⁸. Citando il recente lavoro di Fabio Ori, possiamo affermare che «per quanto riguarda la contrapposizione tra induzione e sillogismo deduttivo, il fisico bibbianese si trova perfettamente allineato al filone empirista britannico, del quale i massimi esponenti sono appunto Bacone e Locke»⁹. Venturi non era peraltro estraneo alla visione meccanicistica tanto diffusa nel Settecento. Ci riferiamo per esempio a una lettera scritta dal giovane scienziato all'amico ed ex allievo Giovanni Paradisi il 21 agosto 1784.

Perché sono un filosofo piuttosto meccanico e materiale – scrive Venturi –, però mi è sempre parso d'intender meglio l'uomo, considerandolo come una macchina composta di un numero straordinario di molle, di ruote e d'ordigni complicati d'una maniera degna affatto di quel sovrano Artefice che la formò. Il principio della riflessione, l'anima, è una di tali molle, la quale avvisa bensì e regola bene spesso l'attività delle altre, ma non è essa medesima se non una parte di quel complicatissimo meccanismo¹⁰.

«Non è egli tutto questo – si chiede infine Venturi – un gioco naturale di macchina, il quale è indipendente dalle riflessioni di utilità e di piacer passato o futuro?»¹¹.

Questo meccanicismo giovanile appare debitore nei confronti di figure quali Cartesio, Borelli, Diderot, e sembra tracciare un parallelo con aspetti non secondari del pensiero di Leonardo.

Il profilo intellettuale di Venturi che emerge da questi scritti, in consonanza con il contemporaneo Agostino Paradisi, tende a includere l'interesse per il metodo scientifico induttivo e le sue applicazioni pratiche in direzione della “pubblica felicità”, senza dimenticare l'utilità di tutto ciò al fine di trasformare la propria attività di ricerca in una vera e propria professione, esercitata sotto l'influenza e la tutela di un potere politico assoluto e illuminato. Questa trasformazione dell'attività scientifica in senso pratico, richiedeva anche lo svilupparsi di idonee sedi di sperimentazione, come i laboratori scientifici sorti proprio in quegli anni. Citando nuovamente Ori, possiamo dire che «la concezione scientifica di Venturi si colloca precisamente al limitare fra l'impostazione più genuinamente illuministica del mondo e quelle tarde degenerazioni nell'esperimento puro»¹².

⁷ Vedi *Proposizioni fisico-matematiche*, Modena, 1779 (Catalogo 1.7) e cfr. ORI 2019, pp. 33-34.

⁸ Cfr. ORI 2019, pp. 43-44.

⁹ *Ivi*, p. 39.

¹⁰ Cit. in MARCUCCIO 2005b, p. 90. Il doc. originale sta in BEUM, *Archivio Paradisi*, G.B. VENTURI, *Lettere a G. Paradisi*, doc. 2.

¹¹ MARCUCCIO 2005b, p. 91.

¹² ORI 2019, p. 58.

Caratteristica tipica di tanti eruditi e *amateur* del tempo, il collezionismo di Venturi riguardava libri, stampe, dipinti, minerali, manoscritti e nasceva sia da intenti pratici, sia da una precisa linea di gusto che egli sviluppò nel corso del tempo, con particolare riguardo al collezionismo d'arte propriamente inteso¹³. Per la collezione di stampe, l'avvio fu apparentemente casuale, a seguito della richiesta di un altro amico ed ex allievo, Leopoldo Cicognara, affinché gli procurasse stampe per la sua collezione privata, durante il già menzionato soggiorno svizzero. Così Venturi, mentre acquistava stampe per Cicognara, si appassionò a sua volta a raccoglierne. «Le prime m'invogliarono d'averne altre; e a poco a poco mi accinsi ad acquistarne d'ogni età e d'ogni genere; sicché la mia collezione ascende ora presso a 10 m[ila] fra le quali più di 400 appartengono alle pitture di Rubens»¹⁴.

La principale cura di Venturi va alle stampe di traduzione tratte da dipinti di Rubens, ma anche Raffaello, Correggio, i Carracci, Reni, Domenichino, Poussin, a testimoniare un gusto classicista assai diffuso al suo tempo. Gli stessi criteri di scelta orientavano la raccolta di dipinti, composta prevalentemente da copie moderne.

La raccolta di libri e manoscritti dello scienziato derivava al tempo stesso da motivazioni pratiche, come supporto all'attività accademica, e da una propensione alla bibliofilia, emersa soprattutto nella seconda parte della vita. Questo intenso collezionismo, avviato già nel 1781¹⁵, fu incrementato durante il soggiorno svizzero (1801-1813), come prova il ricco carteggio con librai e stampatori tenuto in quel periodo e negli anni successivi¹⁶. Alla fine della vita, Venturi avrà raccolto una biblioteca di circa 22.000 volumi¹⁷.

Scorrendo le schede della biblioteca privata di Venturi, conservate presso l'Archivio di Stato reggiano¹⁸, si rimane stupiti dall'importanza e dalla varietà delle opere che erano passate, seppure a volte per un breve periodo, fra le mani dello scienziato reggiano. Citiamo, a titolo di esempio, il

¹³ Su Venturi collezionista, con particolare riguardo per stampe e dipinti, vedi DAVOLIO 2005.

¹⁴ VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, p. 93.

¹⁵ Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 84/9-10, G.B. VENTURI, *Catalogo de' miei libri*, 1809-1822 ca. Si tratta di un manoscritto intercalato all'opera: F.-I. FOURNIER *Nouveau dictionnaire portatif de bibliographie*, 2. éd., Paris, chez Fournier frères, 1809. Cfr. Catalogo 1.15. Come Venturi dichiara nell'*incipit* di questo *Catalogo*, «fino all'anno 1781 io non ebbi che le Memorie dell'Accademia di Berlino e otto o dieci altri libri. La Biblioteca dell'Università di Modena mi somministrava gli occorrenti. Ma il primo decreto che fece il Duca Ercole appena arrivato al governo, fu che non si imprestavano più libri dell'Università neppure ai professori. [...] Presi dispetto di quest'ordine del Duca, e proposi di acquistarmi poco a poco le opere che più mi interessavano. [...] M'invogliai poco a poco delle ottime edizioni dei classici. La Biblioteca Firmian me ne fornì un buon numero, che acquistai successivamente e a proporzione che mi trovava in forza per soddisfarli. Essendo ristretto di denari, andava ramassando, per occasione e a basso prezzo, dei quattrocentisti e degli aladini, li quali cedeva poscia al libraio Molini di Firenze in cambio di libri francesi, inglesi, etc., e guadagnavamo ambidue. [...] Nella Svizzera ho abbandonato il pensiero della cattedra, e mi son risolto a provvedere libri di storia civile e naturale, di monumenti d'antichità, di stampe» (BPRE, Mss. Regg. A 84/9, c. 1v-2v). Nei due tomi che compongono il suo *Catalogo* personale, lo scienziato reggiano segnala all'interno del repertorio di Fournier i libri che possiede, mentre aggiunge l'elenco di quelli acquistati, ma non censiti dal repertorio, nei fogli manoscritti intercalati a quelli a stampa. Per la «Biblioteca Firmian», vedi *Bibliotheca Firmiana, sive Thesaurus librorum quem excellentiss. comes Carolus a Firmian ... magnis sumptibus collegit*. Vol. I[-V], Mediolani, Typis Imperialis Monasterii S. Ambrosii Majoris, 1783, 7 v.; *Appendice alla Biblioteca Firmiana contenente la raccolta di medaglie d'uomini illustri*, Mediolani, typis imperialis monasterii S. Ambrosii Majoris, 1783.

¹⁶ Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 26-27.

¹⁷ Cfr. VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, p. [19].

¹⁸ Vedi ASRE, *Archivi privati, Archivio Venturi*, 6. *Catalogo della libreria Venturi e carte relative alla medesima*, sec. XIX, 1 marzo.

prezioso incunabolo di Sebastian Brant, *Stultifera navis* (Lione, 1498), l'*Apologia in difesa della dottrina del reverendo padre fra Girolamo Savonarola* del domenicano Tommaso Neri (Firenze, 1564), l'*Istoria, o Brevissima relatione della distruzione dell'Indie Occidentali* (Venezia, 1643) di Bartolomé de las Casas, la *China monumentis ... illustrata* (Amsterdam, 1667) e altre opere del gesuita tedesco Athanasius Kircher, la prima edizione del *Tractatus theologico-politicus* di Spinoza (Amburgo, 1670), l'*Oratio dominica in CLV linguas versa et exoticis characteribus plerumque expressa* (Parma, 1806), capolavoro dell'arte tipografica bodoniana, infine numerosi trattati scientifici, le opere di Bacone, Cartesio e Newton e commenti sei-settecenteschi dedicati a queste ultime.

Una grande apertura mentale, quindi, e quasi la creazione di un 'canone', un modello di *bibliotheca universalis*, concepito a supporto di un enciclopedismo tutt'altro che superficiale e sprovveduto.

A questo proposito, un'altra fonte interessante, per ricostruire la biblioteca privata di Venturi, è l'inventario dei beni che lo scienziato trasferì da Berna a Reggio Emilia nel luglio-agosto 1813, alla conclusione della sua carriera diplomatica¹⁹.

Sul totale delle 56 casse che costituivano il bagaglio di Venturi, ben 29 contenevano libri e opuscoli, mentre sei erano dedicate alle stampe, per lo più rilegate in volume. Colpisce, come già accennato, la molteplicità degli interessi e dei campi disciplinari coperti dalla collezione libraria di Venturi. Un posto importante è occupato dalla religione, intesa soprattutto come Sacre Scritture e testi dei Padri della Chiesa, non soltanto in un'ottica di ortodossia cattolica. Abbiamo infatti le Bibbie in italiano di Antonio Brucioli (Venezia, 1541), Nicolò Malermi (Venezia, 1558) e Giovanni Diodati (Ginevra, 1640), quest'ultima nota come la Bibbia dei protestanti italiani. Del Diodati abbiamo anche il Nuovo Testamento (Haarlem, 1665). Non manca un testo importante del giansenismo, le *Lettres provinciales* (Colonia, 1659) di Blaise Pascal, fortemente critiche verso i gesuiti. L'interesse di Venturi per il protestantesimo, testimoniato anche nella sua *Autobiografia*²⁰, traspare dalla presenza di altre opere, come *Les vrais portraits des hommes illustres en piété et doctrine, ... , avec les descriptions de leur vie* (Ginevra, 1581) del teologo calvinista Teodoro di Beza e parecchi tomi dei riformatori svizzeri, in particolare Filippo Melantone.

19. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 82/1, *Inventario dei beni di Giovanni Battista Venturi trasferiti da Berna a Reggio Emilia*, [1813]. L'inventario è scritto materialmente dal nipote di Venturi, Giovanni Francesco (1782-1863 ca.), che era figlio del fratello Giammaria e aveva accompagnato lo zio in Svizzera, in veste di segretario. Esso fu probabilmente steso sotto la dettatura di Giovanni Battista, che nel testo si esprime in prima persona, ed è interessante non solo dal punto di vista bibliografico. Nelle 56 grandi casse che costituivano il convoglio, troviamo infatti tutte le suppellettili presenti nella dimora svizzera di Venturi: mobili, soprammobili, opere d'arte, stoviglie, ecc., che ci restituiscono un quadro interessante della vita di un diplomatico del primo Ottocento e in particolare del Nostro. Per citare qualche esempio, abbiamo, nella cassa n. 7: «sei ritratti di grandezza naturale a olio, rappresentanti i busti di Euler, Haller, Raffaello, Rubens, Erasmo, Galileo con loro cornici dorate» (c. 3v). Nella cassa n. 19 troviamo: «globo celeste e terrestre, ciascheduno d'un piede di diametro, coll'orizzonte e piede di legno verniciato e meridiano d'ottone», ma anche «caratteri majuscoli da stampa, viti di ferro, etc.», «pila elettrica di rame e zinco» e altri materiali e attrezzi (c. 15v-16r), oltre «due piccoli busti di Voltaire e Rousseau, di porcellana non verniciata» (c. 16v). Nelle casse successive abbiamo anche una aggiornata strumentazione scientifica, come un igrometro di Saussure, un sestante di Ramsden, un microscopio composto e uno solare di Dollond. Questi ed altri oggetti confermano il profilo del fisico reggiano, da un lato allineato alle tendenze estetiche del suo tempo, dall'altro molto attento ai progressi scientifici e tecnici delle discipline che coltivava.

20. Durante il soggiorno svizzero, Venturi si impegnò, di concerto con le autorità cantonali, per consentire alla comunità cattolica di Berna l'esercizio del proprio culto presso la chiesa normalmente officiata dai calvinisti. Questa esperienza gli permise di prendere contatto con il sobrio culto cattolico introdotto dall'imperatore Giuseppe II d'Asburgo e con lo stesso culto dei riformatori svizzeri, riportandone impressioni molto positive, vicine all'ammirazione. Cfr. VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, pp. 91-92.

Le opere in senso lato di ambito scientifico vanno dagli ‘incunaboli’ della scienza moderna alla più recente produzione nel campo della fisica, e non solo. È presente, per il Cinquecento, l’opera postuma di Konrad Gesner, *Physicarum meditationum* (Zurigo, 1586), curata da Caspar Wolf, seguita, per il Seicento, dalla *Ars magna lucis et umbrae* (Amsterdam, 1671) del già citato erudito gesuita Kircher e dalla *Specula physico-mathematico-historica* (Norimberga, 1696) di Johann Zahn. Per il Settecento, oltre i due volumi dell’*Arithmetica universalis* (Amsterdam, 1761) di Newton, con il commento di Johann Castillon, gli altri esempi rispecchiano gli ambiti della fisica studiati da Venturi, anche in relazione all’opera di Leonardo. Vi sono opere del prolifico autore Joseph Priestley, teologo, scienziato e uomo politico, considerato uno dei fondatori dell’utilitarismo inglese, e in particolare *The history and present state of discoveries relating to vision, light and colours* (Londra, 1772) e *The history and present state of electricity, with original experiments* (Londra, 1775), mentre per le scienze idrauliche abbiamo i due volumi dell’ingegnere lionese Gaspard de Prony, *Nouvelle architecture hydraulique* (Parigi, 1790-1796).

Non mancano nemmeno, per dare conto, seppure in modo parziale, del carattere enciclopedico degli interessi di Venturi, due opere al confine tra filosofia morale e psicologia: *The procedure, extent and limits of human understanding* (Londra, 1729) dell’irlandese Peter Browne e *An inquiry into the human mind* (Londra, 1769) del filosofo scozzese Thomas Reid.

Abbiamo poi le raccolte, più o meno complete, di molti dei principali periodici letterari e scientifici del tempo, come il “Journal de Physique”, gli “Acta physico-medica” (Norimberga), le “Annales de chimie”, il “Journal des mines”, gli “Annalen der Physick” (Halle, 1803-1808), il “Naturforscher” (Halle, 1774-1799), ecc.

Una biblioteca, quella di Venturi, estremamente eclettica, nella quale l’interesse per lo studio e l’aggiornamento si incrociano con l’ottica del bibliofilo e dove, per rimanere al 1813, convivono *La hypnerotomachia di Poliphilo* (Venezia, 1545), celeberrimo capolavoro dell’editoria rinascimentale, attribuito a Francesco Colonna e qui «ristampato di novo et ricorretto con somma diligentia, a maggior commodo de i lettori», il quarto volume dell’*Opera ad philosophiam criticam* (Lipsia, 1798) di Immanuel Kant e l’altrettanto celebre pamphlet *Dei delitti e delle pene* (Harlem, ma Livorno, 1766) di Cesare Beccaria, manifesto dell’illuminismo italiano.

Il viaggio a Parigi

In un memoriale redatto alla fine di giugno 1796, Venturi riferisce di essere partito da Torino il 15 giugno e di avere raggiunto il giorno dopo il Moncenisio, dove rimase ammirato dal paesaggio naturale. A mezzogiorno di domenica 19 giugno, lo scienziato giunse a Lione, devastata dal Terrore. Alle stazioni di posta – racconta – era facile trovare i cavalli, ma non i postiglioni, a causa degli arruolamenti forzati. Nel pomeriggio del 25 giugno, la comitiva giunse a Parigi e prese alloggio all’Auberge de Versailles, nel centro della città, presso Rue Saint-Honoré, fra il Palazzo Reale e le Tuileries. Si avviano intanto i contatti diplomatici di Federico d’Este, capo della legazione modenese, con il Direttorio, ma gli esiti saranno quelli già detti. Venturi intanto si sta ambientando e scrive nel suo memoriale:

visitai ieri la poca porzione di città più vicina alla nostra abitazione, cioè il cortile del Palazzo Reale, che coll’immensa quantità di botteghe è una gran fiera continua, il vecchio e nuovo Louvre,

le Tuileries, il Ponte nuovo, e i Quais circonvicini; ma tutto fin ora solo al di fuori. Tempo ci vorrà prima di vedere l'interno, e poi il morale ed il politico²¹.

Ormai distante dai suoi compiti diplomatici, Venturi guarda alla città con la curiosità del viaggiatore e lo scrupolo descrittivo dello scienziato.

Egli vive a distanza le vicende di Modena in quei mesi burrascosi e ne rispecchia fedelmente gli stati d'animo. Ancora il 10 agosto, scrive al fratello Giammaria: «qui tutto è quieto, e forse più che da voi; perché gli italiani non hanno provato ancora i mali delle rivoluzioni, come hanno fatto i parigini; e però i nostri desiderano di provarli anche loro. Buon pro lor faccia»²².

Il 6 novembre, un mese dopo l'occupazione di Modena da parte delle armi francesi, il suo animo è già mutato: «ora eccomi libero, eccomi mio»²³, scrive ancora al fratello, informandolo di essersi già separato dalla delegazione estense e di avere comunicato alle autorità francesi che non avrebbe più avuto rapporti con il duca di Modena e che intendeva seguire la sorte dei suoi concittadini, qualunque essa fosse, lasciando intendere che avrebbe desiderato «qualche mese ancora di dimora in Parigi, affine di perfezionarvi le mie cognizioni»²⁴.

Nella sua veste di docente universitario, Venturi tratta con le autorità repubblicane modenesi ripetute dilazioni al suo ritorno in patria – rivendicando la propria fedeltà al nuovo regime – e rassicura parenti e amici sul suo desiderio di approfittare del soggiorno parigino e della quiete che regna in città, per proseguire i suoi amati studi. Secondo Pietro C. Marani, il vero obiettivo di Venturi era di ottenere una cattedra alla Sorbona ed essere ammesso all'Institut de France²⁵.

Il suo atteggiamento apparentemente favorevole alle nuove istanze repubblicane era probabilmente più che altro di facciata, volendo egli ingraziarsi, sia le autorità francesi, sia i nuovi governanti modenesi e reggiani, quasi tutti ferventi giacobini²⁶. Risulta inoltre che, nella seduta del Direttorio francese del 4 novembre 1796, il ministro degli esteri comunica la nota a lui inviata da Venturi, nella quale il segretario di legazione dichiara che, appoggiando il nuovo sistema politico vigente a Modena e Reggio, rinuncia a qualsiasi rapporto con il duca di Modena e i suoi funzionari. Venturi chiede quindi al Direttorio che gli sia rilasciato un lasciapassare conforme alle sue dichiarazioni; che gli sia permesso di rimanere ancora qualche tempo a Parigi, per perfezionarsi nelle scienze e che la sua dichiarazione sia trasmessa alle autorità costituite di Modena. Il Direttorio autorizza il ministro degli esteri a dare risposta positiva alle richieste di Venturi²⁷.

Nella capitale francese lo scienziato porta avanti numerose ricerche ed entra in relazione con im-

21. ASRE, *Archivi privati, Archivio Turri*, busta 29, fasc. 1, doc. O, G.B. VENTURI, *Viaggio da Torino a Parigi*, [Parigi, 27 giugno 1796], c. 2v.

22. *Ivi*, *Archivi privati, Archivio Venturi*, 2: *Carteggio*, busta 7, 1796-1797, G.B. VENTURI, *Lettera a G. Venturi*, Parigi, 10 agosto 1796.

23. *Ivi*, G.B. VENTURI, *Lettera a G. Venturi*, Parigi, 16 brumaio anno V [6 novembre 1796], c. 1v.

24. *Ibidem*.

25. Cfr. MARANI 2010.

26. A conferma di ciò, si vedano i riferimenti a lettere in parte cifrate, inviate da Venturi ai suoi corrispondenti modenesi, in ATTOLINI 2005.

27. Cfr. ANP, AF/III/*/5-AF/III/*/6, Archives du Directoire exécutif. Édition des procès-verbaux et inventaire sélectif des autres catégories de documents (anni IV-VIII). V. 4: 16 vendemmiaio-15 piovoso anno V (7 ottobre 1796-3 febbraio 1797), Seduta del 14 brumaio anno V (4 novembre 1796).

portanti uomini di scienza. Inoltre ha libero accesso alla Bibliothèque Nationale, a quella dell'Institut de France e ad altre, nelle quali può svolgere un intenso lavoro di trascrizione e collazione di codici manoscritti. Fra i manoscritti consultati da Venturi, vi sono naturalmente i codici vinciani, che erano partiti da Milano il 29 maggio 1796 e giunsero a Parigi il 25 novembre di quell'anno, nell'ambito del progetto rivoluzionario e napoleonico di spoliazione dei beni storico-artistici conservati nei paesi occupati dalle armate francesi, in vista della creazione delle grandi raccolte nazionali, in primo luogo il "Muséum national" del Louvre, e con l'intento di sottrarre ai governi tirannici quei beni che erano considerati appannaggio di tutti gli uomini liberi.

La responsabilità del trasporto dei manoscritti di Leonardo da Milano a Parigi è stata attribuita a Napoleone, o ad altri personaggi a lui legati, come il direttore dei musei di Francia Dominique Vivant Denon, o l'artista Jacques-Pierre Tinet. In realtà, mentre durante le campagne militari in Belgio, Paesi Bassi e Germania, si era agito senza un piano prestabilito, nel 1796, con l'arrivo dell'armata napoleonica in Italia, le autorità francesi decisero di provvedere alla raccolta delle opere d'arte in modo sistematico. Fu infatti istituita la Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie di nomina governativa, operante fra 1796 e 1798 e costituita da scienziati e artisti di rilievo nazionale. La sottrazione dei beni storico-artistici italiani avviene quindi in una cornice 'legale', spesso come condizione per la cessazione delle ostilità, e si può dire che vi fosse una convergenza di interesse e consensi fra il comandante dell'armata d'Italia, Bonaparte, la comunità degli artisti e degli intellettuali francesi e la stessa opinione pubblica transalpina, nonostante alcune proteste isolate che questo vero e proprio 'saccheggio' susciterà anche in Francia²⁸.

Al di là del ruolo preminente di Bonaparte, Tinet, Monge e Berthollet nella vicenda delle requisizioni, Nando De Toni e Pietro C. Marani ritengono più probabile che fosse stato l'interesse dell'astronomo Joseph de Lalande a provocare una richiesta ufficiale, con lo scopo di completare i suoi studi²⁹. Il ruolo di Lalande è confermato dalla documentazione presente nel fondo Venturi. Infatti, presso la Biblioteca Panizzi si conserva il testo della recensione dell'*Essai* venturiano, apparsa sul parigino "Magasin encyclopédique"³⁰.

La recensione, che da una lettera di Venturi sappiamo redatta probabilmente dallo stesso Lalande, informa che Venturi aveva chiesto e ottenuto la consultazione dei manoscritti vinciani, avendo poi raccolto tutto ciò che gli era parso degno di nota, e che ora (1797) egli si proponeva di pubblicare in tre opere distinte e approfondite ciò che riguardava meccanica, idraulica e ottica.

In attesa di questa organica pubblicazione, Lalande gli aveva chiesto notizie circa il *lumen cinereum* della luna, del quale gli era stato comunicato che Leonardo avesse individuato la causa molto prima dell'astronomo e matematico tedesco Michael Maestlin a cui era attribuita la scoperta.

Per chiarire questo aspetto, lo stesso Lalande aveva quindi richiesto specificamente i codici vinciani conservati in Italia. Grazie al matematico milanese Paolo Frisi, Lalande era infatti arrivato alla convinzione che la spiegazione di tale fenomeno fosse da attribuirsi a Leonardo³¹.

I codici vinciani provenienti dalla Biblioteca Ambrosiana erano stati depositati presso l'Institut de

²⁸ Per ulteriori dettagli e riferimenti bibliografici sulla questione, vedi MARCUCCIO 2019a.

²⁹ Cfr. DE TONI N. 1974, p. 2; MARANI 2010.

³⁰ Cfr. [Recension du] *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, ...*, "Magasin encyclopédique", 2 (1796-1797), pp. 145-151.

³¹ Cfr. VERGA 222.

France (codici A-M e Codice sul volo degli uccelli) e la Bibliothèque Nationale (Codice Atlantico). Venturi inizia a studiarli e trascriverli per riferirne alla Classe di scienze dell'Institut de France il 25 aprile 1797. Sarà lui stesso a contrassegnarli con le lettere dell'alfabeto che ancora oggi li contraddistinguono. Oltre a percorrere un terreno di ricerca quasi completamente vergine, Venturi ebbe anche la fortuna di esaminare i codici prima di un ulteriore processo di mutilazione e relativa dispersione, avvenuto intorno al 1841-1844 e attribuito al matematico Guglielmo Libri³².

Le trascrizioni dai codici leonardeschi, effettuate da Venturi e ora conservate presso il fondo omonimo della Biblioteca Panizzi, sono preziose anche perché contengono passi che non esistono più nella redazione originale. In particolare, fra gli estratti di Venturi si trovano oggi gli unici testimoni conosciuti delle carte 65-67, 69-71, 73-80 del codice A³³, della carta 3 del codice B³⁴ e delle carte 83, 87, 88, 95 e 96 del codice E³⁵. Fra i manoscritti consultati da Venturi a Parigi, il Codice sul volo degli uccelli, manomesso da Libri, dopo una serie di complesse e intricate vicende, verrà depositato presso la Biblioteca Reale di Torino nel 1893 e restituito alla sua integrità intorno al 1920. Gli altri manoscritti sono invece tuttora presso la biblioteca dell'Institut de France, tranne il Codice Atlantico, che nel 1815 fu restituito alla Biblioteca Ambrosiana³⁶.

L'esame dei codici vinciani e la stesura dell'*Essai*

Accanto all'interesse sempre vivo per l'opera figurativa di Leonardo, indagini recenti stanno rivelando come, prima di Giovanni Battista Venturi, anche l'opera scientifica del vinciano avesse suscitato l'attenzione di artisti e ingegneri idraulici operanti a Roma fra XVI e XVII secolo, così come quella di eruditi e collezionisti toscani e di scienziati inglesi legati al conte di Leicester, possessore del codice omonimo nel secolo XVIII. Proprio il Codice Leicester e copie di questo e altri scritti leonardiani furono il veicolo di tale interesse³⁷. È poi soprattutto con la nascita di un approccio attento al documento originale come prima fonte per la ricostruzione del passato che, nel corso del secolo XVIII e nei primi decenni del XIX, si pongono le basi per una conoscenza organica dell'opera di Leonardo. Oltre che dai contatti con Lalande, documentati fin dal 1789³⁸, l'interesse di Venturi per i codici di Leonardo nasceva dalle profonde conoscenze acquisite in molti dei campi d'indagine di Leonardo – come la fisica idraulica e l'arte delle fortificazioni – e da quanto

³². Vedi su di lui FUMAGALLI 1963; MACCIONI – MOSTERT 1995; DEL CENTINA – FIOCCA 2010. Per la sua opera vinciana, vedi G. LIBRI, *Histoire des sciences mathématiques en Italie*, Parigi, 1838-1841 (cfr. Catalogo 2.14).

³³. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 34/3, LEONARDO DA VINCI, *Codici A, B e C dell'Institut de France. Estratti*, [1796-1797 ca.], cc. 33r-v, 35r-36v, 38r, 43r-44v, 46r. Vedi anche DE TONI G.B. 1924, pp. 74-85, tav. [6-7].

³⁴. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 34/3, LEONARDO DA VINCI, *Codici A, B e C dell'Institut de France. Estratti*, [1796-1797 ca.], c. 64r. Vedi anche DE TONI G.B. 1924, pp. 74-85.

³⁵. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 35/1, LEONARDO DA VINCI, *Codici D, E, F, G, H, I, K, L, M dell'Institut de France e codice N (Codice Atlantico) già alla Bibliothèque Nationale. Estratti*, [1796-1797 ca.], cc. 34r, 35r. Vedi anche DE TONI G.B. 1924, pp. 74-85, tav. [5].

³⁶. Notizie su Venturi, e in particolare sul suo soggiorno parigino, seppure non prive di errori, come per esempio la nascita a «Bibiena» o «Bibbiena» (pp. 161 e 268), si trovano anche in SAVORGNAN DI BRAZZÀ 1941, pp. 160-165, 268-269, tav. XXVIII.

³⁷. Vedi su questo aspetto LAURENZA 2018.

³⁸. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 18/48, J. DE LALANDE, *Lettera a G.B. Venturi*, Parigi, 7 aprile 1789.

egli aveva appreso sulla componente scientifica dell'opera vinciana dalla lettura delle opere dello stesso Lalande, di Tiraboschi e in generale dalla sua ottima conoscenza della precedente letteratura vinciana. A questo proposito è importante notare come Venturi avesse stretto contatti fin dal 1791 anche con Carlo Amoretti, dal 1797 bibliotecario dell'Ambrosiana, studioso vinciano di valore e primo traduttore italiano di Johann Joachim Winckelmann.

È una tarda annotazione dello scienziato reggiano, che ci illustra le circostanze del suo incontro parigino con i codici leonardeschi. Recatosi nel 1796 a Parigi in qualità di segretario di legazione del duca di Modena, Venturi ricorda: «ottenni che mi fossero comunicati i manoscritti di Leonardo, e ne ricopiai tutto ciò che mi parve più interessante. Fui io che scrissi sulla coperta di ciascun volume una lettera maiuscola A, B, C, ecc., affine di poterli citare con distinzione»³⁹. Colui che concedeva i manoscritti vinciani a Venturi era lo studioso e traduttore dal greco François Jean Gabriel de La Porte du Theil, che – ricorda lo scienziato reggiano – «me li affidava uno per volta, onde li potessi leggere e copiare a casa mia; e mi ricordo ch'ei mi dicea: “la facilità che vi uso di lasciarveli portare a casa, non l'userei nemmeno a riguardo dei membri dell'Assemblea Legislativa”»⁴⁰.

Il risultato della trascrizione dei codici vinciani effettuata a Parigi da Venturi è raccolto in due volumi manoscritti della Biblioteca Panizzi⁴¹.

Si tratta di due manoscritti composti organizzati, costituiti da fascicoli di formato e tipologia di carta variabili, perché ricavati probabilmente in momenti diversi e poi assemblati successivamente per affinità di contenuto. La maggior parte del testo è stato copiato durante il soggiorno parigino, in vista dell'allestimento dell'*Essai*, ma i due volumi presentano annotazioni e brevi sezioni testuali verosimilmente più tarde, dovute a un lavoro di revisione e sintesi compiuto da Venturi dopo la partenza dalla capitale francese.

Per esempio, a c. 165r del secondo volume, (Fig. 2) dove inizia la trascrizione dal Codice Atlantico, Venturi scrive:

questo volume era nel 1797 alla Biblioteca Nazionale di Parigi; trasportatovi dalla Biblioteca Ambrosiana di Milano, alla quale ora è stato restituito. Sul cartone vi è scritto «Disegni di macchine delle arti; segreti et altre cose di Leonardo da Vinci raccolte da Pompeo Leoni». Sono carte 392 in grande forma. Io vi segnai sul cartone N; ed almeno lo chiamo così⁴².

La presenza di questa nota successiva al 1815, anno della restituzione del Codice Atlantico alla Biblioteca Ambrosiana, fa pensare che la storia di questi due manoscritti si può articolare in almeno tre fasi. La prima è quella delle trascrizioni effettuate da Venturi nel 1796-1797, in vista della stesura dell'*Essai*. La seconda si può collocare dopo il pensionamento di Venturi e il suo ritorno in Italia (1813), quando si dedicò a una revisione del materiale raccolto in precedenza, al fine di pubblicare tutto ciò che riteneva possibile. Il fisico reggiano aveva ideato un progetto molto più ampio dedicato a Leonardo, che però porterà a termine solo in minima parte. Le annotazioni successive e l'assemblaggio delle trascrizioni vinciane in due volumi con l'apposizione di listelli in pergamena

³⁹ BPRE, Mss. Regg. A 36/3, c. 1r. Vedi anche DE TONI N. 1974.

⁴⁰ BPRE, Mss. Regg. A 36/3, c. 1r.

⁴¹ Si tratta dei manoscritti BPRE, Mss. Regg. A 34/3, LEONARDO DA VINCI, *Codici A, B e C dell'Institut de France. Estratti*, [1796-1797 ca.]; Mss. Regg. A 35/1, LEONARDO DA VINCI, *Codici D, E, F, G, H, I, K, L, M dell'Institut de France e codice N (Codice Atlantico) già alla Bibliothèque Nationale. Estratti*, [1796-1797 ca.]. Cfr. Catalogo 2.4, 2.5.

⁴² BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 165r.

Questo Volume era nel 1797 alla Biblio-
teca Nazionale di Parigi; trasportato
dalla Biblioteca Ambrosiana
di Milano, alla quale ora è stato
restituito.

Sul Cartone vi è scritto
" Disegni di macchine delle arti, Segreti
" et altre cose di Leonardo da Vinci
" raccolte da Pompeo Leoni.

Sono Carte 392 in grande forma.
Io vi segnai sul Cartone N.; ed
almeno lo chiamo così
Venturi

Fig. 2

G.B. Venturi, *Breve descrizione del Codice Atlantico*, post 1815 (BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 165r, part.)

applicati al margine esterno a mo' di vedetta, che indicano la lettera che contraddistingue il codice originale vinciano, sono proprio, a nostro avviso, l'indicazione del proseguimento degli studi di Venturi. La terza fase nella storia dei manoscritti si colloca invece dopo il loro ingresso nelle raccolte della Biblioteca municipale reggiana (1921) e più precisamente nel 1956-1957, quando sei dei volumi vinciani del fondo Venturi furono restaurati e dotati di una nuova legatura, assumendo il loro aspetto attuale⁴³.

I due volumi di cui parliamo, riportano in *incipit* importanti annotazioni venturiane, che ci aiutano a comprendere lo sforzo critico dello scienziato reggiano nell'accostarsi alla complessa opera vinciana. Ognuno dei due manoscritti si apre infatti con una descrizione codicologica, stringata ma precisa, degli originali vinciani che Venturi aveva potuto sfogliare e trascrivere a Parigi, che egli stesso preciserà e rettificherà ulteriormente nella sua terza e ultima memoria vinciana⁴⁴.

A c. 1r del primo volume⁴⁵, possiamo leggere le seguenti descrizioni dei tre codici in esso trascritti:

- Codice A: «in 4° di carte 113. In principio ho notato di meccanica, idrostatica. Dopo ho segnato prospettiva e figura. Sembra essere il 4° libro dell'Arconati»⁴⁶.
- Codice B: «Amoretti lo cita col nome l[ibro] in 4° e col titolo *Uccelli ed altre cose* (p. 91 verso). Ma questo sembra essere piuttosto il titolo del libretto unitovi. Il volume è legato in pergamena, di carte 100; con unitovi un libretto di carte 18. Tutto è in 4°. È il vol. 3° dell'Arconati»⁴⁷.
- Codice C: «Amoretti (p. 21) dall'Oltrocchi ricava, che questo codice si chiamava: *Della luce, e dell'ombre*»⁴⁸.

Anche a c. 1r del secondo manoscritto, Venturi aggiunge le descrizioni di dieci codici vinciani, dalla D alla N⁴⁹. In premessa scrive nel margine superiore interno della carta: «Manoscritti dell'Istituto nazionale a Parigi nel 1797» e, a seguire, le dieci brevi descrizioni, che anche in questo caso riteniamo utile riprodurre integralmente:

- Codice D: «in 4° legato in cartone di carte 10. Parla sempre di luce e vista»⁵⁰.
- Codice E: «di carte 100 in 8°. Tratta principalmente di meccanica. Qualche poco d'ottica, e

⁴³. Cfr., *infra*, Tab. 1, *Manoscritti del fondo Venturi in diretta relazione con gli originali leonardeschi*.

⁴⁴. Vedi G.B. VENTURI, *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica* (1822), in DE TONI G.B. 1924, pp. [133]-151. A seguire, segnaliamo in nota la descrizione dei mss. di Francia data da Venturi in questa sede, probabilmente più aggiornata e 'meditata' di quanto aveva scritto sulle copie tratte a Parigi.

⁴⁵. BPRE, Mss. Regg. A 34/3, c. 1r.

⁴⁶. G.B. VENTURI, *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci* (1822): «Il Ms. A è in fol. di Cart. 112. Parla di Meccanica, d'Idraulica, d'Ottica e di Pittura; è il 4° fra i Codici donati dall'Arconati alla Biblioteca Ambrosiana» (DE TONI G.B. 1924, p. 147). Il riferimento all'Arconati riguarda l'ordine con cui i mss. vinciani compaiono nell'*Instrumento della donazione di dodici manoscritti di Leonardo da Vinci fatta alla Biblioteca Ambrosiana di Milano da Galeazzo Arconati, a mezzo del suo procuratore Cristoforo Sola, in data 21 gennaio 1637*. Cfr. VERGA 146; GUERRINI 368.

⁴⁷. *Ibidem*: «B in 4° di fog. 100; tratta la scienza militare ed ha legato con lui un altro volumetto di pag. 18 nelle quali si discorre principalmente del volo degli uccelli. / Amoretti dice che nell'Ambrosiana era segnato S; ed è il 3° Cod. donatole dall'Arconati» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁴⁸. *Ibidem*: «C. in Fol. Carte 28. *Vidi Mazentae Patritii Mediolanensis Liberalitate an. 1603*. Così sta scritto sul Cartone. Di lume e d'Ombre, e un po' d'Idraulica. Di questo ms.^{to} il Sig. Daverio possedeva una copia: e sembra esser quello di cui parla il P. Mazzenta sopra nel § 18» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁴⁹. BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 1r.

⁵⁰. G.B. VENTURI, *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci* (1822): «D in 4° di cart. 10. Parla sempre della luce e della vista» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

- d'uccelli. Presso l'Amoretti è il cod. B dell'Ambrosiana. È il 6° dell'Arconati»⁵¹.
- Codice F: «In 8° di cart[e] 100. È quasi tutto d'idraulica. Amoretti lo chiama X.b. Il VII dell'Arconati»⁵².
 - Codice G: «In 8° di pag. 96. Parla principalmente di meccanica e d'idraulica. È il cod[ic]e VIII dell'Arconati»⁵³.
 - Codice H: «Piccolo, senza n° di pagine. Meccanica e idraulica. Presso Amoretti è segnato Q.A. È il 12mo dell'Arconati»⁵⁴.
 - Codice I: «In 16°. [Legato in] carta pecora ([c]artone ripiegato davanti a mo' di taccuino). Di pag. 90 ca. Per lo più idraulica. Poco di meccanica e d'artiglieria. Vol. 10 dell'Arconati»⁵⁵.
 - Codice K: «In 16. Leg[at]o in vitello con tre cartature. La 2a è quasi niente. La p[rim]a e la 3a sono di cart[e] 48 l'una. Ma nella prima è scritto poco, e questo degli uccelli in gran parte. Nella 3a ottica e un poco di meccanica e d'idraulica. Donato alla Biblioteca da Archinto nel 1676»⁵⁶.
 - Codice L: «In 16°. Cart[e] 94. Leg[at]o in cartone. *De tout un peu*. Amoretti dal nome che avea nell'Ambrosiana, lo chiama il Codice Q.R. Il Cod. II dell'Arconati»⁵⁷.
 - Codice M: «In 16. Cart[e] 96. Meccanica. Il vol. IX dell'Arconati»⁵⁸.
 - Codice N: «È il Vol. Atlantico di Pompeo Leoni»⁵⁹.

Il riferimento a Carlo Amoretti chiama in causa le sue *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*, apparse a Milano nel 1804⁶⁰, permettendoci così di collocare anche queste annotazioni in un periodo successivo al soggiorno parigino di Venturi.

⁵¹. *Ibidem*: «E. cart. 100 in 8° chiamavasi nell'Ambrosiana il Cod. B, ed era il sesto dell'Arconati. Tratta principalmente di Meccanica con un poco d'Ottica ed il volo degli uccelli» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁵². *Ibidem*: «F cart. 100 in 8°. Nell'Ambrosiana dicevasi il cod. X.6; quasi tutto Idraulica. Dal N. 7 dell'Arconati» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁵³. *Ibidem*: «G. cart. 96 in 8°. Meccanica e Idraulica. Arconati n. 8» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁵⁴. *Ibidem*: «H. nell'Ambrosiana già Q.N. Piccolo senza numero di cartatura. Per lo più Idraulica, segnato n. 12 nella donazione suddetta» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁵⁵. *Ibidem*: «I in 16° di cart. 90 c. Questo pure verte in gran parte sull'Idraulica, ed è il n. X.^{mo} dell'Arconati» (DE TONI G.B. 1924, p. 148).

⁵⁶. *Ibidem*: «K in 16° *Commentarii Autographi Leonardi Vincii, quos dono dedit Bibliothecae Ambrosianae Comes Horatius Archintus ingenuarum artium studiosissimus Anno 1694*. Così nella prima carta. Ha tre numerazioni di carte; delle quali le prime due contengono assai poco, e questo sul volo degli uccelli. La 3a Cartatura in fol. 48 discorre di Ottica, di Meccanica, d'Idraulica» (DE TONI G.B. 1924, p. 148).

⁵⁷. *Ibidem*: «L in 16° di cart. 94 detto già nell'Ambrosiana QR.; l'11.mo del Registro Arconati. Parla un poco di tutti gli oggetti studiati dal Vinci» (DE TONI G.B. 1924, p. 148).

⁵⁸. *Ibidem*: «M in 16° di cart. 96 di Meccanica. È questo il IX nell'indice della donazione» (DE TONI G.B. 1924, p. 148).

⁵⁹. *Ibidem*: «Sul cartone vi è scritto: "Disegni di Macchine delle Arti, segreti ed altre cose di Leonardo da Vinci raccolte da Pompeo Leoni". Contiene Carte 392, ed io vi scrissi allora sul Cartone la lettera N, e lo chiamo perciò il Codice N. Nel farne dono alla Biblioteca suddetta, l'Arconati giustificò ai conservatori della medesima d'aver ricusato di cederlo al Re d'Inghilterra, che per questo solo Ms.^{io} gli avea offerto mille doppie d'oro; ed è il primo nominato nella donazione dell'Arconati medesimo» (DE TONI G.B. 1924, p. 147).

⁶⁰. Vedi C. AMORETTI, *Memorie storiche su la vita, gli studj, e le opere di Lionardo da Vinci*, in LEONARDO DA VINCI, *Trattato della pittura*, Milano, dalla Società tipografica de' classici italiani, 1804, pp. 7-207 (cfr. Catalogo 2.9).

In ciascuno dei due volumi appena descritti, lo scienziato reggiano trascrive passi più o meno ampi dei codici vinciani, indicando sempre la carta del codice originale da cui sono tratti. Venturi sembra leggere senza apparente fatica la scrittura quasi sempre sinistrorsa e speculare di Leonardo e qua e là alterna alla trascrizione sue osservazioni, inserite in cornici e firmate, affinché si distinguano bene dalle trascrizioni dei testi vinciani.

Nel codice B, abbiamo un esempio dei brevi commenti che Venturi inserisce fra una trascrizione e l'altra. Nell'ultima carta che ospita le copie dal Codice sul volo degli uccelli, egli riporta infatti una considerazione che spiega i criteri di scelta adottati: «Si vede che Leonardo avea molto studiato il volo degli uccelli con idea di fare una macchina per volare. Dei congegni di questa macchina parla a lungo in questo libro; ma ho stimato inutile di notarli»⁶¹. Con queste trascrizioni, lo scienziato reggiano conferma infatti il suo interesse per le osservazioni di Leonardo relative alle varie branche della fisica e alle arti militari, tralasciando ciò che non ritiene altrettanto utile rispetto al proprio piano di lavoro, come per esempio il progetto di una macchina per il volo a trazione umana.

Dopo avere letto e trascritto i codici vinciani, Venturi redige e dà alle stampe il suo *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*⁶² (Fig. 3). L'*Essai* è l'opera destinata a schiudere nuovi orizzonti agli studi vinciani. «Questo prezioso opuscolo – ha scritto Ettore Verga – segna il punto di partenza per gli studi moderni su L[eonardo], il cui genio si può dire l'A[utore] abbia pel primo rivelato al mondo»⁶³. Giovanni Battista De Toni ricorda che l'*Essai* contribuì «a far convergere l'attenzione degli studiosi di scienza su Leonardo, che per lo innanzi era conosciuto piuttosto come grande artista che come scienziato»⁶⁴.

Composto fra il novembre 1796 e l'aprile 1797, l'*Essai*, volumetto in 4° oggi rarissimo con le sue 56 pagine e la tavola incisa su rame da L.F. Duruisseau con sedici figure esplicative di alcuni dei brani riportati, presenta in quindici paragrafi, tradotti e commentati, brani estratti dai codici di Leonardo e relativi a natura e moto dei corpi celesti, meccanica, ottica, geologia, idraulica, prospettiva, architettura militare, strumenti di misurazione del tempo e dell'aria, chimica, metodo scientifico. Segue un'appendice di *Notices plus détaillées sur la vie et les ouvrages de Léonard de Vinci*, nella quale Venturi traduce in parte la memoria di Giovanni Ambrogio Mazenta, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*⁶⁵, ordina e puntualizza molte notizie sulla vita e l'opera di Leonardo ed informa sulle vicende dei manoscritti dopo la morte dell'artista.

Venturi coglie immediatamente il carattere originale di Leonardo, «un homme qui, à la renaissance des lettres, a été un des premiers à s'élançer dans la carrière des sciences exactes en Europe»⁶⁶. Infatti, «la peinture ne fut qu'une partie des occupations de cet homme extraordinaire. Ses manuscrits contiennent des spéculations sur les branches de la science naturelle, qui tiennent de plus

⁶¹ BPRE, Mss. Regg. A 34/3, c. 76r.

⁶² G.B. VENTURI, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Parigi, 1797 (cfr. Catalogo 2.7). Ripubblicato integralmente in DE TONI G.B. 1924, pp. [169]-211, da cui ricaviamo le citazioni che seguono.

⁶³ VERGA 273.

⁶⁴ DE TONI G.B. 1924, p. 36.

⁶⁵ VERGA 688 e 2475; GUERRINI 1710. Si tratta della prima e importante fonte sulla storia dei codici vinciani. Per un'edizione recente, vedi MAZENTA 2008.

⁶⁶ DE TONI G.B. 1924, p. 171.

ESSAI
SUR LES OUVRAGES
PHYSICO-MATHÉMATIQUES
DE LÉONARD DE VINCI,
AVEC DES FRAGMENS TIRÉS DE SES MANUSCRITS,
APPORTÉS DE L'ITALIE,
Lu à la première Classe de l'Institut National
des Sciences et Arts,
PAR J.-B. VENTURI,
Professeur de Physique à Modène, de l'Institut de Bologne, &c.

26369

A PARIS, *N^o - 2*

Chez DUPRAT, Libraire pour les Mathématiques,
Quai des Augustins.

AN V. (1797).

Fig. 3
G.B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, Paris, chez Duprat, 1797 (cfr. Catalogo 2.7)

près à la géométrie»⁶⁷. Quindi, senza nascondere che «on rencontre dans ses manuscrits quelques conclusions fausses, quelques spéculations inutiles»⁶⁸, Venturi conclude che «il faut donc placer Léonard à la tête de ceux qui se sont occupés des sciences physico-mathématiques et de la vraie méthode d'étudier parmi les Modernes»⁶⁹ e si rammarica che egli non abbia pubblicato i suoi scritti, senza i quali «l'époque de la vraie interprétation de la nature fut retardée d'un siècle»⁷⁰.

Nel secondo dei quindici paragrafi che costituiscono la parte principale dell'opera, Venturi cita alcuni frammenti di astronomia. «Je démontrerai – scrive Leonardo nel manoscritto F – que la scintillation des étoiles provient de l'œil»⁷¹. E ancora: «la Terre n'est point située au milieu de l'orbite du soleil, ni au milieu du monde; elle est au milieu de ses élémens qui lui sont associés et adhérens»⁷². Infine: «dans les éclipses de soleil, la nuit de la lune ne jouit pas de la réverbération des rayons du soleil qui lui sont renvoyés de la terre»⁷³.

Riportiamo anche il commento dello scienziato:

dans ces passages – scrive Venturi –, il y a deux idées bien remarquables. La première est que la scintillation des étoiles n'est pas dans les étoiles mêmes ; [...]. La seconde est que la lumière cendrée de la lune provient de la réflexion de la terre. On a attribué la seconde de ces découvertes à Mœstlin et à Kepler, et ce dernier, tout éclairé qu'il étoit, se trompoit encore, un siècle après Vinci, sur la scintillation des étoiles⁷⁴.

La «lumièrre cendrée de la lune», cioè la luce cinerea della luna, è quel tenue grigiore che si può osservare nei giorni a cavallo del novilunio, fenomeno spiegato correttamente da Leonardo come una luce secondaria, dovuta ai raggi del sole che si riflettono sulla terra e, attraverso questa, colpiscono il disco lunare⁷⁵.

Nei frammenti dedicati alla storia della terra (§ V), Venturi nota che Leonardo, oltre ad avere avanzato l'ipotesi della deriva dei continenti, intuì il processo di formazione dei fossili e commenta che «Vinci est donc le premier des Philosophes modernes qui ont soutenu que la plupart des continents ont été jadis le fond de la mer»⁷⁶. Nei frammenti sull'ottica (§ XI), dimostra come Leonardo fosse arrivato a descrivere la camera oscura prima di Giovan Battista Della Porta e ad intuirne il collegamento con il meccanismo della vista. Riguardo all'architettura militare (§ XII), sottolinea la superiorità di Leonardo sugli ingegneri del suo tempo, data la sua completa padronanza delle tecniche di fortificazione e dei sistemi di attacco e di difesa delle piazzeforti, in uso agli inizi del secolo XVI.

⁶⁷. *Ivi*, p. 172.

⁶⁸. *Ibidem*.

⁶⁹. *Ibidem*. Per «sciences physico-mathématiques» Venturi intende tutto ciò che riguarda, in senso lato, le scienze matematiche, fisiche e naturali.

⁷⁰. *Ivi*, p. 173.

⁷¹. *Ivi*, p. 177.

⁷². *Ivi*, pp. 177-178.

⁷³. *Ivi*, p. 178.

⁷⁴. *Ibidem*.

⁷⁵. Sulla luce cinerea della luna in Leonardo, cfr. MILLOSEVICH 1919; MAFFEIS 2011; IDEM 2018.

⁷⁶. DE TONI G.B. 1924, p. 180.

Nei frammenti sul metodo (§ XV), evidenzia il richiamo di Leonardo all'osservazione diretta della natura come sola generatrice di valide leggi scientifiche, superando il filtro degli autori antichi, tema caro allo stesso Venturi. «Il faut consulter l'expérience – scrive lo scienziato citando un frammento del Codice Atlantico –, en varier les circonstances jusqu'à ce que nous en ayons tiré des règles générales; car c'est elle qui fournit les vraies règles»⁷⁷.

Nelle *Notices plus détaillées*, che chiudono l'*Essai*, Venturi, oltre a tracciare un quadro preciso delle conoscenze allora disponibili sui manoscritti vinciani, ricostruisce le tappe salienti della biografia e del percorso artistico di Leonardo, basandosi sulle annotazioni contenute nei manoscritti stessi, ed arriva a mettere fortemente in dubbio, per esempio, che il sommo artista toscano fosse spirato, il 2 maggio 1519, fra le braccia del re di Francia Francesco I.

J'ose révoquer en doute – scrive Venturi – que François I ait assisté à la mort de Léonard; parce qu'alors la Cour étoit à S.-Germain-en-Laye; la reine y étoit accouchée; les ordonnances du 1 mai sont datées de cet endroit; le journal ne marque aucun voyage du Roi jusqu'au mois de juillet; et l'élection prochaine de l'Empereur l'occupoit trop, pour lui permettre de s'éloigner du centre des négociations, au sujet d'une dignité qu'il convoitoit ardemment. Enfin Melzo, en annonçant aux frères de Vinci la nouvelle de sa mort, ne dit mot d'une circonstance si remarquable. J'avoue cependant que de tels argumens ne sont pas irrésistibles. Cette circonstance intéresse plus la gloire de François I, que celle de Vinci, qui sans cela n'en est pas moins grand⁷⁸.

Sempre nelle *Notices*, Venturi si sofferma sul *Trattato della pittura* e sulla storia della sua prima edizione (1651), dimostrando di essere consapevole che il *Paragone delle arti*, allora considerato un trattato separato, fosse in realtà parte e completamento di quella stessa opera⁷⁹. Cita poi la lettera di Leonardo a Ludovico il Moro, che riporta in forma abbreviata dal Codice Atlantico⁸⁰.

Venturi elenca le opere pittoriche di Leonardo, affermando che l'artista fosse tanto scultore, quanto pittore: «Vinci mania avec la même adresse le ciseau et le pinceau»⁸¹. Conclude infine con un elenco dei disegni e delle raccolte di incisioni ricavate da opere di Leonardo e con accenni alla sua fortuna nella storia dell'arte, ricordando i suoi influssi su Raffaello e Correggio e il suo deciso apporto innovatore nei confronti dell'arte precedente, rispetto alla quale – scrive Venturi riecheggiando le affermazioni di Vasari e Mengs – «il sçut le premier y mettre du mouvement et du feu, et se frayer la route du grand style»⁸². Consultando a Parigi gli autografi di Leonardo, Venturi aveva elaborato un ampio progetto editoriale, di cui l'*Essai* non era che un'anticipazione. Come si accenna nella citata recensione di Lalande, egli intendeva raccogliere gli scritti vinciani in tre diversi trattati da pubblicare in italiano: meccanica, idraulica e ottica. Le fonti epistolari ci informano su come, ancora nella capitale francese e poi dopo il ritorno in Italia, Venturi continuasse a lavorare a questo progetto.

77. *Ivi*, p. 193.

78. *Ivi*, p. 199. «Melzo» è il discepolo ed erede di Leonardo Francesco Melzi (1491/1493-1567). Vedi su di lui SORCE 2009; SACCHI 2017.

79. Cfr. DE TONI G.B. 1924, pp. 202-203.

80. *Ivi*, p. 203.

81. *Ibidem*.

82. *Ivi*, p. 209.

Animato dall'intento di assicurare le autorità modenesi sul suo lavoro scientifico e sulla sua fedeltà politica alla Francia, il 10 maggio 1797 lo scienziato reggiano scrive al fratello Giammaria:

unisco qui il primo foglio d'un'operetta, che ho letta all'Istituto Nazionale. Un libraio me l'ha chiesta per la stampa, me ne regala 50 copie ed inoltre un libro del valore di tre zecchini. Non mando che questo primo foglio, perché non n'è stampato altro; e questo è una prova che m'hanno portato per la correzione. Unisco pure il processo verbale dell'Istituto su ciò. [...]. Fate intanto annunciare nel Giornale, ossia Gazzetta di Modena, l'annuncio del qui accluso come già stampato in Parigi, giacché al momento che vi arriverà questa mia, il libro sarà già fuori. Annunziatelo col titolo francese com'è e mettendovi sotto pure in francese le parole del processo verbale⁸³.

In altra lettera al fratello, in data 19 luglio 1797, lo scienziato reggiano scrive:

il saggio sul Vinci è già pubblicato; il librajolo vende due lire e mezzo di Francia; io ne ho avuto sessanta copie, ma ne ho regalate tante, che se voglio portarne in Italia mi conviene comperarle. La Lande s'è preso l'assunto di darne l'estratto nel *Magazzino Enciclopedico* e un altro letterato per la *Decade filosofica*. Voglio sperare che mi trattino bene⁸⁴.

Anche scrivendo a Lazzaro Spallanzani da Parigi, il 28 luglio 1797, Venturi afferma:

troverete qui unito pure un mio opuscolo sulle *Opere di Leonardo da Vinci*, le quali conto di pubblicare interamente, tornato in Italia: e le pubblicherò in italiano. Ho dato il Saggio in francese, perché ho dovuto leggerlo all'Istituto, e perché così ho trovato uno stampatore che se n'è caricato e mi ha regalato; dove al contrario in Italia mi sarebbe convenuto far io la spesa⁸⁵.

Al ritorno da Parigi, Venturi scrive da Milano il 2 dicembre 1797 all'amica modenese Marianna Cassiani, con riferimento agli oggetti che aveva appena traslocato da Parigi a Modena:

in una delle 4 ultime [casse] debbe essere un rame delle figure dell'*Essai sopra Vinci*; vorrei ristampare l'opera qui in Milano; ma so che quel rame (che è una copia dell'in 4°) ha qualche lettera nelle figure cambiata; onde prego il cittadino Giuseppe [Cassiani] a farne tirare subito un esemplare di detto rame e spedirmelo a Milano; onde mi serva per la ristampa del libro, che voglio subito fare in 8°⁸⁶.

⁸³ BLV, Fondo Venturi, inv. 31, G.B. VENTURI, *Lettera a Giammaria Venturi*, Parigi, 21 fiorile anno V (11 [ma 10] maggio 1797), cc. 2v-3r. Oltre all'*Essai* e alle *Recherches expérimentales sur le principe de la communication latérale du mouvement dans les fluides*, Paris, 1797 (cfr. Catalogo 1.10), Venturi diede alle stampe, durante il soggiorno parigino, altri due lavori originali – seppure concepiti quando egli risiedeva ancora in Italia –, le *Considérations sur la connoissance de l'étendue que nous donne le sens de l'ouïe* ("Magasin encyclopédique", II, 1796, t. III, pp. 29-38) e la memoria *Sur le découpage des colonnes de camphre à la surface de l'eau*, pubblicata in estratto nelle "Annales de chimie" (XXI, 1797, pp. 262-271) con l'aggiunta di una *Lettre au Cit. Fourcroy contenant quelques additions au mémoire précédent* (*ivi*, pp. 272-275). Sono queste, probabilmente, «le altre due mie precedenti operette», cui allude Venturi nella lettera. Inoltre, sempre durante il periodo parigino, sono da attribuire al fisico reggiano anche recensioni e traduzioni apparse nei voll. XXII-XXIV delle "Annales de chimie" (1797). Cfr. gli elenchi dettagliati delle opere di Venturi in DE BRIGNOLI 1835, pp. 228-242; DE TONI G.B. 1924, pp. 258-259; SELIGARDI 2005, pp. 76-77; ORI 2019, pp. 361-366.

⁸⁴ BLV, Fondo Venturi, inv. 32, c. 1r.

⁸⁵ G.B. VENTURI, *Lettera a L. Spallanzani*, Parigi, 10 termidoro a. V (28 luglio 1797), in MANZINI – MARCUCCIO 2013, p. 213.

⁸⁶ BEUM, *Autografoteca Campori*, fasc. "Venturi, Giambattista, 1746-1822", c. 32r.

In altra lettera alla stessa Marianna, scritta da Milano il 6 gennaio 1798, Venturi allude ancora alla sua intenzione di ristampare in Italia l'*Essai* ma, scrive, «non trovo né carta, né carattere che mi soddisfacciano»⁸⁷. Dunque, al ritorno dal soggiorno parigino, Venturi coltivava due progetti. Uno a breve termine, di ristampare a Milano una seconda edizione corretta e in formato minore (in 8°) dell'*Essai*, anche a causa della rarità del libretto, che ancor oggi è presente in ben poche biblioteche pubbliche e assai difficilmente reperibile sul mercato antiquario. Uno più ambizioso e a lungo termine, di pubblicare estratti molto più ampi e in lingua italiana dai codici vinciani.

Pur non riuscendo a realizzare nessuno di questi propositi, lo scienziato reggiano ci ha lasciato altri scritti su Leonardo, due dei quali in seguito pubblicati da Giovanni Battista De Toni⁸⁸.

Sono la memoria sulle *Dottrine inedite di Leonardo Vinci intorno all'ottica*⁸⁹, redatta fra 1815 e 1818 e che doveva costituire la base del primo dei tre progettati trattati, e l'altra memoria sulle *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica*⁹⁰, probabilmente letta il 2 maggio 1822, pochi mesi prima della morte, all'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti in Milano. Nella prima memoria, lo scienziato reggiano, studioso del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, che possiede in una redazione volgare quattrocentesca oggi conservata presso la Biblioteca Panizzi⁹¹, si sofferma sul pensiero di Leonardo intorno alla prospettiva. Per Leonardo, afferma, «prospettiva non è altro che saper ben figurare l'uffizio dell'occhio»⁹². Venturi affronta qui il tema della prospettiva aerea e dei colori, che mira a costruire uno 'spazio fisico', all'interno del quale Leonardo è consapevole di quanto la distanza e la densità dell'aria influiscano sulla percezione dei colori.

Dal codice E, Venturi ricava un'apologia *ante litteram* della scienza sperimentale:

mia intenzione – dichiara Leonardo in un celebre passo qui citato – è allegare prima l'esperienza, e poi colla ragione dimostrare perché tale esperienza è costretta in tal modo ad operare. E questa è la vera regola come gli speculatori degli effetti naturali hanno a procedere. E ancora che la natura cominci dalla ragione, e termini nella esperientia, a noi bisogna seguitare in contrario; cioè incominciando, come sopra dissi, dalla sperientia, e con questa investigare la ragione⁹³.

La seconda memoria, sulle *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica*, benché incompleta, è importante perché Venturi afferma in essa di limitarsi, per le informazioni sulla vita di Leonardo, a ciò che ha potuto verificare personalmente sui codici vinciani.

Il testo riporta una dettagliata ricognizione di tutti i manoscritti e i disegni di Leonardo noti al tempo di Venturi, più ampia di quella offerta nell'*Essai*, che si conclude con una considerazione che ci aiuta a comprendere come Venturi guardasse all'opera di Leonardo: «protesto nel medesimo tem-

87. *Ivi*, c. 30r.

88. Cfr. DE TONI G.B. 1924. Vedi anche Catalogo 1.21.

89. Cfr. l'ed. *ivi*, pp. [87]-131.

90. Cfr. l'ed. *ivi*, pp. [133]-151.

91. Si tratta del manoscritto BPRE, Mss. Regg. A 41/2, PIERO DELLA FRANCESCA, *De prospectiva pingendi*, [1470-1492 ca.], sul quale vedi il recente CAMEROTA – DI TEODORO – GRASSELLI 2015, pp. [124], 296-299. Su Venturi studioso e possessore del codice pierfrancescano, vedi DI TEODORO 2005; MARCUCCIO 2015.

92. DE TONI G.B. 1924, p. 110.

93. *Ivi*, p. 89.

po – scrive lo scienziato –, come già feci riguardo all’*Ottica*, che pubblicando le seguenti dottrine del Vinci, non intendo con ciò farmi garante della verità rigorosa di tutti i suoi insegnamenti: ma essi meritano almeno di essere considerati e discussi»⁹⁴.

Ricordiamo che, dopo la pubblicazione dell’*Essai* e la stesura dei testi di cui si è detto, Venturi cita nei *Commentarij sopra la storia e le teorie dell’ottica*⁹⁵ le osservazioni di Leonardo sull’arcobaleno e richiama altri passi vinciani nella memoria *Dell’origine e dei primi progressi delle odierne artiglierie*⁹⁶. Tornato dunque in Italia da Parigi dell’ottobre del 1797⁹⁷, Venturi non farà più ritorno in Francia, ma continuerà a lavorare agli scritti vinciani, seppure a lungo distolto dagli impegni diplomatici e dalla foga di pubblicare altri suoi lavori. Siamo comunque debitori al fisico reggiano per una nuova immagine di Leonardo, scaturita dal rigoroso metodo di studio filologico e scientifico messo in opera da Venturi e a sua volta foriera di successive e più attrezzate indagini e edizioni di testi.

Due manoscritti vinciani del fondo Venturi e alcune questioni aperte

Fra i manoscritti vinciani del fondo Venturi, ve ne sono due che in modo particolare hanno attirato l’attenzione degli studiosi, per le numerose domande ancora senza risposta che li riguardano.

Il primo è il testimone del *Trattato della pittura* con segnatura Reggiani A 34/1⁹⁸ e a interessarsi di esso sono stati principalmente Giovanni Battista De Toni, Francesco Malaguzzi Valeri e Kate Steinitz.

Nel 1922, ma il saggio porta la data del 4 ottobre 1921, De Toni segnala il *Trattato della pittura* reggiano, appena apparso all’orizzonte degli studi vinciani⁹⁹, descrivendolo come «un codice cartaceo, [...], di scrittura evidentemente del seicento»¹⁰⁰ e fornisce utili notizie per il lettore di oggi, in quanto lo studioso vide il manoscritto prima del restauro effettuato nel 1957 nel laboratorio interno della Biblioteca municipale reggiana, con relativa perdita di importanti informazioni sul codice. In particolare, De Toni trascrive la dicitura che compare sul contropiatto anteriore: «Libro XXXXXV di V° Traves pag^{to} 10»¹⁰¹ e il titolo sul *recto* della prima carta: «Ms. della Pittura | Opera di Leonardo da Vinci | Quello che deve imparare, prima il Giouine»¹⁰². La dicitura sul contropiatto è oggi scomparsa per il motivo suddetto, mentre il titolo a c. 1r appare in realtà nel modo

⁹⁴. *Ivi*, p. 151.

⁹⁵. Vedi G.B. VENTURI, *Commentarij sopra la storia e le teorie dell’ottica*, Bologna, 1814 (Catalogo 1.12).

⁹⁶. Vedi G.B. VENTURI, *Dell’origine e dei primi progressi delle odierne artiglierie*, Reggio Emilia, dalla Stamperia Torreggiani, [1815], cit. in DE BRIGNOLI 1835, pp. 262-264.

⁹⁷. Il viaggio di ritorno da Parigi è descritto da Venturi in ASRE, *Archivi privati, Archivio Venturi*, 2: *Carteggio*, busta 7, 1796-1797, G.B. VENTURI, *Lettera a M. Cassiani*, Milano, 10 brumaio anno VI (31 ottobre 1797), copia di M. Cassiani in *ivi*, M. CASSIANI, *Lettera a Giammaria Venturi*, Modena, 4 novembre 1797, c. 1r.

⁹⁸. Cfr. Catalogo 2.2.

⁹⁹. Vedi DE TONI G.B. 1922.

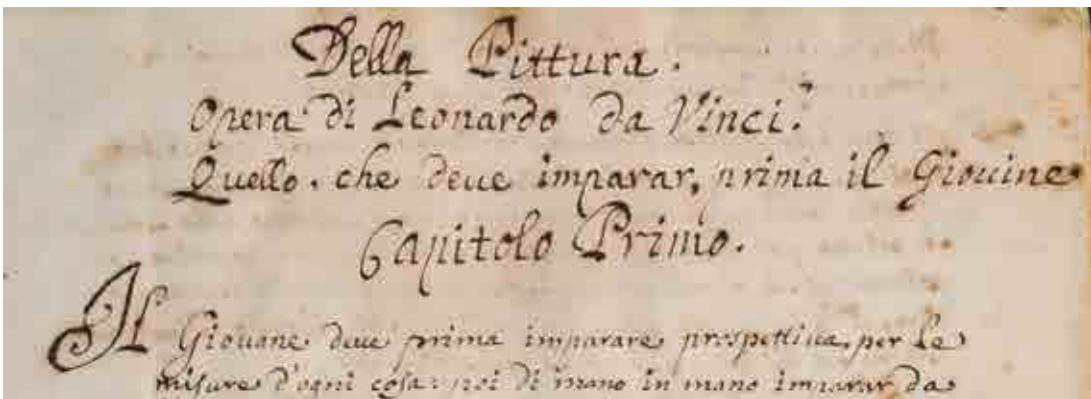
¹⁰⁰. *Ivi*, p. [135].

¹⁰¹. *Ibidem*.

¹⁰². *Ivi*, pp. [135]-136.



4a



4b

Fig. 4a-b

Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, sec. XVIII, 1. metà (BPRES, Mss. Regg. A 34/1, c. 1r e part.)

seguito: «Della Pittura. | Opera di Leonardo da Vinci. | Quello, che deue imparar, prima il Giouine»¹⁰³. (Fig. 4a-b) Quindi De Toni passa a descrivere le figure a penna, che giudica «di esecuzione discretamente buona, che in massima, sebbene con minori particolari artistici accessori, ricordano le illustrazioni accompagnanti le edizioni qui sotto indicate»¹⁰⁴, cioè l'*editio princeps* parigina del 1651¹⁰⁵ e l'edizione bolognese del 1786¹⁰⁶. Seguono tre pagine nelle quali l'autore fornisce, su tre colonne affiancate, la concordanza delle figure del testimone reggiano, dell'edizione parigina del 1651 e di quella bolognese del 1786 indicando, ove opportuno, le differenze fra il manoscritto e le due edizioni a stampa¹⁰⁷. De Toni, che in chiusura dell'articolo fornisce ulteriori informazioni sulle copie di manoscritti vinciani raccolte da Venturi o a lui note, offre una valutazione del testimone reggiano del *Trattato della pittura*.

Il complesso di questi raffronti tra l'apografo e le due edizioni del *Trattato della pittura* – egli scrive – [...] mi porterebbe a concludere che il manoscritto si accosti maggiormente all'edizione più antica, con la quale esso mostra maggiori rassomiglianze, compreso l'ordinamento delle figure che sono intercalate all'opportuno posto dei rispettivi capitoli, anziché essere raccolte in tavole a parte¹⁰⁸.

Il manoscritto, poi, nulla avrebbe a che fare con le edizioni di Firenze (1792) e Roma (1817) ed appartiene al primo gruppo di testimoni classificati da Enrico Carusi, cioè «quelli aventi attinenza con la prima edizione del *Trattato* stampata nel 1651»¹⁰⁹.

Nel febbraio 1922, a pochi mesi dalla stesura del saggio di De Toni, Malaguzzi Valeri¹¹⁰, partendo da un'analisi dell'opera di Carlo Ruini, *Dell'anatomia et dell'infermità del cavallo* (Bologna, 1598), nelle cui illustrazioni incise intravede modelli da disegni vinciani, allarga il discorso al reggiano *Trattato della pittura*, affermando che «i disegni furono eseguiti certo avendo sott'occhio gli originali del maestro così saturi di sentimento classico, così animati di spirito statuaria da rappresentare [...] una nuova conferma dell'amore del maestro per la scultura, nella quale egli si provò verosimilmente, anche oltre la sua collaborazione col Rustici e col Verocchio». L'autore, dando quindi per assodato che «i disegni a corredo della copia venturiana del trattato sulla pittura, [...], son fedeli agli originali e la derivazione leonardesca è sufficientemente rispettata», aggiunge che, in particolare per alcuni soggetti, è chiara l'influenza del gusto settecentesco, epoca nella quale colloca cronologicamente – senza dichiararlo in modo esplicito – il testimone del trattato e i disegni che lo corredano. In particolare, «nel gruppo di Ercole che solleva Anteo presso un tronco d'albero sul quale è gettata la pelle leonina del divo, la maniera settecentesca del disegnatore predomina e svisa

103. BPRE, Mss. Regg. A 34/1, c. 1r.

104. DE TONI G.B. 1922, p. 136.

105. Cfr. Catalogo 2.1.

106. Cfr. Catalogo 2.3.

107. Vedi DE TONI G.B. 1922, pp. 136-138.

108. *Ivi*, p. 138.

109. *Ibidem*. Cfr. CARUSI 1919. Vedi anche UZIELLI 1884, pp. 332-347, 351-359 e il recente MARANI – FIORIO 2007, in particolare alle pp. 83-181.

110. Vedi MALAGUZZI VALERI 1922a.

il sentimento puro dell'arte originale». (Fig. 5) Lo stesso avviene, secondo Malaguzzi Valeri, per il cavallo al passo, che illustra il capitolo *Degli animali di quattro piedi e come si muovono*. Anche qui, «il motivo generale è ancor leonardesco ma il traduttore settecentesco ha dato all'animale forme grosse, l'ha fatto pesante, lo ha provveduto di una lunga coda ondulata: in una parola lo ha rammodernato secondo i gusti artistici del proprio tempo» (Fig. 6)

Infine, nel 1958 Kate Steinitz, nella sua bibliografia del *Trattato della pittura*¹¹¹, segnala il codice reggiano¹¹², in parte riprendendo quanto scritto da De Toni e Malaguzzi Valeri, in parte aggiungendo sue notazioni in merito, che ci pare utile riportare: «This manuscript is remarkable – scrive Steinitz – as the copy of G. B. Venturi, whose “*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Leonard de Vinci*”, published in 1797, became the starting point for our modern studies of Leonardo da Vinci. Venturi may have bought the codex from Bossi's estate. Possibly it is the lost Codex Bossi»¹¹³.

Gli interrogativi ancora aperti su questo codice riguardano, come in parte accennato, la provenienza (possono ancora emergere prove di un legame con la dispersa biblioteca di Giuseppe Bossi?), l'esecuzione dei disegni, molto vicini alle illustrazioni dell'*editio princeps* del *Trattato*, e l'origine stessa del manoscritto (dove è stato confezionato?). Riteniamo che, per tentare di rispondere ad alcune di queste domande, da un lato dovrebbe essere avviata una ricerca ad ampio raggio sulla già ricordata corrispondenza di Venturi con librai e stampatori¹¹⁴, dall'altro dovrebbero essere condotte indagini approfondite sull'aspetto materiale del codice, accompagnate da confronti con altri testimoni e il relativo apparato illustrativo¹¹⁵.

Il secondo manoscritto su cui ci soffermiamo è il Reggiani A 35/2, che tramanda una serie di testi miscellanei in gran parte di Leonardo e reca nel catalogo del fondo Venturi il titolo *Scritti di fisica, idraulica, meccanica e astronomia estratti da diversi codici*, con una proposta di datazione inclusiva 1636-1815 circa¹¹⁶.

Il manoscritto era originariamente unito al Reggiani A 34/3, recante trascrizioni autografe di Venturi dai manoscritti A, B e C dell'Institut de France e da esso fu separato nel 1956 in occasione di un restauro che interessò, fra 1956 e 1957, tutti i manoscritti vinciani del fondo Venturi con segna-

¹¹¹. Vedi STEINITZ 1958.

¹¹². Cfr. *ivi*, pp. 124, 126.

¹¹³. *Ivi*, p. 126. In effetti, nel *Catalogo della libreria del fu cavaliere Giuseppe Bossi pittore milanese, la di cui vendita al pubblico incanto si farà il giorno 12 febbraio 1818*, Milano, dalla tip. di Giov. Bernardoni, 1817, dal quale proviene il pierfrancescano trattato *De prospectiva pingendi* acquistato da Venturi, alla p. 235 è cit. un «*Trattato della pittura di Leonardo da Vinci*. | Cod. Cart. con figure del sec. XVII. in fol.». Del codice aveva brevemente trattato anche Carlo Pedretti nel 1953, riprendendo le osservazioni avanzate da G.B. De Toni nel 1922. Cfr. PEDRETTI 1953, pp. 232-233.

¹¹⁴. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 26-27 (lettere a Venturi) e, *ivi*, Mss. Regg. A 1-12 (lettere e copialettere di Venturi a diversi destinatari, indicizzati in *ivi*, Mss. Regg. A 85/34, pp. 117-189).

¹¹⁵. In merito alla descrizione esterna del ms., riportiamo anche il titolo del dorso: «Della | Pittura | di Leona[r] | do da Vinci». Si noti inoltre che il codice presenta una cartulazione irregolare risalente al sec. XVIII. Le 132 cc. presentano cartulazione replicata su *recto* e *verso*, salvo dove non è più visibile a causa della rifilatura dei fogli. Viene inoltre omissa il numero 64 e dopo la c. 127 è ripetuta la sequenza 118-123.

¹¹⁶. Cfr. Catalogo 2.6.



Fig. 5
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*,
sec. XVIII, 1. metà (BPRE, Mss. Regg. A
34/1, c. 81r; part.)



Fig. 6
Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*,
sec. XVIII, 1. metà (BPRE, Mss. Regg. A
34/1, c. 82v, part.)

tura Reggiani A 34-35¹¹⁷. Di questi manoscritti, che all'interno del fondo Venturi – tranne i Reggiani A 34/2 e 35/3 – sono quelli che hanno una più diretta relazione con gli originali leonardeschi, forniamo qui di seguito una tabella riassuntiva, che aiuti a identificarli e stabilire i rapporti fra essi.

Tabella 1. Manoscritti del fondo Venturi in diretta relazione con gli originali leonardeschi			
Segnatura attuale	Testi contenuti	Antiche segnature	Titolo della legatura
Mss. Regg. A 34/1	Trattato della pittura	CXXI.B.9 Mss. Regg. A 36/2	«Della Pittura di Leonardo da Vinci»
Mss. Regg. A 34/2	G.B. Venturi 1. Notizie autentiche della vita di Leonardo da Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica 2. Memoria II. Dottrine inedite di Leonardo da Vinci intorno all'ottica	CXXI.B.9 Mss. Regg. A 36/1	«Studi su Leonardo»
Mss. Regg. A 34/3	Mss. A, B, C dell'Institut de France. Estratti	CXXI.B.10 Mss. Regg. A 37	«G.B. Venturi, Studi su Leonardo, 1»
Mss. Regg. A 35/1	Mss. D, E, F, G, H, I, K, L, M dell'Institut de France e N (Codice Atlantico), già alla Bibliothèque Nationale. Estratti	CXXI.B.11 Mss. Regg. A 38	«G.B. Venturi, Studi su Leonardo, 2»
Mss. Regg. A 35/2	Ms. O, ovvero Mss. B, E, F dell'Institut de France e postille al Codice Ashburnham 361. Estratti	CXXI.B.10 Mss. Regg. A 37 Mss. Regg. A 38 bis	«G.B. Venturi, Studi su Leonardo, 3»
Mss. Regg. A 35/3	Miscellanea leonardesca P. Libro di pittura Q. Ombre e lumi R. Trattato del moto e misura dell'acqua S. Mss. di Leonardo conservati a Milano. Estratti T. Scritti e appunti di arte militare	CXXI.B.12 Mss. Regg. A 39	«G.B. Venturi, Studi su Leonardo, 4»

¹¹⁷. A seguito di quella campagna di restauro, fu apposta sul contropiatto anteriore del ms. Reggiani A 34/3, una nota dattiloscritta dell'allora direttore Bruno Fava, datata dicembre 1957, che informava, fra l'altro, della separazione dell'attuale Reggiani A 35/2 dal Reggiani A 34/3, con il quale formava una sola unità codicologica. Spiegava Fava che, «poiché l'attuale III volume, pur essendo contraddistinto con la lettera alfabetica O era stato messo, non saprei dire perché, in fine del I volume, dopo la lettera C, ora è stato tolto e legato a sé in modo da formare un volume (l'attuale III), che potesse essere collocato di seguito agli altri secondo l'indicazione delle lettere alfabetiche, cioè tra N e P. [...]». Noto che l'attuale III volume non porta indicazione di provenienza, mentre le copie precedenti fino alla lettera N portano tale indicazione, e così in genere gli altri dalla lettera P in poi. [...] Osservo che alcune figure del III volume sembrano tracciate da mano più esperta, che non quelle tracciate dalla mano del Venturi».

Con il restauro, il codice Reggiani A 35/2 fu dotato di una nuova legatura in tela, recante sul piatto anteriore la dicitura: «G.B. Venturi | Studi su Leonardo | 3».

Oggi il manoscritto ha l'aspetto di un volume di 22 carte, di cui la prima e l'ultima bianche, anche se la prima reca incollato al margine esterno, verso il basso, un listello in pergamena, a mo' di vedetta, con la lettera «O», secondo le stesse modalità con le quali Venturi contrassegnò gli estratti ricavati dai manoscritti A-M dell'Institut de France, dal Codice Atlantico e dai testi che compongono la miscellanea leonardesca Reggiani A 35/3. Le carte recano una doppia numerazione, la più antica delle quali, da 89 a 110, risale a quando il codice era unito al Reggiani A 34/3 e la più recente da 1 a 22. Le misure delle carte variano: 307 x 198 mm la c. 1, 381 x 172 mm le cc. 20-21, 305 x 202 mm la c. 22 e una media di 222 x 162 mm le altre carte, che all'epoca del restauro sono state oggetto di infinestratura in *passe-partout* di 330 x 220 mm.

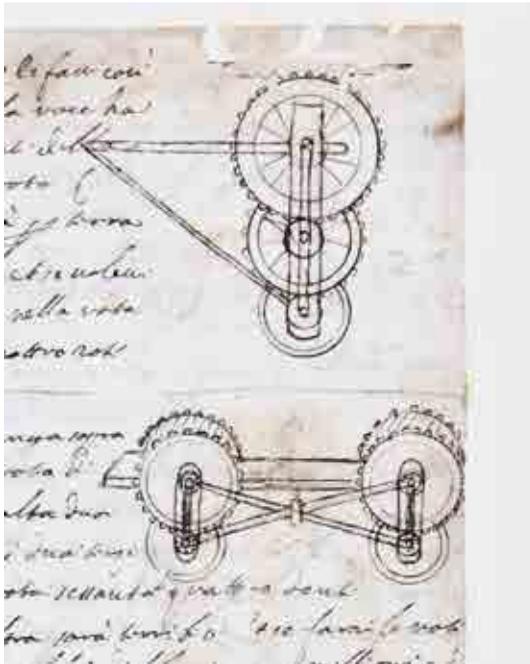
Sul manoscritto operano in grafia corsiva seicentesca due o tre mani. Il primo copista, che scrive in modo più regolare in inchiostro nero, è attivo su circa tre quarti del manoscritto. Il secondo copista, che opera con grafia più corsiva in inchiostro seppia, entra in scena a c. 3v, linee 1-8 e riappare alle cc. 6 e 11. Il terzo copista, anch'egli caratterizzato da grafia più corsiva in inchiostro nero, quasi ovunque sbiadito dal restauro, opera alle cc. 18 e 20-21. A queste mani, si aggiunge quella di Venturi, che ritocca e integra il testo in più parti, e in particolare alle cc. 2r, 7r, 10r, 13r, 14v-15r, 18r, 19r. Il numero delle linee di scrittura per facciata cambia a seconda del copista, delle dimensioni della carta e della presenza di disegni, passando da meno di 20 (cc. 6v, 7v, 10v), a 24-29 (cc. 3r-4r, 5v, 7r, 8v-10r, 11r, 14r, 15r, 19v), a 30-36 (cc. 2r-v, 4v, 5r, 6r, 8r, 11v-13v, 14v, 15v-19r), 46 (c. 21r), 52 (c. 20r) e 55 (cc. 20v, 21v). La sezione testuale è affiancata su tutte le carte – eccetto le cc. 11r e 17r – da una serie di disegni geometrici e tecnici, che ammontano a 139. La qualità di tale apparato illustrativo è assai diversificata, dipendendo in parte dal cambio di mano del copista, per cui, ad alcuni schizzi e disegni molto approssimativi, se ne affiancano altri di notevole livello esecutivo (Fig. 7a-d).

Il primo a occuparsi specificamente del ms. Reggiani A 35/2 (d'ora in poi ms. "O"), recante allora la segnatura A 38 bis, fu Nando De Toni nel 1975 e 1980¹¹⁸. De Toni ritenne di individuare passi estratti dai mss. B, E, F e Codice del volo degli uccelli e attribuì quelli non identificati ai fogli del ms. E sottratti da Guglielmo Libri. Scrive De Toni:

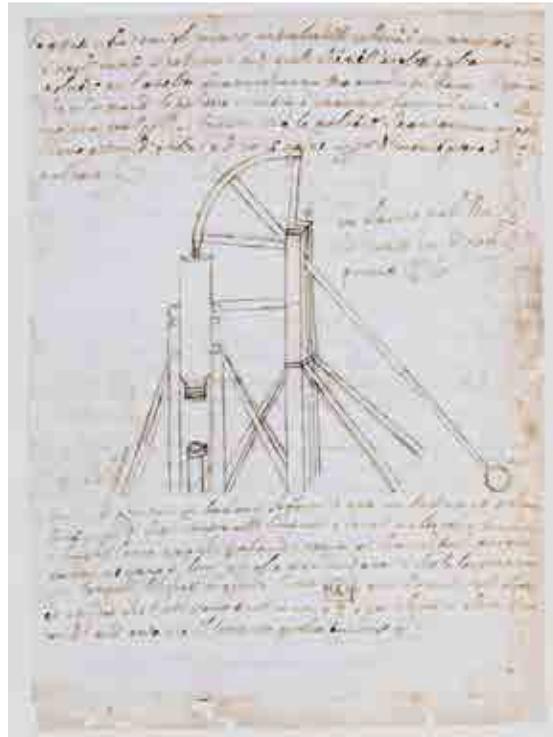
in un volume, già contrassegnato dal Venturi con la lettera "O" e catalogato poi dalla Biblioteca come "*Manoscritto Reggiano A 38 bis*", ho trovato molti paragrafi tratti dai Manoscritti B, Volo uccelli, E ed F. Mentre per moltissimi mi è risultato agevole ritrovare subito la esatta derivazione dagli originali vinciani, per alcuni altri, non ostante le mie accurate ricerche, la cosa non fu possibile dato che non trovai corrispondenze con nessuno degli scritti di Leonardo a me noti. Però, i soggetti trattati nei suddetti passi "sconosciuti", analoghi a quelli contenuti nel Codice E, nonché il fatto che esistono in altri manoscritti del Venturi le stesse trascrizioni, per alcuni paragrafi, con l'indicazione della provenienza da carte del Man. E sottratte dal Libri, oltre ad alcune figure, pure evidentemente tratte dallo stesso originale vinciano, mi permettono di dare come certa la provenienza dei detti scritti perduti dal Manoscritto E¹¹⁹.

¹¹⁸. Vedi DE TONI N. 1975; IDEM 1980.

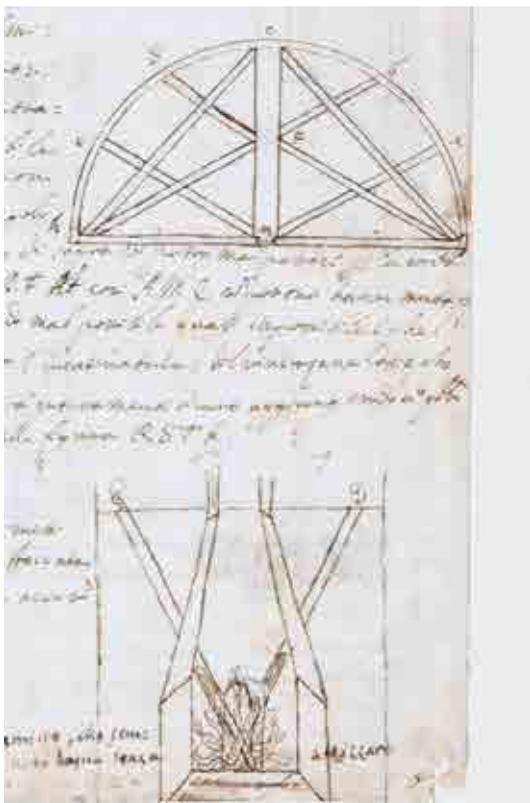
¹¹⁹. DE TONI N. 1975, p. 8.



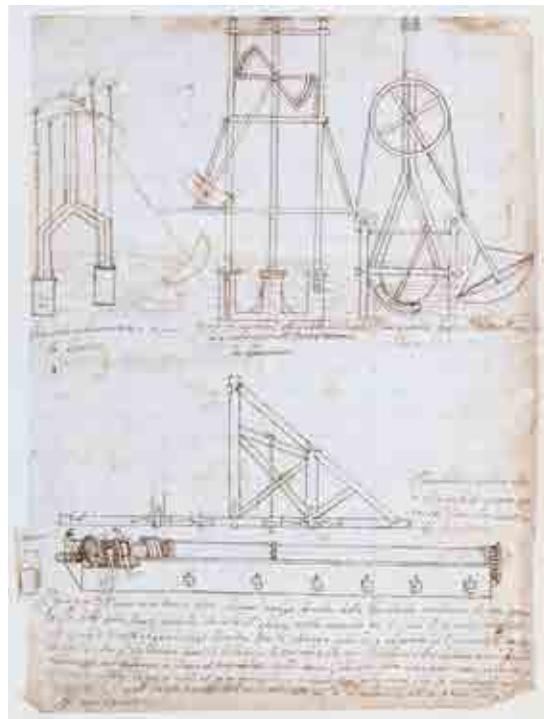
7a



7b.



7c



7d

Fig. 7a-d

Leonardo da Vinci, *Mss. B, E, F dell'Institut de France e postille al Codice Ashburnham 361. Estratti, sec. XVII (BPRE, Mss. Regg. A 35/2, c. 3r part., 6v, 10r part., 10v)*

De Toni trascrive poi i passi inediti del manoscritto già Reggiani A 38 bis, giudicando tali trascrizioni di pugno di Venturi¹²⁰. Contemporaneamente a Nando De Toni, anche Pietro C. Marani sfiora la questione del ms. "O", affermandone l'autografia venturiana, probabilmente solo sulla base della lettura del lavoro di De Toni del 1975¹²¹.

Una nuova e più articolata interpretazione è offerta da Massimo Mussini nel 1991, nell'ambito dell'importante studio che permetterà di ricollegare il frammento reggiano del *Trattato di architettura* di Francesco di Giorgio Martini al Codice Laurenziano Ashburnham 361¹²². Mussini, studiando attentamente il materiale del fondo Venturi relativo a Francesco di Giorgio e a Leonardo, si rese conto che una parte delle copie presenti in "O" erano state ricavate dalle postille vinciane al *Trattato* di Francesco di Giorgio. Secondo Mussini, questo manoscritto era il risultato di una fase avanzata degli studi vinciani di Venturi, successiva alla pubblicazione dell'*Essai* parigino del 1797 e propedeutica alla mai avvenuta pubblicazione dei tre trattati leonardeschi di ottica, idraulica e meccanica. Sempre secondo Mussini, gli estratti contenuti in "O" erano stati trascritti da un copista e poi ritoccati da Venturi¹²³.

Esaminando oggi, almeno a campione, i testi contenuti in "O", sono individuabili brani dai manoscritti di Francia già identificati da Nando De Toni (B, E, F), trascritti leggendo il codice all'inverso, cioè secondo la direzione di scrittura di Leonardo. Abbiamo inizialmente il ms. E, c. 67v, trascritta alla c. 2r, linee 1-20; si passa poi alla c. 67r, da c. 2r, linea 21 a c. 2v, linea 5; quindi la c. 66v alla c. 2v, linee 6-25 e la 66r, sempre alla c. 2v, linee 26-31. Si passa poi al ms. B di Francia, di cui sono trascritte le c. 76v (c. 3r, linee 1-9), 77r (c. 3r, linee 10-17), 79v (c. 3r, linee 18-21), 81r (c. 3r, linee 22-30), 70v (c. 3v, linee 1-4) e 75v (c. 3v, linee 9-25). Intercalato alle trascrizioni dal ms. B, vi è un breve testo non identificato, che si stende alle linee 5-8 di c. 3v: «Per tirar la campana poni per contrappeso una cassa | piena che pesi dieci libre più della campana [...] | lassa andar la cassa in giù a poco a poco che la campana andava in ma[...] | avverti che le dieci libre hanno d'avanzare anche il peso della corda»¹²⁴. Dopo questo passo, si riprende con il ms. B, c. 75v, per tutto il resto della c. 3v. Da c. 4r, ricominciano le trascrizioni dal ms. E, c. 78v (c. 4r, linee 1-14), 78r (c. 4r, linee 15-29 e c. 4v, linee 1-2), 77v (c. 4v, linee 3-15) e 77r (c. 4v, linee 16-33). A c. 5r si trova invece uno dei passi che De Toni aveva ipotizzato appartenere ai fogli perduti del ms. E¹²⁵. Lo stesso vale per il testo alla c. 5v¹²⁶, che invece Mussini identifica in parte con le postille di Leonardo al ms. Ashburnham 361, c. 27v e 44v¹²⁷. La c. 6r è la trascrizione del ms. B, c. 66r, dove però il copista ha cambiato la

¹²⁰. Cfr. *ivi*, p. 10.

¹²¹. Cfr. MARTINI / MARANI 1979, p. XXV, nota 94.

¹²². Vedi MUSSINI 1991. Si tratta del frammento di 4 cc. sciolte con segnatura BPRE, Mss. Regg. A 46/9 bis, che Mussini riconoscerà come proveniente dal testimone del *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio conservato a Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 361, unico libro conosciuto postillato da Leonardo da Vinci.

¹²³. Cfr. MUSSINI 1991, pp. 32-36, 191-194 e relative note.

¹²⁴. BPRE, Mss. Regg. A 35/2, c. 3v, linee 5-8. Il testo è vergato dalla mano che abbiamo identificato come secondo copista. Le parole in corsivo sono aggiunte da Venturi.

¹²⁵. Vedi DE TONI N. 1975, pp. 10-11.

¹²⁶. Vedi *ivi*, pp. 11-12.

¹²⁷. Vedi MUSSINI 1991, pp. 193-194.

...no ...
 M^o Lorenzo Ventura calzolare
 Michele ...

8

... dal ...
 del ...

9

Fig. 8

Leonardo da Vinci, *Mss. B, E, F dell'Institut de France e postille al Codice Ashburnham 361. Estratti, sec. XVII* (BPRE, *Mss. Regg. A 35/2, c. 6r, part.*)

Fig. 9

Leonardo da Vinci, *Mss. B, E, F dell'Institut de France e postille al Codice Ashburnham 361. Estratti, sec. XVII* (BPRE, *Mss. Regg. A 35/2, c. 11r, part.*)

disposizione dei paragrafi rispetto all'originale vinciano. Questa carta presenta anche una nota al margine inferiore, capovolta rispetto al senso della scrittura, parzialmente coperta dal *passe-partout*, stesa su tre linee e che recita: «li 20 marzo 1636 | Messer Ferrante Ventura calzolare | mi deue per tanti per la messa del Navilio». (Fig. 8) La successiva c. 6v, che ospita il bel disegno del battipalo, (Fig. 7b) si riferisce ancora al ms. B, c. 69v e 70r, ed è quest'ultima su cui si trova il disegno originale. Con la c. 7r, torniamo al ms. E, c. 66r, 65v e 65r e la trascrizione di quest'ultima prosegue a c. 7v. A c. 8r-v troviamo nuovamente uno dei passi che De Toni aveva ipotizzato appartenere ai fogli perduti del ms. E¹²⁸, all'interno del quale vi è una postilla di Leonardo al ms. Ashburnham 361, c. 44v, identificata da Mussini¹²⁹. In calce a c. 11r abbiamo, come alla precedente c. 6r, una nota marginale capovolta, che recita: «Gio. Batta Cattaneo mi deue per [...] Mazali | del saldo del fitto da Pasqua 1636 [...] 70:». (Fig. 9) Alle cc. 13 e 16 ancora passi che De Toni attribuisce a fogli perduti del ms. E¹³⁰, all'interno dei quali Mussini riconosce postille di Leonardo al ms. Ashburnham 361, c. 13v e 27v¹³¹. La campionatura di alcune delle ultime carte del ms. "O" fa emergere estratti dai mss. E e F di Francia. Nel dettaglio, abbiamo il ms. E, c. 69v (c. 19r, linee 1-4), 69r (c. 19r, linee 6-24), 68v (c. 19r, linee 25-33 e c. 19v, linee 1-6), 68r (c. 19v, linee 7-26), 67v (c. 19v, linee 27-29) e il ms. F, c. 86v (c. 20r, linee 1-11), 86r (c. 20r, linee 12-37), 85v (c. 20r, linee 38-52 e c. 20v, linee 1-9), 85r (c. 20v, linee 1-33), 84v (c. 20v, linee 34-51), 84r (c. 20v, linee 52-55)¹³².

Il testo tramandato dal ms. "O" è dunque in gran parte opera di Leonardo da Vinci, in particolare dai mss. B, E ed F di Francia e dalle postille al ms. Ashburnham 361. Esso è stato vergato da più di un copista e gli interventi diretti di Venturi si limitano ad alcune aggiunte e integrazioni. L'alternarsi delle mani dei copisti e la quasi omogenea impaginazione suggeriscono che le copie sono state effettuate in un lasso di tempo circoscritto, probabilmente alterando l'ordine dei fogli al momento della cucitura. Partendo dalle trascrizioni autografe di Venturi dai mss. B¹³³, E¹³⁴ ed F¹³⁵, effettuate invece seguendo l'ordine crescente delle carte e non la direzione della scrittura vinciana, si può constatare che le copie rilevate a campione nel ms. "O" completerebbero le copie dirette di Venturi solo per le c. 66, 69-70 e 75-77 del ms. B e per le c. 69 e 78 del ms. E.

Generalmente, più conservativa e rivelatrice di un'origine settentrionale dei copisti è la trascrizione in "O", mentre più interpretativa e 'colta' quella di Venturi. Nel ms. B, a c. 79v abbiamo nell'originale: «Gabbioni pieni di giara e di scope»¹³⁶, in "O": «Gabioni pieni di giara e di scope»¹³⁷ e in

¹²⁸. Vedi DE TONI N. 1975, pp. 12-14.

¹²⁹. Vedi MUSSINI 1991, p. 194.

¹³⁰. Vedi DE TONI N. 1975, pp. 14-17.

¹³¹. Vedi MUSSINI 1991, pp. 193-194.

¹³². In BPRE, Mss. Regg. A 35/2, a margine delle c. 20r, linea 38 e 20v, linea 34, il copista riporta l'indicazione delle carte originali del ms. F da cui ha tratto la copia, rispettivamente «85» e «84».

¹³³. Vedi BPRE, Mss. Regg. A 34/3, c. 63r-76r.

¹³⁴. Vedi BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 12r-35r.

¹³⁵. Vedi BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 37r-76r.

¹³⁶. Citiamo dalla risorsa della BLV, *e-Leo. Archivio digitale di storia della tecnica e della scienza*, <<https://www.leonardodigitale.com/>>. Pagine consultate il 2 dicembre 2019.

¹³⁷. BPRE, Mss. Regg. A 35/2, c. 3r, linea 18.

Venturi: «Gabbioni pieni di ghiara e di scope»¹³⁸. Nel ms. E, a c. 67v, abbiamo nell'originale: «Se due corde parallele sospenderanno il trave per li sua stremi»¹³⁹, in "O": «[S]e due corde parallele sospendorano il traue per li suoi estremi»¹⁴⁰ e in Venturi: «Se due corde parallele sospendono il trave per li sua estremi»¹⁴¹. Infine, nel ms. F, a c. 85r, abbiamo in Leonardo: «Delle macule della luna»¹⁴², in "O": «Delle macchie della luna»¹⁴³ e in Venturi: «Macule della Luna»¹⁴⁴.

Il ms. "O" potrebbe essere una copia diretta degli originali vinciani, tratta non molto tempo dopo il 1636 (le date riportate alle cc. 6r e 11r rappresenterebbero un *terminus post quem*), riutilizzando le carte del registro contabile di un artigiano o commerciante milanese di quel periodo. Venturi l'avrebbe poi acquisita e postillata a Parigi (1796-1797), o quando aveva già avviato e in parte completato lo studio dei codici di Leonardo, quindi tra la fine del 1797 (ritorno in Italia) e la stesura della terza e ultima memoria vinciana *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica*¹⁴⁵ (presentata all'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti in Milano il 2 maggio 1822). Per arrivare a una conferma o smentita di tale ipotesi, riteniamo che dovrebbe essere effettuata una completa trascrizione del ms. "O", con identificazione di tutti i passi vinciani in esso presenti, e che essa dovrebbe essere confrontata con le sillogi vinciane conservate in primo luogo presso la Biblioteca Ambrosiana, ma anche presso altre raccolte pubbliche e, possibilmente, private¹⁴⁶.

Opere di interesse vinciano nella biblioteca Venturi

Nel corso del tempo, numerose opere di interesse vinciano hanno fatto parte della collezione libraria di Venturi. Dal già ricordato *Catalogo* in due volumi, posteriore al 1809¹⁴⁷ e dal *Catalogo della libreria Venturi* dell'Archivio di Stato di Reggio Emilia¹⁴⁸, apprendiamo che il fisico reggiano entrò in possesso del *Trattato della pittura* nelle edizioni di Parigi (1651)¹⁴⁹ e di Roma (1817)¹⁵⁰, delle raccolte di stampe del conte de Caylus (Parigi, 1730)¹⁵¹ e di Carlo Giuseppe Gerli (Milano,

¹³⁸. BPRE, Mss. Regg. A 34/3, c. 69r, linea 8.

¹³⁹. BLV, *e-Leo*, cit.

¹⁴⁰. BPRE, Mss. Regg. A 35/2, c. 2r, linea 4.

¹⁴¹. BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 30r, linee 29-30.

¹⁴². BLV, *e-Leo*, cit.

¹⁴³. BPRE, Mss. Regg. A 35/2, c. 20v, linea 10.

¹⁴⁴. BPRE, Mss. Regg. A 35/1, c. 72r, linea 14.

¹⁴⁵. Vedi BPRE, Mss. Regg. A 34/2, cc. 128-150; DE TONI G.B. 1924, pp. [133]-151.

¹⁴⁶. Vedi in particolare Milano, Biblioteca Ambrosiana, mss. H 227, H 228 e H 229 inf. Cenni al possibile copista di tali manoscritti in CARANDO 1962. Vedi anche i riferimenti di Venturi nella sua terza e ultima memoria vinciana *Notizie autentiche della vita di Leonardo Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica*, in DE TONI G.B. 1924, pp. 146-147.

¹⁴⁷. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 84/9-10.

¹⁴⁸. Cfr. ASRE, *Archivi privati, Archivio Venturi*, 6. *Catalogo della libreria Venturi e carte relative alla medesima* (d'ora in poi *Catalogo libreria Venturi*, seguito dal mazzo in numeri romani e dall'unità in cifre arabe).

¹⁴⁹. *Catalogo libreria Venturi* XII, 110. Cfr. *Catalogo* 2.1.

¹⁵⁰. *Catalogo libreria Venturi* XII, 109. Cfr. *Catalogo* 2.13.

¹⁵¹. VERGA 48; GUERRINI 8.

1784)¹⁵² e delle opere di Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro* (Milano, 1810)¹⁵³ e *Postille alle osservazioni sul volume intitolato Del cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro ecc.* (Milano, 1812)¹⁵⁴. L'analisi dell'inventario del 1813¹⁵⁵ permette di allargare lo sguardo dalle opere di e su Leonardo in senso stretto, a quelle che contengono testimonianze sul maestro di Vinci o comunque hanno qualche relazione con i suoi interessi di studio e di lettura. Alcune di queste, se non furono acquisite da Venturi per la loro relazione con l'oggetto dell'*Essai*, rientrano comunque nell'ambito dei suoi studi di ottica o nei suoi interessi più genuinamente collezionistici e ci sembra utile segnalare la loro presenza all'interno della raccolta libraria venturiana.

Importante opera vinciana è il saggio di Carlo Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci* (Milano, 1804)¹⁵⁶. Tra le più antiche fonti su Leonardo, troviamo le *Rime* (Milano, 1493) di Bernardo Bellincioni¹⁵⁷, le *Novelle* (Londra, 1740) di Matteo Bandello¹⁵⁸, i tre volumi delle *Vite* (Roma, 1759-1760) di Giorgio Vasari¹⁵⁹, gli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* (Basilea, 1575) e gli *Elogia virorum literis illustrium* (Basilea, 1577) di Paolo Giovio¹⁶⁰, legati in un solo volume, quindi i sette volumi della *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (Roma, 1754-1773)¹⁶¹, curati da Giovanni Bottari i primi sei e da Luigi Crespi l'ultimo, e il *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture & de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie* (Losanna, 1773) di Nicolas Cochin¹⁶². Fra le opere che hanno invece rappresentato interessi di studio e lettura da parte di Leonardo, troviamo nella biblioteca Venturi il *De re militari* (Verona, 1483) di Roberto Valturio, anche se dall'inventario del 1813 non è chiaro se si tratti della versione originale latina, o della traduzione in volgare, entrambe curate da Paolo Ramusio e apparse a Verona a quattro giorni di distanza, il 13 febbraio la prima e il 17 febbraio la seconda¹⁶³. In questa categoria di testi, abbiamo anche un testimone manoscritto di epoca imprecisata delle *Quaestiones super perspectiva* di Biagio Pelacani da Parma¹⁶⁴, che rappresentano il commento alla *Perspectiva communis* di John Peckham, uno dei più importanti trattati medievali di ottica, il cui autore «fonda lo studio della luce e dell'ottica su basi geometrico-matematiche»¹⁶⁵. Fra le altre opere latamente legate all'architettura e alla prospettiva, Vitruvio è rappresentato dall'e-

152. *Catalogo libreria Venturi* XII, 179. VERGA 49; GUERRINI 12.

153. *Catalogo libreria Venturi* XXII, 339. Cfr. *Catalogo* 2.11.

154. *Catalogo libreria Venturi* XXII, 340. VERGA 307; GUERRINI 408.

155. Cfr. BPRE, Mss. Regg. A 82/1.

156. *Ivi*, c. 48v. VERGA 286; GUERRINI 396.

157. *Ivi*, c. 25v. VERGA 88; GUERRINI 350.

158. *Ibidem*. VERGA 114.

159. *Ivi*, c. 26v. VERGA 213: «questa edizione è curata da G. Bottari il quale ha corredato la *Vita di L[eonardo]* con giunte ricche di notizie comunicategli attinte al Lomazzo, al Du Frèsne e, in buona parte, al Mariette».

160. *Ivi*, c. 46v. VERGA 272.

161. *Ivi*, c. 27r. VERGA 205 e 337; GUERRINI 419.

162. *Ivi*, c. 45v. VERGA 200.

163. *Ivi*, c. 42v. Cfr. MARANI – PIAZZA 2006, pp. 93-94; VECCE 2017, pp. 128-131; IDEM 2019, p. 93.

164. BPRE, Mss. Regg. A 82/1, c. 52v. Vedi VECCE 2017, pp. 68, 87, 181n.

165. VECCE 2017, p. 87.

dizione tradotta e commentata da Cesare Cesariano del *De architectura libri dece* (Como, 1521)¹⁶⁶ e dal compendio in francese curato da Claude Perrault, *Architecture générale de Vitruve réduite en abrégé* (Amsterdam, 1681)¹⁶⁷. Per quanto riguarda gli studi sulla prospettiva, senza dimenticare il celeberrimo testimone volgare del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca, proveniente dalla biblioteca Bossi e che sarà acquistato da Venturi nel 1818¹⁶⁸, sono ricordati nel 1813 i trattati di Albrecht Dürer, *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (Norimberga, 1528) e *Underweysung der Messung* (ivi, 1538), rilegati in un solo volume¹⁶⁹, e Sebastiano Serlio, *Tutte l'opere d'architettura et prospetiva* (Venezia, 1600)¹⁷⁰.

Il Leonardo di Venturi

Abate, viaggiatore, collezionista: i tre profili di Venturi, uniti al suo essere figlio della rivoluzione scientifica e dell'erudizione storica maturate in Italia e in Europa fra Seicento e Settecento, ci possono aiutare a meglio comprendere il suo contributo agli studi su Leonardo. Il fisico sperimentale e lo storico della scienza attento ai documenti e allo studio filologico dei testi, concorrono a restituirci un profilo nuovo di Leonardo proprio sotto questi due aspetti. Venturi ha voluto mettere alla prova le osservazioni scientifiche di Leonardo, confrontandole con il sapere del suo tempo, e ha cercato di ricomporre il mosaico delle testimonianze documentali, degli scritti e delle stampe di traduzione da disegni e dipinti, per aggiornare le conoscenze allora esistenti.

La pubblicazione dell'*Essai* desta immediatamente l'interesse degli studiosi e influenzerà i lavori successivi. Anche da un punto di vista quantitativo, mentre nel periodo 1493-1796 sono censite 62 voci, fra le edizioni delle opere di e su Leonardo, nei soli anni 1802-1899 questo numero salirà a ben 545 voci¹⁷¹. Il saggio di Venturi si situa quindi ad un punto di snodo negli studi vinciani ed è uno dei moltiplicatori alla base di un loro incremento quantitativo e qualitativo.

Già durante il soggiorno parigino di Venturi, il suo lavoro su Leonardo inizia ad essere noto. Nello stesso 1797, sarebbe stato lo stesso Venturi a pubblicare nelle "Annales de chimie", di cui era collaboratore, un estratto del suo *Essai*, che metteva in particolare evidenza le osservazioni sulla geologia, la chimica e il metodo scientifico contenute negli scritti di Leonardo¹⁷².

Juan Andrés, in una lettera da Roma del 7 ottobre 1797, scrive al fiorentino Lorenzo Mehus:

vedo che in Francia un italiano abate Venturi, professore di Modena, ha incominciato a profit-
tare de' manoscritti presi dall'Italia. Egli ha esaminati 13 volumi di Leonardo da Vinci e ricavate
molte cognizioni di lui anteriori a quelle vantate da altri periscoperte, e vuole dare un'ottica di

¹⁶⁶. BPRE, Mss. Regg. A 82/1, c. 25v. Cfr. Catalogo 4.6.

¹⁶⁷. *Ivi*, c. 42v.

¹⁶⁸. BPRE, Mss. Regg. A 41/2, per il quale cfr. *supra*, nota 91.

¹⁶⁹. BPRE, Mss. Regg. A 82/1, c. 42v.

¹⁷⁰. *Ivi*, c. 52v.

¹⁷¹. Cfr. GUERRINI 1-59, 350-926.

¹⁷². L'estratto, dal titolo *Notice des quelques articles appartenans à l'histoire naturelle et à la Chimie tirée de l'Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, apparve nelle "Annales de Chimie", XXIV, 1797, pp. 150-155. Cfr. DE BRIGNOLI 1835, p. 242, che giudica questo estratto «fatto da maestro»; DE TONI G.B. 1924, p. 259; VERGA 274; SELIGARDI 2005, p. 76, che enuncia il contenuto dell'estratto: «De l'état ancien de la terre. De la flamme et de l'air. Huile propre à peindre. De la méthode» (*ivi*, p. 73).

Leonardo, dove pubblicherà vari capi appartenenti alla pittura che or non si trovano nella sua opera della pittura¹⁷³.

Illustrando l'opera di Leonardo, il fisico reggiano commise l'errore di considerarlo il 'precursore' di scienziati successivi, come Maestlin, Kepler, Galilei, mentre mancavano all'artista di Vinci i caratteri distintivi dello scienziato, cioè la sistematicità nel controllare e replicare esperimenti e osservazioni per ricavarne leggi universali e la volontà di condividere i risultati ottenuti con la comunità degli studiosi. Venturi fu però il primo a classificare e leggere in modo penetrante i manoscritti vinciani, esaminarne con metodo sistematico la componente scientifica e tecnica e farne oggetto di comunicazione al mondo degli studi. Lo scienziato reggiano rivelò quindi il volto di Leonardo studioso dei fenomeni fisici e naturali e raccolse l'eredità filologica del proprio secolo per inaugurare il filone delle edizioni degli scritti vinciani allestite con metodo critico e scientifico. Inoltre, scoprendo o riscoprendo – nel corso delle sue ricerche – autori dell'antichità (Erone di Alessandria, Tolomeo, Vitruvio) o della prima modernità (Piero della Francesca, Leonardo, Galilei), egli pose le premesse per successivi studi criticamente e tecnicamente più attrezzati.

Dopo Venturi, vari furono infatti nell'Ottocento gli sforzi per divulgare gli scritti e il pensiero di Leonardo. Il tedesco Heinrich Ludwig pubblicò un'edizione critica con traduzione tedesca del *Trattato della pittura* (Vienna, 1882)¹⁷⁴, riordinandone la materia con lo scopo di rendere il testo più accessibile al lettore moderno. Un altro tedesco, Jean Paul Richter, raccolse la monumentale antologia *The literary works of Leonardo da Vinci* (Londra, 1883; 2. ed.: Londra, New York, Toronto, 1939; 3. ed.: New York, 1970)¹⁷⁵, sulla base di un lavoro di selezione e classificazione degli scritti vinciani che la rende ancor oggi utile. Il *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* (Milano, 1872)¹⁷⁶ per la prima volta propose la riproduzione facsimilare di una scelta di scritti e disegni del Codice Atlantico, come soluzione più idonea a rendere la complessità grafica e testuale dei manoscritti vinciani e fu accompagnato dal saggio di Gilberto Govi, *Leonardo letterato e scienziato*, prima vera sintesi, dopo Venturi e Libri, del percorso intellettuale e delle conoscenze scientifiche del grande vinciano. Meno di un decennio dopo, si avviò la pionieristica impresa dell'edizione in facsimile, con trascrizione letterale e traduzione francese, dei manoscritti dell'Institut de France – quelli studiati da Venturi quasi un secolo prima –, a cura di Charles Ravaisson-Mollien (Parigi, 1881-1891)¹⁷⁷. A questa, seguiranno fra Ottocento e primo Novecento altre esperienze di edizione dei codici che, insieme alle antologie e alla critica, costituiranno l'oggetto dei successivi contributi che appaiono in questa sede, dedicati rispettivamente alla fortuna di Leonardo nelle raccolte della Biblioteca Panizzi e alle prime edizioni dei manoscritti vinciani.

In un panorama già ricco di variegate ricerche e ansie collezionistiche, il profilo di Giovanni Battista Venturi si staglia come quello dello studioso che, dalla Francia napoleonica, ha disegnato una nuova immagine di Leonardo da Vinci, indagatore dei fenomeni fisici e naturali, ingegnere, artista, traghettandolo dall'agiografia alla ricerca di più solide conferme documentali.

173. ANDRÉS 2006, v. II, p. 968.

174. VERGA 31; GUERRINI 46.

175. VERGA 77; GUERRINI 47.

176. VERGA 54; GUERRINI 41.

177. VERGA 55-57, 59-61; GUERRINI 44. Vedi anche Catalogo 2.8.



Roberto Marcuccio

La fortuna di Leonardo da Vinci nelle raccolte della Biblioteca Panizzi

I fondi storici della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia costituiscono un importante bacino di ricerca, non solo per ricostruire la vicenda biografica e intellettuale di Giovanni Battista Venturi, ma anche per tratteggiare quella della fortuna editoriale e critica di Leonardo da Vinci, in molti dei suoi filoni di sviluppo e in un periodo che va dagli ultimi decenni del secolo XVIII alla metà del Novecento. Nel periodo in questione si assiste infatti a una serie di acquisizioni importanti per comprendere la più recente critica vinciana.

Quella qui presentata sarà una panoramica critica e bibliografica dal carattere selettivo, e per lo più limitata all'Italia. Essa sarà scandita in sei sezioni tematiche e temporali, con l'obiettivo di evidenziare il senso di un percorso culturale ben più ricco¹.

Leonardo fra neoclassicismo e romanticismo

Nel declinante secolo XVIII, quando a segnare i caratteri della vita artistica e letteraria sono principalmente le correnti culturali neoclassicista e romantica, l'attenzione verso la figura e l'opera di Leonardo mostra al tempo stesso continuità e discontinuità.

In tale lasso di tempo, l'unico testo di Leonardo noto e pubblicato è il *Trattato della pittura*² che, nelle edizioni a stampa, come nelle redazioni manoscritte, si rifà alla versione tramandata dall'*editio princeps* parigina del 1651³. Esempio ne è l'elegante edizione bolognese del 1786⁴, che in tutto segue quella parigina, tranne che nella collocazione delle tavole, che non affiancano il testo a seconda del capitolo di riferimento, ma sono raccolte in chiusura delle due sezioni, rispettivamente dedicate a Leonardo e a Leon Battista Alberti.

¹. Le opere di cui tratteremo, per lo più appartenenti alle raccolte della Biblioteca Panizzi, saranno citate in nota con il sistema autore-data, aggiungendo i dati dell'esemplare (biblioteca, collocazione, provenienza quando conosciuta). Nel caso di opere esposte in mostra, verrà fornito solo il numero della scheda di catalogo. Gli strumenti di indagine qui considerati per una visione il più possibile esaustiva della produzione bibliografica d'interesse vinciano sono i repertori VERGA e GUERRINI e l'OPAC della BLV, Catalogo on-line e *Bibliografia Internazionale Leonardiana*, <<http://www.catalogo.bibliotecaleonardiana.it/easyweb/w2015/>>, questa risorsa digitale è stata visitata per l'ultima volta il 31 gennaio 2020. Su G.B. Venturi, vedi il saggio precedente di R. Marcuccio, *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani*. Il presente contributo è basato, con i necessari adattamenti e aggiornamenti, sul precedente lavoro MARCUCCIO 2019b.

². Sul testo, le edizioni e la ricezione del *Trattato della pittura*, vedi STEINITZ 1958; MARANI – FIORIO 2007; FARAGO 2009.

³. Cfr. Catalogo 2.1.

⁴. Cfr. Catalogo 2.3.

In tale ambito, un elemento di discontinuità è invece rappresentato dalla pubblicazione, per la prima volta, del Codice Urbinate latino 1270 della Biblioteca Vaticana, il più completo e attendibile testimone del trattato vinciano, più ampio di quelli noti fino ad allora e redatto dall'allievo Francesco Melzi sulla base degli autografi di Leonardo. A curare l'edizione è il bibliotecario Guglielmo Manzi (1784-1821), e accanto al testo è pubblicato un volume di tavole calcografiche con le illustrazioni del codice vaticano, realizzate su disegni del futuro collezionista e bibliofilo Giovan Francesco De Rossi, figlio di Giovanni Gherardo. Ogni tavola presenta anche dieci o quindici disegni, riprodotti con il riferimento al foglio del codice in cui si trovano e con un tratto preciso ed essenziale, accostabile forse più all'illustrazione scientifica che artistica⁵.

Pochi anni prima, un lavoro che aveva posto le basi, non a caso dopo la pubblicazione dell'*Essai* di Venturi, per uno studio aggiornato delle vicende e dei documenti relativi alla biografia vinciana, era stato quello di Carlo Amoretti (1741-1816), corrispondente del fisico reggiano, ma soprattutto bibliotecario presso l'Ambrosiana (Fig. 1). Amoretti aveva pubblicato a Milano nel 1804 le *Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci*⁶, ampia e documentata biografia vinciana, basata su numerose fonti primarie – fra cui il Codice Atlantico – e sui lavori di Baldassarre Oltrocchi – dottore e poi prefetto della Biblioteca Ambrosiana –, rimasti inediti, e dello stesso Venturi, in cui l'autore ha agio di rettificare le inesattezze che fino ad allora venivano tramandate da una biografia all'altra.

Altro autore di un fondamentale contributo su Leonardo, apparso al volgere del primo decennio dell'Ottocento, è Giuseppe Bossi (1777-1815), importante artista, scrittore, collezionista e intellettuale nella Milano di età napoleonica, giustamente noto per l'opera *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*⁷.

Verso le prime edizioni dei codici vinciani

Se tra la fine del Settecento e i primi decenni del secolo successivo gli studi vinciani sono più attenti a una ricerca e lettura critica delle fonti e alla messa a punto del testo del *Trattato della pittura*, dopo l'unità d'Italia maturano le condizioni perché si parli, in un contesto di valorizzazione della figura di Leonardo a fini patriottici e a seguito delle innovazioni intervenute nei settori dell'editoria e della riproduzione fotografica, dell'edizione integrale dei manoscritti vinciani. Il ministro della pubblica istruzione del Regno d'Italia, Cesare Correnti, con decreto del 5 novembre 1871, nomina infatti una commissione incaricata di esperire la possibilità di pubblicare i manoscritti di Leonardo⁸. Fra le proposte raccolte, si decide di optare per quella di Gilberto Govi (1826-1889), come Venturi fisico e storico della scienza, oltre che bibliofilo e bibliotecario⁹.

⁵. Cfr. Catalogo 2.13.

⁶. Cfr. Catalogo 2.9 e 2.10.

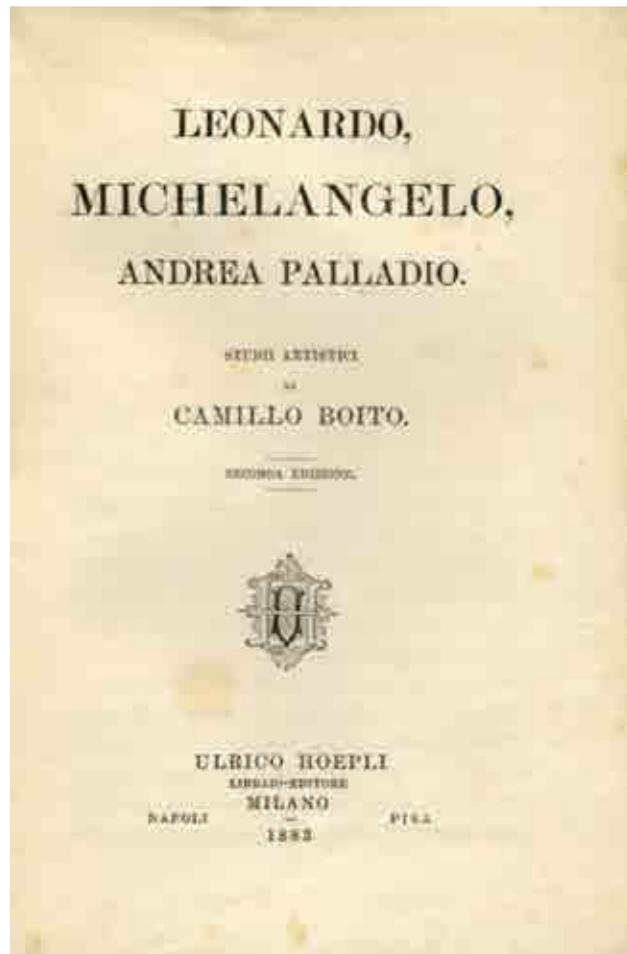
⁷. Cfr. Catalogo 2.11 e 2.12.

⁸. La commissione, formata da consiglieri della R. Accademia di belle arti di Milano e membri del R. Istituto lombardo di scienze e lettere, era composta da Carlo Belgiojoso, Giuseppe Bertoni, Camillo Boito, Gilberto Borromeo, Giuseppe Colombo, Gilberto Govi e Giuseppe Mongeri.

⁹. Su G. Govi, vedi BORRELLI – SCHETTINO 2005; LAURENZA 2005, in part. alle pp. 101-105.



1



2

Fig. 1
 Carlo Amoretti. Ricav[at]o da ritratto originale, 1830 ca., litografia (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 29394)

Fig. 2
 Camillo Boito, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio*, 2. ed., Milano, Hoepli, 1883 (BPRE, Negri 7074)

Viene così dato alle stampe il *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* (Milano, 1872)¹⁰, con fotolitografie riproducenti fogli del Codice Atlantico. Il *Saggio* doveva assolvere il duplice compito di divulgare il pensiero di Leonardo e sperimentare il metodo editoriale più adeguato per una pubblicazione integrale dei manoscritti vinciani. Tale volume promosso da Govi, non è documentato nelle raccolte della Biblioteca Panizzi, ma lo sono invece altre opere di questo storico della scienza, come la *Nota intorno al primo scopritore della pressione atmosferica*¹¹, il discorso *Le leggi della natura*, letto all'Università di Torino per l'apertura dell'anno accademico 1868¹² e l'*Ottica* di Tolomeo, pubblicata nella versione latina di Eugenio Panormitano¹³.

Il taglio interdisciplinare del *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* è però documentato da un'edizione successiva dell'altro contributo contenuto nel volume, il saggio *Leonardo scultore e pittore* di Camillo Boito (1836-1914), fratello del librettista Arrigo¹⁴ (Fig. 2). Qui Camillo Boito non si limita a una disamina dell'arte leonardesca, ma la fa precedere da un breve profilo biografico, nel quale ricorda la Festa del Paradiso, ideata da Leonardo per le nozze di Gian Galeazzo Sforza nel 1490¹⁵, e osserva che Leonardo «fu singolarissimo anche in questo, che non si sa ch'egli s'innamorasse mai o avesse nessuna amante. E pure possedeva le due grandi virtù da innamorare le donne: la bellezza e la forza»¹⁶. Esaminando l'opera pittorica di Leonardo, Boito sottolinea come egli non si celasse dietro i suoi dipinti, come invece facevano Raffaello e Michelangelo, ma raffigurasse con estrema fedeltà la realtà esteriore e interiore delle scene rappresentate. E confrontando nella *Prefazione* Leonardo e Michelangelo, Boito si sofferma sulle differenze fra i due artisti. L'uno, Leonardo, era per Boito «filosofo in tutto, antiveggente, quasi profeta, incarnò, quattro secoli addietro, lo spirito dell'uomo d'oggi»¹⁷, l'altro, Michelangelo, era invece «artista liberissimo, diede corpo eterno a quei vivaci sentimenti umani, che non sono tanto della gente antica quanto della gente moderna»¹⁸. Il *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* conteneva anche l'auspicio di Gilberto Govi, che si arrivasse quanto prima alla pubblicazione dei manoscritti vinciani. Questo voto appassionato sarà raccolto, paradossalmente, da numerose iniziative prima straniere e solo in un secondo momento italiane.

¹⁰. Vedi *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* 1872. Il volume, pubblicato in 300 esemplari numerati, contiene in apertura un *Proemio* di Carlo Belgiojoso (pp. [V]-VII) e brevi *Note biografiche* di Giuseppe Mongeri (pp. [1]-2). La sezione centrale del volume, significativamente intitolata *Il genio di Leonardo*, ospita il saggio *Leonardo letterato e scienziato* di Gilberto Govi (pp. [5]-22), con illustrazione delle vicende dei codici vinciani e dei contributi forniti da Leonardo in tutti i campi del sapere, teorico e pratico, nei quali si era cimentato, e il secondo saggio *Leonardo scultore e pittore* di Camillo Boito (pp. [23]-32), dove viene presa in esame con pari dettaglio l'attività artistica di Leonardo. Il volume si chiude con le ventiquattro riproduzioni fotolitografiche di *Figure e scritti di Leonardo da Vinci tratti dal Codice Atlantico*, che rappresentano il primo tentativo di pubblicare i codici vinciani per mezzo delle più aggiornate tecniche di stampa, abbinando alle immagini selezionate una trascrizione con criteri moderni della parte testuale e il commento di Giuseppe Colombo. Cfr. VERGA 54; GUERRINI 41.

¹¹. Vedi GOVI 1867 (BPRE, Misc. Ruffini 2034).

¹². Vedi GOVI 1868 (BPRE, Misc. Gen. 358/14).

¹³. Vedi PTOLOMAEUS 1885 (BPRE, 11.B.93).

¹⁴. Vedi BOITO 1883 (BPRE, Negri 7074, provenienza: dono Giuseppina Negri, 1980). VERGA 831; GUERRINI 666. Il saggio *Leonardo (1452-1519)* si trova alle pp. [19]-116.

¹⁵. Cfr. BOITO 1883, p. 34.

¹⁶. *Ivi*, p. 37.

¹⁷. *Ivi*, p. 7.

¹⁸. *Ivi*, pp. 7-8.

In ogni caso, i progressi degli studi alla fine dell'Ottocento saranno tanto significativi, da poter affermare che il *corpus* centrale dei manoscritti di Leonardo sarà integralmente edito per la prima volta entro gli inizi del successivo secolo XX¹⁹, con una positiva ricaduta sulla conoscenza e la diffusione degli scritti vinciani, cui faremo cenno nei paragrafi che seguono.

Di queste preziose edizioni, la Biblioteca Panizzi conserva il primo volume dei disegni di anatomia della Biblioteca Reale di Windsor, Fogli A, pubblicato da Theodor Sabachnikoff con trascrizione di Giovanni Piumati nel 1898²⁰ (Fig. 3a-b). Come nel Codice sul volo degli uccelli, pubblicato dagli stessi curatori cinque anni prima²¹, a ciascuna delle tavole, riprodotte in eliotipia a grandezza naturale, è premesso un foglio di carta trasparente, dove le figure sono schematicamente riprodotte e munite di un numero progressivo, che rimanda alla trascrizione diplomatica e interpretativa e alla traduzione francese²². Nel 1909 fu invece pubblicato il Codice Leicester, a cura di Gerolamo Calvi (1874-1934), con approfondita introduzione storica, riproduzione facsimilare completa, trascrizione diplomatica e interpretativa, note critiche sui luoghi controversi e ampio indice analitico²³. La Biblioteca Panizzi conserva il raro estratto con la sola introduzione storica di Calvi (Fig. 4a-b), nella quale l'autore discute sulla data di composizione del codice, che assegna agli anni 1505-1506 del secondo soggiorno fiorentino di Leonardo e ne illustra il contenuto, finalizzato a una ricomposizione più organica dei temi relativi alle acque, confrontandolo con gli altri manoscritti leonardiani. Calvi osserva inoltre come dalla lettura del codice emergano debiti verso la *Cosmografia* di Tolomeo nell'edizione di Ulm del 1482 e verso opere di Raimondo Lullo, oltre a riferimenti ad autori già noti come fonti di Leonardo. Viene inoltre ricostruita la storia del codice, che negli anni dieci del Settecento Thomas Coke, futuro conte di Leicester, acquistò da Giuseppe Ghezzi, pittore di origini marchigiane residente a Roma. In chiusura del testo introduttivo, Calvi ricorda la disponibilità del proprietario del codice, Lord Leicester, morto il 24 gennaio di quello stesso anno 1909, nel premettere lo studio e la riproduzione del manoscritto e ringrazia, fra gli altri, lo storico dell'arte Sidney Colvin e il diplomatico italiano, allora di stanza a Londra, Alberto Pansa²⁴.

Il Governo italiano aveva peraltro avviato nel 1902 l'edizione integrale dei manoscritti e disegni vinciani, della quale nel 1905 è incaricata la Reale Commissione Vinciana. Si prevedono più di quaranta volumi fra manoscritti e disegni, «secondo una visione – afferma Domenico Laurenza – che comincia a considerare in modo unitario l'opera scientifica e artistica di Leonardo»²⁵. Il maggior pregio di queste edizioni sarà la forte integrazione fra testo trascritto e disegni. Gli ultimi fascicoli predisposti dalla Reale Commissione Vinciana vedranno la luce nel 1949 e 1952²⁶.

¹⁹ Vedi su questo aspetto il saggio di Claudio Giorgione, *Le prime edizioni dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, contenuto nel presente volume.

²⁰ Cfr. Catalogo 2.15.

²¹ Vedi LEONARDO DA VINCI / SABACHNIKOFF – PIUMATI 1893. Cfr. VERGA 63; GUERRINI 55.

²² Sulle edizioni del Codice del volo degli uccelli e dei Fogli A e B dell'Anatomia di Windsor, curate da Piumati e Sabachnikoff, vedi anche GÜTERMANN 2018.

²³ Vedi LEONARDO DA VINCI / CALVI 1909. Cfr. VERGA 68; GUERRINI 74. Su G. Calvi, vedi MIGLIAVACCA 2016.

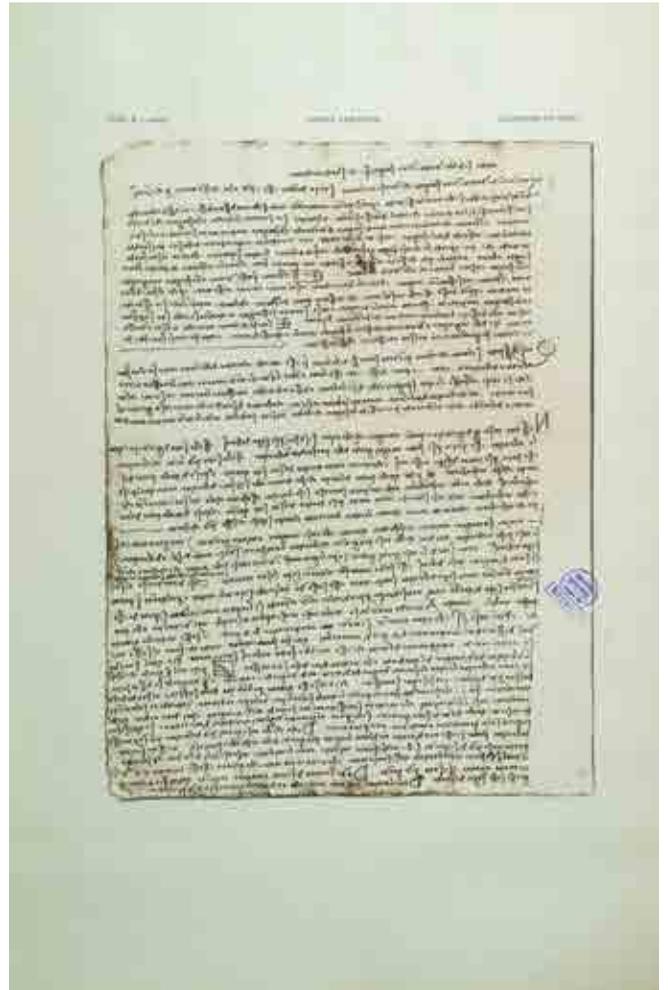
²⁴ Cfr. CALVI 1909 (BPRE, 5.A.219, con invio dell'autore a Naborre Campanini). GUERRINI 1280.

²⁵ LAURENZA 2005, p. 106.

²⁶ Sui lavori della Commissione vinciana, in particolare dal 1905 al 1945, e sul relativo contesto, inerente il “mito” e la ricezione di Leonardo, vedi LAURENZA – DE PASQUALE 2019.



4a



4b

Fig. 4a-b
 Gerolamo Calvi, *Introduzione al codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall, Milano, Cogliati, 1909* (BPRE, 5.A.219, front. e tav. sciolta)

Leonardo fra decadentismo, positivismismo e idealismo

Le edizioni integrali di fine Ottocento porranno le premesse per le antologie di testi vinciani, curate da studiosi ben attrezzati e sviluppate per temi. Pensiamo soprattutto alle opere di Edmondo Solmi (1899) e Joséphin Péladan (1907)²⁷. A loro volta, queste antologie saranno alla base di una maggiore diffusione e divulgazione dei testi vinciani, nonché della formazione di autori e interpreti di primo piano, come Paul Valéry, Sigmund Freud e Gabriele D'Annunzio.

Edmondo Solmi è stato uno dei più rilevanti studiosi vinciani nel periodo considerato. Egli pubblica la ben nota antologia *Frammenti letterari e filosofici* di Leonardo da Vinci e, come ricorda Ettore Verga, «il libretto ebbe meritata fortuna e fu imitato in Italia e fuori»²⁸. Solmi compone anche la più importante monografia italiana dedicata all'artista di Vinci, dal titolo *Leonardo (1452-1519)*²⁹, nella quale, come ha scritto Sandra Migliore, «l'autore si propone di offrire, sulla base di tutta la documentazione storica e critica disponibile, un'interpretazione il più possibile completa della figura di Leonardo, la cui vita è presentata in tre sezioni sistemate cronologicamente»³⁰.

La biografia vinciana di Solmi tende a mettere l'accento su un Leonardo quasi esclusivamente dedito alla contemplazione, mentre la contemporanea critica europea cercava di operare una sintesi dei diversi aspetti della personalità dell'artista. Dopo l'antologia e la biografia, il terzo contributo di Solmi alla critica vinciana è il saggio dedicato a *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (1908), in cui, dall'analisi dei manoscritti vinciani, lo studioso cerca di distinguere la parte originale e le trascrizioni da opere altrui. Si tratta di un primo approccio, che lo stesso Solmi riprenderà in analogo studio del 1911, che accresce e corregge il precedente, ma soprattutto è l'inizio di un filone di ricerca ancora aperto, che cerca di indagare criticamente gli scritti di Leonardo, nelle loro fonti e finalità³¹.

Edmondo Solmi, nato a Finale Emilia (Modena) il 17 novembre 1874, formatosi presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze, culla del positivismismo italiano, e morto prematuramente a Spilamberto (Modena) il 29 luglio 1912, nonostante la breve esistenza lasciò – oltre a quelli sopra ricordati – oltre trenta titoli di argomento vinciano, quindici dei quali furono pubblicati nel volume postumo *Scritti vinciani* (1924), a cura del fratello Arrigo³² (Fig. 5). Nella *Prefazione* al volume, che contiene anche una *Bibliografia vinciana di Edmondo Solmi*³³, Arrigo motiva la scelta dei saggi ripubblicati, selezionati sia per la loro rarità e difficoltà di reperimento, sia perché compongono una trattazione omogenea e ordinata cronologicamente di alcune fasi e momenti della vita di Leonardo, costituendo un aggiornamento e approfondimento della biografia vinciana pubblicata da Edmondo nell'anno 1900. Il geografo e cartografo Mario Baratta (1868-1935), eminente studioso dei terremoti avvenuti in Italia, si dedicò anche allo studio dell'opera cartografica di Leonardo, lasciando un importante

²⁷. Per Solmi, vedi Catalogo 5.1 e *infra*. Per Péladan, vedi LEONARDO DA VINCI / PÉLADAN 1907.

²⁸. VERGA 78.

²⁹. Cfr. Catalogo 5.2.

³⁰. MIGLIORE 1994, p. 139.

³¹. Vedi SOLMI 1908; IDEM 1911; ora raccolti in IDEM 1976.

³². Cfr. SOLMI 1924 (BPRE, 6.B.776). VERGA 2695; GUERRINI 1917.

³³. Cfr. SOLMI 1924, pp. [IX]-XI.

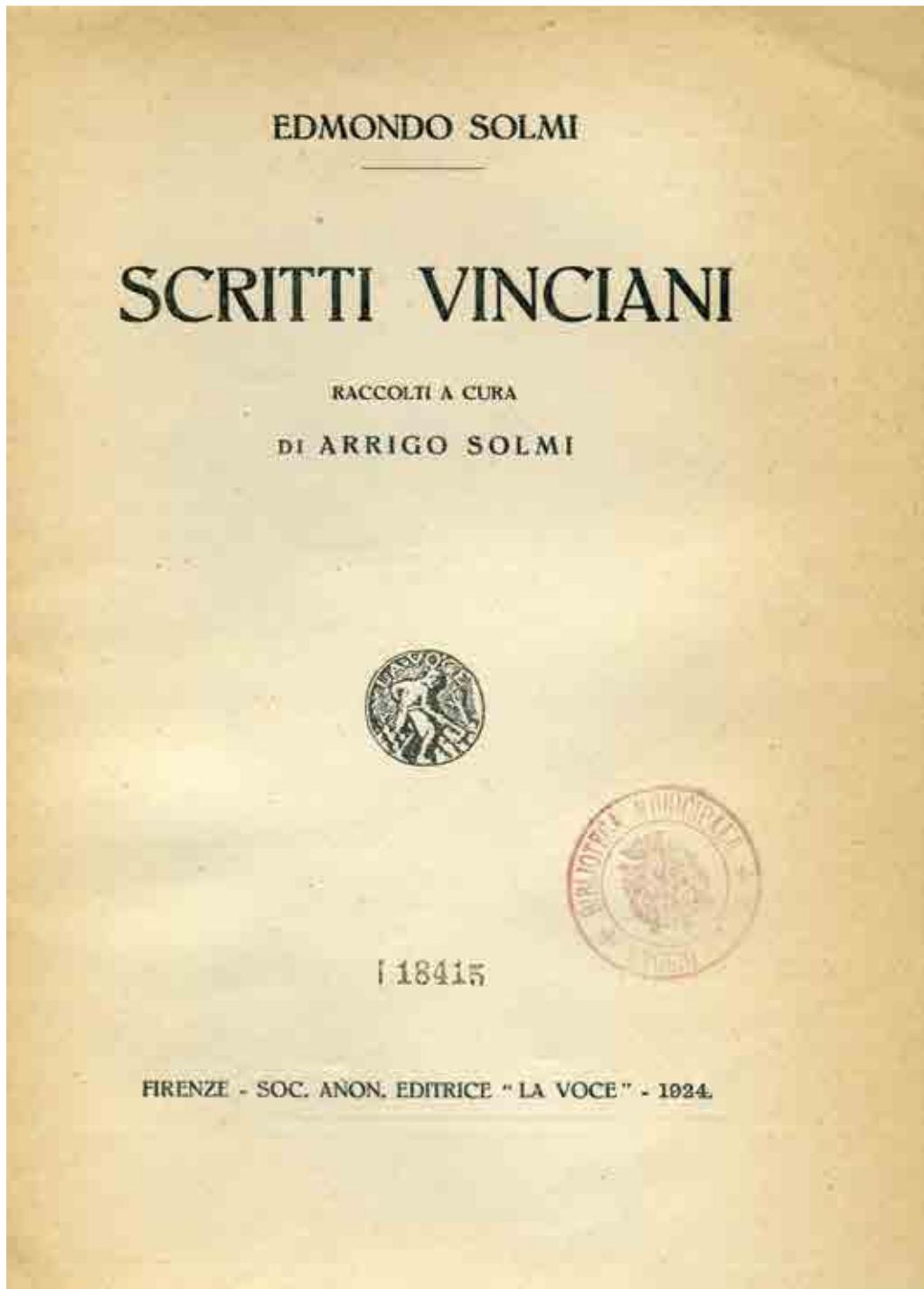


Fig. 5
Edmondo Solmi, *Scritti vinciani*, raccolti a cura di Arrigo Solmi, Firenze, La voce, 1924 (BPRE, 6.B.776)

lavoro storico, poi pubblicato postumo³⁴. Nei diversi titoli che compongono la sua bibliografia vinciana, vi è il volumetto illustrato *Curiosità vinciane* (1905)³⁵, nel quale l'autore dismette i panni dell'accademico per affrontare con taglio divulgativo alcuni aspetti curiosi dell'opera di Leonardo. In particolare, Baratta esamina dettagliatamente la scrittura mancina dell'artista, liberandola dai presunti aspetti crittografici e spiegandone l'origine, la funzione e le varianti. Studia poi i rebus di Leonardo, collocandoli nel contesto generale di questo tipo di enigmi e cercandone l'origine nel desiderio vinciano di mantenere oscuri alcuni aspetti del proprio pensiero più intimo. Infine, prendendo le mosse dalla celebre lettera a Lodovico il Moro, presenta gli strumenti per l'immersione subacquea progettati da Leonardo, interpretandoli non come invenzioni originali, ma come il perfezionamento di apparecchi già esistenti.

Un'altra antologia vinciana apparsa in questi anni è rappresentata dagli *Scritti* curati da Luca Beltrami (1854-1933), architetto, giornalista e uomo politico milanese³⁶ (Fig. 6). Beltrami, fondatore nel 1905 della "Raccolta vinciana", mette in luce nel testo introduttivo la «costante preoccupazione colla quale Leonardo mira all'espressione più chiara ed efficace del suo pensiero»³⁷ e lo sforzo dell'artista di offrire, nel progettato 'trattato di anatomia' come in altri suoi studi e osservazioni, una visione organica della natura, dove ognuna delle parti concorre a costituire un'unità che dà armonia e significato a ciascuna di esse. Beltrami rifugge dalle interpretazioni 'esoteriche' del pensiero vinciano, mentre si mostra sensibile, a seguito della pubblicazione per sua cura del Codice Trivulziano e dei lavori di Luigi Morandi, poi confutati e ridimensionati da Solmi, all'idea che Leonardo fosse intento, «fra le molteplici sue occupazioni, al compito di recare valido contributo agli strumenti più essenziali per qualsiasi lingua: il vocabolario e la grammatica»³⁸.

Quella curata da Beltrami è un'antologia scarna ed essenziale, tipograficamente molto ben confezionata, con fregi di Duilio Cambellotti, rivolta a un pubblico colto, ma non allo studioso o all'insegnante, nella quale la materia è organizzata in venti capitoli suddivisi per argomento (metodo, scienza e esperienza, l'anima, l'organismo umano, la pittura e il paragone delle arti, testi narrativi, lettere), priva di apparati e di indicazioni circa la provenienza dei passi riportati.

Tra i 'fruitori' delle antologie vinciane, ma anche delle edizioni dei manoscritti, può essere annoverato il poeta Paul Valéry (1871-1945), che fra il 1895 e il 1931 pubblica brevi ma importanti contributi dedicati a Leonardo, il maggiore dei quali reca il suggestivo titolo di *Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*³⁹. Altri lettori illustri delle antologie vinciane sono Sigmund Freud (1856-1939),

³⁴. Vedi LEONARDO DA VINCI / BARATTA 1941. GUERRINI 160.

³⁵. Cfr. BARATTA 1905 (BPRE, Pop. 5321, provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia). VERGA 1549; GUERRINI 1070.

³⁶. Cfr. LEONARDO DA VINCI / BELTRAMI 1913 (BPRE, 6.G.376/26). VERGA 85; GUERRINI 86.

³⁷. LEONARDO DA VINCI / BELTRAMI 1913, p. 12.

³⁸. *Ivi*, p. 14. Vedi, per l'edizione del Codice Trivulziano, LEONARDO DA VINCI / BELTRAMI 1891. Sulle ricerche di Morandi, vedi MORANDI 1908; FANFANI 2013, in part. alle pp. 402-404.

³⁹. Il saggio, composto nel 1894, uscì l'anno dopo nella "Nouvelle revue". Nel quarto centenario della morte di Leonardo (1919), esso apparve in volume, preceduto dal testo esplicativo *Note et digression*. Il terzo e ultimo contributo vinciano del poeta francese è *Léonard et les philosophes. Lettre à Leo Ferrero*, apparso in "Commerce" nel 1928 e come prefazione in FERRERO 1929, pp. [1]-81 (cfr. Catalogo 5.11). I tre saggi, con l'aggiunta di note marginali redatte nel 1929-1930, furono poi raccolti in VALÉRY 1931. Per una traduzione italiana, vedi VALÉRY 1984. Per il contributo di Valéry alla critica vinciana, vedi MIGLIORE 1994, pp. 109-116; NANNI – SANNA 2012.

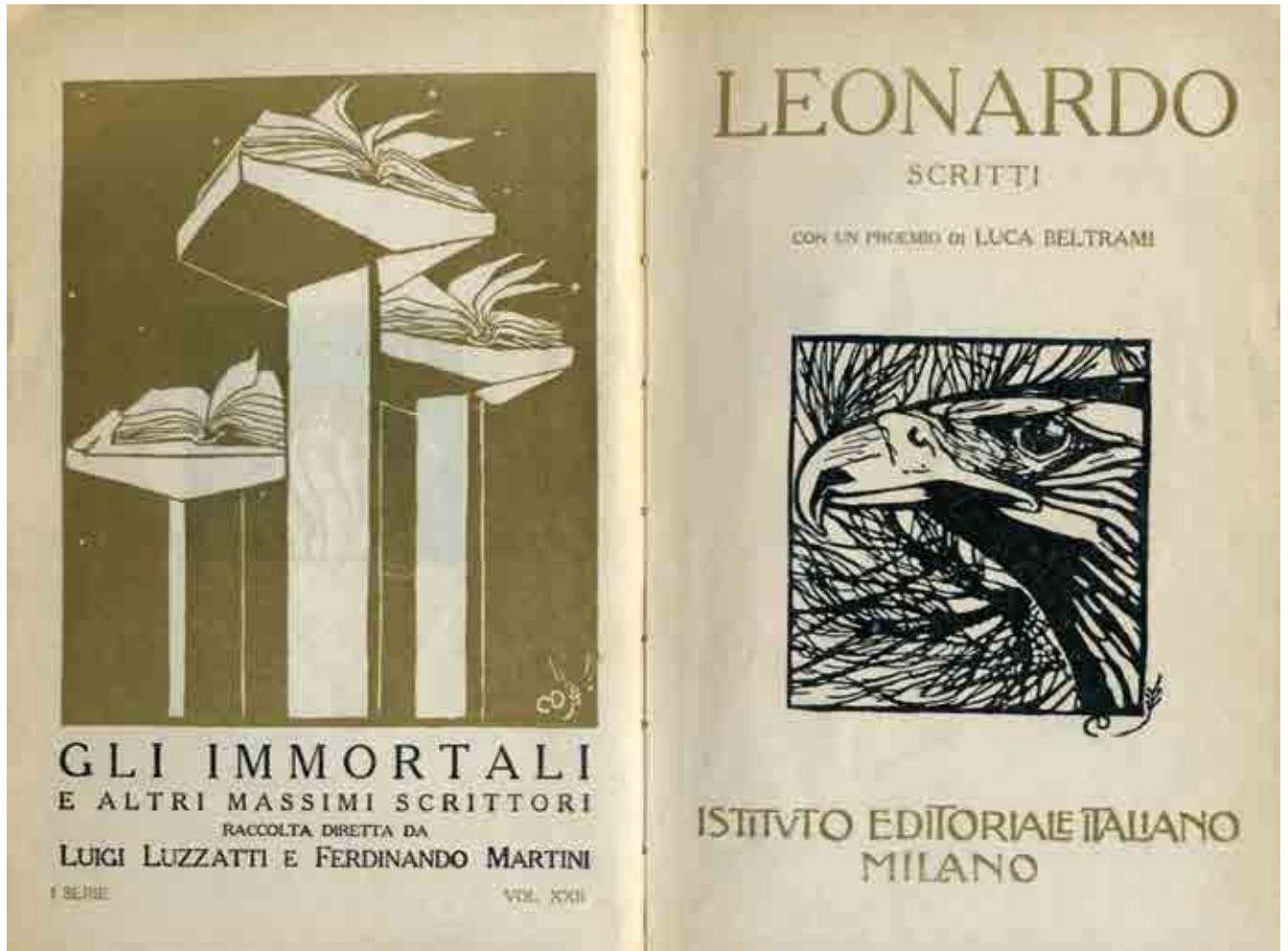


Fig. 6
 Leonardo da Vinci, *Scritti*, con un proemio di Luca Beltrami, Milano, Istituto editoriale italiano, [1913] (BPRE, 6.G.376/26, occhietto con tit. della collana e front.)

che con il saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* (1910), segna una novità nel dibattito critico sull'artista e suscita vivaci polemiche⁴⁰ e Gabriele D'Annunzio (1863-1938), grazie al quale Leonardo viene pienamente accolto nell'estetica decadente⁴¹. Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento si sviluppa un vivace dibattito su Leonardo, anche legato alla moda del momento. Come reazione alle mitizzazioni di stampo romantico e decadente di fine secolo (Leonardo 'mago', Leonardo genio universale che vive in comunione magica con la natura, Leonardo che abbandona le sue opere prima di averle compiute, ecc.), il filone di studi legato al positivismo promuove invece ricerche erudite e biografiche, revisioni critiche e il già ricordato progetto di edizione nazionale dei manoscritti e al tempo stesso tende a produrre una 'scomposizione' e una visione a compartimenti stagni della personalità di Leonardo. Esempio di questo approccio sono, fra le altre, le *Conferenze fiorentine* del 1906 e molte pubblicazioni per il centenario del 1919.

Alle *Conferenze fiorentine*, i cui atti saranno pubblicati nel 1910, prendono parte nomi di rilievo della cultura italiana, come il più volte ricordato Solmi, insieme a Benedetto Croce, Angelo Conti, Antonio Favaro, Isidoro Del Lungo e Luca Beltrami⁴². Le *Conferenze fiorentine* prevedevano anche un intervento, mai presentato, di D'Annunzio sulla vita interiore di Leonardo, mentre Giovanni Papini vi avrebbe giustamente lamentato l'assenza di un intervento dedicato alla fortuna critica di Leonardo⁴³. Ben nota è la provocatoria messa in discussione, da parte di Croce, della qualifica di 'filosofo' assegnata a Leonardo⁴⁴. Il dannunziano Angelo Conti si fa invece sostenitore dell'autonomia dell'opera d'arte dalle influenze dell'ambiente storico-culturale, della biografia e delle ascendenze del proprio autore⁴⁵. Il Leonardo di Conti «è una figura assorta e concentrata, [...], che condensa in sé ogni aspetto della realtà e dell'umana capacità»⁴⁶. Per Conti i disegni di Leonardo rappresentano il suo «ardore di conoscenza»⁴⁷. Essi «sono un mezzo di cui egli si è servito per conoscere l'universo»⁴⁸, in quanto, per Leonardo, imitazione della natura «non vuol dire copiare le sue apparenze esteriori [...] significa divenire come la natura, acquistando la potenza di creare l'opera d'arte nel modo stesso nel quale la natura crea le sue vite innumerevoli: qual fanno le cose»⁴⁹. Per sintetizzare il significato di questa fase di studi vinciani, corrispondente all'incirca agli anni 1883-1915, si può convenire con Carlo Pedretti, quando afferma che con Ettore Verga «si fa strada la necessità di capire l'indole di Leonardo superando la barriera del mito già innalzata dal Vasari e difesa a spada tratta dai romantici e dai decadenti»⁵⁰, per arrivare con Valéry, Croce, Freud,

40. Vedi FREUD 1910. Per una traduzione italiana, vedi FREUD 2008. Per il dibattito suscitato da questo scritto, vedi VERGA 1922; MIGLIORE 1994, pp. 121-136; MARX 2012.

41. Vedi su questo aspetto MIGLIORE 1994, pp. 155-193.

42. Cfr. *Conferenze fiorentine* 1910 e Catalogo 5.3.

43. Cfr. MIGLIORE 1994, p. 142, nota 19.

44. Vedi CROCE 1910.

45. Cfr. CONTI 1910.

46. MIGLIORE 1994, p. 206.

47. CONTI 1910, p. 94.

48. *Ivi*, p. 97.

49. *Ivi*, p. 99.

50. CARLO PEDRETTI, *Presentazione*, in MIGLIORE 1994, p. 4.

Richter, Solmi e Fumagalli, che sarà trattata poco oltre, a quando «Leonardo trova finalmente un posto nella letteratura italiana»⁵¹. Nel 1919, il quarto centenario della morte di Leonardo coincide per l'Italia con la volontà di riscatto e ricostruzione successiva alla Grande Guerra. Il fiorire di iniziative e pubblicazioni in quel centenario risponde a una motivazione culturale e a una politica, consistente nell'esaltazione di Leonardo in quanto «Genio tipicamente italiano»⁵².

Ricordiamo per tutti l'elegante volume miscelaneo edito dall'Istituto di studi vinciani in Roma, diretto da Mario Cermenati. I saggi in esso contenuti ragguagliano sugli studi più recenti condotti in Italia e all'estero, toccando gli argomenti più svariati⁵³. Il 1919, anno del centenario vinciano, porta anche a una ripresa della riflessione – già avviata, come accennato, e subito chiusa da Croce – sulla opportunità o meno di definire Leonardo 'filosofo'. Un contributo interessante viene dal già citato Francesco Orestano con il suo *Leonardo da Vinci*⁵⁴. Orestano ritiene che il sistema di pensiero di Leonardo sia talmente correlato nei suoi diversi aspetti, nella teoria come nella prassi, da comportare quasi naturalmente la definizione di 'filosofico'. Si tratta di uno dei primi tentativi – e dei più originali – di ricondurre a unità le molteplici sfaccettature della personalità e dell'opera di Leonardo, fino a quel momento esaminate solo in modo settoriale⁵⁵.

All'interno delle pubblicazioni dell'Istituto di studi vinciani in Roma, sono di questo periodo anche due opere che segnano una tappa importante della ricezione di Leonardo sul versante storico-artistico. Ci riferiamo ai volumi di Lionello Venturi, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919)⁵⁶, e del padre di questi, Adolfo Venturi, *Leonardo da Vinci pittore* (1920)⁵⁷.

Lionello Venturi (1885-1961) dedica a Leonardo un'opera, nella quale il suo principale intendimento è quello di confrontare le idee teoriche dell'artista toscano, come emergono dal *Trattato della pittura*, con la loro applicazione nelle opere figurative. Venturi propone inoltre una visione panoramica della produzione pittorica vinciana, cercando di individuare gli elementi comuni ai diversi dipinti. La tesi di fondo, probabilmente influenzata dall'idealismo crociano di cui l'autore si era nutrito, sta nell'affermazione, come ha scritto Ettore Verga, che «L[eonardo], quando si accosta all'arte, è esclusivamente artista, libero da ogni preoccupazione scientifica: lo scienziato, maestro dell'esperienza, è, quando disegna o dipinge, il più idealista, il più spirituale degli artisti»⁵⁸.

Adolfo Venturi (1856-1941) applica invece un rigoroso metodo storico-artistico a un'analisi globale della produzione pittorica e grafica di Leonardo. Egli dedica la prima parte del volume allo studio dell'intreccio fra le opere di Leonardo e la sua biografia (i viaggi, le amicizie, le committenze), la seconda a un'attenta lettura e a un'acuta interpretazione di ciascuna di esse, la terza, infine, ad

⁵¹. *Ivi*, p. 5.

⁵². Sono parole del filosofo Francesco Orestano (1873-1945), citate da MIGLIORE 1994, p. 151 e nota 80.

⁵³. Cfr. Catalogo 5.5.

⁵⁴. Cfr. ORESTANO 1919 (BPRE, Pop. 12008, provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia). VERGA 2482; GUERRINI 1680. Il saggio sarà riedito in ORESTANO 1943 (BPRE, Pop. 5247, provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia), alle pp. 7-141. GUERRINI 2625.

⁵⁵. Vedi anche, sul Leonardo di Orestano, MIGLIORE 1994, pp. 106-108.

⁵⁶. Cfr. VENTURI L. 1919 (BPRE, Pop. 951 G, provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia). VERGA 2509; GUERRINI 1624.

⁵⁷. Cfr. VENTURI A. 1920 (BPRE, 6.B.778). VERGA 2559; GUERRINI 1798.

⁵⁸. VERGA 2509.

accurati *Regesti* dell'opera pittorica di Leonardo, per come si riflette nella documentazione e nella letteratura precedenti. Complessivamente, il periodo compreso fra gli ultimi due decenni dell'Ottocento e i primi due del Novecento è quello nel quale si assiste a un'opera di sistematizzazione e aggiornamento degli studi vinciani, alla luce delle prime edizioni dei manoscritti e del procedere delle ricerche nei diversi campi di attività di Leonardo.

Episodi della ricezione di Leonardo a Reggio Emilia

Se scopo primario di questo paragrafo è quello di illustrare figure e opere di carattere più strettamente locale, che esprimono un nesso con le tematiche leonardesche, sembra però opportuno ricordare in apertura uno studioso illustre, nato a Reggio Emilia ma attivo per lo più a Milano e Bologna, che ha lasciato tracce non irrilevanti nella letteratura vinciana, seppure non preponderanti rispetto alla sua produzione complessiva. Si tratta dello storico dell'arte Francesco Malaguzzi Valeri (1867-1928)⁵⁹, discendente di quella famiglia Malaguzzi che aveva dato i natali a Daria, madre dell'Ariosto. L'opera vinciana di Malaguzzi Valeri è legata, oltre a numerosi interventi su giornali e riviste, a due importanti monografie: la ponderosa opera su *La corte di Lodovico il Moro* (Milano, Hoepli, 1913-1923), in quattro volumi, il secondo e terzo dei quali dedicati rispettivamente a *Bramante e Leonardo da Vinci* (1915)⁶⁰ e a *Gli artisti lombardi* (1917)⁶¹ e l'altro volume su *Leonardo da Vinci e la scultura* (1922)⁶². Malaguzzi Valeri dedica la seconda parte di *Bramante e Leonardo da Vinci* al soggiorno milanese di Leonardo, raccogliendo prevalentemente notizie e giudizi dalla letteratura precedente, ma non trascurando osservazioni originali, come una più accurata distinzione fra i disegni preparatori del monumento a Francesco Sforza e di quello a Gian Giacomo Trivulzio, un'accurata lettura del *Cenacolo* e dei relativi studi preparatori e un'approfondita valutazione della scuola leonardesca. Nel volume su *Gli artisti lombardi* si sofferma in particolare su Giovanni Ambrogio De Predis e Giovanni Antonio Boltraffio. Al primo attribuisce i ritratti del *Musico* e di *Cecilia Gallerani (La Dama con l'ermellino)*, a entrambi alcuni disegni fino ad allora assegnati a Leonardo. Infine, nel volume *Leonardo da Vinci e la scultura* (Fig. 7), Malaguzzi Valeri presenta un consuntivo della critica precedente, procedendo con molta cautela in una materia quasi del tutto priva di attestazioni documentali ed esaminando con ordine la collaborazione di Leonardo con Giovan Francesco Rustici e Andrea del Verrocchio, le sculture attribuite al maestro di Vinci, i monumenti Sforza e Trivulzio e gli influssi vinciani sulla scultura del tempo.

⁵⁹. F. Malaguzzi Valeri nacque a Reggio Emilia il 23 ottobre 1867. Si laureò in Diritto a Roma nel 1890, ma i suoi interessi, alimentati dell'amicizia con Adolfo Venturi, lo portarono allo studio del disegno e della pittura. Iniziò la carriera negli Archivi di Stato di Bologna e Milano, per poi passare alle Gallerie statali di Brera e Bologna, e di quest'ultima fu direttore dal 1914 fino alla morte. L'amicizia e la collaborazione con Corrado Ricci lo spinsero allo studio delle 'arti minori', mentre fin dagli esordi i suoi studi erano orientati alla valorizzazione del documento e delle discipline 'ausiliarie' della storia, come la paleografia e la numismatica. Fu molto attivo nella tutela di monumenti e opere d'arte minacciati dai nuovi piani regolatori, ma pose fine tragicamente ai suoi giorni a Bologna, il 23 settembre 1928, dopo che era stata accertata la vendita ad acquirenti privati – avvenuta tra 1922 e 1927 – di 202 opere della Pinacoteca nazionale da lui diretta. Vedi su di lui SICOLI 2006; CIAMMITTI 2007.

⁶⁰. Cfr. MALAGUZZI VALERI 1915 (BPRE, 7.B.236). VERGA 2304; GUERRINI 1456.

⁶¹. Cfr. MALAGUZZI VALERI 1917 (BPRE, 7.B.237). VERGA 2358; GUERRINI 1456.

⁶². Cfr. MALAGUZZI VALERI 1922b (BPRE, 6.B.781). VERGA 2615; GUERRINI 1850.



Fig. 7
Francesco Malaguzzi Valeri, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna, Zanichelli, 1922 (BPRE, 6.B.781)

La provincia e la città di Reggio Emilia hanno offerto agli studi vinciani il contributo di Giovanni Battista Venturi e delle indagini storico-artistiche, condotte a più di un secolo di distanza da Francesco Malaguzzi Valeri, ma ricerche più approfondite su quanto di inedito si conserva nei fondi della Biblioteca Panizzi ci consentono di estendere il discorso ad altri studiosi.

Si tratta di figure più defilate, oppure note per ragioni diverse dai loro studi su Leonardo, ma proprio per questo può risultare utile e opportuno riproporle in questa sede. Sono, tutte, la testimonianza di studi condotti lontano dai riflettori e dal prestigio dell'accademia, ma anche questo dato riteniamo che aggiunga valore alla loro esperienza, che documenta un interesse diffuso e costante per la figura dell'artista vinciano fra esponenti della medio-alta intellettualità otto-novecentesca nella provincia emiliana.

Il primo in ordine di tempo è il sacerdote e insegnante Domenico Giovannini (1824-1911), docente di filosofia presso il Liceo-ginnasio di Reggio Emilia. Di lui la Biblioteca Panizzi conserva un piccolo archivio privato, all'interno del quale si trova una corposa miscellanea di 21 inserti di ottica, nella quale sono raccolti estratti, appunti e disegni, relativi ad autori antichi e moderni che si sono occupati di tale branca della fisica⁶³. Fra questi inserti, vi sono appunto gli *Estratti dal Trattato della pittura di Leonardo da Vinci e dalle Lezioni di fisica sperimentale di Jean Antoine Nollet*, manoscritto cartaceo risalente agli anni 1870-1880⁶⁴. Il documento in sé testimonia un interesse poco più che occasionale per Leonardo, ma il complesso documentario nel quale esso è inserito restituisce un'immagine interessante del suo creatore. L'archivio di Domenico Giovannini è infatti la dimostrazione dei molteplici interessi di studio e della rete dei contatti epistolari di un docente liceale italiano della seconda metà del secolo XIX. Gli appunti ivi conservati non riguardano solo l'ottica, ma altre discipline scientifiche, come la fisica e la matematica⁶⁵. Abbiamo poi estratti di linguistica⁶⁶, storia religiosa e politica⁶⁷, letteratura italiana e latina⁶⁸ e naturalmente logica e filosofia⁶⁹. Non mancano le trascrizioni delle lezioni che Giovannini aveva seguito presso i Gesuiti, come per esempio la *Cosmologia*, impartita da Domenico Solimani⁷⁰. Il carteggio⁷¹ contiene lettere inviate a Giovannini da esponenti della cultura reggiana, come il filologo e bibliotecario Prospero Viani (1812-1892), il canonico e poeta dialettale Ferrante Bedogni (1813-1856), il sacerdote e paleontologo Gaetano Chierici (1819-1886). Proprio in una lettera a quest'ultimo, scritta da Reggio Emilia il 28 ottobre 1883, Giovannini declina l'invito a insegnare pedagogia presso la locale Scuola normale femminile, giustificandosi con la sua incompetenza in materia⁷².

⁶³. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 412-432.

⁶⁴. Cfr. Catalogo 5.7.

⁶⁵. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 97-98.

⁶⁶. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 99.

⁶⁷. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 190.

⁶⁸. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 433-447.

⁶⁹. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 455-456 e F 460-465.

⁷⁰. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 451.

⁷¹. Cfr. BPRE, Mss. Regg. F 96/1-11.

⁷². Cfr. BPRE, Fondo Chierici 14/1.

Altra figura è l'artista e scrittore Giovanni Costetti (1874-1949)⁷³, il cui archivio personale è anch'esso conservato presso la Biblioteca Panizzi⁷⁴ (Fig. 8). Figlio di un garibaldino e formatosi prima alla Scuola di disegno di Reggio Emilia, poi a Firenze, alla Scuola Libera del Nudo di Giovanni Fattori, Costetti diviene partecipe di quel moto di rinnovamento ideale, artistico e culturale che attraversa l'Italia e l'Europa all'inizio del nuovo secolo. Seguace di Paul Cézanne e cofondatore della rivista "Leonardo" (1903-1907), l'artista reggiano è alla perenne ricerca di riferimenti spirituali, che individuerà prima nel movimento mistico fiorentino e in Guido Manacorda, dal quale si distaccherà dopo l'adesione di questi al fascismo, poi in Giuseppe Lanza del Vasto e in Sorella Maria di Campello. Questo inquieto spiritualismo si esprimerà in Costetti, sul versante artistico in un espressionismo in bilico fra rivisitazione del ritratto rinascimentale, esaltazione dei colori e dei volumi e, infine, sofferta introspezione, sul versante critico e letterario in una rivalutazione della spiritualità e del simbolismo medievale, utilizzati come chiave di lettura della realtà, artistica in primo luogo. Da questa temperie scaturisce anche la serie delle conferenze sull'arte tenute da Costetti nel 1919 presso l'Università popolare di Firenze e l'associazione culturale femminile Lyceum. In queste occasioni egli sottolinea il valore spirituale e sociale dell'arte, testimoniando la sua evoluzione dalle avanguardie vitalistiche e irrazionaliste a una concezione dell'arte come elevazione spirituale verso la natura e verso Dio. Si inserisce qui una lettura di Leonardo personale e spiazzante, nella quale l'autore non esita a riproporre un invito all'assoluto e una critica al maestro di Vinci, giudicato troppo attento alla realtà materiale e alle sue mille sfaccettature, che lo avrebbero distolto dall'essenziale, pur riconoscendo la valenza innovativa e il messaggio universale espressi nei suoi dipinti e disegni⁷⁵.

Più circostanziata e aderente al suo tempo è la lettura di Leonardo proposta dal giovane studioso Prospero Carri (1900-1924)⁷⁶. Fra il giugno 1919 e il giugno 1920, Carri tiene a Reggio Emilia, presso l'Università popolare annessa alla Biblioteca civica popolare, quindici conferenze, fra cui *La storia e l'arte in Venezia specialmente durante il Rinascimento* (7 febbraio 1920), *Il Vaticano e i palazzi apostolici* (31 maggio 1920), *Raffaello Sanzio* (7 giugno 1920). Nel 1922 tiene un ciclo di le-

⁷³ G. Costetti nasce a Reggio Emilia il 13 luglio 1874. Fra il 1890 e il 1900 viaggia a Torino, in Svizzera, a Firenze e Parigi, prendendo contatto con l'opera di Antonio Fontanesi e Giovanni Segantini, con il pittore Ferdinand Hodler, lo scultore Auguste Rodin e con l'opera di Cézanne. Datano dal 1903 al 1908 l'amicizia e la collaborazione con D'Annunzio. Insoddisfatto dai movimenti culturali di quegli anni, Costetti inizia a staccarsi dall'ambiente del "Leonardo" e cerca la solitudine e la concentrazione, ritirandosi a Settignano (Firenze). Nel 1923, il pittore incontra l'artista norvegese Mai Sewell, che sposerà a Settignano il 21 giugno 1928. Mai Sewell sarà la compagna di una vita e anche l'esecutrice testamentaria dell'artista, permettendo che, con legato del 1974, numerosi dipinti, incisioni e l'archivio del marito siano depositati a Firenze, presso la Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti e il Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, e a Reggio Emilia, presso i Musei civici, da cui poi l'archivio sarà trasferito presso la Biblioteca Panizzi. Nel 1931 il pittore partecipa a una mostra collettiva degli artisti toscani spiritualisti a Berlino e a una personale a Parigi. Il 1932 è invece l'anno della personale alla Galleria Bellini di Firenze. Nel 1934, le crescenti difficoltà di lavoro spingono Costetti ad abbandonare l'Italia, scegliendo l'esilio a Oslo e spostandosi talvolta a Parigi. Nel 1940 si trasferisce a Utrecht. L'ultima fase della produzione di Costetti si muove verso un "simbolismo estenuato", dove forme e colori si richiamano a Edvard Munch. Tornato in Italia nel 1948, Costetti, già colpito da una paralisi progressiva alla mano destra, che gli aveva reso difficili la pittura e la scrittura, muore a Villa Versè di Settignano il 3 settembre 1949. Su di lui, vedi MARCUCCIO 2005a, con bibliografia ivi cit., e FAIETTI - MARINI 2016, pp. 108-117.

⁷⁴ Vedi BPRES, Mss. Regg. C 508-526 e BOSCHINI 2003-2004.

⁷⁵ Cfr. Catalogo 5.8.

⁷⁶ Cfr. Catalogo 5.9. Per un approfondimento biografico, vedi MARCUCCIO 2001b.

zioni su *La Rinascenza a Reggio* (febbraio-marzo), su una *Gita a Venezia* (marzo), su *Cristo nell'arte* e *Antonio Allegri da Correggio* (aprile-maggio). Un'attività educativa e divulgativa intensissima, che corrispondeva alle tendenze delle università e biblioteche popolari del tempo e agli ideali civici e religiosi del giovane studioso. Indice del suo aggiornamento didattico e metodologico è l'uso di fotografie di monumenti e opere d'arte, che Carri utilizzava nella preparazione e presentazione delle sue conferenze e che sono tuttora conservate del fondo a lui intitolato⁷⁷. In questo contesto si inserisce la conferenza che Carri dedica a Leonardo da Vinci, il cui testo è documentato da un dattiloscritto conservato nel fondo Carri della Biblioteca Panizzi, recante il titolo «P. Carri. | Leonardo da Vinci | Conferenza | in occasione del | Quarto Centenario | tenuta all' | Università Popolare di Reggio E.»⁷⁸ (Fig. 9). Non abbiamo conferma dalle fonti sull'effettivo svolgimento della conferenza, ma l'aspetto compiuto del documento e il titolo che si riferisce esplicitamente a una lettura pubblica lo rendono probabile, assegnando la redazione del testo agli anni 1919-1920. Il nostro autore si dimostra lettore competente e informato della letteratura artistica e vinciana coeva, che cita appropriatamente componendo un interessante percorso attraverso la biografia, l'opera scientifica e la pittura di Leonardo. «Se grande – afferma Carri – è il merito di Leonardo nell'aver così percorso in quasi ogni ramo dello scibile i suoi contemporanei, ancor più grande è quello di avere riconosciuto, proclamato, e messo costantemente in pratica il principio che a investigare le leggi della natura, unica via è l'esperienza»⁷⁹, elogiando la grande perizia di Leonardo studioso del volo e dell'anatomia. Carri si sofferma anche su Leonardo scrittore, ricordando che

egli fu l'iniziatore della prosa scientifica, di quella prosa che più tardi troverà nel Tasso e sopra tutti nel Galilei il maggior maestro. Il suo stile non è rettorico e pieno di fronzoli, né scheletrico e disadorno, ma è nello stesso tempo semplice e grave, vivo ed armonioso, sì che spesso ti par di vedere quant'egli describe⁸⁰.

Affrontando il profilo dell'artista, Carri sottolinea, sulla scia del dannunziano Angelo Conti, la totale autonomia dell'ispirazione artistica rispetto al contesto di provenienza, negando quindi qualsiasi debito verso l'arte e l'insegnamento di Andrea del Verrocchio. In questa chiave di lettura, che oscilla fra romanticismo e decadentismo, c'è spazio anche per la visione di Leonardo come compimento e perfezionamento della Rinascenza, momento in cui «la bellezza e la verità si confondono armoniosamente»⁸¹ e, grazie ai “moti dell'animo”, «le vergini di Leonardo [...] sentono e pensano per tutti i tratti del loro viso e della loro fisionomia»⁸². Analizzando alcune delle opere vinciane, o frutto di attribuzioni poi smentite, Carri commenta il ritratto di Leonardo di maestro fiorentino degli inizi del secolo XVIII, conservato agli Uffizi: «quei due occhi guardano, scrutano, penetrano nella parte più profonda del nostro spirito, ci dominano»⁸³; il *San Gerolamo* dei Musei Vaticani: «qualche cosa

⁷⁷. Il fondo Prospero Carri sta in BPRE, Mss. Regg. B 560-570 e Mss. Regg. B 577. Il fondo fotografico, ricco di oltre 600 immagini, sta in BPRE, Fototeca, inv. 81641-82258.

⁷⁸. Cfr. Catalogo 5.10.

⁷⁹. BPRE, Mss. Regg. B 568/1, P. CARRI, *Leonardo da Vinci*, 1919-1920, c. 12r.

⁸⁰. *Ivi*, c. 26r.

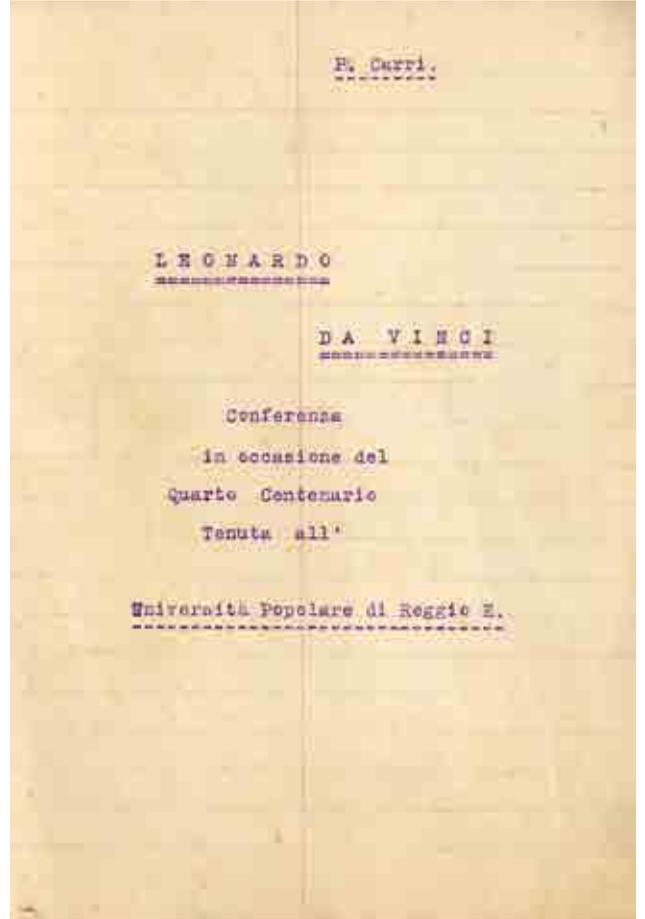
⁸¹. *Ivi*, c. 40r.

⁸². *Ivi*, c. 42r.

⁸³. *Ivi*, c. 44r. Sul dipinto e le incisioni da esso derivate, cfr. in questa sede il saggio di Chiara Panizzi, *L'immagine di Leonardo da Vinci nelle raccolte reggiane di grafica* e Catalogo 3.3.



8



9

Fig. 8
 Giovanni Costetti nello studio fiorentino di Viale Milton 31, 1910 ca. (BPRE, Fototeca, fondo G. Costetti)

Fig. 9
 Prospero Carri, *Leonardo da Vinci*, 1919-1920 (BPRE, Mss. Regg. B 568/1, c. 1r)

di sovrumano traspira da quello scheletro vivente, qualche cosa di eterno, è uno spirito che quasi ha riportato vittoria sulla materia e sta per uscire dalla carne»⁸⁴; le due versioni della *Vergine delle rocce*: «pare verosimile l'ipotesi che il dipinto del Louvre sia di mano di Leonardo e quello di Londra, quasi tutto di Ambrogio De Preda»⁸⁵; infine *La Gioconda*, vista attraverso la lente di Augusto Conti e D'Annunzio, che sembra dire all'artista: «ma non saprai giammai perché sorrido!»⁸⁶. Nel profilo leonardesco disegnato da Carri è implicita una costellazione di riferimenti, che va dall'*Essai* di Giovanni Battista Venturi, al romanticismo ottocentesco, al naturalismo di Hippolyte Taine, al positivismo di Luca Beltrami, Isidoro Del Lungo e Edmondo Solmi, fino al decadentismo di Conti e D'Annunzio⁸⁷. Senza uscire dai binari tracciati dagli studi che lo avevano preceduto, Carri riesce a comporre su Leonardo un quadro coerente e fedele delle conoscenze e delle idee del suo tempo, ancora più sorprendente se pensiamo che fu concepito da un autore non ancora diciannovenne.

Leonardo "genio italiano"

Nel 1938, Giuseppina Fumagalli (1884-1966) dà alle stampe *Leonardo omo senza lettere*⁸⁸, volume antologico giudicato da Carlo Vecce, per il momento in cui apparve, un «evento veramente nuovo»⁸⁹, in quanto si trattava del «primo commento esteso dei più significativi scritti vinciani, con individuazione di nuove fonti, interpretazioni, e apparati esegetici degni di un grande classico»⁹⁰. L'antologia *Leonardo omo senza lettere* fu pubblicata con il sostegno di Giovanni Gentile e sarà adottata come pubblicazione ufficiale della mostra vinciana dell'anno successivo.

La "Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane" avrà luogo al Palazzo dell'Arte di Milano dal 9 maggio al 22 ottobre 1939, presieduta da Pietro Badoglio e promossa dal Comune e dalla locale Federazione dei Fasci, con la curatela di un comitato scientifico e uno esecutivo, composti dai più importanti studiosi di Leonardo italiani e stranieri, e l'allestimento dell'architetto Giuseppe Pagano⁹¹. Anche in questo caso, vi è una coincidenza di intenti culturali e finalità politiche, insite nell'intenzione del regime fascista di fregiarsi, a scopo propagandistico, del mito energico e positivo di un «Leonardo scienziato e inventore»⁹².

⁸⁴. BPRES, Mss. Regg. B 568/1, P. CARRI, Leonardo da Vinci, 1919-1920, c. 45r.

⁸⁵. *Ivi*, c. 47r.

⁸⁶. *Ivi*, c. 57r. Sulla lettura della *Gioconda* da parte di Carri, con riferimenti anche testuali agli scritti di Conti e D'Annunzio, vedi MARCUCCIO 2014, p. 180 e nota 63.

⁸⁷. I riferimenti impliciti più significativi e ricorrenti nell'argomentare di Carri sono all'*Essai* di Venturi (cfr. Catalogo 2.7); ai *Frammenti letterari e filosofici* di Leonardo a cura di Solmi, nell'edizione 1908 (per la prima ed., cfr. Catalogo 5.1); e poi a TAINÉ 1880-1881; CONTI 1910; DEL LUNGO 1910; BELTRAMI 1912; NATALI G. – VITELLI 1913-1914.

⁸⁸. Cfr. Catalogo 5.12. Fumagalli aveva già pubblicato l'antologia LEONARDO DA VINCI / FUMAGALLI G. 1915, in cui affermava che è proprio dagli scritti di Leonardo che si può cogliere la sua vera personalità. Per un breve profilo critico e bibliografico di G. Fumagalli, vedi FUMAGALLI A. 1976.

⁸⁹. VECCE 2013, p. 370.

⁹⁰. *Ivi*, p. 371. Vecce, estendendo ai due decenni successivi la valutazione di Pedretti sopra menzionata, ricorda come nella terza edizione della *Storia letteraria d'Italia*, pubblicata a Milano da Vallardi, sia Vittorio Rossi nel volume dedicato al *Quattrocento* (1933), sia Giuseppe Toffanin in quello su *Il Cinquecento* (1935), avessero sottolineato il valore espressivo e poetico della prosa vinciana e il suo pieno collocarsi nell'orizzonte umanistico. Cfr. VECCE 2013, p. 368.

⁹¹. Sui diversi aspetti scientifici, progettuali, tecnici e propagandistici della "Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane", vedi BERETTA – CANADELLI – GIORGIONE 2019.

⁹². VECCE 2013, p. 369.

Della mostra vinciana del 1939 parlerà quello stesso anno Carlo Emilio Gadda, in una memorabile e ironica recensione, pubblicata sulla “Nuova Antologia”⁹³. Impugnando la penna con il suo piglio da grandissimo scrittore, Gadda apprezza lo spirito divulgativo della mostra, la chiarezza dell’allestimento, l’uso della fotografia per l’ingrandimento dei particolari dei codici e la presenza dei modelli delle macchine vinciane. L’apprezzamento non è immune da ironia, come quando lo scrittore lombardo descrive il continuo afflusso alla mostra di vocianti comitive di turisti, prefigurando la nascita degli eventi culturali di massa. Gadda apprezza anche lo sforzo, già presente nelle ricerche di Girolamo D’Adda e Solmi, di ricostruzione della ‘biblioteca di Leonardo’, con l’esposizione di manoscritti e stampati di fine Quattrocento, esemplari citati da Leonardo come, per esempio, codici e edizioni di Platone, Alberto Magno, Petrarca, Dante, Tolomeo, Francesco di Giorgio Martini, Leon Battista Alberti, Vitruvio, Euclide⁹⁴.

In occasione della mostra, appare anche il ponderoso volume *Leonardo da Vinci*, con capitoli divulgativi di alto livello, dovuti a firme come quelle di Enrico Carusi, Giovanni Gentile, Sebastiano Timpanaro, Luigi Sorrento, Giuseppe Favaro e altri⁹⁵.

Già nel corso della seconda guerra mondiale, un’altra fatica di Giuseppina Fumagalli è l’antologia di scritti vinciani *L’occhio nell’universo*⁹⁶ che, dopo il già citato e più organico lavoro *Leonardo omo senza lettere*, è finalizzata a un ulteriore approfondimento del valore letterario e innovativo della prosa e della poesia di Leonardo, che «anticipò di ben quattro secoli l’avvento della liberazione dal verso e dalla rima, per non ascoltare che il ritmo più segreto e sicuro dell’intima commozione»⁹⁷. Fumagalli prende anche in considerazione, principalmente dal punto di vista letterario, gli influssi giunti a Leonardo dalle correnti filosofiche e intellettuali con le quali era entrato in contatto. «Dai Neoplatonici – scrive la studiosa – gli restava, però, l’attrazione alla contemplazione rapita del creato, e soprattutto della luce solare e dell’opposto regno dell’ombra»⁹⁸ e Fumagalli insiste sull’importanza, in Leonardo, «di questa sua posizione d’idealista e insieme di positivista»⁹⁹ che lo rese capace, come artista e soprattutto come scrittore, di fondere nel suo sforzo creativo la percezione di un’armonia cosmica che tutto include e giustifica e il realismo capace di cogliere ogni piega e ogni sfumatura dei fenomeni umani e naturali¹⁰⁰. Se il giudizio sulla poesia di Leonardo è ormai superato, il tentativo di definirne la scrittura e la pittura anticipa in certo senso la critica del secondo Novecento, con l’idea che non solo l’artista di Vinci desiderasse fare rivivere sulla tavola dipinta la natura, così come si manifestava ai suoi occhi, ma andasse oltre, cercando di rappresentare il ‘non rappresentabile’ e immaginando la terra e il cosmo com’erano prima della comparsa dell’uomo e come saranno dopo l’estinzione del genere umano dal nostro pianeta.

⁹³ Vedi GADDA 1939.

⁹⁴ Cfr. *ivi*, p. 474. Per un primo, parziale inquadramento di questo aspetto, vedi Catalogo 4.1-4.11 e bibliografia *ivi* cit. Vedi anche il catalogo della recentissima mostra “Leonardo e i suoi libri”, Roma, Biblioteca dell’Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, 4 ottobre 2019-12 gennaio 2020, edito a Roma da Bardi e dall’Accademia nazionale dei Lincei a fine 2019, per la cura di Carlo Vecce.

⁹⁵ Cfr. Catalogo 5.14.

⁹⁶ LEONARDO DA VINCI / FUMAGALLI G. 1943 (BPRE, Romagnoli 2464, provenienza: dono eredi Sergio Romagnoli, 1999). GUERRINI 162.

⁹⁷ LEONARDO DA VINCI / FUMAGALLI G. 1943, p. VI.

⁹⁸ *Ivi*, p. VII.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Cfr. *ivi*, pp. VII-VIII.

Leonardo nel secondo dopoguerra

Ancora nel 1939, ultimo anno di pace prima della catastrofe mondiale, iniziava ad operare nel campo degli studi vinciani Augusto Marinoni (1911-1997), che nell'arco di tredici anni avrebbe licenziato il suo studio in due parti: *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci* (1944 e 1952), in cui si inizia a fare chiarezza sulle liste lessicali del Codice Trivulziano¹⁰¹.

L'opera di Marinoni rivelò il vero significato delle liste lessicali presenti *in primis* all'interno di tale manoscritto. Esse erano il risultato di un incessante lavoro di autoformazione, svolto prima di tutto sul *De re militari* di Roberto Valturio, nel volgarizzamento di Paolo Ramusio (Verona, 1483).

Marinoni ridimensionava e 'umanizzava' il lavoro di Leonardo, affermando «che gli appunti leonardiani andavano giudicati per quello che erano, senza sovrapporvi altri intenti se non quello 'pratico e personale' di un autodidatta alle prese col latino e con i latinismi che allora era indispensabile padroneggiare per trattare di scienze»¹⁰².

Ma – come ricorda Vecce – sarebbe stato il quinto centenario della nascita di Leonardo, nel 1952, a catalizzare una serie di interventi decisivi per l'interpretazione anche letteraria degli scritti vinciani. Innanzitutto grazie al progresso filologico delle nuove antologie pubblicate in quell'anno, basate su una verifica più attenta dei manoscritti originali e delle caratteristiche della lingua di Leonardo¹⁰³.

Fra le antologie, ricordiamo prima di tutto gli *Scritti letterari*, pubblicati da Marinoni nella collana "Biblioteca universale Rizzoli"¹⁰⁴, che da un lato rappresentano «il miglior livello di qualità testuale fino ad allora raggiunto nelle antologie vinciane»¹⁰⁵, dall'altro evidenziano ancora una volta – secondo Marinoni – la frammentarietà e al tempo stesso la 'magia verbale' della prosa vinciana¹⁰⁶. Vi è poi la storica antologia degli *Scritti scelti*, realizzata per la UTET da Anna Maria Brizio e strutturata secondo un rigoroso criterio cronologico¹⁰⁷.

Del 1952 è anche l'antologia *L'uomo e la natura*, a cura di Mario De Micheli¹⁰⁸, il quale giudicava Leonardo «il primo intellettuale identificabile come espressione della rivoluzione borghese»¹⁰⁹ e vedeva, nello stretto legame fra arte e scienza che aveva caratterizzato il suo lavoro, «un tassello fondamentale nella complessiva elaborazione di una teoria realistica, in quanto in lui arte e scienza perseguono con mezzi diversi un analogo scopo di conoscenza»¹¹⁰.

¹⁰¹. Cfr. Catalogo 5.16.

¹⁰². FANFANI 2013, p. 404. In realtà il lavoro lessicale di Leonardo si presta anche ad altre ipotesi di studio, e Fanfani tiene a ricordarlo (cfr. *ivi*, pp. 406-413), sulla base fra l'altro di un rapido accenno contenuto in MARINONI 1944, p. 328.

¹⁰³. VECCE 2013, p. 377.

¹⁰⁴. Cfr. Catalogo 5.18. Il volume si presenta come il primo di un'opera più ampia dedicata a *Tutti gli scritti* di Leonardo, ma ad esso non ne seguiranno altri.

¹⁰⁵. VECCE 2013, p. 377.

¹⁰⁶. Cfr. *ibidem*.

¹⁰⁷. Cfr. Catalogo 5.17.

¹⁰⁸. Cfr. Catalogo 5.19.

¹⁰⁹. GALLUZZI F. 2013, p. 276.

¹¹⁰. *Ibidem*.

Francesco Flora (1891-1962) è stato critico, poeta e storico della letteratura strettamente legato a Croce e al suo cenacolo napoletano. Si è distinto però da una stretta 'ortodossia' idealistica mediante la capacità di leggere i fatti letterari contemporanei (D'Annunzio, il futurismo, l'ermetismo), cogliendone al tempo stesso le contraddizioni e gli elementi di feconda innovazione. Sua la nozione di 'musicalità', intesa come canone interpretativo della poesia, e il porre il principio dell'unità di tutte le arti a presupposto di frequenti slittamenti di termini e significati, dalla critica letteraria alla critica d'arte, e viceversa¹¹¹. Già nella *Storia della letteratura italiana* (1940)¹¹², Flora aveva dedicato sezioni importanti ad autori come Galilei, Bruno e Campanella e, a giudizio della critica, le interpretazioni più efficaci erano quelle degli autori a lui più congeniali come, fra gli altri, Petrarca e Leonardo, definito "pittore del sorriso". A Leonardo, cui applica molte delle chiavi di lettura sopra accennate, il critico dedicherà anche lavori specifici, che lo qualificano come autore originale. Fra il 1933 e il 1945, «Flora lavorava ad un progetto di edizione dei manoscritti di Leonardo per la collana dei Classici Italiani, presso Mondadori»¹¹³. Questo progetto non realizzato, porrà le basi per l'utilizzo degli scritti vinciani nell'ambito dell'insegnamento che Flora svolgerà a Milano, negli anni accademici 1946-1947 e 1947-1948, presso la Facoltà di Lingue e letterature straniere dell'Università "Luigi Bocconi". La sua dispensa dattiloscritta *Leonardo e il Rinascimento* (1948)¹¹⁴ è la testimonianza di questo scavo critico nel testo vinciano, che «è appunto il suo stesso pensiero, la sua anima, nel vivo della sua parola»¹¹⁵. Successivamente, Flora passerà all'insegnamento della letteratura italiana presso l'Università di Bologna, sulla cattedra che fu di Carducci, ma il suo confronto quasi ventennale con gli scritti di Leonardo non avrà termine e sfocerà in una monografia di taglio divulgativo, ma non perciò trascurabile. Si tratta del *Leonardo* (1952), pubblicato nella "Biblioteca moderna Mondadori. Serie d'arte"¹¹⁶ (Fig. 10). Il volumetto, di sole 220 pagine, ha però una struttura molto articolata (23 capitoli, un'Appendice e una *Bibliografia essenziale*) e ambisce a fornire un ritratto completo dell'artista, inquadrato nel proprio tempo, nell'opera figurativa e negli scritti, cercando di ricondurre a unità le sue molteplici espressioni¹¹⁷. Sono invece del 1953 due importanti opere che hanno diversamente influenzato gli studi successivi. Si tratta della monografia *La mente di Leonardo* di Cesare Luporini (1909-1993)¹¹⁸ e del catalogo della mostra bolognese dal titolo *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, curata dal giovane Carlo Pedretti (1928-2018)¹¹⁹.

¹¹¹. Su F. Flora, vedi ONOFRI 1997; PALMA 2008-2009.

¹¹². Vedi FLORA 1940 (BPRE, Pop. 25434-25436, provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia). Il v. 3: *L'Ottocento e il Novecento*, è firmato anche da Luciano Nicastro.

¹¹³. VECCE 2013, p. 372.

¹¹⁴. Cfr. FLORA 1948 (BPRE, Scaff. VI.D.28). GUERRINI 2715.

¹¹⁵. FLORA 1948, p. 1. Nota giustamente Vecce, che «Flora iniziò a svolgere la 'lettura vinciana' come se fosse una *Lectura Dantis*, e produsse un vasto commento», il quale «si basava sull'idea della sostanziale unità dei linguaggi nella prosa di Leonardo, che andava oltre l'impressione superficiale di frammentarietà» (VECCE 2013, p. 376).

¹¹⁶. Cfr. FLORA 1952 (BPRE, M.M. Rossi 3670, provenienza: dono Mario Manlio Rossi, 1980 ca.). GUERRINI 3039.

¹¹⁷. Anna Sconza individua i limiti dell'opera, ma ammette che «il nucleo interpretativo di Flora è originale, si focalizza sull'unità del pensiero dell'artista e sul potere conoscitivo del disegno e della pittura, disciplina che l'artista colloca al di sopra di ogni altra e compone in maniera analoga alla scrittura» (SCONZA 2013, p. 425).

¹¹⁸. Cfr. Catalogo 5.21.

¹¹⁹. Cfr. Catalogo 5.22.

Leonardo fra 'mito' e critica

Ogni periodo storico e culturale e ogni autore ha guardato a Leonardo da un particolare punto di vista, determinato da uno specifico orientamento ideale e dalla strumentazione critica utilizzata. Ripercorrere le vicende della fortuna di Leonardo dalla fine del Settecento alla metà del Novecento, ha dunque significato cercare di ricostruire, in parallelo, un profilo della cultura italiana ed europea negli oltre centocinquant'anni che vanno dalla pubblicazione dell'*Essai* di Venturi alle celebrazioni del quinto centenario della nascita, senza dimenticare, come abbiamo visto, gli influssi di molteplici fattori politici e sociali.

Come si è cercato di dimostrare, le raccolte di una biblioteca storica di dimensioni medio-grandi, come la Biblioteca Panizzi, possono offrire un numero considerevole di materiali e di spunti per un itinerario critico di questo tipo.

Lo scavo all'interno dei fondi manoscritti e stampati non ha fatto emergere, se si eccettua il fondo di Giovanni Battista Venturi, entrato nel 1921, organici complessi documentari di interesse vinciano. Vediamo però che la molteplicità e la varietà delle provenienze compongono un panorama organico e articolato, che ci permette una lettura diacronica delle opere che hanno variamente determinato la fortuna vinciana¹²⁰.

Ne emerge un approccio sempre in bilico fra 'mito' e critica, fra esaltazione di singoli aspetti della personalità e dell'opera di Leonardo e studio dei dati certi e verificabili e dell'insieme, sempre cangiante, che essi arrivano a comporre.

Richiamando la funzione volutamente demistificatrice del saggio di Carlo Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere* (1962)¹²¹, per molti versi ancora attuale, riteniamo maggiormente aderente alla realtà un Leonardo «uomo fra gli uomini»¹²², che attingeva alle stesse fonti tipiche del lettore medio di quell'età ed era spinto alla scrittura dalla necessità di difendere il suo ruolo di artista di corte nella Milano di fine XV secolo. Un Leonardo 'ordinario' che può meglio spiegare la sua sorprendente straordinarietà.

L'esame critico della ricezione moderna di Leonardo è lavoro ancora in gran parte da compiere, del quale le considerazioni qui presentate – ancorate all'analisi di una specifica raccolta libraria pubblica – rappresentano soltanto un possibile saggio.

¹²⁰. L'analisi delle 46 provenienze registrate sul totale delle opere in Catalogo e di quelle citate nel presente contributo, indica una stratificazione degna di nota, con la presenza di volumi giunti da congregazioni religiose di Modena e Reggio Emilia (3 opere), dal fondo di Giovanni Battista Venturi, 1921-1923 (17 opere), dalla collezione Francesco Cassoli, 1835 (2 opere), dal legato Giuseppe Turri, 1879 (3 opere), dalla famiglia di Prospero Carri, 1925 (1 opera), da Naborre Campanini, 1927 (1 opera), dalla Biblioteca popolare di Reggio Emilia, 1975 ca. (9 opere), dal legato Mai Sewell Costetti, 1976 (1 opera), da Giovanni Gattinelli, 1979 (1 opera), da Arrigo Negri, 1980 (3 opere), da Mario Manlio Rossi, 1980 ca. (2 opere), da acquisto in antiquariato, 1985 (1 opera), da Sergio Romagnoli, 1999 (1 opera) e da deposito della Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia "Pietro Manodori", 2014 (1 opera).

¹²¹. Vedi ora la più recente edizione in DIONISOTTI 1995, pp. 21-50.

¹²². *Ivi*, p. 21.

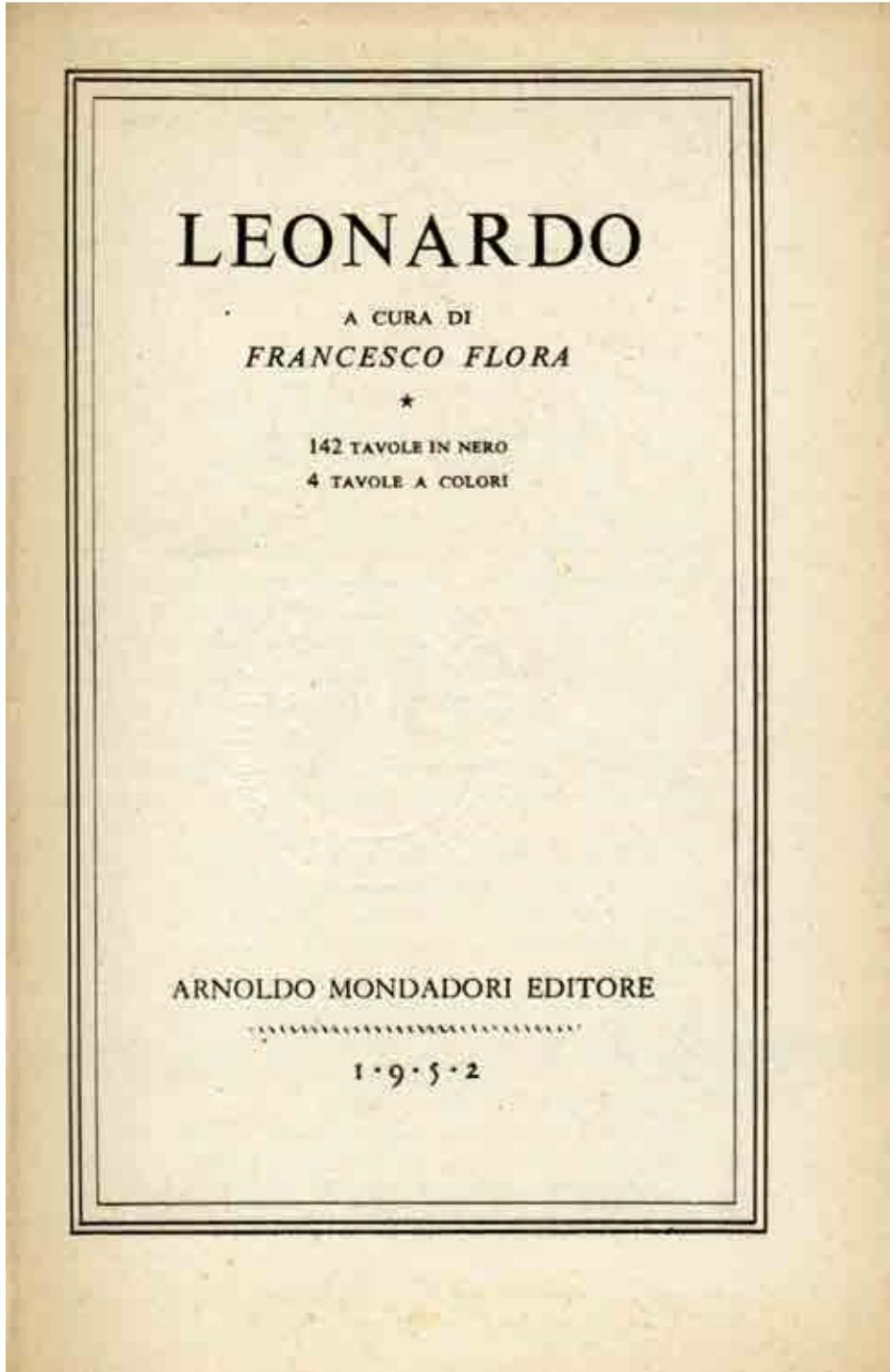


Fig. 10
Leonardo, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1952 (BPRE, M.M. Rossi 3670)



Chiara Panizzi

L'immagine di Leonardo da Vinci nelle raccolte reggiane di grafica

Gli interessi di Giovanni Battista Venturi spaziarono dalle discipline scientifiche a quelle umanistiche e artistiche, riflettendo quello spirito culturale di ispirazione illuministica che guidò gli studi e la formazione dello scienziato ed intellettuale reggiano, uomo interessato a vari ambiti del sapere, tanto che nel corso della sua vita divenne, tra le altre cose, anche un raffinato collezionista di libri antichi, di stampe e di carte geografiche secondo i gusti e le modalità dell'epoca¹.

La passione di Venturi per le stampe classiche nacque e si consolidò durante il soggiorno svizzero negli anni in cui, tra il 1801 e il 1813, svolse il ruolo di diplomatico presso la Confederazione Elvetica per conto della Repubblica Cisalpina. Incaricato dall'amico Leopoldo Cicognara di aiutarlo a reperire sul mercato stampe di paesaggi svizzeri, si appassionò lui stesso ed iniziò ad acquistare fogli incisi arrivando a collezionarne in pochi anni più di 10.000, tutti di alta qualità, che selezionò seguendo i gusti della sua epoca, ma anche le indicazioni fornitegli dagli amici intellettuali, dai mercanti e librai a lui contemporanei, oltre che dai repertori allora più accreditati, che pure possedeva nella sua biblioteca e che lo guidavano degli acquisti e nelle scelte².

L'unica raccolta di stampe che arriva in Biblioteca Panizzi e che abbia un qualche legame con la famiglia Venturi è quella di circa 3000 fogli, ivi depositata nel 1918, per lascito testamentario di Leocadia Palazzi Trivelli Venturi (figlia del pronipote Giovanni Battista *jr.*), che andò ad aggiungersi alla cospicua raccolta di manoscritti e carteggi provenienti dagli archivi degli eredi di Giovanni Battista *sr.*, ad un *corpus* di circa 600 carte geografiche antiche e a ciò che rimaneva della sua ben più ricca biblioteca, andata per lo più dispersa, ad ulteriore conferma della vastità di interessi degli intellettuali dell'epoca. Da un confronto tra gli elenchi e carteggi dell'archivio e l'inventario delle incisioni che sono rimaste è subito risultato chiaro che ciò che costituisce oggi la "Raccolta Venturi" della Biblioteca Panizzi non è altro che un residuo della ben più cospicua e ricca collezione di Giovanni Battista *sr.*, poi ereditata dal nipote Gian Antonio e dal di lui figlio Giovanni Battista *jr.*, anch'essi amatori e collezionisti di stampe, che la integrarono ulteriormente, dopodiché, alla fine dell'Ottocento, la parte più interessante e vendibile dev'essere stata alienata.

¹ Sulla storia e la composizione della Raccolta di stampe di Giovanni Battista Venturi cfr. DAVOLIO 2005, pp. 59-75. Della natura e dell'entità di questa raccolta si può avere un'idea consultando il carteggio tra Venturi e i mercanti di stampe che gli procuravano le incisioni da comprare o da scambiare, carteggio conservato nel fondo Venturi presso la Biblioteca Panizzi. Aiuta anche, nella ricostruzione dell'entità della raccolta, la serie di elenchi redatti da mani e in date diverse dalla famiglia Venturi tra il 1806 e il 1889, conservati sempre nello stesso fondo.

² Dai numerosi documenti manoscritti del fondo Venturi e dai carteggi del fisico reggiano si evince la presenza nelle sue raccolte librerie di diversi repertori di riferimento redatti per lo più da curatori di importanti gabinetti di stampe europei, che davano una chiara idea dei gusti e dei principi che stavano alla base della costituzione di collezioni d'arte e che egli teneva senz'altro presenti nell'acquisto di incisioni. Tra essi c'era anche *l'Idée générale d'une collection d'estampes* (1771) di Carl Heinrich Heineken (1707-1791).

Dall'analisi della documentazione manoscritta e dai carteggi non sembra che Venturi fosse particolarmente interessato a collezionare stampe di traduzione da disegni o dipinti di quel Leonardo che tanto l'aveva invece affascinato come studioso delle scienze, della fisica, della matematica e dell'ingegneria, anche se oggi sappiamo quanto i dipinti del maestro di Vinci siano debitori dell'osservazione diretta della natura, degli studi scientifici sull'acqua, sulla formazione geologica della terra, sull'ottica, sull'incidenza della luce sulle superfici e sui colori, sulla prospettiva aerea. Inoltre non dobbiamo dimenticare che gran parte delle traduzioni su lastra dei dipinti di Leonardo furono eseguite dopo la scomparsa del Venturi, avvenuta nel 1822.

Gli interessi e i gusti di Venturi in merito alle incisioni, in linea con quelli della sua epoca più orientati verso un gusto di stampo classicista, erano preferibilmente indirizzati verso altri autori come Rubens, Raffaello, i Carracci, Correggio e ad incisori di moda come lo Strange, Hogarth, Earlom e gli antichi, tra cui Marcantonio Raimondi, Dürer (del quale non riuscì ad acquistare la collezione dei legni per ragioni economiche), e i piccoli incisori di Norimberga. Quando all'interno della collezione si contavano numeri consistenti di fogli appartenenti allo stesso autore, tema o zona geografica, Venturi provvedeva a "montarli" in volume, secondo l'uso del collezionismo del tempo³. Ma anche se Leonardo non era uno dei primi nomi cui erano indirizzati i gusti artistici tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, rimaneva pure sempre uno dei grandi protagonisti del Rinascimento italiano e Venturi, oltre a conoscerne la produzione pittorica e ad aver letto e studiato il suo *Trattato della pittura* di cui possedeva una copia manoscritta settecentesca ancora oggi conservata nel Fondo Venturi⁴, era anche abbastanza aggiornato sulle traduzioni incisorie di maggior rilievo, che cita già nel paragrafo dedicato ai dipinti e ai disegni di Leonardo, o allora creduti tali, nelle ultime pagine del suo *Essai*, pubblicato nel 1797, alcuni anni prima di interessarsi di persona a raccogliere una collezione di stampe. È già in queste pagine che troviamo citati i nodi vinciani incisi su rame, le 61 xilografie derivate dai disegni per il *De Divina Proportione* del Pacioli, le varie versioni della *Cena* incise dal Soutman, dal Caylus, da Aspari e da anonimi coevi al maestro vinciano, il *Salvatore con un globo* inciso da Hollar, il *S. Giovanni Battista* inciso da Boulanger e due *Erodiadi* oggi non più attribuite a Leonardo, incise da un anonimo e da Troyen. Segnala album e serie di stampe da disegni leonardeschi, come quelle dell'Hollar (1645), del Caylus (1730), del Gerli (1784), dell'edizione londinese del 1812 a cura di Chamberlaine che traduceva su lastre i disegni

³. Si confronti il manoscritto: *Nota dei mobili, quadri, stampe che dal Cav. GB Venturi furono trasportati da Berna a Reggio al suo ritorno in Italia nel luglio ed agosto del 1813* (BPRE, Mss. Regg. A 82/1). Ivi si capisce che la raccolta è già stata in parte montata in volumi. Cfr. anche la lettera di Venturi a Giuseppe Bossi del 31 gennaio 1807 in cui si legge: «mi si sono presentate tutte le stampe in legno di Alberto Durero a prezzo anche moderato, ma è convenuto lasciarle. Di stampe in legno possiedo quelle della Bibbia di Holbein, quelle di Tobia Stimmer, quelle di Giodoco Ammann, e quelle di Sebald Beham. Quest'ultimo, e Giorgio Pens sono fra i piccoli Maestri Incisori d'Allemagna quelli che più s'accostano nel Bulino al nostro Marc'Antonio. Delle loro stampe migliori a bulino ne ho raccolte da cento e voglio farne un libro. Ho pure riunite in un gran volume atlantico le stampe incise da Strange, di cui non me ne mancano più che tre. Ho altresì acquistato a poco a poco da 340 [?] delle più belle stampe dei quadri di Rubens incise da Bolswert, Ponzio, Vorstermann ed altri maestri fiamminghi, i quali al mio gusto sono incisori veramente pittori e preferibili al Leccato di Morghen ed altri moderni. Me ne manca una ventina ancora e non so dove o quando potrò ritrovarle o se trovandole potrò pagarle. Ne farò allora due grossi volumi di molto valore. Posseggo pure 70 delle stampe di Hogarth originarie e me ne mancano circa 30 ancora per compierne la Raccolta. Ho molte belle stampe inglesi fra le quali li Fiori di Huison incisi da Earlom, la più parte dei Paesi incisi da Woollet, Vivares, e Brown, ma come si fa a sostenere il peso di tanti acquisti?» (BPRE, Mss. Regg. A 6, cc. 3v-4v)

⁴. BPRE, Mss. Regg. A 34/1. Nella biblioteca del Venturi figuravano anche l'*editio princeps* (Parigi, 1651) del *Trattato della pittura* di Leonardo e l'edizione romana del 1817. Cfr. MARCUCCIO 2012, p. 22.

della collezione reale di Windsor, tra cui anche quelli leonardeschi incisi a punti da Bartolozzi. Nel 1806 è lo stesso Venturi che, in uno dei suoi elenchi manoscritti, dichiara di possedere la già famosa *Cena* incisa dal Morghen tra il 1797 e il 1800 e i *Cavalieri* dell'Edelinck, che più precisamente sono da identificare con la scena centrale della Battaglia di Anghiari⁵.

Come già ricordato, sappiamo che facevano parte delle raccolte di Venturi le serie di incisioni da disegni vinciani, realizzate dal conte di Caylus nel 1730 e da Giuseppe Gerli nel 1784, oltre al volume pubblicato da Giuseppe Bossi nel 1810 a Milano sul *Cenacolo* di Leonardo. Riguardo a quest'ultima opera risulta interessante una lettera di Venturi a Bossi, datata 4 maggio 1808. Bossi, che nel 1807 riceve dal viceré d'Italia Eugenio di Beauharnais l'incarico di dipingere una copia ad olio del *Cenacolo* di Leonardo, scrive a Venturi, sapendolo esperto dei manoscritti vinciani, per avere notizie inedite sul dipinto e in particolare circa «qualche antica stampa di questa opera»⁶. Venturi gli risponde dopo cinque mesi, citando stampe tratte dal *Cenacolo* ma anche altre da lui conosciute tratte dai disegni di Leonardo, ove potevano esserci studi preparatori per l'esecuzione di tale opera:

O' raccolto da me stesso e col soccorso degli amici la nota delle stampe incise sui quadri e disegni di Leonardo e ve la trasmetto qui unita. Dopo averla fatta copiare vi ò aggiunto di mio pugno varie addizioni e correzioni e ve le trasmetto. Delle Cene incise anticamente non ho veduto mai che quella del Soutman nella quale Rubens ha impresso la sua maniera di disegnare sul volto degli Apostoli. Le stampe che cito nel mio saggio [si tratta dell'*Essai*, del 1797], le ho vedute allora nel Gabinetto R. delle Stampe a Parigi; [...]. Fra le stampe di Hollar, ve ne sono certamente di duplicate nella nota che vi mando. L'articolo che vi ho messo del Catalogo di Winkler deve comprenderle o tutte o quasi tutte perché quest'amatore avea comperato in Inghilterra una raccolta delle stampe di Hollar delle più numerose che si conoscano in quel Paese. Fuessli ha scritto a Vienna, ed avrà notato quelle da lui osservate nella collezione imperiale. Ho Caylus, ma in Italia, e se ben mi ricordo, egli ha riprodotte la più parte di quelle di Hollar. Credo altresì che le incise da Sandrart sieno copie di quelle di Hollar; come quelle recenti di Chamberlayne a Londra lo sono di Caylus. Delle stampe di Hollar dietro Vinci potrò forse procurarvene alcune da un mio corrispondente se me ne date la commissione. Non mi son curato d'acquistarle, perché le ho credute già inserite in Caylus. Nessuna notizia inedita posso darvi riguardo alla Cena, che voi rinoverete, illustrerete, conserverete a decoro di Milano e dell'Italia⁷.

Dopo la morte di Venturi (1822), quando la sua collezione di stampe viene ereditata dal nipote Gian Antonio, vengono citate, ancora appartenenti alla raccolta, altre quattro incisioni da opere di Leonardo oltre alle due già ricordate, che in realtà sono tutte di scuola leonardesca: il *Ritratto d.a Gioconda* inciso da Jean Baptiste Michel (1748-1804) che dovrebbe però coincidere con la *Giocon-*

⁵. BPRE, Mss. Regg. A 82/2, G.B. Venturi, *Nota delle stampe che ho a Berna al p[rim]o gennaio 1806 in: Inventari ed elenchi di stampe, dipinti, mobili ed altri oggetti*, 1806-1822, fascicolo terzo, cc. 38-50.

⁶. Cfr. MARCUCCIO 2012, pp. 45-46. L'originale sta in BPRE, Mss. Regg. A 14/67, doc. 7.

⁷. Cfr. MARCUCCIO 2012, p. 46. L'originale sta in BPRE, Mss. Regg. A 6, G.B., VENTURI G.B., *Copialettere 1807-1810*, cc. 53v e 54r. Venturi in questa lettera non cita la stampa di Raffaello Morghen che egli certamente conosceva perché a quest'epoca ne possedeva una copia. D'altra parte il Bossi gli chiede "qualche antica stampa su quest'opera" volendo senz'altro servirsi di testimonianze iconografiche cronologicamente più vicine al dipinto originale, con la speranza che potessero restituire una maggiore adesione filologica al dipinto ormai illeggibile di Leonardo, mentre era forse già noto che Morghen aveva tratto il suo bulino dalla copia di Castellazzo eseguita da Andrea Solario.

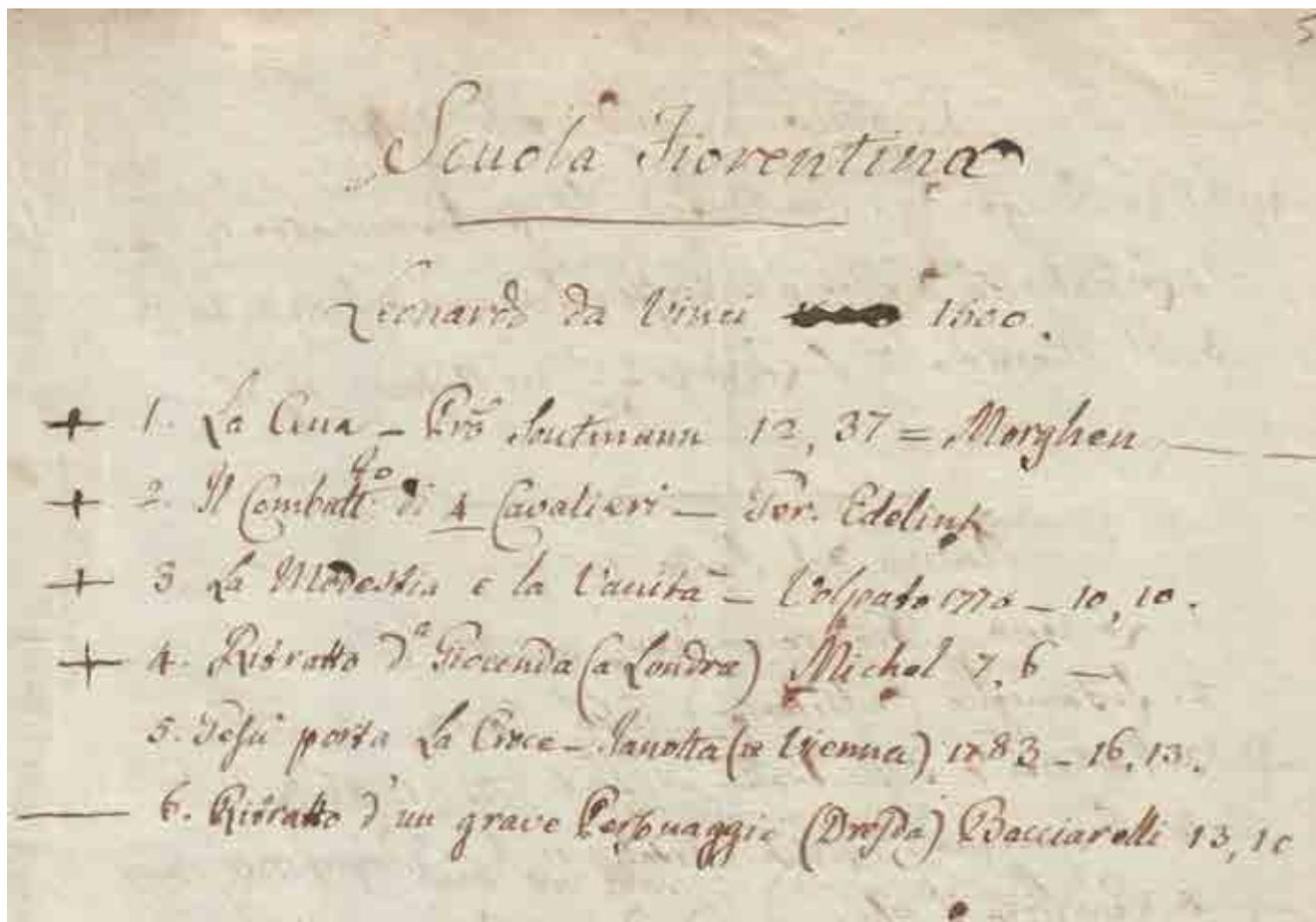


Fig. 1
Particolare dell'elenco di stampe "d'après" Leonardo da Vinci, appartenenti alla raccolta di Giovanni Battista Venturi (BPRE, Mss. Regg. A 82/2)

da nuda dell'Ermitage,⁸ l'allegoria di Modestia e Vanità incisa da Giovanni Volpato nel 1770 (che è oggi ritenuta di Bernardino Luini), un *Gesù portacroce* inciso da J.G. Manda nel 1783 e un *Ritratto d'un grave personaggio (Dresda) Bacciarelli* che in realtà è il ritratto di Charles de Solier dipinto da Hans Holbein il giovane (oggi appartenente alle raccolte della Pinacoteca di Dresda) e inciso da Jacob Folkema su disegno di Marcello Bacciarelli⁹ (Fig. 1).

Crediamo possano essere state acquistate già da Venturi *sr.*, nel desiderio di tenere aggiornata la collezione anche sui *d'après* Leonardo. In linea dunque con l'interdisciplinarietà della natura intellettuale del Venturi, e con la sua passione per le stampe classiche, si è dunque pensato di corredare l'esposizione in mostra di manoscritti e opere a stampa relativi ai suoi studi vinciani, ben esaminati nei precedenti saggi del presente catalogo, con un apparato iconografico di incisioni, raffiguranti soggetti leonardeschi, che abbiamo individuato nelle diverse collezioni di stampe conservate presso le istituzioni culturali di Reggio Emilia. Questo ci permette anche di documentare, almeno in parte, la fortuna di Leonardo come artista in Europa proprio tramite le traduzioni incisorie che vennero realizzate tra il Cinquecento e la fine dell'Ottocento, da autori diversi per valore artistico e zona geografica, fogli che contribuirono in ogni caso a diffonderne lo stile ed anche il mito.

Non è stato purtroppo possibile attingere dalla raccolta della famiglia Venturi, che oggi è andata in parte dispersa, pertanto la maggior parte degli esemplari esposti proviene dalla ricca Raccolta "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi. Ci piace però pensare che questo dialogo tra due aspetti diversi ma compresenti nel panorama degli interessi e degli studi di Venturi, possa dirci qualcosa di più sia dello studioso reggiano che del genio vinciano.

Le raccolte reggiane

Esistono alcune significative raccolte di stampe antiche nelle istituzioni culturali della città di Reggio Emilia, la più importante delle quali è senz'altro la Raccolta "Angelo Davoli" conservata presso la Biblioteca Panizzi, che conta più di 40.000 fogli sciolti ed è consultabile grazie ad un catalogo online e ad una pubblicazione a stampa in 10 volumi¹⁰. Sempre nelle collezioni antiche della Biblioteca Panizzi sono confluite tramite donazione le raccolte Venturi, Turri, Curti e altre minori che fanno salire il numero delle incisioni di circa altre 7000 unità, per la consultazione delle quali si dispone per ora di soli inventari cartacei. È in corso d'opera la catalogazione del fondo Venturi che, ci auguriamo, getterà nuova luce sulla natura delle incisioni che lo compongono e sulla storia della sua formazione¹¹. I Musei Civici possiedono una interessante raccolta di 1850 incisioni conservata presso la Galleria Fontanesi. Anche il Liceo Artistico-Istituto Statale D'Arte "G. Chierici", un tempo Scuola di Belle Arti, poi Scuola di Disegno per Operai è proprietario di alcune centinaia

⁸. Cfr. ALBERICI 1984, p. 163, n. 248.

⁹. BPRE, Mss. Regg. A 82/2, VENTURI G.B., *Inventario di dipinti, stampe, mobili ed altri oggetti di proprietà del Venturi*, in: *Inventari ed elenchi di stampe, dipinti, mobili ed altri oggetti*, 1806-1822, primo fascicolo, cc. 1-20. Per ciò che riguarda l'identificazione del soggetto e dell'autore dell'incisione col ritratto di Charles de Solier, cfr. ALBERICI 1984, pp. 172-173, n. 262.

¹⁰. Cfr. DAVOLI Z. 1995-2020. Per il catalogo online vedi: <<http://opac.provincia.re.it/reggioinc/>>. Questa e le altre risorse citate sono state visitate per l'ultima volta il 5 dicembre 2019.

¹¹. Sulla consistenza e la natura della Raccolta "A. Davoli" e delle altre raccolte minori della Biblioteca Panizzi cfr. DAVOLI Z. 1997.

di fogli incisi, di diversa provenienza, raccolti in ragione del loro valore educativo per lo studio tecnico del disegno e dell'incisione classica. Una parte di essi è stata di recente depositata tra le raccolte dei Musei Civici ed è consultabile nel relativo catalogo online¹².

La ricognizione di incisioni derivate da soggetti leonardeschi su tutte le raccolte reggiane ha dato esiti positivi, sia dal punto di vista quantitativo che tematico. Si spazia dai ritratti di Leonardo derivati da diversi modelli di riferimento, agli episodi della vita più o meno fantasiosi, dalle traduzioni da disegni e da dipinti alla proliferazione di litografie e cromolitografie nelle riviste e nei periodici tra Otto e Novecento, del tutto in linea con ciò che di questa produzione è già conosciuto e che nei secoli ha contribuito alla divulgazione dello stile leonardesco, come anche del mito¹³.

Va precisato che le stampe "da Leonardo" non sono tantissime nella storia dell'incisione dal Cinquecento alla fine dell'Ottocento, rispetto alla produzione relativa ad altri protagonisti del Rinascimento italiano, e questo può dipendere da svariate ragioni: una delle più probabili sta nel numero tutto sommato esiguo delle opere eseguite certamente da Leonardo in ambito artistico, ma non vanno sottovalutate anche le difficoltà tecniche ad esprimere con un linguaggio grafico "al tratto" le specificità del linguaggio pittorico leonardesco. Può poi aver contribuito la tendenza classicista della storiografia artistica e della trattatistica tra Sette e Ottocento, a partire dal Bellori, che mirava alla glorificazione di altri autori a partire dal sommo Raffaello, come Reni, Domenichino, i Carracci, Poussin, per citarne solo alcuni, ciò che ha inevitabilmente influenzato in questo senso le scelte e l'attenzione delle scuole d'incisione e dei collezionisti.

Le nostre ricerche attivate su tutto il patrimonio reggiano hanno poi fatto emergere un alto numero di stampe in cui la dicitura "Leonardo inventit" o "pinxit" o "fecit", che dovrebbe indicare l'inventore del soggetto tradotto su metallo, si è rivelata fuorviante, trattandosi di opere che riproducono dipinti oggi attribuiti agli allievi della scuola milanese del maestro. Ha sempre costituito un problema l'identificazione certa delle opere "di scuola", sia perché Leonardo, per far fronte alle tante commissioni, concedeva agli allievi di aiutarlo a portarle a termine, sia perché forniva con generosità i propri disegni e i cartoni preparatori per esercitarsi nell'arte della pittura secondo il suo stile, sia perché condivideva con i suoi colleghi i principi teorici, molti dei quali confluiranno poi nel famoso *Trattato della pittura*, ricomposto da Francesco Melzi dopo la morte dell'artista.

È interessante quindi notare come le incisioni abbiano ulteriormente contribuito a diffondere come fosse di Leonardo, tutto ciò che appariva anche solamente come "leonardesco".

Leonardo non si preoccupò in modo sistematico (come invece fece Raffaello tramite la bottega di Marcantonio Raimondi) di utilizzare l'incisione come mezzo di divulgazione delle proprie "idee", anche se è certo che si interessò alla tecnica incisoria in merito alla sua intenzione di pubblicare in forma illustrata (quindi con incisioni) i propri trattati anatomici e matematici. Da esplicite note manoscritte presenti nei suoi codici, in particolare quello di Madrid II, Leonardo accenna alla necessità di superare lo stile sommario e approssimativo della xilografia, grazie ad un nuovo procedimento che molto somiglia ad una sorta di acquaforte a rilievo, tecnica che gli avrebbe permesso

¹² Il fondo di stampe di proprietà del Liceo Artistico-Istituto Statale D'Arte "G. Chierici" è anch'esso proveniente dal lascito di Leocadia Palazzi Trivelli Venturi, per la parte costituita dalle incisioni cosiddette moderne, datate tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Cfr. *Un museo ritrovato* 2005, pp. 71-79. Per il catalogo online dei Musei Civici cfr.: <<http://intra.municipio.re.it/catalogomuseo/musei.nsf>>. Sull'argomento cfr. anche ROSSI G.A. 2012.

¹³ Tale produzione fu oggetto di un'importante mostra sugli esemplari presenti nelle raccolte milanesi, il cui catalogo è ancora oggi un imprescindibile punto di riferimento (Cfr. ALBERICI 1984).

di divulgare i suoi disegni scientifici coniugando una maggiore raffinatezza d'intaglio alla praticità tecnica di stamparne le matrici simultaneamente al testo¹⁴. Dato interessante, se si accoglie la datazione assegnata dagli studiosi a questi appunti, collocata attorno al 1504, e la si paragona a quella in cui Albrecht Dürer sperimentò, tra i primi, l'incisione all'acquaforte su lastre di ferro destinate ad essere stampate su carta, di cui rimangono tre esemplari realizzati tra il 1515 e il 1519. Vero è che, a giudicare da alcune stampe oggi attribuite ad artisti della cerchia leonardesca, si può affermare che già alla fine del Quattrocento a Milano, esisteva una certa intenzione, magari indiretta, di tradurre disegni di Leonardo in incisione. Sono note infatti le sei tavole raffiguranti motivi ad intrecci (i cosiddetti "nodi vinciani") con iscrizioni del tipo "Academia Leonardi Vinci" che rappresentano forse il caso più interessante, in quanto concepite da Leonardo esplicitamente per la stampa e intagliate tra il 1495 e il 1499 da un anonimo incisore della sua stretta cerchia, che oggi alcuni identificano con Francesco Galli, detto il Napoletano. Ma la maggior parte delle incisioni che traducono soggetti di sua invenzione derivano da opere pittoriche, prime fra tutte il *Cenacolo*, senz'altro quella più famosa e riprodotta su rame, già a partire dagli inizi del Cinquecento¹⁵. Il fascino suscitato per secoli su artisti e intellettuali dalla multiforme genialità di Leonardo da Vinci ha generato un numero abbastanza significativo di incisioni nate con l'intento di divulgarne sia l'aspetto fisiognomico che lo stile grafico e pittorico, con una maggiore concentrazione di produzione tra Settecento e Ottocento. Gli esemplari selezionati tra le raccolte reggiane di stampe ci permettono, pur se in modo sintetico, di ripercorrerne la storia, all'interno di alcune sezioni tematiche: i ritratti o presunti tali nelle diverse versioni in circolazione già a partire dal Cinquecento, gli episodi della vita ricostruiti in modo a volte fantasioso dalla pittura storica di epoca romantica, le traduzioni incisive da disegni e da dipinti, le opere che divulgano come di Leonardo dipinti successivamente attribuiti ad allievi della sua bottega milanese oppure ad artisti lombardi ispiratisi anche indirettamente allo stile del maestro.

Ritratti di Leonardo e episodi della vita

Di contro ad una scarsità di ritratti di Leonardo disegnati o dipinti lui vivente e nonostante il problema dell'attendibilità del poco che esiste circa il suo vero aspetto fisico, è altissimo il numero delle incisioni che tra il Cinquecento e l'Ottocento ne hanno diffuso l'iconografia, sull'esempio di almeno cinque modelli di riferimento, che hanno alimentato nell'immaginario collettivo idee a volte fuorvianti circa i suoi reali lineamenti, ma anche significative della volontà di assimilarlo all'iconografia del sapiente, saggio e filosofo quando non, in epoche più recenti, del mago e del negromante¹⁶. (Fig. 2) Leonardo, a differenza di molti suoi contemporanei, non si preoccupò di lasciare testimonianze sul proprio aspetto fisico, quanto piuttosto cercò di creare attorno a sé un'immagine pubblica che lasciasse il segno nei ricordi e nella letteratura coeva. Esiste molta letteratura in merito alle descrizioni date di lui da letterati e storiografi, da Antonio Billi all'anonimo gaddiano, da Paolo Giovio a Giorgio Vasari e a Giovanni Paolo Lomazzo, per citarne alcuni¹⁷.

¹⁴. Cfr. RETI 1971.

¹⁵. Cfr. ALBERICI 1984, pp. 15-22 e LEVENSON - OBERHUBER - SHEEHAN 1973, pp. 281-288.

¹⁶. Cfr. CIARDI 1994 e 2005.

¹⁷. Cfr. in merito il contributo di MARANI 2005. Sull'argomento cfr. anche VECCE 2006.



Fig. 2
 Tobias Stimmer, *Ritratto di Aristotele e di Leonardo da Vinci*
 Due xilografie pubblicate nell'opera di Nikolaus Reusner, *Icones sive imagines viuae, literis cl. virorum, Italiae, Graeciae, Germaniae, Galliae, Angliae, Ungariae...* per Nicolaum Reusnerum, Basilea, Conr. Valdkirch, 1589.
 I due ritratti che introducono le rispettive biografie di Leonardo e di Aristotele sono assolutamente speculari.
 Il ritratto di Leonardo è derivato dal ritratto pittorico che il Giovinetti aveva nella sua galleria comasca oggi perduto ma fortunatamente copiato entro il 1568 da Cristofano dell'Altissimo in un dipinto oggi conservato alle Gallerie degli Uffizi di Firenze, a sua volta derivato dal profilo di Leonardo attribuito a Francesco Melzi e conservato alla Royal Library di Windsor Castle.



Fig. 3

Cristoforo Coriolano, *Lionardo da Vinci pitt. e scultor fior.*

Xilografia, imm. e lastra 126 x 108 mm

Publicata all'inizio della terza parte dell'opera di Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori...*

In Firenze, appresso i Giunti, 1568, v. 2.

(BPRE, 13.F.905)

Già a partire dal Cinquecento però si diffuse l'intenzione di fissarne anche le fattezze fisiognomiche, da inserire a corredo della sua biografia, nelle pubblicazioni della nascente storiografia artistica e in analogia con la formazione tutta rinascimentale delle prime "Gallerie di ritratti di personaggi illustri", che ebbero nella raccolta comasca di Paolo Giovio la loro origine. Il ritratto di Leonardo venne dunque ricostruito in base alle descrizioni dirette o indirette dei contemporanei e ai ritratti creduti tali, trovando nell'incisione il veicolo più utilizzato per la sua divulgazione. Tanti di questi ritratti sono presenti anche nelle raccolte reggiane, fogli sciolti provenienti per lo più da gallerie di ritratti di personaggi illustri che la storiografia non solo artistica ha pubblicato a profusione in Italia e all'estero. Proveremo a trattarne seguendo l'ordine cronologico in cui sono stati incisi e pubblicati.

Sono le *Vite* vasariane, nell'edizione giuntina del 1568, che per prime vedono corredata la biografia di Leonardo con un'immagine del suo volto, incisa su legno da Bartolomeo Coriolano e divenuta essa stessa un modello di riferimento fino alla prima metà del secolo XIX. Il ritratto che Vasari consegna al Coriolano perché ne esegua la xilografia, potrebbe derivare dal disegno conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano a sua volta derivato da quello conservato nella Royal Collection del Castello di Windsor (che Vasari aveva avuto modo di vedere): un profilo attribuito a Francesco Melzi che oggi è ritenuto l'unico vero ritratto di Leonardo, pur volendovi vedere l'intenzione dell'allievo di idealizzare il volto del maestro riconducendolo entro il modello allora assai diffuso dell'iconografia di Aristotele¹⁸ (Fig. 3).

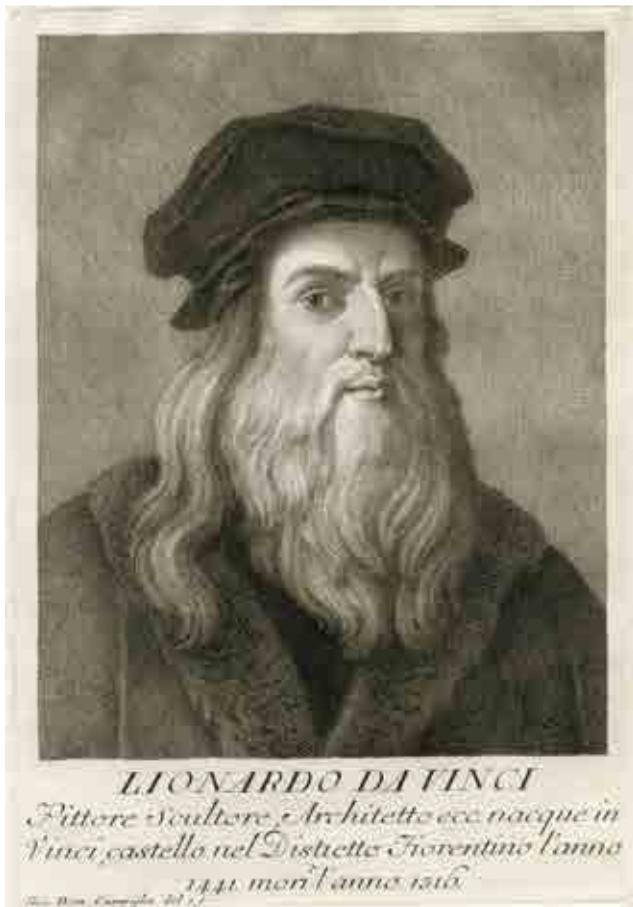
Rimane in ogni caso interessante l'idea del Vasari di coprirne il capo col berretto "apicato", segno distintivo degli uomini di cultura, dei letterati, dei teologi. È questa tipologia di ritratto che verrà scelta per l'incisione a bulino e acquaforte intagliata da C. Cochon per essere inserita come antiporta nella prima edizione del *Trattato della pittura* di Leonardo pubblicata in italiano e in francese a Parigi nel 1651 e riproposta ad opera di G. Boggi per l'edizione milanese del 1859.

Due interessanti incisioni proposte in mostra sono una derivazione da questo modello: si tratta del bel bulino inciso da Nicolas de Larmessin col ritratto in controparte e con qualche variante rispetto a quello vasariano, pubblicato a Bruxelles, ad Amsterdam e a Parigi nel 1682 nell'opera di Isaac Bullart, *Académie des sciences et des arts* e quello inciso a bulino e a punti da Antonio Luciani a Venezia tra la fine del Seicento e i primi trent'anni del secolo successivo, segno che tale effigie è stata a lungo riconosciuta a livello europeo come quella ufficiale ad esprimere la fisionomia di Leonardo¹⁹. A partire dalla metà del Settecento si diffonde un altro modello derivato da un dipinto originariamente a Palazzo Pitti e oggi agli Uffizi, ritenuto all'epoca un autoritratto di Leonardo, mentre oggi si sa essere un dipinto di anonimo toscano della seconda metà del Seicento realizzato per completare la raccolta granducale di autoritratti di artisti fiorentini, mancante proprio di quello del pittore di Vinci. È Domenico Campiglia l'incisore che per primo lo diffonde tramite un'acquaforte realizzata per il famoso *Museo Fiorentino che contiene i ritratti de' pittori*, pubblicato a Firenze tra il 1752 e il 1762²⁰ (Fig. 4), ma diverrà famoso soprattutto per la bellissima incisione che intagliò Raffaello Morghen nel 1803, di cui esponiamo in mostra una prova appartenente alla Raccolta "A. Davoli"

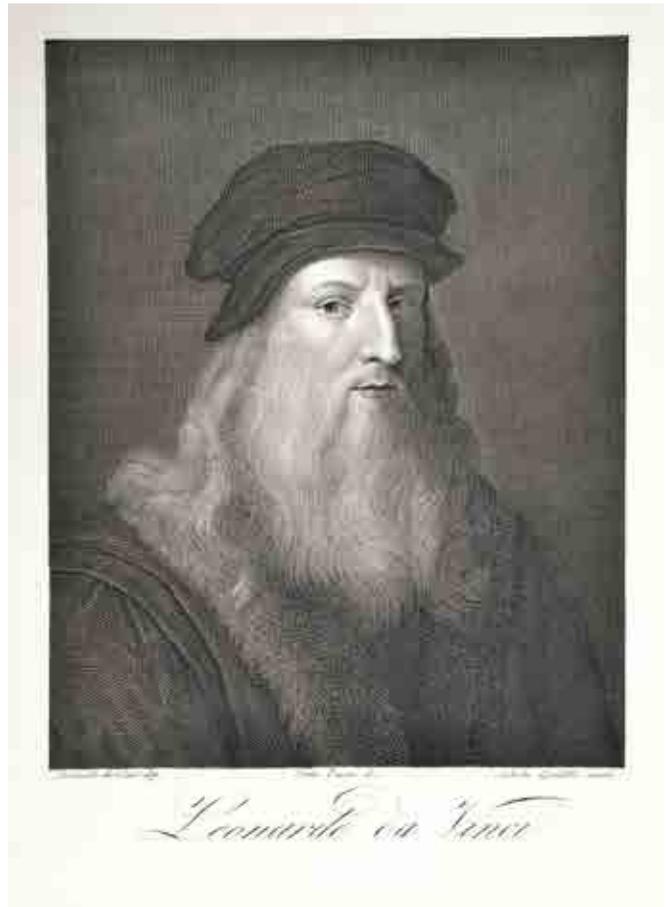
18. È stata anche indagata l'interessante ipotesi che l'aspetto corrucciato e severo lo renda più assimilabile all'effigie del fiume Arno incisa da Pierino da Vinci, nipote di Leonardo, in un bassorilievo raffigurante *La morte del Conte Ugolino* conservato oggi all'Ashmolean Museum di Oxford. (Cfr. VILLATA 2005).

19. Cfr. Catalogo 3.1, 3.2.

20. Cfr. l'esemplare conservato in BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 3155.



4



5

Fig. 4

Domenico Campiglia, *Lionardo da Vinci Pittore Scultore, Architetto...*

Acquaforte, imm. 215x169, lastra 268x183 mm.

Pubblicata nell'opera *Museo Fiorentino che contiene i ritratti de' pittori consacrato alla Sacra Cesarea Maestà dell'Augustissimo Francesco I Imperadore de' Romani...* In Firenze, nella stamperia Moückiana, 1752-1762.

(BPRES, Raccolta "A. Davoli", inv. 3155)

Fig. 5

Nicola Guidetti, *Leonardo da Vinci*

Bulino e acquaforte, imm. 241x187, lastra 332x238 mm

Databile alla prima metà del sec. XIX

(BPRES, Raccolta "A. Davoli", inv. 7759)

della Biblioteca Panizzi²¹ e di cui possediamo anche una bella copia di Nicola Guidetti, allievo del Morghen (Fig. 5). Per tutta la seconda metà del Settecento e fino alla prima metà dell'Ottocento sarà questo il volto di Leonardo più accreditato nelle varie riproduzioni che verranno proposte sia come fogli sciolti che a corredo di pubblicazioni a stampa, soprattutto in ambito fiorentino²². Tante le prove che derivano da questo modello presenti nelle raccolte reggiane. Così è ad esempio per l'incisione di Cosimo Colombini inserita come tav. 56 nel volume III (1771) della *Serie degli uomini i più illustri nella pittura, scultura e architettura...*, Firenze, 1769-1776; quella di Gioacchino Cantini stampata da Luigi Bardi a Firenze come foglio sciolto dedicato al nobile fiorentino Guglielmo Sangalletti Altoviti; quella incisa da Gustavo Bonaini per la serie *Imperiale e Reale Galleria di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una Società sotto la direzione di Bartolini, Bezzuoli e Jesi ed illustrata da Ferdinando Ranalli*, Firenze, 1840-1848; ed infine, sempre a mo' di esempio, quella disegnata in litografia da Vittorio Marchettini per una serie di ritratti di pittori tratti da dipinti o disegni della Reale Galleria di Firenze, stampata dalla Litografia Ridolfi di Firenze.

È a questa iconografia che si è ispirato un anonimo incisore per il ritratto posto in antiporta all'edizione del 1786 delle *Charicaturas by Leonardo da Vinci* di Wenceslaus Hollar. Oggi è noto che il più attendibile ritratto di Leonardo, come si è già accennato, è il profilo disegnato probabilmente da Francesco Melzi e conservato nella Royal Collection del Castello di Windsor, poi fedelmente copiato da un artista anonimo in un disegno che oggi è conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano. Non ne esistono tante traduzioni incisorie fedeli, a parte quella bellissima di Francesco Bartolozzi che nel 1795 incide a punti una lastra per l'opera *Original Designs of the Most Celebrated Masters in his Majesty's Collection*, pubblicata a Londra nel 1812 a cura di John Chamberlaine (Fig. 6). Citiamo anche l'acquaforte di Carlo Giuseppe Gerli, sempre derivata dallo stesso modello, nella versione del disegno anonimo dell'Ambrosiana e incisa per la sua raccolta di *Disegni di Leonardo da Vinci...*, pubblicata a Milano nel 1784. Tra le raccolte reggiane, solo due esemplari rimangono a testimonianza della diffusione del modello iconografico di Windsor: l'effigie in controparte incisa all'acquaforte e puntasecca da Dominique Vivant Denon per la serie settecentesca *Ritratti dei più celebri pittori dipinti da loro stessi, esistenti nella Galleria di Firenze*, Parigi, N. C. Aubourg (Fig. 7), e l'interessante *pastiche* di Domenico Cunego (1782) che, ritraendo Leonardo a figura intera nel suo studio, utilizza per il volto il profilo di Windsor (Fig. 8), mentre ambienta la figura vestita in abiti settecenteschi in uno spazio ricco di citazioni che alludono alle svariate discipline con cui si misurò il genio leonardesco²³.

Rimane però indubbio che il volto che oggi l'immaginario collettivo identifica immediatamente con le fattezze di Leonardo è il disegno autografo conservato presso la Biblioteca Reale di Torino, presunto autoritratto che di recente gli studiosi preferiscono interpretare come uno studio di testa di anziano filosofo identificabile forse con Eraclito. Che l'ipotesi dell'autoritratto sia poco credibile ci viene suggerito sia dallo sguardo non *in macchina* dell'effigiato ma anche e soprattutto dallo stile del disegno eseguito a tratteggio, tecnica che Leonardo utilizzava negli anni '90 del Quattrocento quando aveva solo una quarantina d'anni, un'età poco assimilabile a quella del volto in questione²⁴.

21. Cfr. Catalogo 3.3.

22. Cfr. ALBERICI 1984, pp. 117-122, nn. 154-171.

23. Cfr. Catalogo 3.4.

24. Cfr. MARANI - VILLATA 2011.

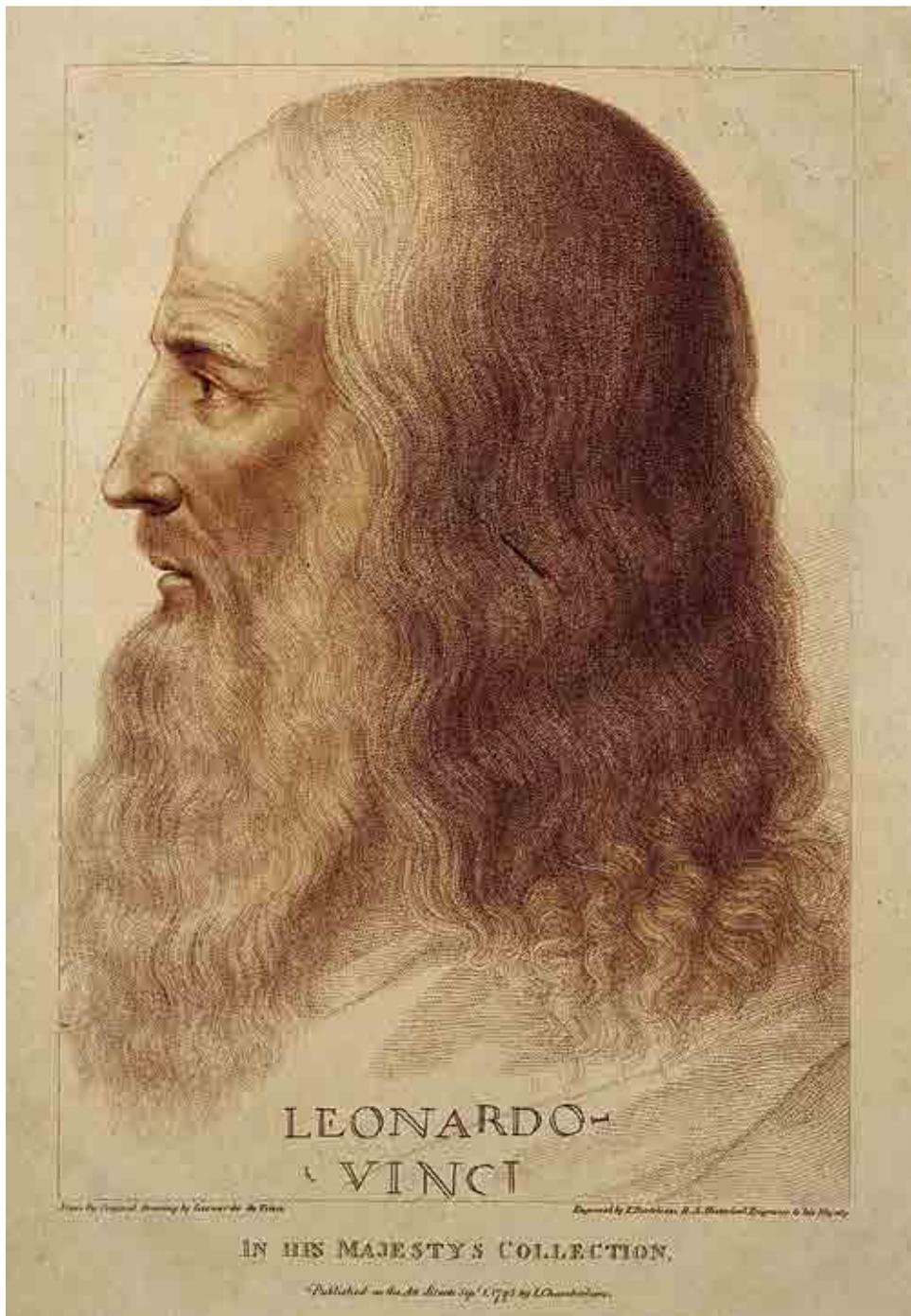


Fig. 6

Francesco Bartolozzi, *Leonardo Vinci*, 1795

Maniera a punti pubblicata nella serie: *Original Designs of the Most Celebrated Masters in his Majesty's Collection...*, London, John Chamberlaine, 1812.

(Per gentile concessione della Wellcome Collection di Londra)



7



8

Fig. 7
 Dominique Vivant Denon, *Leonardo da Vinci*
 Acquaforte e puntasecca, imm. non riquadrata 80x65, lastra 95x85 mm.
 Dell'incisione, in origine pubblicata nell'opera della seconda metà del Settecento: *Ritratti dei più celebri pittori dipinti da loro stessi, esistenti nella Galleria di Firenze*, A Paris, chez N. C. Aubourg, si conserva un esemplare in tiratura tarda, realizzato per l'opera: *Vivant Denon. L'oeuvre complète*. Paris, A. Barraud 1873.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 18190)

Fig. 8
 Domenico Cunego, *Leonardo da Vinci seduto nel suo studio*, 1782 (particolare)
 Da un disegno di Gaetano Callani
 Acquaforte, imm. 320x203, lastra 378x237 mm
 Il particolare del viso è una citazione diretta del profilo di Leonardo disegnato da Francesco Melzi e conservato presso la Reale Collezione di Windsor.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 32381)

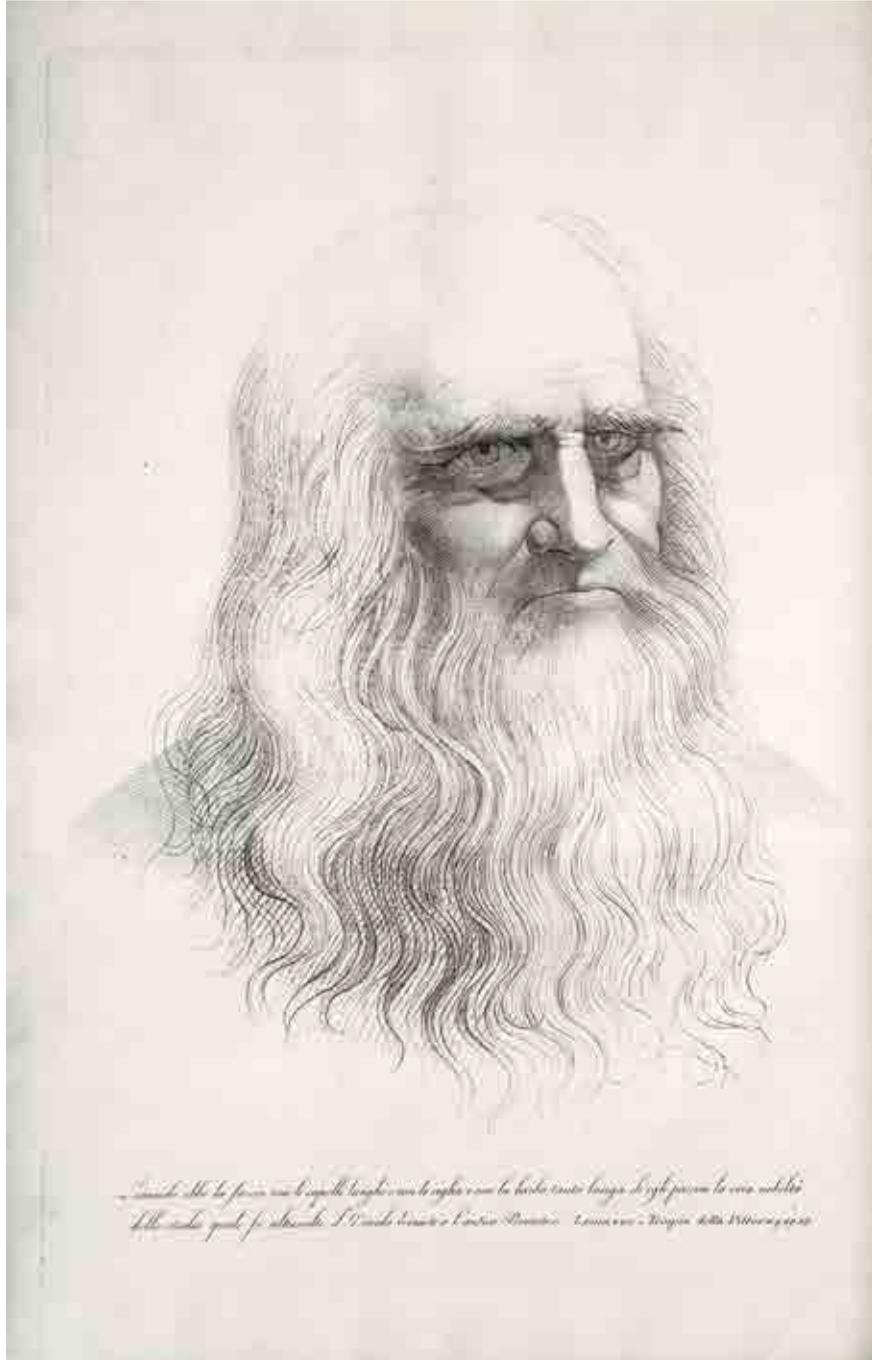


Fig. 9

Giuseppe Benaglia, *Ritratto di Leonardo*, 1810

Da un disegno di Raffaele Albertoli a sua volta copia dell'originale di Leonardo che è conservato presso la Biblioteca Reale di Torino.

L'incisione venne inserita nell'opera di Giuseppe Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, pubblicata a Milano nel 1811 con la data 1810.

È stato tradotto per la prima volta in incisione nel 1810 da Giuseppe Benaglia (Fig. 9) che, peraltro, lo ricavò da una copia di Giocondo Albertoli essendo all'epoca sconosciuta la collocazione dell'originale torinese. Tale incisione gli venne commissionata da Giuseppe Bossi che lo volle inserito in antiporta al suo famoso volume *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, pubblicato a Milano nel 1810. È il Bossi stesso a non sbilanciarsi troppo sulla corretta identificazione del soggetto, citando sotto il ritratto una frase del Lomazzo che descrive le fattezze di Leonardo ma premurandosi poi di aggiungere nell'indice delle tavole: «Tavola prima. Testa di vecchio calvo barbato con capelli e ciglia lunghe. Credo sia il ritratto di Leonardo per un passo del Lomazzo...».

Di questa iconografia presentiamo in mostra una litografia tratta dal disegno originale, realizzata da Carlo Felice Biscarra per essere inserita come tavola 34 nel fascicolo di novembre della rivista *L'Arte in Italia*, nell'anno 1870²⁵.

Sarà poi lo stesso Giuseppe Bossi a divulgare un'altra iconografia del maestro di Vinci, sicuramente derivata dal disegno di Torino, ma più precisamente dalla versione del prototipo cinquecentesco disegnato da Ambrogio Figino e conservato presso le Gallerie dell'Accademia di Venezia, che è lo studio preparatorio per l'Eraclito del famoso dipinto con *Democrito ed Eraclito*. Per la figura di Eraclito il Figino deve essersi ispirato, forse per tramite del Melzi che ben conosceva, all'iconografia del volto di Torino, cui viene fatto indossare il berretto degli uomini di cultura. Tale corrispondenza deve aver suggerito al Bossi che il disegno del Figino potesse essere un ritratto di Leonardo, mentre oggi viene letta da alcuni studiosi come una conferma del contrario e cioè che il volto di Torino va forse associato all'immagine del filosofo greco Eraclito, più che a quella del pittore fiorentino. È quanto sostenuto da Edoardo Villata nell'interessante conferenza *Il volto di Leonardo*, presso l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, il 23 novembre 2018.

In ogni caso Bossi ne trae un disegno del tutto simile a quello delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (oggi conservato presso le Civiche Raccolte Bertarelli del Castello Sforzesco di Milano), lo propone come ritratto di Leonardo e lo fa tradurre a bulino e acquaforte da Pietro Anderloni per la sua opera *Vite e ritratti di illustri italiani* pubblicata a Padova da Niccolò Bettoni tra il 1812 e il 1820, incisione che viene poi riproposta in un secondo stato nei *Cento ritratti di illustri italiani*, volume pubblicato sempre dal Bettoni a Milano nel 1825²⁶.

Questa tipologia si è diffusa largamente tra gli incisori del secolo XIX e se ne conoscono tante prove, anche nelle raccolte reggiane, pubblicate sciolte, oppure in serie, in libri e in riviste stampati e divulgati soprattutto in ambito milanese.

L'immagine di Leonardo appare anche in contesti più complessi come le opere pittoriche realizzate in epoca romantica che fanno riferimento ad episodi storici tratti dalla sua vita o dalle leggende create con più o meno fantasia attorno ad essa, anche in ambito letterario, prima fra tutte la supposta morte dell'artista ad Amboise tra le braccia di Francesco I re di Francia, episodio narrato per primo dal Vasari, ma che non avvenne mai, trattandosi di un falso storico²⁷.

25. Cfr. Catalogo 3.5.

26. Cfr. Catalogo 3.6.

27. Scrive Vasari nell'edizione 1568 delle *Vite*, a p. 11 del primo volume della terza parte, a conclusione della biografia di Leonardo: «...rizzatosi il re e presoli la testa per aiutarlo e porgerli favore, acciò che il male lo alleggerisse, lo spirito suo, che divinissimo era, conoscendo non potere avere maggiore onore, spirò in braccio a quel re nella età sua d'anni 75» (VASARI 1568, v. 2, p. 11).



Fig. 10

Giuseppe Cades, *Alle glorie della pittura. Leonardo da Vinci moribondo tra le braccia di FRANCESCO I. Re di Francia...* Acquaforte, imm. 402x537, lastra 453x550 mm.

Accanto a Leonardo morente sono i ritratti di Francesco Salviati, Andrea del Sarto, Primaticcio, Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini.

(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 24953)

Il primo saggio di una numerosa serie di dipinti dedicati a questo avvenimento è l'olio su tela di François Guillaume Ménageot (1781), che è ispirato al tema iconografico della *Morte di Germanico* dipinta dal Poussin e alle tante versioni del *Transito di S. Giuseppe*, e da esso deriva anche la maggior parte delle traduzioni incisorie ottocentesche²⁸.

A questo dipinto sono ispirate alcune incisioni presenti nelle raccolte reggiane tra le quali primeggia, per raffinatezza d'intaglio, quella ad opera di J. Ch. Levasseur, che esponiamo²⁹.

Esistono diverse altre famose versioni pittoriche di questo episodio della vita di Leonardo, come quelle di Jean Auguste Dominique Ingres (1818) o di Cesare Mussini (1828) o di Giuseppe Cades che realizza alla fine del Settecento un'interessante incisione da propria invenzione che porta come titolo *Alle glorie della pittura* (Fig. 10), essendo infatti il capezzale di Leonardo morente attorniato dai ritratti dei più importanti pittori che vennero chiamati come lui in Francia da Francesco I³⁰.

La fantasia dei pittori romantici italiani quali Francesco Gonin, Cherubino Cornienti, Francesco Podesti e Raffaello Casnedi, ha poi spaziato su vari episodi della vita dell'artista. Vi troviamo Leonardo che presenta a Ludovico il Moro alcune delle sue opere o progetti, il maestro che insegna agli allievi nella sua scuola milanese, l'artista nel suo studio mentre dipinge la *Gioconda*.

Da questa produzione pittorica si è sviluppato un filone figurativo che dalle incisioni calcografiche e xilografiche passa alle litografie e cromolitografie impiegate anche e soprattutto nelle riviste e nei fogli a carattere popolare, nei libri di lettura delle scuole, nelle pubblicità, nei calendari figurati, laddove la figura di Leonardo diventa espressione di quell'italianità del genio che verrà poi ampiamente celebrata nella famosa mostra allestita in grande stile nel 1939, al Palazzo dell'Arte di Milano, in pieno clima di nazionalismo fascista.

Traduzioni da disegni

Le stampe da disegni di artisti famosi, soprattutto del Rinascimento italiano, si concentrano in gran parte nell'arco del secolo XVIII, quando le grandi collezioni reali o private che si vanno costituendo un po' ovunque, mettono nella necessità i rispettivi proprietari di commissionare ad incisori di professione la riproduzione in facsimile delle loro raccolte. Le incisioni da disegni di Leonardo presentano però alcune criticità: non è stato facile per gli studiosi riuscire sempre a risalire ai disegni originali, che erano sparsi in diverse collezioni europee ed erano già di per sé oggetto di analisi per accertarne l'autografia, rispetto alle copie o agli esercizi degli allievi. Le troviamo quasi sempre riunite all'interno di album dedicati esplicitamente ai disegni del maestro oppure più in generale di importanti artisti, ma i disegni di Leonardo che hanno goduto di maggiore fortuna sono senz'altro quelli comunemente chiamati "Caricature", che furono eseguiti dal loro autore come studi sulla fisiognomica. La serie più antica a riguardo è senz'altro quella di Wenceslaus Hollar, *Charicaturas by Leonardo da Vinci*, pubblicata la prima volta ad Anversa nel 1645 e ripubblicata più volte fino al 1786, che riproducendo i disegni della collezione allora di proprietà del conte d'Arundel e oggi confluita presso la Royal Collection del Castello di Windsor, contribuì alla diffusione in Inghilterra

²⁸. Cfr. CIARDI 1994.

²⁹. Cfr. Catalogo 3.7.

³⁰. Cfr. l'esemplare conservato presso la Raccolta "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi, inv. 24953.



Fig. 11

Carlo Giuseppe Gerli, *Testa di bimbo volta a sinistra.*

Acquafornte, imm. non riquadrata 205x150 ca., lastra 235x165 mm

Appartiene alla serie: *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese.* Milano, Giuseppe Galeazzi, 1784.

(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 3001)

della conoscenza dei disegni di Leonardo ³¹. Segue cronologicamente l'opera *Recueil de testes de caractère et de charges*, incisa a due lastre, una in rame e una in legno, ad imitazione del camaieu, dal conte di Caylus e pubblicata da Pierre Jean Mariette a Parigi nel 1730, che in realtà riproduce copie da disegni di Leonardo oggi conservate presso il Cabinet des Dessins du Louvre a Parigi.

In Italia è il granduca di Toscana Pietro Leopoldo I d'Asburgo che si preoccupa di commissionare all'incisore Stefano Mulinari una serie di 50 tavole che riproducessero all'acquatinta i *Disegni originali esistenti nella Reale Galleria di Firenze*, opera uscita a Firenze nel 1775, che conteneva due riproduzioni da disegni di Leonardo. Ma sarà Carlo Giuseppe Gerli il primo artista italiano che tradurrà più completamente e più fedelmente i disegni di Leonardo o supposti tali, compresi quelli dedicati alle teste caricaturali e altri attinti dal Codice Atlantico e da altri manoscritti nell'opera *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*. Milano, Giuseppe Galeazzi, 1784³² (Fig. 11).

Di questa serie esponiamo una *Testa d'uomo di profilo a destra con tre piccole figure*, che proviene da una edizione a noi sconosciuta della serie, non trattandosi né di quella pubblicata dal Galeazzi nel 1784, dove la tavola è segnata in alto al centro “*(V)””, né a quella del 1830 ad opera del Vallardi, dove la tavola è segnata in alto a destra “*3”. La testa d'uomo di profilo a destra, deriva da un disegno in sanguigna conservato nelle collezioni reali di Windsor, che alcuni studiosi preferiscono attribuire ad un allievo quale il Melzi, mentre le tre figurine sotto sarebbero invece traduzioni da disegni di Ambrogio de Predis: i due ritratti sono oggi identificati con l'imperatore Massimiliano e la moglie Bianca Maria Sforza³³. Della *Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari lombardi*, Milano, 1785 contenente 16 tavole da disegni di Leonardo e 10 da suoi allievi, possediamo un foglio con quattro studi di fisionomia umana tratti da disegni di Leonardo e incisi in facsimile dal Mantelli con la tecnica detta “maniera alla penna”³⁴.

Una parte di questa serie, quella dedicata alle “caricature”, è poi stata non tanto copiata quanto totalmente reinterpretata dall'incisore Carlo Lasinio nelle sue 12 tavole acquerellate con due figure ognuna, pubblicate sciolte e senza un frontespizio, dove l'intento filologico di traduzione il più possibile aderente agli originali perseguito dai predecessori del Lasinio viene tradito da una rivisitazione in chiave ironica e grottesca che vuole indurre al riso. L'aggiunta poi di quartine ispirate alla satira sociale amplifica tale intento.

Interessante, e oggi anche abbastanza raro, è il volume pubblicato a cura di John Chamberlaine a Londra nel 1812 col titolo: *Original Designs of the Most Celebrated Masters ... in his Majesty's Collection*, contenente 8 bellissime incisioni a punti di Francesco Bartolozzi di cui esponiamo un testa virile tirata in sanguigna appartenente alle collezioni del Liceo Artistico “G. Chierici” di Reggio Emilia³⁵.

³¹. L'edizione del 1786 ha come titolo del frontespizio: *Characaturas by Leonardo da Vinci, from Drawings by Wincelslaus Hollar out of the Portland Museum*. [London], Published by John Clarke as the Act directs, Nov. 1. 1786.

³². L'editore Vallardi di Milano acquistò i rami del Gerli e ne pubblicò una edizione nel 1830, con 61 tavole.

³³. Cfr. COGLIATI ARANO 1980 e ALBERICI 1984, pp. 134-135, n. 192. Cfr. Catalogo 3.10.

³⁴. Cfr. Catalogo 3.12.

³⁵. Cfr. Catalogo 3.8.

Traduzioni da opere pittoriche certe

Come si è già accennato, nella storia dell'incisione europea tra Cinquecento e Ottocento, non sono stati tanti gli incisori che si sono cimentati nel tradurre su rame i dipinti del maestro vinciano. Le ragioni sono da ricercare in diversi fattori; tra tutte ci sembra importante ricordare le scelte dei trattatisti e degli storici dell'arte che, a partire dal famoso trattato *Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* di Giovanni Pietro Bellori (1672), hanno incoraggiato un gusto di tipo classicista che promuoveva la linea stilistica inaugurata dal sommo Raffaello; in secondo luogo sta l'esiguo numero di opere pittoriche attribuite con certezza a Leonardo e la difficoltà a reperirne i disegni autografi, sparsi in luoghi geograficamente diversi, quando non dispersi. In questa sede però ci sembra più opportuno fermare l'attenzione sulle difficoltà tecniche che si presentano nel tradurre fedelmente col linguaggio "al tratto" proprio dell'incisione su rame, a bulino o all'acquaforte, il famoso sfumato delle opere leonardesche, le atmosfere nebbiose e acquose dei suoi sfondi paesistici e rocciosi, i delicati trapassi chiaroscurali dettati da un attento studio scientifico dell'incidenza della luce sulle superfici, la prospettiva aerea e cromatica.

Anche i progressi tecnici ottenuti dalle scuole ottocentesche d'incisione che formavano schiere di allievi allo stile del "bel taglio" non sempre sono bastati a realizzare traduzioni fedeli rispetto alla naturalezza pittorica delle composizioni del maestro. Ciò non toglie che siano usciti proprio da tali scuole i saggi più vicini al linguaggio pittorico di Leonardo, laddove la maestria d'intaglio capace di amalgamare sapientemente le diverse tecniche, riusciva a rendere la morbidezza dell'impasto cromatico e chiaroscurale degli originali. Ecco allora che la preparazione della lastra all'acquaforte accoglie i successivi interventi a bulino e a punti, mentre la puntasecca viene impiegata nel paziente lavoro di raccordo tra una tecnica e l'altra, gli incroci dei tagli si allargano o si assottigliano per rendere un passaggio tonale o la natura materica di ogni particolare, sia esso un velo trasparente, una roccia, un incarnato femminile o maschile, un abito in velluto o, appunto, l'aria acquosa così tipica del linguaggio pittorico di Leonardo. All'epoca concorrevano diverse figure alla realizzazione del prodotto incisivo finale in una sempre maggiore diversificazione e specializzazione dei ruoli. Non ultimi ad esempio gli stampatori, per la scelta di carte adatte, per l'introduzione della carta di China che fa risaltare la nitidezza dell'intaglio e raccorda più armonicamente il nero dell'inchiostro al colore del supporto, per l'utilizzo di inchiostri vellutati, sempre fuori dal nero assoluto, per la sapiente pulitura della lastra prima di ogni tiratura.

Saranno in particolare le scuole d'incisione di Milano e di Firenze, soprattutto nella prima metà dell'Ottocento, ad impegnarsi nella traduzione sia dei ritratti di Leonardo, che delle sue opere, come anche dei diversi episodi della vita. Tali lastre usciranno dalla Scuola di incisione dell'Accademia di Brera diretta prima da Vincenzo Vangelisti, poi da Giuseppe Longhi, Pietro Anderloni e infine Luigi Calamatta, e dalla Scuola d'incisione dell'Accademia di Firenze capeggiata soprattutto da Raffaello Morghen e dai suoi tanti allievi. Per rimanere però entro i limiti dell'argomento che si sta trattando, si farà un breve cenno alle sole opere di cui esistono traduzioni incisive all'interno delle collezioni reggiane di stampe, con qualche approfondimento su quelle di maggiore interesse.

È indubbio che il dipinto più copiato delle opere leonardesche e forse anche della storia della pittura è il *Cenacolo*, realizzato da Leonardo sulla parete nel refettorio del convento di S. Maria delle Grazie a Milano tra il 1495 e il 1498, con tecniche sperimentali che ne hanno causato un rapido e inarrestabile deterioramento, opera che suscitò lo stupore e l'apprezzamento dei contemporanei e



12



13

Fig. 12
 Salvatore Cardelli, *Gesù Cristo nell'Ultima Cena*.
 Bulino e acquaforte, imm. 352x291, lastra 400x320 mm.
 Particolare del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci inciso agli inizi dell'Ottocento.
 La matrice in rame è conservata presso la Calcografia Nazionale di Roma.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 3593)

Fig. 13
 Perrot, *S.t JEAN L'EVANGELISTE Calqué et Dessiné sur le Tableau Original de Léonard de Vinci par Dutertre et Gravé par Perrot*.
 Maniera a punti, imm. non riquadrata 525x423, foglio 643x482 mm.
 Particolare del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci inciso dal Perrot tra il 1804 e il 1805.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 40689)

rese famoso il suo autore a partire dagli elogi che ne fece nel 1498 Luca Pacioli e successivamente il Vasari nelle *Vite*. Forse è anche questo suo ridursi ben presto ad un'ombra che ne ha giustificato il fascino di fronte a tanti artisti e scrittori che per secoli si sono confrontati con quest'opera leonardesca. Ma furono senz'altro le novità compositive, lo studio dei moti dell'animo espresso nel gioco delle espressioni e dei gesti così conformi al racconto evangelico a generare nel tempo le più diverse letture dell'opera fino alle interpretazioni intimistiche, mistiche o psicologiche, soprattutto in epoca romantica e decadente, che pur non corrispondendo alle reali intenzioni del maestro, hanno contribuito alla creazione del mito³⁶. Ne sono derivate anche diverse copie pittoriche, quasi tutte coeve; così è per le due copie richieste al Bramantino nel 1503 e a Marco d'Oggiono nel 1506 dal tesoriere Gabriel Gouffier, la prima andata perduta e l'altra oggi conservata al Musée de la Renaissance a Ecoen; molto famosa è la copia che ne fece Andrea Solario eseguita tra il 1510 e il 1514 per il convento dei padri Gerolamini di Castellazzo, che è andata perduta ma è stata a lungo un punto di riferimento per pittori e incisori; rimane anche una copia fiamminga del secolo XVI rinvenuta presso l'abbazia di Tongerlo in Belgio; si ricordano anche quella del Giampietrino eseguita tra il 1510 e il 1514 che è oggi conservata presso la cappella del Magdalen College di Oxford, una di Cesare Magni dipinta attorno al 1520 e conservata alla Pinacoteca di Brera. Le abbiamo elencate perché è comunque da queste copie, più leggibili dell'originale, che deriva la maggior parte delle traduzioni incisorie realizzate tra Cinquecento e Ottocento³⁷.

La conoscenza del *Cenacolo* fu quindi per tanti artisti, studiosi, collezionisti, filtrata dalle traduzioni pittoriche e incisorie che ne divulgarono la conoscenza, alterandone molto spesso la vera natura, trattandosi per lo più di letture interpretative ed integrative rispetto a ciò che rimaneva visibile sulla parete del refettorio di S. Maria delle Grazie. Rimane poi un caso particolarmente interessante e studiato: la copia ad olio che ne fece Giuseppe Bossi tra il 1807 e il 1809 che egli in parte derivò dall'esemplare di Andrea Solario e in parte confrontò con l'originale, ma che oggi è andata perduta e di cui rimane solo una pubblicazione ad opera dello stesso Bossi che ne descrive la genesi, il metodo di analisi e di lavoro³⁸. Nel ricco elenco di traduzioni incisorie già citate dal Bossi nel suo lavoro a partire da quelle antiche ma poco fedeli del secolo XVI, rimane esemplare la famosa tavola incisa a bulino e acquaforte da Raffaello Morghen, derivata dalla copia pittorica del Solario; se è vero che il Bossi la giudica un po' fredda e scolastica è invece ritenuta da tanti altri il capolavoro dell'artista e la più felice versione al tratto del soggetto leonardesco³⁹.

Diverse sono le stampe appartenenti alla Raccolta "A. Davoli" di Reggio Emilia, tutte ottocentesche, che hanno come soggetto il *Cenacolo* di Leonardo oppure qualche particolare isolato dal contesto, come la testa o il busto del Cristo o dei singoli apostoli (Fig. 12 e 13).

Non essendovi presente l'incisione del Morghen, di cui però sappiamo che Venturi possedeva un esemplare nella propria collezione, esponiamo in mostra la copia che ne fece Ignazio Pavon (1790-1858), allievo del Morghen, il quale la eseguì come esercizio scolastico di buona tecnica incisoria. La lastra dev'essere stata incisa prima del 1808, quando il Pavon era poco più che un ragazzo, dato che nello stato finale è dedicata a Carlo IV di Spagna che fu re tra il 1788 e il 1808. Il Pavon infatti

³⁶ Per una dissertazione approfondita sull'argomento cfr. MARANI 2006.

³⁷ Cfr. sul tema MARANI - MORI 2017.

³⁸ Cfr. BOSSI 1810.

³⁹ Cfr. il saggio *Il Cenacolo di Leonardo nelle stampe. Giuseppe Bossi e il Cenacolo*, in: ALBERICI 1984, pp. 49-100.

fece riferimento allo stesso disegno preparatorio eseguito da Teodoro Matteini per l'incisione del Morghen che lo obbligò ad una lastra delle stesse dimensioni, la titolò con la stessa citazione in latino dal Vangelo di Matteo e poi copiò fedelmente gli incroci dei tratti studiati dal maestro, giungendo ad un risultato di tutto rispetto, anche se non all'altezza dell'armonia d'inseme raggiunta dal Morghen⁴⁰. Tra le diverse traduzioni su rame della *Gioconda* si è scelto di esporre l'opera magistrale e molto famosa di Luigi Calamatta, realizzata in 26 anni di paziente e minuzioso lavoro d'intaglio e premiata con la medaglia d'oro all'Esposizione Universale di Parigi nel 1855. È lo stesso Calamatta a descrivere la difficoltà di questo lavoro in una lettera spedita ad un amico:

...nella *Gioconda* ci sono molti dettagli e finezze nel fondo, moltissimi nelle pieghe del velo che la copre ed altri e tanti nei capelli: ho dovuto trattare il tutto fino e stretto di lavoro e così si è aumentata la difficoltà. Non conosco oggetto più difficile ad essere reso eseguito in incisione. [...]. La difficoltà dell'incisione è di poter ottenere, sopra un oggetto, che sia della stessa materia, della stessa pasta e sostanza, tanto nel chiaro, nelle mezze tinte, come nello scuro ed è quel che ho cercato con molto studio di combinazioni di tagli e punti...⁴¹ (Fig. 14).

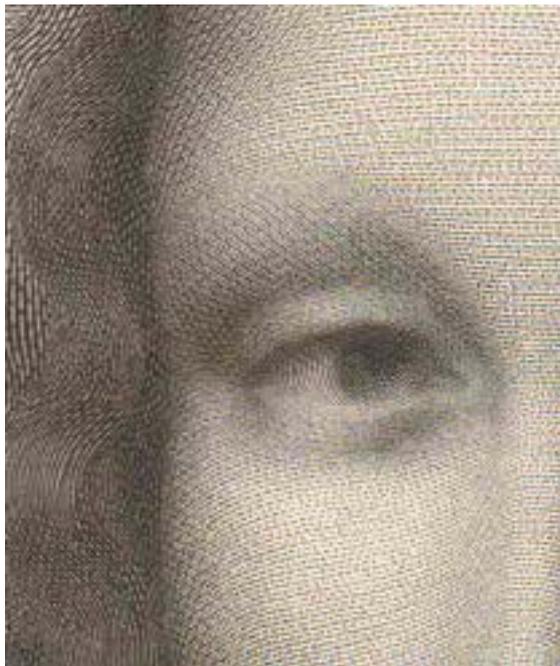
È certo un'opera difficile da realizzare su rame, laddove si voglia non solo tradurre la composizione e i passaggi tonali e chiaroscurali dell'originale, quanto l'essenza stessa della ricerca scientifica di Leonardo circa le leggi della natura che regolano ogni cosa e che egli applica in ogni sua opera pittorica, quasi che la pittura fosse il suo modo di tradurre visivamente le cose che andava studiando nell'osservazione e nella teoria scientifica. L'acqua origine di ogni cosa, che avvolge le fumose atmosfere del paesaggio nello sfondo e suggerisce il movimento dei capelli, le rocce di cui si analizza la formazione geologica, i colori che si smorzano passando all'oscurità, le superfici che riflettono delicatamente la luce tenue e diffusa dell'alba o del tramonto, la più adatta ad evitare i contrasti troppo forti di luci ed ombre⁴².

A Parigi, grazie all'intercessione di Ingres, il Calamatta aveva avuto modo di studiare da vicino l'originale e questo gli aveva permesso di coglierne tutte le particolarità e tutta la complessità; per questo si impegnò in un lungo e paziente lavoro di cesello fatto sulla lastra a più riprese, mai contento del risultato ottenuto. I limiti propri della tecnica incisoria, rischiavano di far emergere troppo la componente disegnativa rispetto ai valori del linguaggio pittorico di Leonardo. Tali limiti vengono piegati dalla sapiente abilità tecnica dell'autore che ci restituisce tutta l'atmosfera e l'essenza dell'originale. La scelta di incidere questo soggetto rientra però anche in un'operazione di più grande respiro: è stato di recente sottolineato l'impegno profuso dal Calamatta, in un'epoca risorgimentale in cui tale operazione assumeva una connotazione patriottica, nel diffondere in Europa i più alti esempi del genio italiano, che egli identificava con i maggiori nomi del Rinascimento, primo tra tutti Raffaello, autori dei quali tradusse su rame diverse opere importanti, in

⁴⁰. Cfr. Catalogo 3.13. In NAGLER G.K., *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, Monaco, Fleischmann, 1841, vol. 6, pp. 32-33, a proposito dello stile incisivo del Pavon si legge, traducendo dal tedesco: «incisore a Firenze, godette dell'insegnamento del celebre Raffaello Morghen e, in parte per la guida eccellente, in parte copiando le opere del maestro, in breve tempo raggiunse grande perfezione, sebbene non possa essere del tutto paragonato al Morghen nella nitidezza e nell'armonia dell'intaglio».

⁴¹. Cfr. CORBUCCI 1886, pp. 73-75, nota 67.

⁴². Cfr. KEMP 2018 e MARANI 2018.



14



15

Fig. 14
Luigi Calamatta, *Lisa Gioconda* (particolare. Per l'intero cfr. Catalogo 3.15).
Bulino, acquaforte e puntasecca, imm. 376x275, foglio 566x429 mm
(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 24961)

Fig. 15
Jean Boulanger, *S. Giovanni Battista* (particolare. Per l'intero cfr. Catalogo 3.18).
Maniera a punti e bulino, imm. 275x214, foglio 287x220 mm.
La maniera a punti, di cui il Boulanger fu un precursore, riesce forse meglio delle tecniche "al tratto" a rendere lo sfumato del dipinto originale di Leonardo.
(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 16947)

sintonia con le teorie di stampo classicista sostenute anche dall'amico Jacques Dominique Ingres⁴³. Si sa che Leonardo realizzò almeno tre versioni della *Sant'Anna*, l'ultima delle quali è oggi conservata al Museo del Louvre di Parigi e una precedente, di cui oggi rimane solo il cartone preparatorio conservato alla National Gallery di Londra. Non sono tante le incisioni che derivano da questo soggetto, e fra l'altro traggono a volte in inganno proponendo traduzioni da copie degli allievi della scuola milanese di Leonardo. Così è ad esempio per la lastra incisa da Giuseppe Benaglia e ultimata da Giacomo Rossari (1840 ca.), che deriva da una copia pittorica attribuita al Salaì, allievo di Leonardo, originariamente sistemata nella chiesa di S. Celso a Milano e oggi conservata nella Yarborough's Collection. Di questa incisione si conserva un esemplare presso la Raccolta "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi, di cui tratteremo nell'ultima sezione dedicata alle incisioni da dipinti degli allievi di Leonardo⁴⁴. Molto ben eseguita ci pare invece la versione all'acquaforte, datane da Gioacchino Cantini che la incise a Firenze nei primi anni dell'Ottocento, traendola dall'originale leonardesco del Louvre, sotto la direzione del suo maestro Raffaello Morghen⁴⁵.

La grande concentrazione di dipinti originali di Leonardo conservati in Francia presso collezioni poi confluite al Museo del Louvre di Parigi, ha fatto sì che gran parte delle relative traduzioni incisorie sia stata eseguita da artisti francesi. Così è ad esempio per il ritratto di dama detta la *Belle Ferronnière*, dipinto citato fin dal 1642 tra le collezioni del re di Francia, che è stato inciso da artisti per lo più ottocenteschi, tra cui François Eugène Augustin Bridoux, Léon Boisson che incide una lastra per conto della Société Française de la Gravure e la stampa presso Chardon col finanziamento della Calcographie du Louvre. E poi altri tra cui Gabrielle Poynot, Victor Dague che ne esegue una versione per la *Galerie du Musée Napoléon*, pubblicata a Parigi tra il 1804 e il 1815, ed infine Lacroix, che realizza una discreta traduzione ad acquaforte e bulino attorno al primo decennio dell'Ottocento di cui presentiamo in mostra un esemplare della Raccolta "A. Davoli"⁴⁶.

Per ciò che riguarda invece il dipinto col *San Giovanni Battista* conservato al Louvre, se ne conosce una particolare incisione a punti realizzata da Jean Boulanger (Fig. 15). Il dipinto era stato venduto dopo il 1651 a Everhard Jabach, banchiere e collezionista tedesco il quale poi lo vendette a sua volta al re di Francia tra il 1660 e il 1662 assieme a buona parte della sua ricca collezione di dipinti e disegni che fece tradurre in incisione proprio per facilitarne la vendita. L'incisione dev'essere quindi stata eseguita per questo scopo tra il 1651 e il 1662, a partire da un originale sul quale forse lo stesso Jabach aveva apposto ridipinture per celarne il non perfetto stato di conservazione e poterlo vendere con maggiore sicurezza⁴⁷.

⁴³. In una lettera all'amico Eugenio Agneni inviata da Bruxelles il 7 febbraio 1860 Calamatta scrive: «Si dovrebbe creare un nuovo Paradiso, dove ogni scienza e professione stabilirebbe il suo Dio, noi avessimo Michelangelo il Padre Eterno, Gesù Cristo Raffaello, Leonardo lo Spirito Santo che vola in tutte le scienze e Marcantonio S. Pietro, che senza di lui non si passa la porta della posterità» (cfr. DINOIA 2012, pp. 123-124).

⁴⁴. Cfr. FUMAGALLI I. 1811, tav. 2 e ALBERICI 1984, fig. 235.

⁴⁵. Cfr. Catalogo 3.16. Sempre di Gioacchino Cantini è un ritratto di Leonardo tratto dal modello pittorico del dipinto degli Uffizi di Firenze di cui si conserva un esemplare presso la Raccolta "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, inv. n. 3274.

⁴⁶. Cfr. Catalogo 3.17.

⁴⁷. Cfr. a questo riguardo MARANI 2009, alle pp. 52 e seguenti: «L'incisione, di Jean Boulanger, mentre accentua il ghigno del San Giovanni e ne traduce lo stile e le forme nel gusto del barocco francese, già trattiene quell'accentuazione del modellato della spalla e del dorso, nonché del suo netto profilo, che la critica recente ha individuato come l'area in cui maggiormente si evidenziano ripassature della pittura date per spessori di colore sovrapposto».

Famosa è poi l'incisione di Gérard Edelinck che riporta su rame un particolare della *Battaglia di Anghiari*, che Leonardo dipinse tra il 1503 e il 1506 sulle pareti della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Vecchio a Firenze, opera che si deteriorò subito a causa della tecnica sperimentale tentata dal suo autore e venne poi coperta nel 1577 da un altro dipinto ad opera di Giorgio Vasari.

Ne vennero fatte diverse copie pittoriche, la più nota delle quali è la "tavola Doria" conservata alle Gallerie degli Uffizi di Firenze, eseguita già nel 1503-1505 circa da un artista toscano, da alcuni identificato con Francesco Morandini detto il Poppi, ma altrettanto famoso è il disegno realizzato da Peter Paul Rubens nel secolo XVII probabilmente dal cartone preparatorio, essendo stato il dipinto originale già coperto dalla ridipintura del Vasari (il disegno del Rubens è oggi conservato al Dipartimento di Arti Grafiche del Louvre a Parigi). È da queste derivazioni che discendono tutte le traduzioni incisorie del soggetto leonardesco, la più antica delle quali sembra essere quella del 1588 di Lorenzo Zacchia che incide a bulino su rame la scena centrale traendola da una imprecisata copia del dipinto (un esemplare è conservato presso la Graphische Sammlung dell'Albertina di Vienna, n. 40.312 C). Nel 1660 Gérard Edelinck incide la composizione leonardesca a bulino traendola, secondo diversi studiosi, dal disegno di Rubens. Del 1791 è una lastra incisa all'acquaforte da Antonio Fedi e terminata a bulino da Matteo Carboni per essere inserita nell'opera con 120 stampe in due volumi: *L'Etruria pittrice, ovvero storia della pittura toscana dedotta dai suoi monumenti*. Firenze, Pagni & Bardi, 1791-1795. Altre riproduzioni su metallo e su pietra ne vennero eseguite nel corso dell'Ottocento a testimonianza del fascino suscitato dall'opera incompiuta e perduta di Leonardo.

Nella Raccolta "A. Davoli" si conserva un esemplare in terzo stato e in tiratura tarda dell'incisione dell'Edelinck, ove la freschezza del bulino sagomato dell'artista fiammingo risulta un po' meno vigorosa, ma riesce ugualmente a dare l'idea di quanto questa tecnica raggiunse, nelle mani di questo artista, esiti altissimi nella resa del modellato dei volumi, dei contrasti chiaroscurali e dei valori tonali⁴⁸.

Incisioni tratte da dipinti dei "leonardeschi"

L'apprendistato di Leonardo presso la bottega del Verrocchio, oltre al patrimonio di abilità e saperi tecnici nelle diverse discipline del disegno, della pittura, della fusione in bronzo, della scultura, gli lasciò l'impronta di una metodologia didattica basata sullo studio del disegno a punta d'argento, sulla sana competizione che incoraggia l'allievo a superare il maestro, sulla collaborazione di più mani ad una stessa opera, sulla condivisione di documenti progettuali all'interno della bottega come spunto per la realizzazione di nuovi lavori. È con gli stessi criteri che Leonardo impostò l'organizzazione della sua scuola milanese a partire dal suo primo soggiorno in questa città alle dipendenze di Ludovico Sforza, tra il 1482 e il 1499 cui ne seguirono altri, tra il 1506 e il 1513, prima della sua partenza per la Francia. Questa metodologia di lavoro, che permise anche a Leonardo di onorare le tante committenze grazie all'aiuto di collaboratori ai quali affidava il completamento di opere già avviate da lui, o che seguiva da vicino nella realizzazione di dipinti di loro mano, ha reso nel tempo difficile l'attribuzione certa di diverse opere provenienti dalla bottega milanese. Più identificabili sono stati fin da subito lo stile e la maniera di artisti di formazione lombarda che solo

⁴⁸. Cfr. Catalogo 3.14.

indirettamente hanno risentito dell'influenza leonardesca, soprattutto dopo l'esecuzione di capolavori come la *Vergine delle Rocce*, la *Sant'Anna*, il ritratto di Cecilia Gallerani (*Dama con l'ermellino*) e il *Cenacolo*, con i quali diventò impossibile non confrontarsi per un aggiornamento sulle novità leonardesche dello sfumato, della prospettiva aerea e cromatica, dei moti dell'animo suggeriti dai gesti e dagli sguardi, sulla naturalezza compositiva, sull'osservazione diretta della natura, sull'ottica e sulla luce. Poi ci fu chi declinò questi insegnamenti in senso più monumentale e classicista e chi invece li mutuò tramite il colorismo veneto, chi li sfruttò in modo più superficiale e chi li approfondì in senso intimistico e malinconico, ma il confronto fu per tutti inevitabile e di sicuro l'importante contributo di questi artisti fu quello di diffondere le novità dello stile leonardesco oltre i territori toccati dal passaggio del maestro. Ovviamente l'influenza più duratura e profonda riguardò coloro che avevano frequentato più direttamente la bottega milanese, sia nel primo che nel secondo soggiorno di Leonardo a Milano, in particolare Gian Giacomo Caprotti detto il Salaì, Francesco Napoletano, Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, e poi Francesco Melzi e Bernardino Luini, ma diede esiti significativi anche nell'evoluzione di artisti meno direttamente legati a Leonardo come Andrea Solario, Cesare da Sesto, il Giampietrino⁴⁹.

L'esistenza di un sorprendente numero di incisioni che traducono su lastra dipinti la cui paternità viene erroneamente assegnata al pittore vinciano è in parte dovuta alla difficoltà ad attribuire con certezza alcune opere al solo Leonardo o ai soli allievi, soprattutto quelli diretti che collaborarono col maestro all'esecuzione degli stessi dipinti, e in parte al fenomeno altalenante del mito leonardesco sviluppatosi tra Ottocento e Novecento. Ci limitiamo pertanto ad analizzare alcuni esemplari individuati nelle raccolte reggiane di stampe a testimonianza di questo fenomeno.

Molta fortuna tra gli incisori ha avuto nel corso del secolo XIX il dipinto interpretato come *Gesù Cristo tra i dottori*, oggi attribuito unanimemente a Bernardino Luini e conservato alla National Gallery di Londra, di cui esistono diverse versioni incisorie, alcune con la sola figura del Cristo interpretata come *Salvator Mundi*.

È stato per anni creduto del maestro vinciano, soprattutto in ragione del vivace scambio di gesti e di sguardi delle figure attorno al Cristo che, nelle fattezze ricordano anche i famosi studi di fisionomica di Leonardo, peraltro riprodotti in incisione in più occasioni. Il soggetto del giovane Gesù che disputa al tempio coi dottori godeva di una certa fortuna nella pittura italiana del primo Cinquecento, particolarmente in area veneta e lombarda. Isabella d'Este in una lettera del 14 maggio 1504 chiede espressamente a Leonardo: «una figura di un Cristo giovinetto de anni circa duodeci che seria di quell'età che l'haveva quando disputò nel tempio»⁵⁰ e lo stesso Dürer nel 1506 dipinge una versione che è oggi conservata a Madrid: in essa il personaggio a destra di Gesù è così simile ad uno dei disegni caricaturali di Leonardo da far supporre che il pittore tedesco abbia avuto modo di vederli. Nella Raccolta "A. Davoli" della Biblioteca Panizzi troviamo cinque esemplari tutti databili alla prima metà dell'Ottocento con la firma di Leonardo da Vinci come inventore; tre col dipinto intero eseguiti da William Radclyffe, Edward Smith e Pietro Ghigi e due con la sola figura di Cristo,

⁴⁹. Per una più approfondita analisi del rapporto tra Leonardo e i suoi allievi diretti o indiretti cfr. *I leonardeschi* 1998; BATTAGLIA 2007; RINALDI 2015.

⁵⁰. Per la trascrizione della lettera di Isabella d'Este a Leonardo cfr. VILLATA 1999, p. 170, doc. 191, mentre per una più completa disamina dei rapporti tra Leonardo, Isabella d'Este e l'ambiente mantovano vedi ROMANO 1981.

uno inciso su rame da Raffaello Morghen e uno disegnato su pietra da Nicola Cianfanelli⁵¹. Interessanti sono le diverse interpretazioni del tema raffigurato dal dipinto, che ritroviamo espresse nei titoli apposti sui fogli incisi: nell'incisione di Pietro Ghigi, che esponiamo, viene infatti citato in latino il testo di Matteo 22,40, in cui Gesù elenca i due comandamenti dell'amore e aggiunge: «Da questi due comandamenti dipendono tutta la Legge e i Profeti»; nella prova di Raffaello Morghen (Fig. 16) viene raffigurato il solo Cristo con la citazione in latino della Prima lettera di Giovanni 5,7 che, nella traduzione ufficiale recita: «...tre sono quelli che rendono testimonianza: lo Spirito, l'acqua e il sangue...»; nella stampa del Cianfanelli, anch'essa con la figura a mezzo busto del Cristo, il titolo è *Salvator Mundi*.

Sempre a Bernardino Luini è stato attribuito il dipinto con le allegorie di *Modestia e Vanità* rappresentate dalle figure evangeliche di Marta e Maria Maddalena in conversazione, un tempo facente parte delle collezioni di Palazzo Barberini e poi venduto al barone di Rothschild. Piuttosto riuscita è la versione su rame di Giovanni Volpato incisa nel 1770 per la *Schola Italica Picturae* dell'Hamilton, la cui lastra è conservata alla Calcografia Nazionale di Roma: ancora nel 1955 Carlo Alberto Petrucci la cita come *d'après* Leonardo⁵². Sullo stesso soggetto Angelo Campanella incide una lastra tra il 1800 e il 1823 (Fig. 17), anni del pontificato di papa Pio VII a cui è dedicata l'opera, di cui conserviamo una bella tiratura⁵³.

È di Jan van Troyen l'acquaforte eseguita per il *Theatrum pictorium* del Teniers, che ci restituisce una traduzione non molto fedele della *Salomè con la testa del Battista*, dipinto oggi attribuito a Bernardino Luini e conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna⁵⁴. Che sia stato creduto a lungo un dipinto di Leonardo dipende forse dal fatto che la Salomè fu un tema molto diffuso nella Milano di inizio Cinquecento, col quale si confrontarono diversi artisti gravitanti nell'orbita leonardesca, come Andrea Solario, Bernardino Luini, Giampietrino, Cesare da Sesto, senza che vi sia alcuna certezza circa l'esistenza di un modello di Leonardo su tela o su carta. Ne esistono diverse versioni e copie pittoriche, per lo più nate per soddisfare una committenza privata.

Della cosiddetta *Madonna del lago* dipinta da Marco d'Oggiono, uno degli allievi diretti di Leonardo, esistono alcune traduzioni incisorie, preziose testimonianze dell'originale purtroppo andato perduto, la più riuscita delle quali è senz'altro quella incisa nel 1825 da Giuseppe Longhi e da lui dedicata al principe Federico di Danimarca, nella quale Longhi dichiara la reale paternità dell'opera: «Leonardo da Vinci inv.», «Marco d'Oggioni dip.», mettendo in chiaro con ciò, che Marco d'Oggiono rielaborò un'idea di Leonardo: è stato appurato infatti che *l'idea* da cui potrebbe provenire la composizione di questo dipinto sembra essere lo schizzo presente su uno dei codici conservati all'Institut de France di Parigi.

⁵¹. Per l'incisione del Ghigi cfr. Catalogo 3.19. Le altre incisioni con lo stesso soggetto corrispondono ai numeri di inv. 39864, 10107 e 28286 della Raccolta "A. Davoli".

⁵². Cfr. PETRUCCI 1953, p. 298, n. 976; ivi alla p. 168, n. 1632, tra le opere da Leonardo, troviamo elencata la lastra di Giuseppe Marcucci con lo stesso soggetto; essa è descritta e riprodotta in ALBERICI 1984, p. 162, n. 244. Cfr. Catalogo 3.20.

⁵³. Un esemplare è conservato presso la Raccolta "A. Davoli", inv. 24980.

⁵⁴. Si tratta del *Theatrum pictorium in quo exhibentur ipsius manu delineatae eiusque cura in aes incisae picturae archetipae italicae quas ipse ser.mus Archidux in pinacotheca sua Bruxellensis collegit*, Bruxelles, David Teniers, 1660. Si tratta di una raccolta di 245 incisioni che traducono su rame parte della collezione di dipinti italiani e fiamminghi appartenenti all'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria. Cfr. Catalogo 3.21.



16



17

Fig. 16

Raffaello Morghen, *Salvator Mundi*.

Bulino e acquaforte, imm. 147x116, lastra 321x228 mm.

L'incisione riproduce la sola figura del Cristo dal dipinto *Gesù tra i dottori*, di Bernardino Luini.

(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 10107)

Fig. 17

Angelo Campanella, *Modestia e Vanità*.

Da un dipinto di Bernardino Luini che dall'iscrizione sotto il titolo viene dichiarato ancora facente parte della Collezione Barberini di Roma. L'incisione è dedicata a Pio VII che fu papa tra il 1800 e il 1823.

Bulino e acquaforte, imm. 306x356, lastra 369x385 mm.

(BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 24980)



Fig. 18
 Giuseppe Benaglia e Giacomo Rossari,
Sant'Anna con la Madonna, il Bambin Gesù e un agnellino.
 Da un dipinto attribuito a Gian Giacomo Caprotti detto Salai.
 Bulino e acquaforte, imm. 455x318, lastra 548x366 mm.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 26201)

La firma di Giuseppe Longhi, che diresse la Scuola d'incisione di Brera a Milano tra il 1798 e il 1831, ci permette di aprire una parentesi sul contributo dato da questa istituzione artistica milanese nella diffusione dei temi leonardeschi, grazie allo stuolo di allievi che impararono l'arte incisoria sotto la guida degli insegnanti che vi si avvicendarono, da Vincenzo Vangelisti a Giuseppe Longhi, da Pietro Anderloni a Luigi Calamatta, nell'arco temporale che va dal 1790 al 1869. Tale operazione, pur se limitata rispetto all'esercizio fatto su più prolifici autori del Rinascimento italiano e pur passando come di Leonardo tutto ciò che era anche semplicemente "leonardesco", ebbe anche l'intento di riportare alla luce i fasti di un'epoca in cui il maestro vinciano seppe affrancare il ducato di Milano da un certo ritardo culturale per aggiornarlo sulle novità della grande pittura di respiro europeo⁵⁵.

Tra le stampe delle raccolte reggiane abbiamo individuato ad esempio una riproduzione della *Madonna del lago*, probabilmente copiata da quella di Giuseppe Longhi, eseguita da Giacomo Rossari, artista formatosi sotto le ali di Carlo Della Rocca che del Longhi fu a sua volta allievo⁵⁶.

È poi sempre Rossari ad ultimare a bulino una lastra incisa all'acquaforte da Giuseppe Benaglia, anch'egli allievo presso la stessa scuola d'incisione di Brera, sotto la guida di Vincenzo Vangelisti tra il 1790 e il 1798 (Fig. 18). Benaglia, morendo nel 1822, deve aver lasciato incompiuta l'opera, terminata da Rossari, che la dedica a mons. Bartolomeo Romilli, che fu nominato vescovo di Cremona nel 1846, termine *post quem* per la datazione della versione finale della lastra. Il tema raffigurato è quello della *Sant'Anna con la Madonna, il Bambin Gesù e un agnellino*, che il Rossari dichiara sul foglio come *d'après* Leonardo, mentre fa riferimento ad una copia pittorica oggi attribuita a Gian Giacomo Caprotti detto Salai, un tempo collocata in San Celso a Milano e oggi conservata nella Collezione Yarborough⁵⁷.

Giacomo Rossari diventa anche l'editore di un foglio che è stato inciso nel 1826 da un altro allievo della scuola milanese, Giuseppe Marri sotto la supervisione del suo maestro, Giuseppe Longhi, che poi lo termina a bulino; si tratta di una *Madonna col Bambino e il donatore* (Fig. 19), tratta da un affresco nel chiostro di S. Onofrio a Roma, che qui è dichiarato «dipinto originale di Leonardo da Vinci», mentre oggi è attribuito dalla critica ad un pittore dell'ambito leonardesco identificabile forse con Cesare da Sesto o col Boltraffio⁵⁸. Sempre proveniente dagli incisori di Brera è la lastra incisa da Carlo Rampoldi, che si dichiara «Allievo dell'I. R. Accad. di Belle Arti in Milano» (prima sotto la direzione del Vangelisti e poi del Longhi), che nel 1831 incide la cosiddetta *Madonna del cuscino verde*, dipinto eseguito da Andrea Solario nel primo decennio del Cinquecento, firmato in basso a destra e oggi conservato presso il Louvre di Parigi. L'editore milanese Antonio Franchetti nel pubblicarla nell'anno 1833 la dedica ad un amatore delle belle arti quale fu Giovanni Trivulzi ed è forse a causa di questa nobile destinazione che l'editore assegna a Leonardo la paternità dell'opera. In essa il fondo è del tutto rielaborato rispetto al dipinto originale, per cui là dove si scorgeva una quinta arborea e un paesaggio in lontananza, si vede ora una quinta architettonica e un S. Giuseppe intento al suo lavoro di falegname; tali reinterpretazioni erano espedienti adottati di frequente dagli incisori per seguire il gusto o la religiosità dell'epoca, per adattare il soggetto alle

⁵⁵. Cfr. ALBERICI 1984, p. 155, n. 232.

⁵⁶. Cfr. Catalogo 3.22.

⁵⁷. Cfr. ALBERICI 1984, p. 158, n. 235.

⁵⁸. Cfr. ALBERICI 1984, p. 159, n. 237.



19



20

Fig. 19

Giuseppe Marri e Giuseppe Longhi, *Madonna col Bambino e il donatore*.
 Da un affresco di scuola leonardesca dipinto nel chiostro di S. Onofrio a Roma.
 Bulino e acquaforte, imm. 312x500, lastra 385x550 mm.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 25633)

Fig. 20

Saverio Pistolesi, *Testa di Medusa*. *Quadro ad olio di Leonardo da Vinci*, 1859.
 Da un dipinto di artista fiammingo.
 Acquaforte, imm. 125x197, lastra 146x223 mm.
 (BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 34778)

esigenze della committenza o alle ragioni della sua destinazione d'uso⁵⁹. La *Flora*, «tabula Leonardi da Vinci extat Romae in Aedibus Burghesianis» incisa all'acquaforte dal romano Venanzio Zarlatti, faceva parte del nucleo di dipinti leonardeschi lombardi che entrò nella collezione del cardinale Scipione Borghese (1577-1633), desideroso di aggiornarsi sulle novità della pittura moderna.

Il dipinto è stato di recente attribuito a Francesco Melzi, uno degli allievi diretti di Leonardo nel suo secondo soggiorno milanese ed è a tutt'oggi conservato nelle sale della Galleria Borghese di Roma. Fu a lungo ritenuto di mano di Leonardo e divulgato come tale⁶⁰.

La cosiddetta *Gioconda nuda* disegnata ed incisa da Salvatore Cardelli col titolo errato di *Belle Ferronière*, è tratta dal dipinto appartenente alle collezioni dell'Hermitage di San Pietroburgo, di scuola leonardesca e del quale esistono altre versioni, come quella conservata al Museo Ideale Leonardo da Vinci a Vinci (Firenze). Il Cardelli arrivò a San Pietroburgo nel 1796 divenendo, come egli si definisce nella firma: «graveur de S. M. Impériale». Il foglio sembra infatti appartenere ad una serie di riproduzioni in incisione delle collezioni reali d'arte in Russia, perché riporta sotto il titolo l'indicazione di una suddivisione per scuole: «Ecole lombarde»⁶¹.

Un altro caso dei falsi *d'après* Leonardo da Vinci è un'acquaforte incisa a mezza macchia da Saverio Pistolesi per un *Album pittoresco* dedicato al re Vittorio Emanuele II, che riproduce un dipinto ad olio con la *Testa di medusa*, conservato nelle raccolte delle Gallerie degli Uffizi (Fig. 20).

L'errore ha origini antiche. È l'Anonimo gaddiano, uno dei primi biografi di Leonardo, a dichiarare che il maestro dipinse «una testa di Medusa con mirabili e rari raggruppamenti di serpi. hoggi in guardaroba dello Ill.mo et Ex.mo signor duca Cosimo de Medicj» e anche il Vasari gli attribuisce un soggetto simile: «Vennegli fantasia di dipignere in un quadro a olio una testa d'una Medusa con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai...». L'originale di Leonardo è in ogni caso andato perduto e rimane oscuro il motivo per cui lo si è voluto così a lungo identificare con il dipinto ad olio conservato alle Gallerie degli Uffizi di Firenze che oggi, grazie all'attenta analisi che ne fece Corrado Ricci agli inizi del Novecento, è concordemente ritenuto di un ignoto pittore fiammingo⁶². In ogni caso il soggetto, prima di essere riconosciuto come di altro autore, affascinò pittori e poeti, tanto che nel 1819 Percy Bysshe Shelley gli dedicò la poesia *On The Medusa of Leonardo da Vinci* che può essere considerato un manifesto del concetto di bellezza in clima romantico, ma è anche un chiaro esempio della lettura tutta particolare che gli autori del movimento romantico hanno dato dello stile leonardesco. L'incisione del Pistolesi sembra essere una copia di quella del tutto analoga e incisa con lo stesso stile da Giovanni Paolo Lasinio su un disegno preparatorio di Vincenzo Gozzini, di cui esiste un esemplare alla Raccolta Bertarelli di Milano⁶³.

A conclusione di questa sezione presentiamo due fogli più curiosi circa l'attribuzione a Leonardo di dipinti non suoi: un *Ritratto di ignoto*, per il quale oggi si fa il nome del giovane Lorenzo Lotto e un *Bimbo che gioca con una tavoletta* attribuito a Bernardino Luini⁶⁴.

⁵⁹. Cfr. Catalogo 3.24.

⁶⁰. Cfr. Catalogo 3.25.

⁶¹. Cfr. Catalogo 3.23.

⁶². Un utile approfondimento del tema è il saggio di RICCI 1908.

⁶³. Cfr. ALBERICI 1984, p. 171, n. 260.

⁶⁴. Cfr. Catalogo 3.26 e 3.27.

Il primo risultava di Leonardo a causa di un errore presente in un inventario dei dipinti delle collezioni medicee datato 1675, che lo dichiarava un ritratto di Raffaello di mano di Leonardo da Vinci. Sarà solo nel 1910 che lo storico dell'arte Gustav Gluck attribuirà l'opera ad anonimo cinquecentesco di area veneta che poteva essere identificato con il giovane Lorenzo Lotto, tesi poi accolta da diversi storici dell'arte nel corso del secolo anche grazie all'importante restauro cui si sottopose la tavola negli anni Sessanta e ad un convegno sull'artista che si fece ad Asolo nel 1981 al quale parteciparono alcuni tra i più illustri studiosi del rinascimento italiano ⁶⁵.

L'incisione ad opera di Federico Argnani venne poi inserita nella monumentale opera in sei volumi *Imperiale e reale Galleria di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una Società sotto la direzione di Bartolini, Bezzuoli e Jesi ed illustrata da Ferdinando Ranalli*. Firenze, presso la Società Editrice, 1840-1848. Interessante, per finire, l'incisione inglese di William Bromley pubblicata all'interno dell'opera *The British Gallery of Engravings from pictures of the Italian, Flemish, Dutch and English Schools now in the possession of the King...* London, William Miller, 1807 (uscita a fascicoli molto lentamente, tanto che le tavole portano date diverse; questa ad esempio è datata 1820) che ritrae un bambino intento a giocare con una tavoletta. Di questa incisione esistono esemplari nei quali la firma del Bromley è stata sostituita da quella più famosa e vendibile di Francesco Bartolozzi. Il dipinto da cui è tratta l'incisione è in realtà di Bernardino Luini ed è conservato oggi nella Collezione Proby alla Elton House di Peterborough. Già nel Quattrocento Luca Pacioli descriveva questo gioco a tavolette nel capitolo 132 del suo *De Viribus Quantitatis*, dal titolo: *Solazo puerile detto bugie* e anche Leonardo sfruttò questo trucco in una delle sue macchine disegnate sul Codice di Madrid: si tratta di un portafoglio magico con cui, a seconda del verso di apertura delle due tavolette, appaiono immagini al posto di altre ⁶⁶.

Si è volutamente tralasciato di analizzare in questo contesto la proliferazione di litografie e cromolitografie a soggetto leonardesco legata alla pubblicazione di riviste e quotidiani a destinazione più propriamente popolare, tra Ottocento e Novecento, di cui pure la Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia conserva un'interessante documentazione. Anch'essa rientrerebbe a tutti i diritti in questa riflessione se si tiene conto che l'incisione, in tutte le sue declinazioni tecniche è stato l'unico mezzo di diffusione delle immagini prima dell'invenzione della fotografia. Abbiamo però preferito indagare, almeno in parte, il contributo dell'incisione classica alla divulgazione dello stile di uno dei pilastri del Rinascimento italiano, pur con le difficoltà tecniche legate al linguaggio grafico, pur attraverso una ricostruzione spesso integrativa e interpretativa di ciò che era andato perduto del suo lavoro di artista, e nonostante i malintesi che ha perpetuato su ciò che gli andava attribuito con certezza. Di sicuro è stato anche un veicolo importante per l'affermazione del mito che si è creato attorno a una delle figure più complesse della nostra cultura, ancora oggi avvolta da molte ombre e sempre nuovi interrogativi.

⁶⁵. Cfr. GLUCK 1910 e ZAMPETTI - SGARBI 1981.

⁶⁶. Cfr. Luca Pacioli, *De Viribus Quantitatis*, cap. 132 (Bologna, Biblioteca Universitaria, Ms. 250) e BUCCARO 2011: ivi nel primo volume alla p. XIII della prefazione di Carlo Pedretti si legge: «È certo comunque che il principio per così dire tecnologico del trastullo si trova applicato all'architettura quando Leonardo avrebbe spiegato, unico fra i maggiori teorici dell'architettura durante e dopo il suo tempo, dall'Alberti al Palladio, il dispositivo menzionato da Plinio e Vitruvio quando descrivono il monumentale teatro mobile di Curio. Il disegno e commento di Leonardo si trovano nel Ms. I di Madrid, f. 110 r, databile intorno al 1497, e sono stati correttamente interpretati da James E. McCabe... Nella sua relazione pubblicata in appendice alla IX Lettura Vinciana di Kate T. Steinitz, (*Leonardo architetto teatrale e organizzatore di feste*, 1969), si riporta il mio suggerimento di riconoscere lo stesso principio tecnologico nel dipinto del Luini della collezione Proby a Peterboroug».



Chiara Panizzi

I ritratti di Giovanni Battista Venturi

Gli interessi di Giovanni Battista Venturi spaziavano dalle discipline scientifiche a quelle storiche, artistiche e letterarie, riflettendo quello spirito culturale di ispirazione illuministica che ne guidò gli studi.

Esistono due ritratti dell'abate Venturi, del tutto simili tra loro, il dipinto a olio appartenente alle collezioni dei Musei Civici di Reggio Emilia e l'incisione in ovale realizzata da Giuseppe Rosaspina, fratello del più famoso Francesco, maestro della scuola bolognese d'incisione¹. Ci siamo chiesti in quale relazione stiano l'uno rispetto all'altro. Le iscrizioni apposte sotto l'ovale del ritratto inciso dal Rosaspina, dichiarano un ulteriore modello di provenienza: «Mad.a Pfenninger dip. 1808». Esiste dunque un prototipo, probabilmente a monte di entrambe le opere, di cui però ignoriamo le fattezze e l'odierna collocazione. Proviamo a ricostruire la vicenda attraverso l'analisi dei documenti.

Una scheda del British Museum, che descrive la stampa di Giuseppe Rosaspina, identifica infatti «Mad.a Pfenninger» con una certa Elisabeth Pfenninger miniaturista svizzera (Zurigo, 1772 – Parigi, 1837 o 1847) che ha realizzato i ritratti in miniatura di altri illustri personaggi dell'epoca².

Che esistesse una miniatura col ritratto di Venturi eseguita nella prima metà del 1808, ce lo conferma lui stesso, in una lettera a Giovanni Battista Tomaselli di Modena, scritta da Lucerna il 24 giugno 1808:

Ridete, ò fatto fare il mio Ritratto qui a Lucerna da una fanciulla di Zurigo che à pur fatto quello del Landammanno attuale e lavora assai bene ed a buon prezzo. Conto di mandarlo a Reggio a mia Madre; mi dicono che è riuscito bene, ma io non mi conosco abbastanza per giudicarne”. Poi nel parlar d'altro specifica trattarsi di una miniatura: “Evvi a Berna un Pittor buono di Ritratti a Olio (il mio è in Miniatura) il quale mi copia ora da Uno venuto da Parigi un Ritratto³”.

Il «Landammanno» a cui si riferisce Venturi è Vincenz Rüttimann che ricoprì la carica di Landamano della Svizzera nel 1808⁴.

In effetti esiste una stampa, del tutto simile a quella realizzata da Giuseppe Rosaspina, incisa da Johann Heinrich Lips che raffigura il ritratto di Vincenz Rüttimann «Landammann der Schweiz ... 1808» preso da un dipinto di Elisabeth Pfenninger, o più probabilmente da una miniatura, essendo questa la specialità dell'artista svizzera (Fig. 3).

¹ Le immagini e le relative schede tecniche di queste due opere sono pubblicate in Catalogo 1.1 e 1.2.

² Catalogo online *The British Museum - print- book illustration*, <<https://www.britishmuseum.org/research>>, consultata per l'ultima volta il 5 dicembre 2019.

³ La lettera è trascritta in un volume del Copialettere di Venturi, conservato in BPRE, Mss. Regg. A 6, c. 57r.

⁴ Termine che deriva dallo svizzero-tedesco *Landammann*, che indica la carica pubblica di “funzionario regionale” ancora oggi in uso in alcuni cantoni della Svizzera tedesca.



1



2

Fig. 1
 Prospero Minghetti, *Ritratto dell'abate Giovanni Battista Venturi*, olio su tela, 1818 (cfr. Catalogo 1.1).

Fig. 2
 Giuseppe Rosaspina, *Cav. Giambatista Venturi*, incisione da una miniatura di E. Pfenninger, 1818 (cfr. Catalogo 1.2.).

Quindi la firma «Mad.a Pfenninger», che è stato erroneamente interpretata come Maddalena Pfenninger in più documenti, starebbe per «Mad.[amigell]a Pfenninger», italianizzazione di quel «Mademoiselle Pfenninger» col quale la pittrice svizzera firmava di frequente le sue opere.

Il 21 settembre 1808 Venturi scrive al fratello:

Ho mandato a Milano al Sig.r Commendator Testi una piccola scattoletta contenente il mio Ritratto. Se avete occasione sicura di ritirla dal Medesimo, accompagnate quegli che dovrà ritirla con due righe, perché gli ô detto di non darla se non a Persona cognita e autorizzata. Ricevendola me ne darete avviso, e la consegnerete alla Cognata perché lo mostri alla Madre e lo custodisca⁵.

In una lettera di Venturi alla cognata, datata 8 ottobre 1808 si legge ancora:

Essendo a Lucerna trovai una Giovane di Zurigo brava Pittrice che aveano chiamato per fare il Ritratto del Landammanno e di vari altri. Mi lasciai sedurre dall'Esempio e dalle Persuasioni e dal buon prezzo e feci pure fare il Mio. Esso trovasi ora a Milano in mano del Signor Commendator Testi. Dite a mio Fratello che lo ritiri per mezzo di Persona sicura, è in una piccola scatoletta che si porta commodamente in tasca. Fatevelo dare e conservatemelo⁶.

Segue una lettera di Venturi al fratello, datata 30 novembre 1808, da cui si capisce che la miniatura è finalmente arrivata a casa Venturi:

Ô piacere che la madre mi abbia riconosciuto nel Ritratto. Tutti mi dicevano di fatti, ch'Esso era affatto somigliante, ma ô fatto bene a farlo adesso, perché gli anni vanno e ben presto non sarò più lo stesso...⁷.

Nel 1835 infatti De Brignoli nella sua biografia del Venturi pubblicata nel terzo volume delle *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca modonese*, oltre al ritratto di Venturi inciso da Rosaspina e ad un altro dipinto a olio su tela che dice del pittore Cosmi e conservato allora in casa Terrachini, cita anche «Un ben lavorato e somigliantissimo ritratto in miniatura, ma dipinto quando era giovane, conservasi presso i di lui nipoti»⁸.

Per ciò che riguarda il dipinto ad olio, non abbiamo trovato alcuna conferma che esista un ritratto di Venturi ad opera del pittore Cosmi. L'unico che conosciamo è il dipinto ad olio su tela con il ritratto dell'abate Venturi conservato ai Musei Civici di Reggio Emilia (inv. 377), che è attribuito al pittore reggiano Prospero Minghetti⁹ in ragione di un documento conservato presso la Biblioteca Panizzi.

⁵. BPRE, Mss. Regg. A 8.

⁶. *Ibidem*.

⁷. *Ibidem*.

⁸. DE BRIGNOLI 1835, p. 213, nota 1: annota anche De Brignoli: «L'egregio plastico reggiano signor Zenone Mazzali ne trasse dal cadavere la maschera, che ora posseggono gli eredi del Venturi, e fece la forma di un medaglione, la quale da me veduta, mi parve essere somigliantissima». Non abbiamo notizie ulteriori di tale manufatto. Lo stesso De Brignoli poi, a p. 211, cita un busto raffigurante il Cavalier Venturi realizzato dallo scultore Luigi Mainoni (1804 – 1853), assieme ad altri coi ritratti di scandinavi illustri, che pare siano stati offerti alla comunità di Scandiano dallo stesso Mainoni nel 1825, cioè tre anni dopo la morte di Venturi e sono tutt'oggi conservati presso il municipio. Non è escluso dunque che la scultura di Mainoni possa derivare dalla maschera funeraria realizzata da Mazzali citata da De Brignoli ma a noi ignota. L'opera di Mainoni è riprodotta in: DE TONI G.B. 1924, tavola n.n. tra le pp. 70 e [71].

⁹. Così è citato in MUSSINI 1998, p. 280.

Si tratta di una lettera del 26 gennaio 1818 in cui Minghetti, che a quell'epoca era a Roma, scrive a Venturi per annunciarli l'imminente spedizione del ritratto ormai pronto:

«Al mio ritorno in Patria, che sarà tra non molto, Ella avrà il bramato ritratto e desidero che possa ottenere il di Lei compatimento»¹⁰ (Fig. 1).

Questo è dunque il documento che ha aiutato ad attribuire con certezza al Minghetti questo dipinto, non firmato né sul *recto* né sul *verso*, e a datarlo al gennaio 1818.

Trovandosi il Minghetti a Roma, è assai improbabile che sia stato dipinto dal vero, mentre è pensabile che egli possa averlo copiato direttamente dalla miniatura della Pfenninger e non dall'incisione di Giuseppe Rosaspina, alla quale molto somiglia, ma che a quell'epoca non era stata ancora licenziata nella sua versione definitiva.

Una conferma, anche se indiretta, ci viene da una lettera del 2 dicembre 1938 in cui l'allora segretario dei Musei Civici di Reggio Emilia Mario Degani risponde ad una richiesta, da parte del Ministero degli Affari Esteri, di riproduzioni fotografiche dei cimeli di Giovanni Battista Venturi posseduti dai Musei di Reggio, per contribuire alla redazione e pubblicazione dell'*Opera del Genio Italiano all'Estero*, il cui volume XI, del 1941, è dedicato a *Gli scienziati in Francia*, a cura di quel Francesco Savorgnan di Brazzà citato dalla lettera del Ministero come studioso richiedente le riproduzioni¹¹.

Nella sua risposta Degani cita tra le altre cose un: «...ritratto di G.B. Venturi, copia ad olio su tela del quadro dipinto da Maddalena [!] Pfenninger nel 1808 (l'originale si trova attualmente in casa degli eredi Venturi)»¹².

Arriviamo ora all'incisione. Se facciamo riferimento alla successione cronologica degli eventi, scandita dalle date delle lettere, è Giuseppe Rosaspina che potrebbe aver copiato il ritratto del Minghetti per eseguire la sua incisione. Crediamo però più probabile che avesse tra le mani la miniatura della Pfenninger, a giudicare da ciò che si legge in una lettera di Rosaspina a Venturi, datata 28 marzo 1818:

Le compiego una prova del Ritratto in quale credo ormai finito. Amerei di sentire il di Lei sentimento e se potesse lusingarmi che ne potesse ottenere il Suo compatimento, mi crederei assai fortunato. Attendo intanto con molta impazienza l'onore di un Suo gentile riscontro, e con esso il nome della Pitrice...¹³.

Venturi scrive al fratello di Giuseppe, Francesco Rosaspina, in data 30 marzo 1818 e chiede che l'opera somigli maggiormente all'originale della Pfenninger:

Le mie sorelle e cognata trovano che il mio Ritratto inciso troppo serio e troppo lungo. Lo faccia rassomigliar meglio all'originale. Sotto vi ponga: Mad:la Pfenninger dipinse nel 1808; Gius.e Rosaspina incise;

¹⁰. BPRE, Mss. Regg. A 19/44.

¹¹. Una breve biografia di Giovanni Battista Venturi è infatti pubblicata in questo volume alle pp. 160-165 e alla tavola XXVIII sono riprodotti il ritratto dipinto dal Minghetti e la giubba di Venturi (cfr. SAVORGNAN DI BRAZZÀ 1941).

¹². Musei Civici di Reggio Emilia, Archivio, Prot. n. 766/R.M.

¹³. BPRE, Mss. Regg. A 21/31, c. 3r.



Fig. 3
J. H. Lips, *Ritratto di Vincenz von Rüttimann*, incisione a punti da una miniatura di E. Pfenninger, 1808.

Cav.re Giambatista Venturi Professore Emerito dell'Università di Pavia, Membro del Ces. Regio Istituto, della Società Italiana, della Società de' Naturalisti di Svizzera &c.¹⁴ (Fig. 2).

Ecco che si conferma l'ipotesi della interpretazione della firma della pittrice svizzera come «Madamigella Pfenninger» dato che l'abbreviazione «Mad.la» suggerita da Venturi stesso (e non «Mad.a» come trascritto poi in lastra) non può essere letta come «Maddalena».

A questa lettera risponde lo stesso Giuseppe Rosaspina, il 22 aprile 1818:

Ricevetti col mezzo di mio Frattello le lire settanta italiane ch'Ella ebbe la compiacenza di farmi tenere a conto del Suo Ritratto. Ho procurato di fare nel detto rame, quelle correzioni e modificazioni che Lei m'indicava nella stessa preg:e sua diretta a mio frattello; ed ora glie ne spedisco una prova in un piccolo rotolo alla sua Direzione...¹⁵.

Crediamo quindi che sia Giuseppe Rosaspina che Prospero Minghetti abbiano realizzato rispettivamente l'incisione e il ritratto, entrambi in ovale, copiandoli direttamente dalla miniatura di Elisabeth Pfenninger, purtroppo a noi non pervenuta, anche se nel dipinto ad olio vi è il particolare dello sparato a balze nella camicia che manca nell'incisione e nonostante vi si noti una maggiore caratterizzazione psicologica dell'effigiato.

¹⁴. BPRE, Mss. Regg. A 11, G.B. Venturi, *Copialettere*, c. 130r.

¹⁵. BPRE, Mss. Regg. A 21/31, c. 4r.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written in a dark ink on aged paper. It consists of several lines of text, with some words appearing to be in a different script or dialect. The text is somewhat faded and difficult to read, but it appears to be a continuous passage of writing. There are some large, stylized characters or symbols interspersed within the lines of text, possibly serving as section markers or decorative elements. The overall appearance is that of an old, handwritten document.



Claudio Giorgione

Le prime edizioni dei manoscritti di Leonardo da Vinci

Lo studio e l'interpretazione dei disegni tecnici contenuti nei manoscritti di Leonardo ebbe uno sviluppo fondamentale con la loro progressiva riproduzione facsimilare e relativa trascrizione critica completa, resa possibile dal perfezionamento delle nuove tecniche fotografiche. Questo permise agli studiosi la consultazione del corpus di disegni e annotazioni di Leonardo senza il problema dell'accesso fisico agli originali¹.

I primi manoscritti ad essere riprodotti in un'edizione moderna furono quelli conservati presso l'Institut de France di Parigi, che a loro volta erano stati i primi ad essere studiati e riscoperti da Giovanni Battista Venturi nel 1797². A occuparsene fu il francese Charles Ravaisson-Mollien, conservatore del Museo del Louvre, che tra il 1881 e il 1891 pubblicò l'intera serie dei 12 volumi di medio e piccolo formato, contrassegnati proprio da Venturi dalle lettere A-M³.

L'impresa riscosse un grande successo e fruttò al curatore il premio letterario Bordin conferito dall'Académie Française. L'edizione si presentava con una accurata veste grafica, contenendo le tavole fototipiche dei fogli vinciani che erano riprodotti in un formato leggermente ridotto ma essenzialmente fedele all'originale. Per la calibratura cromatica dei disegni venne scelta una tonalità monocromatica dai toni seppiati⁴. Come ricordato recentemente da Marco Versiero⁵, Ravaisson-Mollien non solo cercò nella sua prefazione di ricostruire le complesse vicende dei manoscritti e della loro dispersione, ma sottolineò l'importanza conferita alla scelta di restituire una versione integrale dei testi leonardiani, sia attraverso la trascrizione letterale che con la corrispondente traduzione francese. Allo stesso tempo restituiva con dovizia di dettagli la qualità materiale dei disegni tramite le riproduzioni dei fogli, confermando l'indissolubile legame che nei manoscritti di Leonardo è costituito dai disegni e dai testi.

Nel 1890 l'architetto Luca Beltrami, uno dei principali studiosi di Leonardo e maggior contribuente della sua fortuna critica tra fine Ottocento e inizio Novecento, pubblicò a Milano *Il Codice di Leonardo da Vinci nella Biblioteca del Principe Trivulzio in Milano*, la prima edizione italiana integrale di un manoscritto vinciano, trascritto e riprodotto in facsimile (Fig. 1). La pubblicazione

¹ A proposito della nascita e dello sviluppo del mito di Leonardo, di cui la pubblicazione dei manoscritti costituì un episodio fondamentale, vedi BERTELLI 2019, con la relativa bibliografia.

² Cfr., in questa stessa sede, il saggio di Roberto Marcuccio, *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani* e Catalogo 2.7, con la bibliografia ivi cit.

³ Ai dodici volumi si aggiungevano anche i codicetti Ashburnham 2037 e 2038, composti da fogli precedentemente inclusi nei Manoscritti A e B, trafugati da Guglielmo Libri tra il 1841 e il 1843, venduti a un ignaro Lord Ashburnham e successivamente restituiti all'Institut de France.

⁴ Cfr. HOUSEFIELD 2003, pp. 73-77.

⁵ Vedi M. Versiero, in GIORGIONE 2019, pp. 230-231, n.138.

del Codice Trivulziano, che come tutta la collezione del principe Trivulzio sarà acquistata dal Comune di Milano nel 1935, metterà in luce le celebri liste lessicali che Leonardo trascrive tra il 1487 e il 1490. A lungo considerate un precoce tentativo di abbozzare un vocabolario, in linea con la consacrazione del mito di Leonardo genio anticipatore in età fascista, le liste lessicali costituiscono in realtà un esercizio vinciano nel tentativo di appropriarsi di un lessico forbito, trascrivendo latinismi e vocaboli colti da alcune opere contemporanee circolanti a stampa, come il *De re militari* di Roberto Valturio o il *Vocabolista* di Luigi Pulci⁶.

L'impresa successiva fu la pubblicazione, nel 1893, del *Codice sul volo degli uccelli*, a cura del mecenate russo Teodoro Sabachnikoff e del leonardista Giovanni Piumati⁷ (Fig. 2a-b).

Le vicende della pubblicazione di questo importante codicetto sono intimamente legate alla sua intricata storia collezionistica. Ereditato dopo la morte di Leonardo dal suo allievo Francesco Melzi insieme a molti altri manoscritti, passò, alla morte di questi, allo scultore Pompeo Leoni e poi al conte Galeazzo Arconati che lo donò alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, dove fu conservato fino al 1796, quando fu requisito ad opera della *Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie*, nominata dal potere esecutivo rivoluzionario, e portato a Parigi.

Cucito insieme al Manoscritto B, fu studiato da Venturi e nel 1830 dallo storico Guglielmo Libri, che lo rubò cominciando a smembrarlo vendendone singole pagine. Il libretto, mutilo, fu venduto nel 1868 al conte Giacomo Manzoni di Lugo di Romagna, alla morte del quale fu acquistato proprio dal Sabachnikoff. L'opera è dedicata alla Regina Margherita di Savoia a cui venne dato in dono, pervenendo poi alla Biblioteca Reale di Torino. Il facsimile restituisce l'aspetto che il codice aveva nel 1893, mancante delle 5 carte rubate da Libri, che in seguito vennero recuperate.

Nel volume, la riproduzione delle figure dei singoli fogli è accompagnata dalla trascrizione diplomatica, corredata a sua volta dalla trascrizione critica sia in italiano che francese (la traduzione fu a cura di Charles Ravaisson-Mollien). Lo stesso Piumati si farà promotore insieme a Sabachnikoff nel 1898 della pubblicazione dei Fogli di Anatomia della Royal Library di Windsor, utilizzando lo stesso metodo della doppia trascrizione critica e diplomatica⁸.

Nello stesso periodo Luca Beltrami, divenuto nel frattempo Senatore del Regno d'Italia, si fece sin da allora attivo promotore dell'Edizione Nazionale degli scritti di Leonardo da Vinci, di cui il Governo aveva incaricato l'Accademia dei Lincei. Grazie al sostegno economico del Re e del Governo, nel 1885 venne affidata la pubblicazione del Codice Atlantico, la più grande raccolta di disegni di Leonardo, al leonardista Gilberto Govi e, dopo la sua morte avvenuta nel 1889, allo studioso Giovanni Piumati.

Nel rivolgermi a codesta insigne Accademia, or sono alcuni mesi, per ottenere pure il suo concorso nell'opera per la edizione del Codice Atlantico di Leonardo da Vinci, io accennava ad altre pratiche da me contemporaneamente avviate per assicurare i mezzi adeguati alla divisata impresa.

Sono ora lieto di potere qui constatare come quelle pratiche abbiano pienamente risposto alle

⁶. Per un approfondimento sul Codice Trivulziano, vedi MARANI – PIAZZA 2006.

⁷. Per un'analisi recente e approfondita del Codice sul volo degli uccelli, vedi GIORGIONE 2019, pp. 230-231, n. 140; SALVI 2019.

⁸. *I manoscritti di Leonardo da Vinci della reale biblioteca di Windsor*. [1]: *Dell'anatomia. Fogli A*, pubblicati da Teodoro Sabachnikoff, trascritti e annotati da Giovanni Piumati, preceduti da uno studio di Mathias-Duval, con traduzione in lingua francese, Parigi, Edoardo Rouveyre editore, 1898 (cfr. Catalogo 2.15).

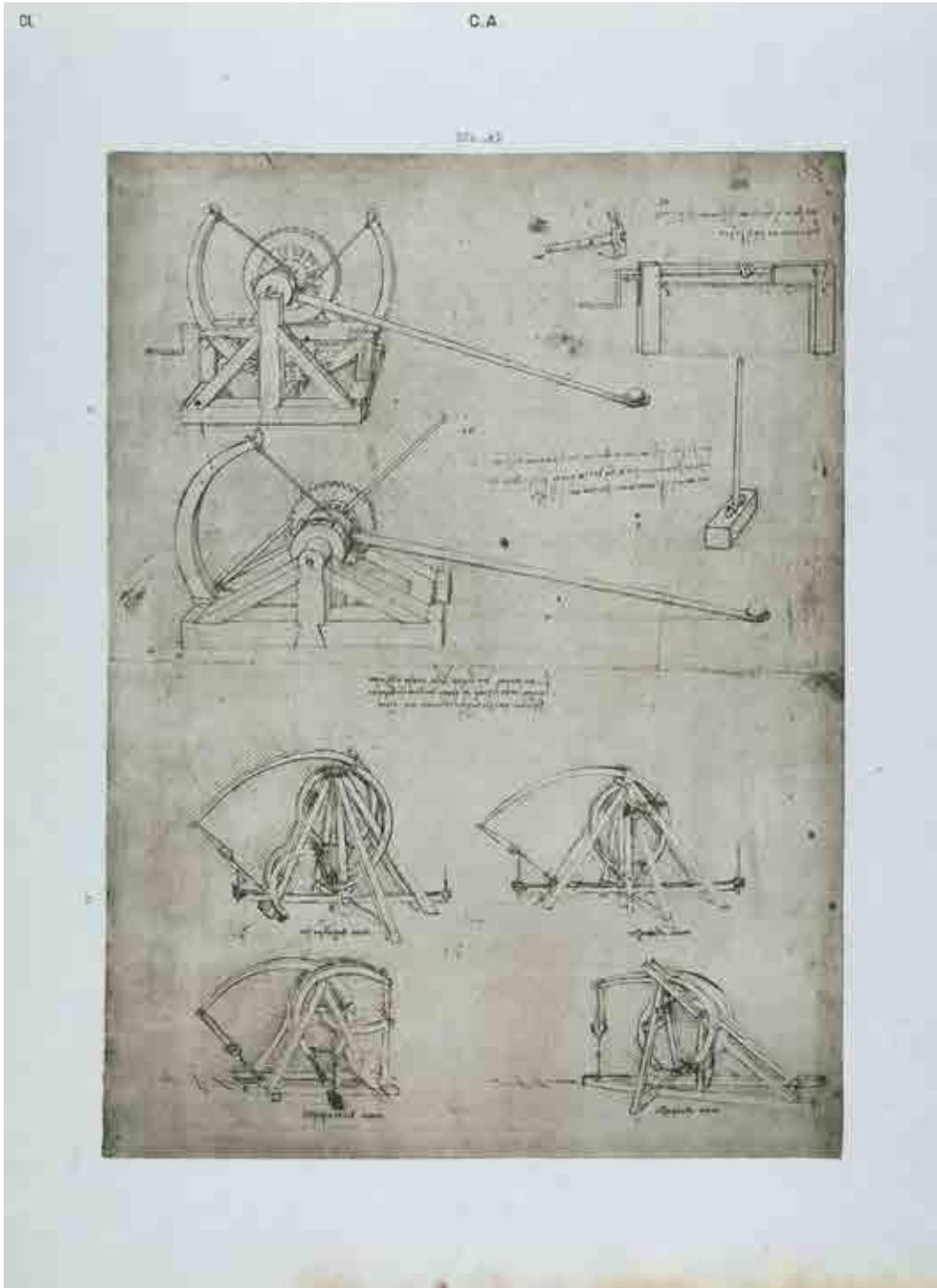


Fig. 3

Il codice Atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano, riprodotto e pubblicato dalla Regia Accademia dei Lincei, trascrizione critica e diplomatica di Giovanni Piumati, Milano, Hoepli, 1894-1904, v. 1, c. 50v ab (MUST, I.M.3.2)

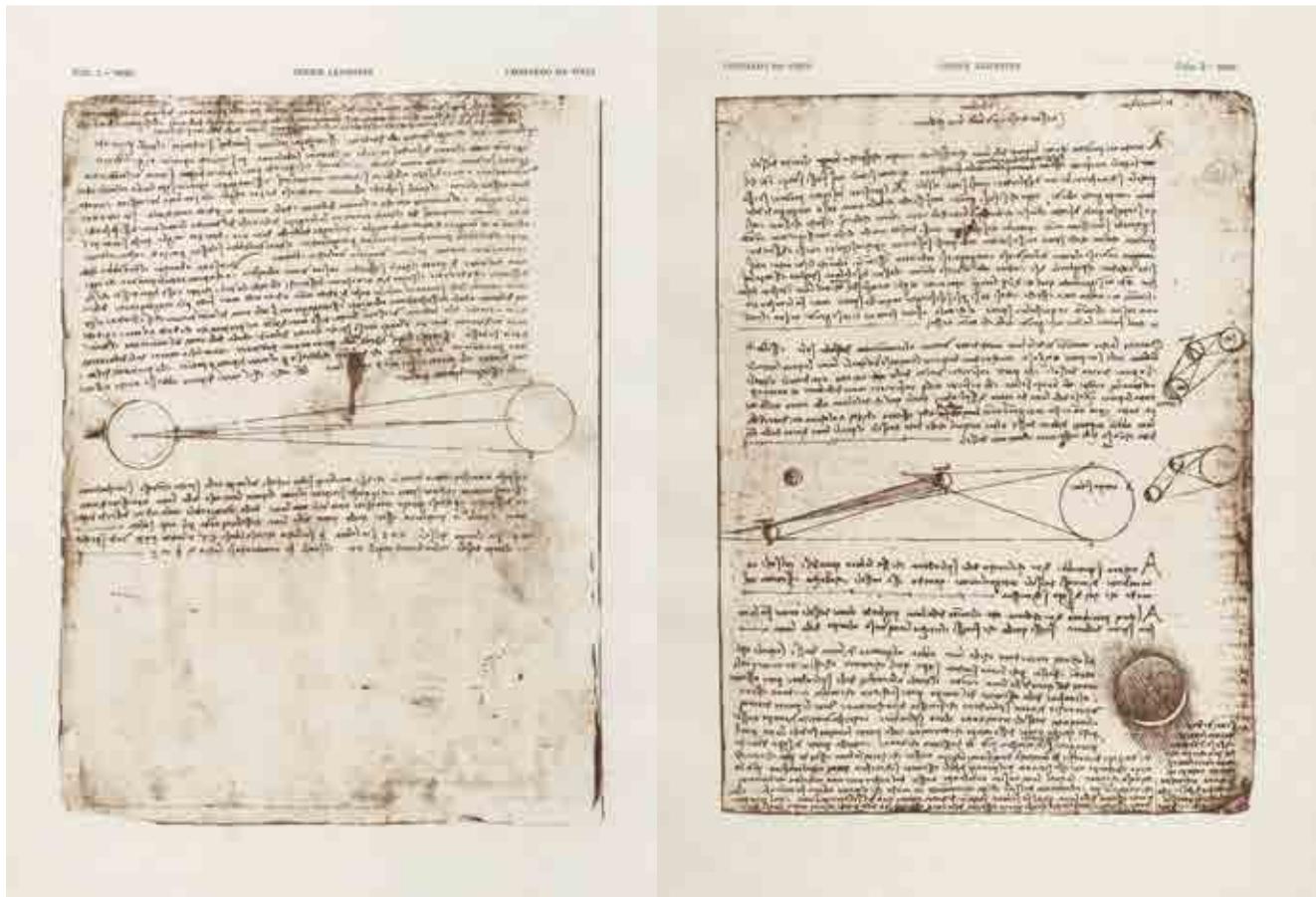


Fig. 4
 Gerolamo Calvi, *Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca di lord Leicester a Holkam Hall*, pubblicato sotto gli auspici del Regio Istituto di Scienze e Lettere, Milano, Cogliati, 1909, cc. 1v-2r (MUST, I.I.1.16)

speranze mie, auspice la maestà del nostro Augusto Sovrano, favoreggiatore munifico di quanto più torni a decoro della patria e ad incremento dei buoni studi. Raccolta per tal guisa la somma occorrente alla ragguardevole pubblicazione, devesi ora provvedere perché l'opera nostra riesca degna sotto ogni rapporto del gran nome di Leonardo e dell'Italia⁹.

Con queste parole si rivolgeva all'Accademia dei Lincei il Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino all'indomani dello stanziamento governativo per la realizzazione della pubblicazione. L'opera venne pubblicata a Milano da Ulrico Hoepli fra il 1894 e il 1904, in sole 280 copie numerate, con un'introduzione di Luca Beltrami (Fig. 3). Si tratta della più monumentale e sontuosa opera di riproduzione facsimilare dei manoscritti di Leonardo. Ogni esemplare comprendeva infatti quattro eleganti custodie per la conservazione delle tavole sciolte, riprodotte mediante eliotipia su fogli di carta a mano, con una filigrana studiata appositamente. I testi di Leonardo vennero trasposti in una doppia versione: una trascrizione diplomatica e una in lingua corrente. La particolarità di questa impresa tipografica fu la vendita per sottoscrizione: nei più di dieci anni di durata, l'opera uscì in 34 fascicoli del costo di 40 lire l'uno, per un totale di 1360 lire di costi complessivi. Nel 1904, una copia completa del Codice fu donata a Émile Loubet, presidente della Repubblica Francese, in una custodia appositamente disegnata da Luca Beltrami.

La grande impresa della pubblicazione del Codice Atlantico sembrava aver portato ottimi auspici per i progetti dell'Edizione Nazionale ma, nonostante lo stanziamento di fondi statali e la nomina nel marzo 1904 di una apposita Reale Commissione Vinciana, per quasi vent'anni il progetto si bloccò. Beltrami, che ne faceva inizialmente parte, si dimise già nel 1905 fondando presso l'Archivio Storico Civico di Milano la Raccolta Vinciana, tuttora esistente, con lo scopo di documentare e raccogliere tutti i materiali che potessero servire a costituire una biblioteca specializzata su Leonardo. Nel 1909, ma al di fuori dell'Edizione Nazionale, Gerolamo Calvi (che era stato escluso dalla Commissione) pubblicò *Il codice di Leonardo da Vinci della biblioteca di Lord Leicester*¹⁰ sotto gli auspici del Regio Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, a cui l'autore lo aveva consegnato già nel 1905 (Fig. 4). Calvi seguì la stessa metodologia fissata da Giovanni Piumati, ossia di accostare alle tavole fototipiche del Codice la doppia trascrizione critica e diplomatica. Vale la pena ricordare a proposito del volume di Calvi (ma lo stesso vale anche per il Codice Atlantico nell'edizione Hoepli) che il ruolo fondamentale di queste prime edizioni facsimilari è quello aver “fotografato” l'aspetto del manoscritto alla data di pubblicazione, sia per quanto riguarda la leggibilità dei disegni e del testo che per lo stato conservativo del supporto cartaceo. Allo stesso modo i fogli venivano presentati nella rilegatura che possedevano all'epoca, oggi non più presente dopo le operazioni di sfasciolatura a cui sia il Codice Leicester¹¹ che il Codice Atlantico¹² sono stati sottoposti.

⁹. “Atti della Reale Accademia dei Lincei. Rendiconti”, 7 (1891), p. 492.

¹⁰. Il Codice Leicester, che all'epoca della pubblicazione dell'opera di Calvi si trovava ancora a Holkam Hall, fu acquistato nel 1981 dal petroliere americano Armand Hammer e rivenduto nel 1994 a Bill Gates, che lo ha riportato all'originale denominazione storica.

¹¹. Il Codice Leicester venne sfasciolato negli anni '80 del Novecento, in previsione della pubblicazione dell'edizione facsimilare a cura di Carlo Pedretti. Per le vicende del codice, si rimanda al catalogo della mostra curata da Paolo Galluzzi presso le Gallerie degli Uffizi dal 30 ottobre 2018 al 20 gennaio 2019 (cfr. GALLUZZI P. 2018), e in particolar modo al saggio di Carlo Vecce (cfr. VECCE 2018).

¹². Le vicende del restauro del Codice Atlantico sono tra le più complesse tra quelle occorse ai manoscritti vinciani. L'Edizione Hoepli restituiva l'aspetto del Codice così come venne creato da Pompeo Leoni nella seconda metà



Fig. 5
I manoscritti e i disegni di Leonardo da Vinci, pubblicati dalla Reale commissione vinciana. *Disegni*, 1: *Dal 1470 al 1478*, a cura di Adolfo Venturi, Roma, Danesi, 1928, tav. XV (MUST, I.H.1.1)

Questa prima fase “pionieristica” ma fondamentale della pubblicazione dei manoscritti vinciani contribuì all’intensificazione degli studi dell’opera tecnico-scientifica di Leonardo, coronata dalle commemorazioni per il Quarto Centenario della sua morte, nel 1919 e dalla creazione a Roma dell’Istituto di Studi Vinciani ad opera del parlamentare Mario Cermenati, che a sua volta stimolò la sonnecchiante Reale Commissione Vinciana che dalla pubblicazione del Codice Atlantico aveva interrotto il suo ambizioso programma. Fu così che sotto la direzione di Giovanni Gentile, presidente della stessa Commissione dal 1924 al 1944, fu dato inizio alla pubblicazione di sette cartelle di disegni vinciani in fogli sciolti, provenienti dalle diverse raccolte europee e suddivise per temi per i tipi di Danesi, editore romano. La curatela di questa impresa, molto raffinata dal punto di vista tipografico, fu affidata allo storico dell’arte Adolfo Venturi (Fig. 5).

La prima cartella venne alla luce nel 1928 e l’ultima del 1952, l’anno delle celebrazioni per il Quinto Centenario della nascita di Leonardo. Nel frattempo, morto Adolfo Venturi nel 1941, la curatela sarà affidata al leonardista Nando De Toni¹³.

In questo ampio arco di tempo la stessa Commissione sarà ricostituita nel secondo dopoguerra con decreto del Presidente della Repubblica Italiana nel 1949, passando il testimone nei decenni seguenti alla moderna Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci.

del sec. XVI. Leoni montò fogli e frammenti di diverse dimensioni su 401 supporti di grande formato (da qui la denominazione Atlantico). Dal 1962 al 1972, in seguito a un complesso restauro presso l’Abbazia di Grottaferrata, i fogli del Codice Atlantico furono staccati dai supporti di Leoni, montati separatamente in nuovi *passé partout* che permettevano di osservare sia il *recto* che il *verso*, che Leoni invece in alcuni casi incollò. Pur conservando lo stesso ordinamento miscelaneo, i fogli furono rinumerati passando da 401 a 1119. In quest’occasione il *verso* di alcuni fogli precedentemente incollati da Leoni, non documentato nell’Edizione Hoepli, fu di nuovo visibile.

Questo fa sì che la numerazione dei fogli vinciani nell’Edizione Hoepli differisca dalla numerazione corrente e sia stata per questo approntata in occasione dell’Edizione Facsimilare a cura di Augusto Marinoni un’apposita tabella di concordanze. I fogli furono rilegati in dodici volumi che fino al 2009, a causa del valore e dello scomodo formato, furono raramente esposti. Solo in seguito alla definitiva sfasciolatura, i fogli del Codice Atlantico sono conservati e all’occorrenza esposti autonomamente. Si veda in proposito NAVONI 2019.

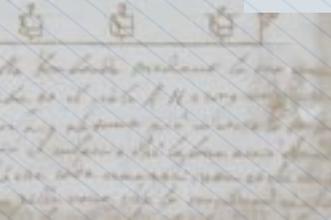
¹³. Per una storia della Commissione Vinciana, vedi GALLUZZI P. 2005 e LAURENZA – DE PASQUALE 2019.



Catalogo

a cura di

Roberto Marcuccio
Chiara Panizzi



Avvertenze

Chiara Panizzi ha redatto le schede 1.1 e 1.2 e tutte quelle della Sezione 3.

Roberto Marcuccio le rimanenti della Sezione 1 e tutte quelle delle Sezioni 2, 4, 5 e 6.

Le schede si compongono di una sezione descrittiva (autore, titolo, tipologia documentaria, datazione, altri elementi della descrizione, sede di conservazione); di un breve testo critico sull'opera esposta e la sua relazione con la sezione della mostra in cui si colloca; degli elementi relativi all'esemplare (restauri, collocazioni precedenti, antichi possessori, provenienza); infine delle informazioni bibliografiche (repertori, edizioni successive, bibliografia).

Le note relative all'esemplare hanno lo scopo di fornire, quando esistono, ulteriori elementi circa la ricezione di Leonardo e delle opere di interesse vinciano, in particolare nelle raccolte della Biblioteca Panizzi.

Le note bibliografiche richiamano eventuali edizioni successive (traduzioni, riedizioni, riproduzioni anastatiche), riguardanti – salvo rarissime eccezioni ritenute utili – le opere antiche, cioè quelle pubblicate prima del 1831. La bibliografia critica può riguardare – come segnalato in apposite note a piè pagina – aspetti legati non soltanto all'opera o all'edizione esposta, ma anche all'autore e/o alla sua relazione con la figura di Leonardo.

Introduzione

Quando, il 2 maggio 1519, Leonardo da Vinci moriva ad Amboise, lasciando come erede principale l'allievo Francesco Melzi, la sua fama era già diffusa in tutta Europa. Poiché, però, non aveva pubblicato in vita nessuno dei suoi trattati e le sue celebrate pitture, a parte il *Cenacolo*, erano disperse nelle collezioni delle case regnanti o di privati, il suo pensiero e la sua arte furono inizialmente veicolati solo in modo indiretto, dai primi biografi.

Fra Cinquecento e Settecento, le notizie su di lui furono in gran parte tramandate da storici e storiografi come Giorgio Vasari e Girolamo Tiraboschi, o attraverso i resoconti dei viaggiatori che avevano ammirato le sue pitture. I manoscritti e le raccolte di disegni erano, fino a quel momento, soprattutto appannaggio dei pochi collezionisti e amatori che avevano potuto goderne e scambiarsi impressioni in privato sul loro valore e significato.

La situazione cambia radicalmente quando il fisico reggiano Giovanni Battista Venturi (1746-1822) ha occasione di studiare a Parigi, nel 1796-1797, i manoscritti di Leonardo requisiti a Milano dai francesi e di pubblicare l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (Parigi, 1797), opera che rappresentò una svolta per gli studi e le conoscenze del tempo e che fa di Venturi il primo studioso e divulgatore moderno del pensiero e dell'opera di Leonardo, in particolare sul versante scientifico.

L'incontro Venturi-Leonardo è l'occasione da cui prende le mosse la mostra, che intende esaminare ed esporre le implicazioni di tale evento, valorizzando così – oltre alla figura di Venturi – una sezione importante e poco conosciuta del patrimonio librario e iconografico della Biblioteca Panizzi e proponendo alcune chiavi di lettura dell'opera vinciana e della sua fortuna critica nei secoli successivi. Nel fare ciò, la mostra si vale di importanti prestiti esterni, gentilmente concessi in ambito cittadino dai Musei civici e dal Liceo artistico statale “Gaetano Chierici”, cui si aggiungono i prestiti provenienti dal Museo nazionale della scienza e della tecnologia “Leonardo da Vinci” di Milano.

In un percorso ragionato, articolato in sei sezioni e costituito da manoscritti, corrispondenza, libri antichi e moderni, incisioni e altro materiale iconografico, si vuole anzitutto offrire un profilo biografico e intellettuale di Venturi, in particolare nella sua veste di studioso di Leonardo, fisico, storico della scienza e collezionista. Accanto a ciò, si illustrano l'eredità e l'immagine di Leonardo, attraverso una selezione di testimonianze manoscritte, edizioni a stampa e facsimili delle opere, ma anche grazie a un percorso iconografico, fatto di incisioni con ritratti dell'artista, episodi della vita, riproduzioni da disegni e dipinti, false attribuzioni e opere di scuola. Inoltre, si ricostruisce a campione la “biblioteca ideale” di Leonardo, con gli autori e le opere che concorsero a determinarne la poliedrica formazione di grande autodidatta. Infine, si vuole illustrare la fortuna critica dell'artista, attraverso opere, edizioni e testimonianze di studiosi italiani ed emiliani tra la fine dell'Ottocento e la metà del Novecento, fino a Dan Brown e agli autori contemporanei.

La mostra aspira a proporre un Leonardo fuori dal “mito”. Nella convinzione che restituirlo al suo tempo e a una realtà storica lontana dalla attuale, aiuti a meglio comprendere l'unicità e straordinarietà della sua esperienza.

1. Giovanni Battista Venturi

Giovanni Battista Venturi nacque a Bibbiano (Reggio Emilia) l'11 settembre 1746. Si formò nell'illuminato ambiente del Seminario-Collegio di Reggio Emilia, dove fu allievo di Bonaventura Corti e Lazzaro Spallanzani, e con quest'ultimo nascerà un'amicizia durata tutta la vita.

Nel 1769 si fece sacerdote e divenne professore di filosofia e matematica all'Università di Reggio Emilia e quindi, passato a Modena, anche di fisica generale e sperimentale. Aggiornato alle nuove acquisizioni scientifiche, nelle prefazioni alle tesi dei suoi alunni Venturi cita Bacone e Cartesio e valorizza il metodo sperimentale rispetto alla vecchia scolastica.

Le sue opere preparano il passaggio dall'antica erudizione ai moderni specialismi. Nelle *Recherches expérimentales* (1797) studia il moto dei fluidi e pone le basi del "venturimetro"; nei *Commentarij sopra la storia e le teorie dell'ottica* (1814) riscopre i testi di autori antichi e medievali; nelle *Memorie e lettere di Galileo Galilei* (1818-1821) e nella *Storia di Scandiano* (1822) fa un uso attento delle fonti. Giunto a Parigi nel 1796, studia e trascrive i codici di Leonardo requisiti a Milano dai francesi.

Negli scritti dedicati al grande artista, Venturi commette l'errore di considerarlo il "precursore" di scienziati venuti dopo di lui, ma ha il grande merito di essere stato il primo a esaminare con sistematicità la componente scientifica degli scritti vinciani e a farne oggetto di comunicazione al mondo degli studi.

1.A. Formazione e attività didattica di Venturi

1.1 Prospero Minghetti (1786-1853)

Ritratto dell'abate cavaliere professore Giovanni Battista Venturi, 1818.

Olio su tela, 83 x 67 cm.
MCRE, inv. 377

Bibliografia: *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia* 2003, p. 202, n. 121 e fig. 1.

1.2 Giuseppe Rosaspina (1765-1832)

Cav. Giambatista Venturi, gentiluomo reggiano, 1818.
Bulino e acquaforte, imm. ovale 127 x 106, lastra 244 x 187 mm.

BPRE, Raccolta Venturi, II.B.68

Iscrizioni: il titolo indicato e le firme: "Mad.a Pfenninger dip. 1808" e "Gius. Rosaspina scul." L'incisione che presentiamo è in primo stato.

Nel secondo stato, l'ovale è stato ridotto e il titolo recita: "GIAMBATTISTA VENTURI", "Mad.a Pfenninger dis.", "Per N. Bettoni", "Rosaspina inc."

Nel terzo stato l'ovale col ritratto è riquadrato e viene così inserito nell'opera *Cento ritratti di illustri italiani*, stampata a Milano nel 1825 da Bettoni¹.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 8, p. 138, nn. 29259 e 29260; *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia* 2003, p. 202, n. 122 e fig. 2.

¹ Per una più approfondita analisi dei ritratti di cui alle schede 1.1 e 1.2, si rimanda al saggio di Chiara Panizzi, *I ritratti di Giovanni Battista Venturi*.

1.3 Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Autobiografia.

Manoscritto cartaceo, [1821-1822].

250-305 x 190-207 mm; 31 cc. (fasc. e carte sciolte, di cui bianca la c. 31); in gran parte autografo, scritte da Giovanni Francesco Venturi le cc. 9v-18v e 24r-25v; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 33/4 (opera non esposta)

Venturi compose tra la fine del 1821 e gli inizi del 1822 un'*Autobiografia* dedicata al nipote Giovanni Francesco. Poco noto fino all'edizione, completa e ricca di note e apparati, curata da William Spaggiari nel 1984, il testo offre parecchie notizie di prima mano su Venturi e il suo tempo. Spaggiari mette in evidenza come «ciò che più di ogni altra cosa caratterizza la prosa del Venturi è la riduzione ad una neutra ed uniforme *medietas* di ogni sorta di accadimento» (VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, p. 13). Ciononostante, «anche le memorie del Venturi meritano qualche attenzione, non foss'altro che per il loro disarmante candore [...], per la concretezza davvero scientifica della narrazione, per l'indubbio interesse documentario, per la presenza di qualche notazione che sfugge al rigoroso autocontrollo che l'autore si è imposto: l'ammirazione per la sobrietà del culto riformato, il giudizio sui gruppi massonici, la descrizione delle piacevoli consuetudini della diplomazia» (*ivi*, p. 14).

Restauro Pietro Gozzi, Modena, 1998.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.5.a/1; CXXI.B.7;



1.1



1.2

Mss. Regg. A 32/6

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Edizione: VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, pp. 41-112.

Bibliografia: VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, pp. [26]-28; MARCUCCIO 2001a, pp. 135, 264 (fig. 6).

1.4

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Memorie della vita e dell'opere di Bonaventura Corti. [S.l., s.n., 1814?].

[2], XXXII pp., [1] c. di tav., 1 ritratto, 4°.

Estratto da G.B. Venturi, *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica ... Tomo primo*, Bologna, pe' fratelli Masi e compagno, 1814.

Sul verso del frontespizio: «Questa memoria è tratta dal primo tomo dei *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica* del medesimo cav. Venturi; dove tiene luogo di dedica e di prefazione».

Ritratto calcografico di Bonaventura Corti disegnato da Prospero Minghetti e inciso da Giovanni Rocca. BPRE, Misc. Gen. 281/5

Lo scandinese Bonaventura Corti (1729-1813), noto per i suoi pionieristici esperimenti di microscopia e per le altrettanto innovative osservazioni meteorologiche, fu uno dei primi maestri di Venturi. A lui il fisico reggiano dedicò questa biografia, che fu edita nei *Commentarj sopra la storia e le teorie dell'ottica* (1814), «dove tiene luogo di dedica e di prefazione», comparve nel rarissimo estratto senza note tipografiche che qui presentiamo, fu infine pubblicata, con lievi modifiche, nella *Storia di Scandiano* (1822).

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, p. 262.

1.5

Lazzaro Spallanzani (1729-1799)

Lettere a Giovanni Battista Venturi.

1775-1799, 33 docc.

BPRE, Mss. Regg. B 237 (si espongono i docc. 5, 6, 7)

Spallanzani fu maestro di Venturi negli anni giovanili del Seminario-Collegio di Reggio Emilia e fra i due si intrecciò, nel corso degli anni successivi, una importante corrispondenza epistolare. Significative in particolare alcune lettere in cui Spallanzani, ora docente di storia naturale all'Università di Pavia, esprime giudizi sull'opera del giovane Venturi, lodando nella prima lettera le sue capacità oratorie e letterarie, seppure con l'invito a una maggiore concretezza (doc. 5: Pavia, 14 dicembre 1778, che si

mostra); elogiando nella seconda le sue prefazioni alle *Proposizioni fisico-matematiche* e alle tesi *Dell'elettricità naturale* (doc. 6: Pavia, 4 gennaio 1780); ringraziandolo infine nella terza per la sua disponibilità a correggere le bozze in lingua francese di un prossimo libro dello Scandianese (doc. 7: Pavia, 23 marzo 1781). L'intero fascicolo contiene 33 lettere dal 25 novembre 1775 al 1° febbraio 1799, inviate in gran parte da Pavia e Scandiano. Queste lettere furono inizialmente collocate nel carteggio del fondo Venturi, con segnatura CXXI.A.20 e il 15 febbraio 1923 trasferite dal bibliotecario Virginio Mazzelli nel fondo Spallanzani, con segnatura CX.F.46 e poi Mss. Regg. B 237 (cfr. MAZZELLI 1923).

Provenienza: dono eredi Giovanni Battista Venturi, 1923.

Edizione: SPALLANZANI L. 1984-1990, XI, pp. 38-68.

Bibliografia: MAZZELLI 1923; MANZINI - MARCUCCIO 2013, p. 155.

1.6

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Lezioni di fisica.

Manoscritto cartaceo, 1786-1787.

215 x 160 mm; c. I + 104 cc. + 2 tav. (275-479 x 185 mm ripieg. a 207 x 142 mm) + 2 cc. n.n.; scritto da mano della 2. metà del sec. XVIII; legatura in cartone.

BPRE, Mss. Regg. A 79/8

Venturi fu all'Università di Modena insegnante di Fisica generale dal 1776 e di Fisica particolare e sperimentale dal 1786. Queste sue lezioni in forma di trattato, che recano a c. 1r il titolo originale *Physica*, furono copiate da un allievo, che probabilmente aggiunse due tavole con disegni a penna. La prima tavola è intitolata *Figure di Fisica generale e sperimentale del Signor Professore Abate Gio. Batta Venturi reggiano, anni 1786-1787*, la seconda contiene fra l'altro un disegno del sistema solare con la posizione della cometa di Halley nel maggio del 1762, accompagnato dalla didascalia «quest'epoca del cielo non è abbastanza esatta per la collocazione dei pianeti intorno al sole».

Collocazione precedente: CXXI.E.4/8

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 198.

1.7

Proposizioni fisico-matematiche.

Modena, presso la Società Tipografica, 1779.

16 pp., 4°.

BPRE, 8.B.173

In questo volumetto si condensano aspetti centrali del profilo scientifico di Venturi e del suo tempo. Le “proposizioni” presentate sono discusse da Giovanni Paradisi (1760-1826), il futuro “Bonaparte reggiano”, figlio di Agostino e allievo di Venturi. Lo stesso Venturi firma una prefazione nella quale, con la prudenza tipica del personaggio e ancora richiesta dai tempi, inserisce riferimenti indiretti al pensiero di Bacone. Il tutto si chiude con un *Elogio della filosofia newtoniana. Tradotto dal latino del Sig. Edmondo Halley*, a cura dello stesso Agostino Paradisi (1736-1783), poeta, traduttore di Voltaire ed esponente di punta del riformismo estense.

Provenienza: collezione Francesco Cassoli, 1835.

Edizioni successive: DE BRIGNOLI 1835, pp. 328-331 (solo la *Prefazione* di Venturi).

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, p. 219; SPALLANZANI M. 1979, pp. 416-419; ORI 2019, pp. 32-37.

1.8

Dell'elettricità naturale. Risponderà il Signor Conte Giovanni Guarini di Forlì.

Manoscritto cartaceo, 1779.

355 x 245 mm; c. I + 12 cc. + c. II; scritto da mano della 2. metà del sec. XVIII; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 79/16

Importante documento dell'innovativa attività didattica di Venturi. Si tratta probabilmente di una copia in bella dell'edizione a stampa. Contiene la prefazione di Venturi (c. 2r-6r), nella quale si sostiene il metodo sperimentale contro il procedere sillogistico, e le ventidue tesi sull'elettricità naturale sostenute da Guarini presso il Collegio San Carlo di Modena il 17 dicembre 1779 (c. 6v-12r).

Collocazione precedente: CXXI.E.4/16

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 199.

1.9

Dell'elettricità naturale. Risponderà il Signor Conte Giovanni Guarini di Forlì.

Modena, presso la Società Tipografica, 1779.

23 pp., 8°.

BPRE, 8.B.172

La prefazione di Venturi, che precede le tesi presentate dall'allievo Giovanni Guarini, è uno dei testi nei quali il fisico reggiano enuncia più chiaramente la propria visione del procedere scientifico. Al sostegno del metodo sperimentale contro il sillogismo, fanno da sfondo un «moderato materialismo» (ORI 2019, p. 40) e influssi dell'empirismo inglese, rappresentato da Bacone e Locke, citati come fonti del proprio argomentare insieme a Cartesio e Galilei.

Provenienza: collezione Francesco Cassoli, 1835.

Edizioni successive: DE BRIGNOLI 1835, pp. 331-339 (solo la *Prefazione* di Venturi).

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 219-221; ORI 2019, pp. 38-49.

1.B. Venturi fisico, storico della scienza e collezionista**1.10**

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Recherches expérimentales sur le principe de la communication latérale du mouvement dans les fluides, appliqué à l'explication de différens phénomènes hydrauliques.

À Paris, chez Houel et Ducros [et chez] Theophile Barrois, 1797.

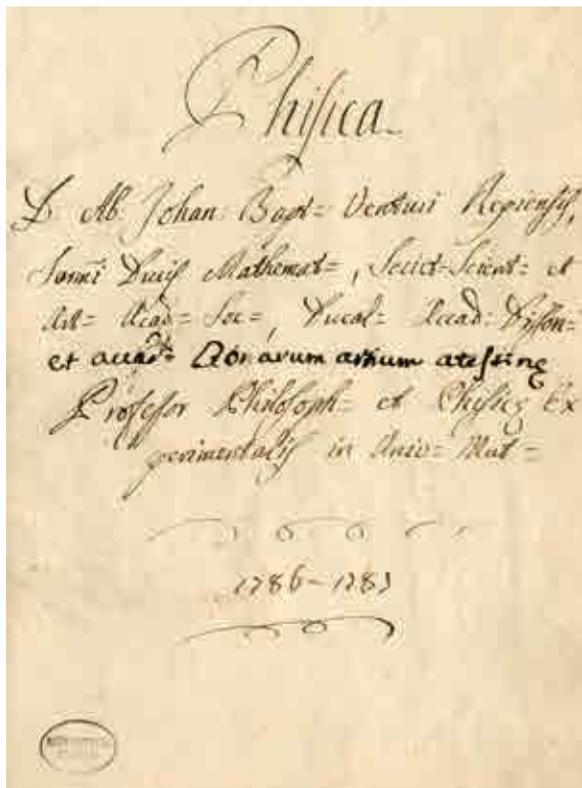
88 pp., 2 cc. di tav. ripieg., ill., 8°.

BPRE, 10.F.280/2

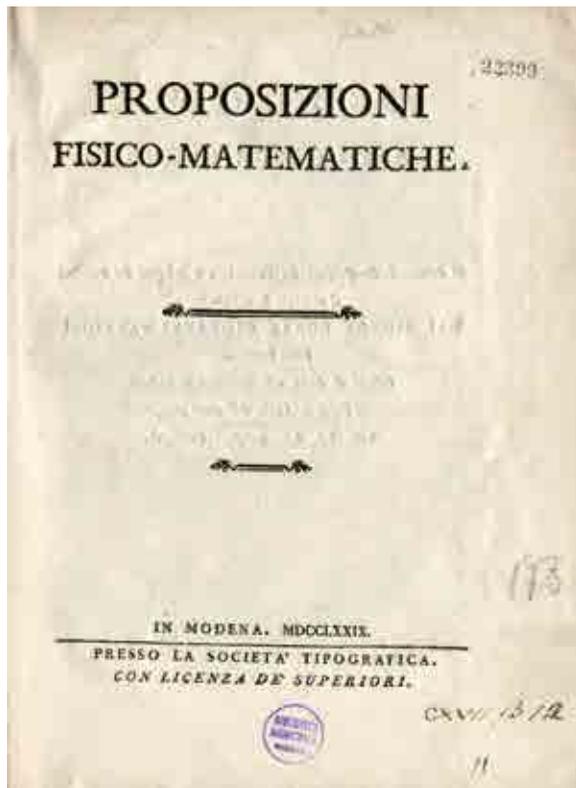
L'opera, che deriva anche da precedenti esperimenti condotti a Modena, è uno dei principali frutti del soggiorno parigino dell'autore. Venturi espose alla Classe di scienze dell'Institut de France l'esperienza della comunicazione laterale del movimento nei fluidi ed elaborò l'equazione in base alla quale risultava che, in una condotta formata da due sezioni troncoconiche congiunte, la pressione del liquido è maggiore dove la velocità è minore e viceversa. Erano così stabiliti i presupposti per quello che sarà definito “tubo di Venturi” o “venturimetro”, uno strumento realizzato soltanto nel 1882 dall'ingegnere americano Clemens Herschel. Si mostrano il front. e la tav. 1.

Provenienza: legato Giuseppe Turri, 1879.

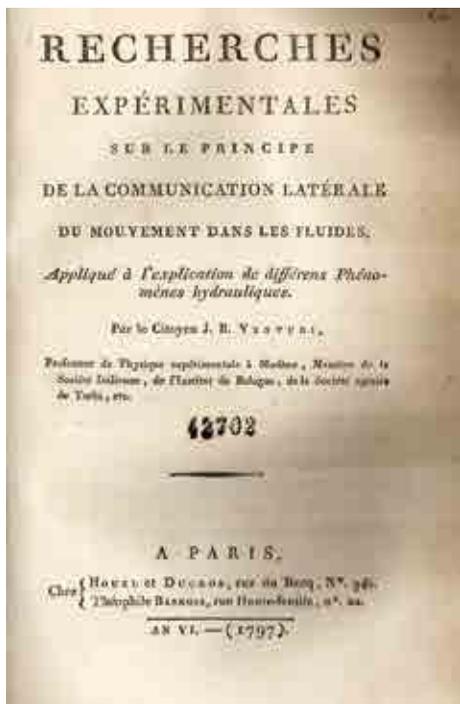
Edizioni successive: G.B. Venturi, *Experimental enquiries concerning the principle of the lateral*



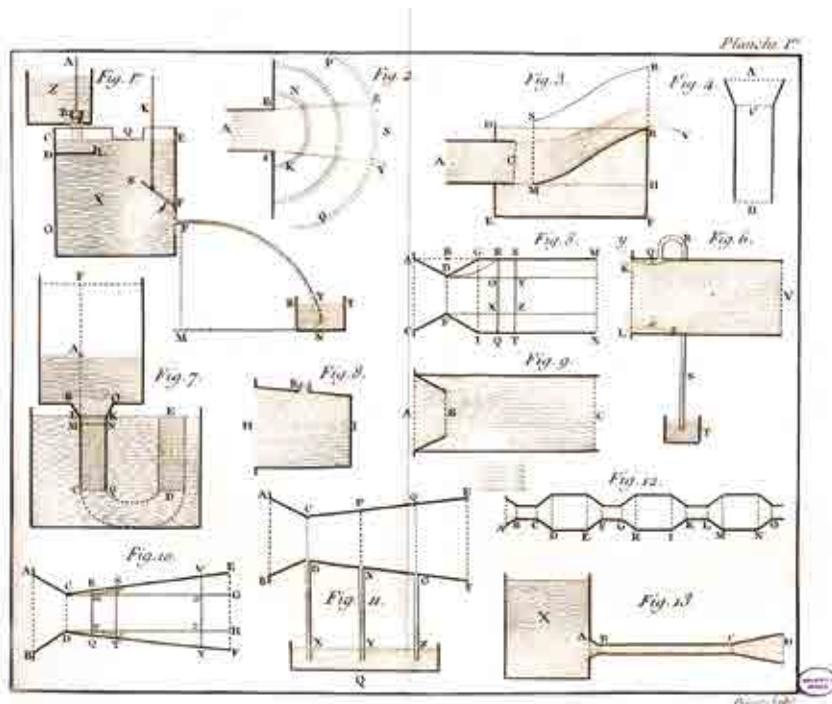
1.6



1.7



1.10a



1.10b

communication of motion in fluids. Applied to the explanation of various hydraulic phenomena, translated from the French, London, printed for J. Taylor, 1799; ORI 2019, pp. [147-325] (ripr. anastatica con traduzione italiana annotata).

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 238-241; ORI 2019, pp. 109-119, 139-145, 329-354.

1.11

Società "Dott. Ing. Mario Tieghi & C.", Milano
Misuratore di portata sistema "Venturi". Prospetto n. 3. [S.l., s.n., 1936-1960 ca.].
BPRES, Misc. Regg. 207/84

Mario Tieghi (1892-1993) si laureò in ingegneria meccanica nel 1921 presso il Politecnico di Milano ed entrò nell'aviazione militare, divenendo pilota collaudatore. Nel 1936 fondò a Milano la società "Dott. Ing. Mario Tieghi & C.". Grazie alle competenze acquisite e all'esperienza maturata a contatto con aziende straniere operanti in Italia, Tieghi avviò la propria azienda progettando e costruendo strumenti di misura di pressione, portata o livello, fra cui il "venturimetro" illustrato da questo prospetto, esempio concreto dell'applicazione del principio studiato dal fisico reggiano. Oggi l'"effetto Venturi" trova applicazione in svariati campi, fra cui la regolamentazione dei canali di irrigazione, l'esposizione del sistema di funzionamento degli organi a canne, lo studio delle malattie del sistema circolatorio e il perfezionamento delle prestazioni delle automobili (cfr. ORI 2019, pp. 117-119).

1.12

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Commentarij sopra la storia e le teorie dell'ottica ... Tomo primo.

Bologna, pe' fratelli Masi e compagno, 1814.
[4], XXXII, 246 pp., [11] cc. di tav. di cui 10 ripieg., ill. calcogr., 1 ritratto, 4°.
BPRES, 12.A.612

L'opera introduce il tema della prospettiva presso gli antichi (Eliodoro, Vitruvio e Tolomeo); riporta la traduzione con note dell'inedito trattato *Sul traguardo* di Erone di Alessandria; esamina infine alcuni fenomeni ottici, perfezionando le teorie precedenti con calcoli ed esperienze condotte dall'autore. In chiusura, si trova un'appendice dedicata all'*Ottica* di Tolomeo. Purtroppo il secondo tomo progettato da Venturi, in cui avrebbero trovato posto le osservazioni condotte a Parigi sui manoscritti di

Leonardo, non vedrà la luce a causa della morte dello scienziato. Infatti, la variante C dell'edizione reca sul frontespizio la dicitura *Tomo unico* in luogo di *Tomo primo*.

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 254-262.

1.13

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Storia di Scandiano.

Modena, per G. Vincenzi e compagno, 1822 [ma 1823].

[4], 252 pp., [17] cc. di tav., ill., 1 c. topogr., 4°.
BPRES, 10.B.118 (opera non esposta)

Pubblicata postuma nella seconda metà di gennaio 1823, seppure con la data di stampa 1822, è un'opera di grande ampiezza, che ancor oggi conserva valore per lo studioso di cose scandinavesi, nonostante la fretta con cui fu compilata e corretta dall'autore. Venturi esamina il quadro geografico e storico di Scandiano e del suo territorio fino al secolo XIII; passa poi ai periodi contrassegnati dalle signorie delle famiglie Fogliani e Boiardo e, una volta estintesi queste famiglie, alla storia scandinava fino ai primi anni del secolo XIX. Segue un'approfondita storia letteraria, all'interno della quale è dato spazio a Lazzaro Spallanzani (cap. IX, pp. 159-184) e Bonaventura Corti (cap. X, pp. 185-200). Chiudono il volume capitoli dedicati a storia naturale, archeologia ed epigrafia, agricoltura e condizioni economiche. Si noti, infine, la presenza di un ricco apparato iconografico, rappresentato da 17 incisioni e da una carta topografica. La cura nella scelta degli incisori e la qualità delle immagini confermano l'alto significato che per Venturi aveva il rapporto testo/immagine nella realizzazione del prodotto librario.

Restauro Laboratorio Pietro Gozzi, Modena.

Antichi possessori: Febo Ercole Fogliani Denaglia (1823-1844 ca.), Giuseppe Turri (1844).

Provenienza: legato Giuseppe Turri, 1879.

Edizioni successive: Sala bolognese, Forni, 1997 (ripr. anastatica).

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 280-282; GANDINI 2005.

1.14

Galileo Galilei (1564-1642)

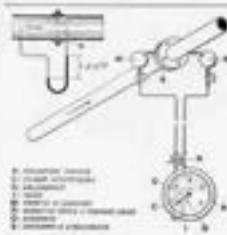
Memorie e lettere inedite finora o disperse ..., ordinate ed illustrate con annotazioni dal cav.

Giambattista Venturi ... Opera destinata per servire

SOC. DR. ING. M. TIEGHI & C. - MILANO
 VIA ARPINANI, 3 - TELEFONO 21.742
 Stabilim. CAMPO (Lago di Coma) - Tel. 2.33 MENAGGIO

Misuratore di portata sistema "Venturi", mod. i RC
 PER VAPORE - ACQUA - ARIA - GAS - ED ALTRI FLUIDI

INDICAZIONE in scala a gradini automatici.
REGOLAZIONE in tutto diagonale e facilmente variabile mediante strapuntino azionato da levatore esterno ed a richiesta da compasso ad orologeria.
 Accensione automatica della carta; 30 sec. senza necessità di intervento della punta sottile superiore, a richiesta, mediante scintilla sempre usata; Riscaldamento automatico della carta diagonalmente; Lunghezza della cartina normale: 100 mm. (a richiesta: 150 mm.); **SERBATOIO** insonoro di cristallo con glisciera mobile; **CILINDRO DIFFERENZIALE** in acciaio, graduato a 100 ali.
ORGANO INTERNO in acciaio inossidabile.
CUSTODIA in ottone lustrato con apertura rapida alla polverina ed agli spruzzi.
PRESSIONI DIFFERENZIALI i normali corrispondenti ai valori di livello statico.
 2000, 3000, 4000, 6000 mm. colonna d'acqua.
 A richiesta, pressioni differenziali barometriche.



PER APPLICAZIONI DI NUOVA INVENZIONE:
 Anallitometri elettrolitici automatici del tipo.
 Venturimetri per misurazione di portata.
 Filometri termometrico-aneomometrici a resistenza elettrica.
 Manometri, termografi, ecc., ecc.
 Indicatori di livello a distanza, per cellule e per serbatoi.

SPACCATORE - REGOLAZIONE

1.11

COMMENTARIJ
SOPRA LA STORIA E LE TEORIE
DELL'OTTICA
 DEL CAVALIERE
GIAMBATISTA VENTURI
 REGGIANO

MEMBRO DEL GRANDE REALE ISTITUTO DI SCIENZE ELETTE
 DELLA SOCIETA' ITALIANA DI SCIENZE, E DI VARI ALTRE ACCADEMIE.

TOMO PRIMO.

BOLOGNA 1874
 PER FRATELLI MENO, E COMPAGNIA
 EDITORI ALLA SOCIETA'



1.12



1.14

MEMORIE E LETTERE
 INEDITE FINORA O DISPERSE
 DI
GALILEO GALILEI
 ORNATE ED ILLUSTRATE CON LEONARDO
 DAL CAV. GIAMBATISTA VENTURI
 PROFESSORE ELETTO DELL'UNIVERSITA' DI PAVIA
 MEMBRO DEL GRANDE REALE ISTITUTO DI SCIENZE
 E DI VARI ALTRE ACCADEMIE

Opera dedicata per ordine del Granduca di Toscana, per ordine del Serenissimo Granduca di Toscana, per ordine del Serenissimo Granduca di Toscana.

PARTI PRIMA
 Dell'Anno 1639 sino alla fine del 1640.

MODENA
 PER O. NICCINI E COMP.
 IN DCCCLXXXIIII.

10708

di supplemento alle principali collezioni sin qui stampate degli scritti di quell'insigne filosofo. Parte prima[-seconda].

Modena, per G. Vincenzi e comp., 1818-1821, 2 v. in 1, 4°.

1: *Dall'anno 1587 sino alla fine del 1616*, Modena, per G. Vincenzi e comp., 1818, 280 pp., [1], VII cc. di tav., di cui 7 ripieg., ill. calcogr., 1 ritratto, 1 facsimile.

2: *Dall'anno 1616 fino alla sua morte del 1642*, Modena, per G. Vincenzi e comp., 1821, [4], 367, [3] pp., [6] cc. di tav., di cui 1 ripieg., ill. calcogr., 1 ritratto.

BPRE, 10.C.49

L'opera, i cui due volumi sono aperti da ritratti di Galilei incisi rispettivamente da Giovanni Rocca e Aldo Fioroni, contiene una scelta, ordinata cronologicamente, di documenti e lettere dello stesso Galilei e dei suoi corrispondenti, che Venturi utilizza per illustrare passaggi significativi della biografia dello scienziato pisano e illustrare le più interessanti scoperte galileiane nel campo della fisica, dell'astronomia e della scienza delle fortificazioni. Per ricostruire le vicende del processo a Galileo da parte del Santo Uffizio, Venturi riesce ad ottenere dall'astronomo Jean-Baptiste Delambre estratti degli atti ufficiali allora conservati a Parigi. Provenienza: legato Giuseppe Turri, 1879.

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 273-274; MARCUCCIO 2005b, pp. 93-96.

1.15

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Catalogo de' miei libri.

Manoscritto cartaceo, 1809-1822 ca., intercalato all'opera: F.-I. Fournier, *Nouveau dictionnaire portatif de bibliographie*, 2. éd., Paris, chez Fournier frères, 1809.

Misure varie, massime 204 x 144 mm; 2 v. (636 pp. a stampa + 314 cc. mss. intercalate) + 1 c. sciolta alleg.; autografo; legatura in cartone. BPRE, Mss. Regg. A 84/9-10 (si espone il volume Mss. Regg. A 84/9)

Come dichiara nell'*incipit* di questo *Catalogo*, Venturi iniziò nel 1781 a collezionare libri, giungendo a possedere una biblioteca di circa 22.000 volumi. Nei due tomi che compongono il suo *Catalogo* personale, lo scienziato reggiano segnala all'interno del repertorio di Fournier i libri che possiede, mentre

aggiunge l'elenco di quelli acquistati, ma non censiti dal repertorio, nei fogli manoscritti intercalati a quelli a stampa. In quanto a Leonardo da Vinci, apprendiamo che Venturi entrò in possesso del *Trattato della pittura* nelle edizioni di Parigi (1651) e di Roma (1817) e delle raccolte di stampe di Caylus (Parigi, 1730) e Gerli (Milano, 1784). Si mostrano il front. dell'opera a stampa (fig. 1.15a) e l'*incipit* della premessa di Venturi a c. 1r (fig. 1.15b).

Collocazione precedente: CXXI.E.9/8/a-b

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 203.

1.C. Venturi studioso di Leonardo da Vinci

1.16

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Studi su Leonardo da Vinci.

Manoscritto cartaceo, 1797-1815 ca.

125-310 x 150-205 mm; 199 cc. (di cui bianche le cc. 117, 163-164, 178, 185) + 4 cc. inserite fra le cc. 18-19, 42-43, 53-54, 107-108; autografe le cc. 1r, 64r-116r, 194r, 195r-v, 198v, 199r e *passim* le correzioni e integrazioni aggiunte; legatura in tela (1957).

BPRE, Mss. Regg. A 34/2

Gran parte del materiale di argomento vinciano, raccolto da Venturi durante il soggiorno parigino del 1796-1797, è oggi raccolto in cinque grandi volumi, che hanno assunto l'aspetto attuale a seguito del restauro effettuato nel 1956-1957. È questo il primo di tali volumi, che contiene, fra l'altro, le due memorie *Dottrine inedite di Leonardo da Vinci intorno all'ottica* (cc. 64r-116r, fig. 1.16a) e *Notizie autentiche della vita di Leonardo da Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica* (cc. 128r-150v, fig. 1.16b), lasciate inedite da Venturi e pubblicate da Giovanni Battista De Toni nel 1924.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.9; Mss. Regg. A 36/1

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Edizione: DE TONI G.B. 1924, pp. 87-151.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 137; IDEM 2012, pp. 33 e nota, 52.

1.17**Giovanni Battista Venturi (1746-1822)**

Appunti dal trattato Divina proporzione di Luca Pacioli e da codici di Leonardo da Vinci.

Manoscritto cartaceo, 1801-1810 ca.

290-305 x 195-200 mm; 4 cc. sciolte; autografo; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 36/1 (opera non esposta)

Ulteriore prova dell'ampiezza dell'indagine di Venturi sugli scritti e la fortuna di Leonardo, il fascicolo contiene passi dall'edizione del *Divina proporzione* (Venezia, 1509) di Pacioli dedicati al maestro di Vinci (cc. 1r-2r), la trascrizione di quanto riportato sulla coperta e sul foglio di guardia del ms. C di Francia (c. 3r), l'elenco dei capitoli del *Libro di pittura* (c. 3v) e note circa la copia di un ms. ambrosiano ottenuta nel 1813 dal «Sig. Daverio» (cc. 4r-v). Si mostra l'*incipit* a c. 1r.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.13/1; Mss.

Regg. A 40/1

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: VENTURI G.B. 1797, pp. 37, 45, 50; DE TONI G.B. 1924, pp. 115, 137, 139-141; MARCUCCIO 2001a, p. 138.

1.18**Giovanni Battista Venturi (1746-1822)**

Appunti leonardeschi.

Manoscritto cartaceo, 1801-1810 ca.

310 x 210 mm; 7 cc. sciolte; in parte autografo, in parte scritto da G.F. Venturi; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 36/2

Il fascicolo contiene alle cc. 1r-5v annotazioni sui manoscritti vinciani dell'Institut de France; il confronto delle varianti fra il *Trattato della pittura* nelle edizioni di Parigi (1651), Roma (1817) e il manoscritto forse appartenuto allo stesso Venturi (ora Mss. Regg. A 34/1); infine, alle cc. 6r e 7r, che si mostrano, copia della lettera di Leonardo a Ludovico il Moro, trascritta da c. 382 del Codice Atlantico (oggi c. 1082r), nella quale il maestro di Vinci si candida ai ruoli di ingegnere e architetto militare al servizio del signore di Milano.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.13/2; Mss.

Regg. A 40/2

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 138.

1.19**Giovanni Battista Venturi (1746-1822)**

Miscellanea di argomento leonardesco.

Manoscritto cartaceo, 1796-1822 ca.

40-310 x 170-210 mm; 67 cc. sciolte (di cui bianche le cc. 2 e 8) + 2 docc. a stampa alleg.; autografe le cc. 1r-6r e *passim*; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 36/3

Il fascicolo contiene in principio una dichiarazione di Venturi, databile al 1822 ca., sulle modalità con le quali nel 1796-1797 a Parigi gli fu concesso di consultare a domicilio i manoscritti di Leonardo e li contrassegnò, per distinguerli e citarli, con una lettera maiuscola dalla A alla N (c. 1r). Si trova poi una redazione della memoria su Leonardo da Vinci letta a Milano, presso l'Istituto italiano di scienze, lettere ed arti, il 2 maggio 1822 (cc. 3-8). Infine vi sono estratti da codici leonardeschi e appunti (cc. 9-67). In allegato, l'[*Instrumento della donazione di dodici manoscritti di Leonardo da Vinci fatta alla Biblioteca Ambrosiana di Milano da Galeazzo Arconati, a mezzo del suo procuratore Cristoforo Sola, in data 21 gennaio 1637*], [s.l., s.n., 1637 ca.], [16] pp. e la recensione dell'opera: G.B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, dalle "Annales de chimie", 1797, pp. [145]-150.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.13/3; Mss.

Regg. A 40/3

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 138; IDEM 2012, pp. 24n, 25, 26n, 36n, 52.

1.20**Giovanni Battista Venturi (1746-1822)**

Dottrine inedite di Leonardo da Vinci intorno all'ottica.

Manoscritto cartaceo, 1816-1818 ca.

122-310 x 125-215 mm; 55 cc. + 8 cc. (incollate alle cc. 19, 23, 27, 38, 43-46) + 5 cc. sciolte; copia di diverse mani del sec. XIX, scritte da G.F. Venturi le cc. 1-3, *passim* annotazioni autografe di G.B. Venturi; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. A 36/11 (opera non esposta)

Il fascicolo contiene una copia della memoria letta a Milano presso il Cesareo Regio Istituto di scienze il 16 aprile 1818, già tramandata dal testimone autografo in Mss. Regg. A 34/2, cc. 64r-116r.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.13/11; Mss.

Regg. A 40/11

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 139; IDEM 2012, pp. 33 e nota, 53.

1.21

Giovanni Battista De Toni (1864-1924)

Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai.

Roma, P. Maglione e C. Strini successori E. Loescher, 1924.

273 pp., [10] cc. di tav., ill., 25 cm.

BPRE, 6.B.618

Il botanico veneto Giovanni Battista De Toni, prolifico autore di contributi scientifici nella disciplina da lui coltivata, dedicò all'opera vinciana di Venturi una delle monografie tuttora più accurate e complete. Nel volume, De Toni, oltre ad approfondire la biografia e gli studi condotti da Venturi sui manoscritti di Leonardo, ripubblicò in riproduzione anastatica l'*Essai* del 1797 e diede per la prima volta alle stampe le due memorie inedite di Venturi, *Dottrine inedite di Leonardo da Vinci intorno all'ottica* e *Notizie autentiche della vita di Leonardo da Vinci e d'altre sue opere oltre l'ottica*, tramandate dal ms. Reggiani A 34/2, oltre ad arricchire l'opera con appendici documentarie e bibliografiche.

Provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia.
Repertori: VERGA 2674; GUERRINI 1902.



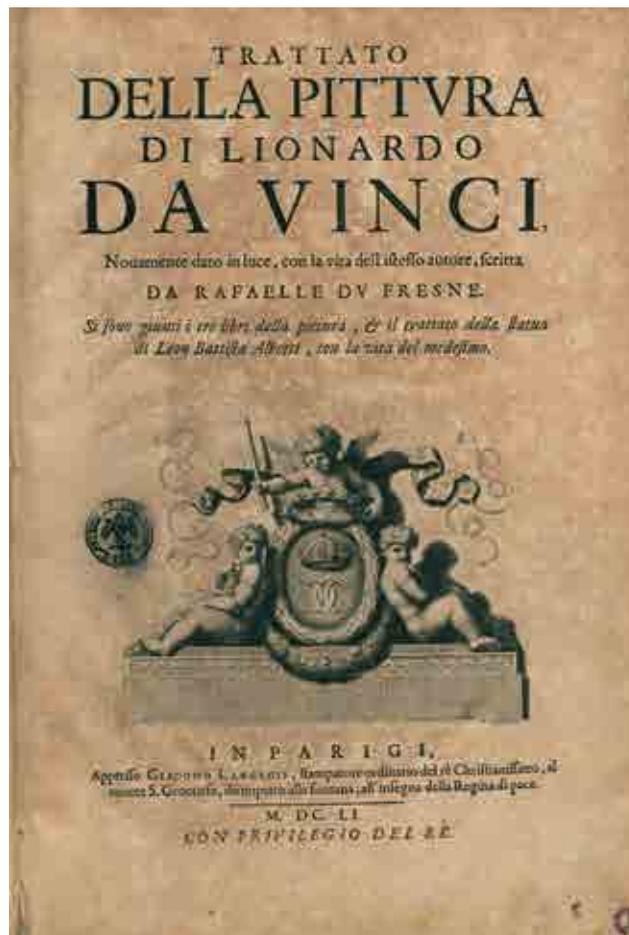
1.21

2. Leonardo: i testi

Fino al primo Ottocento, il testo più noto di Leonardo è il *Trattato della pittura*. La prima edizione è pubblicata a Parigi nel 1651 da Raphael Trichet Du Frêne e illustrata su disegni di Nicolas Pous-sin. La fortuna di questa impresa editoriale è confermata dall'edizione bolognese del 1796, che ne riprende il testo e le figure. Lo stesso modello lo ritroviamo nel manoscritto appartenuto a Venturi e risalente agli inizi del secolo XVIII. Anche Carlo Amoretti contribuisce alla diffusione del testo, pubblicando nel 1804 una documentata introduzione all'edizione milanese del *Trattato*.

Venturi compie a Parigi un importante lavoro di riscoperta dei codici vinciani, al di là del *Trattato della pittura*. Dopo avere studiato e trascritto i codici A-M dell'Institut de France e il Codice Atlantico, allora alla Bibliothèque nationale, pubblica l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci* (1797), in cui presenta, tradotti in francese e commentati, brani relativi a scienze fisiche e naturali, architettura militare e metodo scientifico. Del fisico reggiano rimangono anche le trascrizioni originali dai codici e due memorie pubblicate postume da Giovanni Battista De Toni (1924).

Dopo Venturi, Giuseppe Bossi dedica al *Cenacolo* uno studio ampio ed esaustivo (1810) e Guglielmo Manzi pubblica per la prima volta il più completo testimone del *Trattato della pittura* (1817), il codice Urbinate latino 1270 della Biblioteca Vaticana, redatto da Francesco Melzi sulla base degli autografi vinciani.



2.1a

2.A. Leonardo prima di Venturi

2.1

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Trattato della pittura, nuovamente 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*.

In Parigi, appresso Giacomo Langlois, 1651.

[20], 112, [14], [16], 62, [2] pp., ill., antiporta, ritratti, *in folio*.

MUST, VET G.42

La prima edizione del *Trattato della pittura*, frutto del lavoro di un circolo erudito gravitante intorno al piemontese Cassiano Dal Pozzo, membro dell'Accademia dei Lincei e segretario del cardinale Francesco Barberini, fu pubblicata a Parigi nel 1651 da Raphael Trichet Du Frèsne, illustrata sulla base di disegni di Nicolas Poussin e corredata da un profilo biografico, in parte tratto dalle memorie dell'architetto milanese Giovanni Ambrogio Mazenta. Lavorando sul Codice Barberino Latino 4304 e su altri materiali, i curatori dell'opera realizzarono una silloge di 365 precetti, molto meno dei 944 tramandati dal Codice Urbinato latino 1270 della Biblioteca Vaticana, che sarà pubblicato nel 1817. L'opera è aperta da una lettera dedicatoria alla regina Cristina di Svezia e fu affiancata nello stesso anno dalla traduzione francese di Roland Fréart de Chambray, pubblicata dallo stesso editore Langlois. Si mostrano il front. e le pp. 66-67. Antichi possessori: timbro Mario Cermenati. Provenienza: Antiquitas Soc. An., dicembre 1944. Repertori: VERGA 1; GUERRINI 2.

Bibliografia: STEINITZ 1958, pp. 145-150; ALBERICI 1984, pp. 141-142, n. 205; GUFFANTI 2007; MARANI – FIORIO 2007, pp. 140-143, n. 28 (con bibliografia precedente); VILLATA 2013, pp. 56-[57], n. 15; MARANI – FIORIO 2015, p. 582, n. XI.21; FARAGO – BELL – VECCE 2018; GIORGIONE 2019, pp. 224-225, n. 133.

2.2

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Trattato della pittura.

Manoscritto cartaceo, 1701-1750 ca.

258 x 202 mm; c. I + 132 cc. (bianca c. 132) + c. II; scritto da almeno due mani della 1. metà del sec. XVIII; legatura in pergamena.

BPRE, Mss. Regg. A 34/1

Testimone ad un tempo della passione collezionistica di Venturi e dei suoi interessi di studio, questo esemplare del *Trattato della pittura* reca sul recto della prima carta il titolo: *Della pittura. Opera di*

Leonardo da Vinci ed è redatto da almeno due mani collocabili nella prima metà del sec. XVIII. La sezione illustrativa, che Francesco Malaguzzi Valeri attribuì nel 1922 ad un «artista» dalla «maniera settecentesca», ma che sembra rifarsi all'edizione parigina del 1651, è formata da 56 disegni a penna con ombreggiature, di cui 19 geometrici, 28 con figure o anatomici, 9 di paesaggi e architetture. Kate Steinitz avanzò nel 1958 l'ipotesi che potesse trattarsi del codice già appartenuto a Giuseppe Bossi. Si mostrano le cc. 71v-72r, che denunciano il rapporto delle illustrazioni con il modello della prima edizione parigina².

Restauro effettuato nel 1957 dal laboratorio della Biblioteca Municipale di Reggio Emilia.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.9; Mss. Regg. A 36/2

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: DE TONI G.B. 1922; MALAGUZZI VALERI 1922a; PEDRETTI 1953, pp. 232-233; STEINITZ 1958, pp. 124, 126; KRISTELLER 1967, p. 85; MARCUCCIO 2001a, pp. 136-137, 265 (fig. 7); IDEM 2012, pp. 21 e nota, 22n, 52.

2.3

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Trattato della pittura, nuovamente dato in luce con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaelle du Fresne. *Si sono aggiunti i tre Libri della pittura, ed il Trattato della statua di Leon Battista Alberti con la Vita del medesimo*.

In Bologna, nell'Instituto delle scienze, 1786.

XXIII, 202, [2] pp., 19 cc. di tav., ill., *in folio*.

BPRE, 5.A.180

Si tratta di un'edizione condotta su quella parigina del 1651, nella quale le figure sono state raggruppate in 16 tavole per il *Trattato* di Leonardo e tre per le opere dell'Alberti. Le tavole sono state nuovamente disegnate da Girolamo Contoli e incise da Giuseppe Rosaspina, mentre tutte le vignette, fra cui i ritratti dei due artisti all'inizio delle rispettive biografie, sono state disegnate e incise da Pio Panfilì. Repertori: VERGA 11; GUERRINI 18.

Bibliografia: PEDRETTI 1953, pp. 234-235; STEINITZ 1958, pp. 172-173; MARANI – FIORIO 2007, pp. 159-161, n. 42.

² Per l'opera di cui alla scheda 2.2, vedi anche, *supra*, il saggio di R. Marcuccio, *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani*, in particolare al paragrafo: *Due manoscritti vinciani del fondo Venturi e alcune questioni aperte*.

TRATTATO DELLA PITTURA

DI

LIONARDO DA VINCI

Nuovamente dato in luce

CON LA VITA DELL' ISTESSO AUTORE

SCRITTA

DA RAFAELLE DU FRESNE.

Si fono aggiunti i tre Libri della PITTURA, ed il Trattato
della STATUA di LEON BATTISTA ALBERTI
con la Vita del medesimo.



IN BOLOGNA

Nell' Instituto delle Scienze. (1786.) Con approvazione.

Unci. Volume C. Supplemento Mat.^{ta} infol.

Cart. 28. legato in Utilla.

Sul Cartone

Vide. Magenta, Patritti, Madsd. ^{St. Albert.} An. 1810
 1810
 nelle note a cart. 28. e 29. si legge che di quella della sua presenza.

Cart. 1.

Infra i corpi d'equal grandezza, quello che sia più illuminato, parca all'occhio più propinquo e maggiore.

Quella inferiore e superiore Arcmità della derivativa ombra, sia men-
 che la laterale distantia, la quale de lume più alto che larg-
 causata sia

I rami termini de' corpi parcano vob, che termineranno il loco
 tenebroso rigato da percussione di luminosi raggi.

Il corpo alluminato dai solari ^{Cart. 2.} raggi passati per la ramificazione della
 pianta farà tanta ombra, quant'è il numero di rami, che infra
 il sole e le interposti sono.

La percussione delli ombrosi rami nati da piramidale corpo ombroso
 sarà di biforcuta figura, a varia spicuità nella sua giunta.

Il lume che farà maggior volta giunta e minor nella base del
 contrario posto piramidale corpo ombroso farà delli ombrosi cause
 in sua percussione ombra di biforcuta figura, e varia qualità di sua
 rorza.

Se il corpo ombroso minor del luminoso fa due ombre, e se
 il corpo ombroso simile al luminoso ne fa e maggiore ne fa una
 inconsiderante cosa, che il corpo piramidale che è passato da
 minore, parte pari, e parte magg.^{ta} del luminoso faccia ombra biforcuta.

Il corpo ^{luminoso} che riceve i raggi solari passati infra la sottile ramifica-
 zione della pianta, a lungo andare non farà più d'una ombra.

Se il corpo ombroso e luminoso sono di sfera rotundità, tal propor-
 zione avrà la base della luminosa piramide col suo corpo, quale
 è la base della luminosa ombrosa piramide col suo corpo ombroso.

Quanto la percussione fatta dall'ombroso concorso nella contra-
 zione parista sia più distante al corpo luminoso, e più pro-
 pinquo a sua derivazione, tanto più puro e di termine più
 distinto appaieranno.

2.B. Il Leonardo di Venturi

2.4

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Codici A, B e C dell'Institut de France. Estratti.

Manoscritto cartaceo, [1796-1797 ca.].

200-320 x 165-200 mm; 88 cc., di cui bianche le cc. 2, 12, 27, 34, 37, 42, 45, 50, 54, 59, 62, 88; trascrizioni di G.B. Venturi; legatura in tela. BPRES, Mss. Regg. A 34/3

Il risultato della trascrizione dei codici vinciani effettuata a Parigi da Venturi è raccolto in due volumi manoscritti della Biblioteca Panizzi. Questo contiene una sommaria descrizione dei codici (c. 1r), estratti dal ms. A (cc. 3r-61v), B (cc. 63r-76r) e C (cc. 77r-87r), mentre il secondo, il Reggiani A 35/1, è relativo ai manoscritti D, E, F, G, H, I, K, L, M e al Codice Atlantico. Si tratta di manoscritti composti, costituiti da fascicoli di formato e tipologia di carta variabili, perché ricavati probabilmente in momenti diversi e poi assemblati successivamente per affinità di contenuto. La maggior parte del testo è stato copiato durante il soggiorno parigino, in vista dell'allestimento dell'*Essai*, ma i due volumi presentano annotazioni e brevi sezioni testuali verosimilmente più tarde, dovute a un lavoro di revisione e sintesi compiuto da Venturi dopo la partenza dalla capitale francese. Si noti che le cc. 33r-v, 35r-36v, 38r, 43r-44v, 46r contengono la trascrizione parziale delle cc. 65-67, 69-71, 73-80 del ms. A dell'Institut de France (Paris, Institut de France, ms. 2172), mancanti e ad oggi non recuperate, mentre la c. 64r contiene un estratto da c. 3 del ms. B dell'Institut de France (Paris, Institut de France, ms. 2173), anch'essa perduta. Si mostra la c. 77r, con l'*incipit* della trascrizione del ms. C «su lume e ombra» (VECCE 2017, p. 196), che bene illustra le modalità operative di Venturi. Restauro effettuato nel 1956.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.10; Mss. Regg. A 37
Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: DE TONI G.B. 1921; IDEM 1921-1922; IDEM 1924, pp. 74-85, tav. [6-7]; KRISTELLER 1967, p. 85; CORBEAU 1968, pp. 189-190; DE TONI N. 1974, p. 4; MARCUCCIO 2001a, p. 137; IDEM 2012, pp. 36 e nota, 37n, 39n, 52; IDEM 2019a.

2.5

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Codici D, E, F, G, H, I, K, L, M dell'Institut de France e codice N (Codice Atlantico) già alla Bibliothèque nationale. Estratti.

Manoscritto cartaceo, [1796-1797 ca.].

305-330 x 200-215 mm; c. I + 289 cc. (la prima

carta non numerata e bianche le cc. 36, 102, 124, 137, 163-164, 287-288) + c. II; trascrizioni di G.B. Venturi; legatura in tela. BPRES, Mss. Regg. A 35/1 (opera non esposta)

Si tratta del secondo volume, risultato della trascrizione dei codici vinciani effettuata a Parigi da Venturi. Contiene una sommaria descrizione dei codici (c. 1r), cui seguono gli estratti dai mss. D (cc. 2r, 4r-11r, 3r), E (cc. 12r-35r), F (cc. 37r-76r), G (cc. 77r-95r), H (cc. 96r-101r), I (cc. 103r-123r), K (c. 125r-136r), L (cc. 138r-148r), M (cc. 149r-162r) e N, cioè Codice Atlantico (cc. 165r-199r, 201r-202r, 200r, 203r-286r). Anche in questo caso, si tratta di un manoscritto composito organizzato, copiato per la maggior parte durante il soggiorno parigino di Venturi, in vista dell'allestimento dell'*Essai*, ma con annotazioni e brevi sezioni testuali verosimilmente più tarde, dovute a un lavoro di revisione e sintesi compiuto dopo la partenza dalla capitale francese. Le cc. 34r e 35r (fig. 2.5a-b) contengono trascrizione parziale delle cc. 83, 87, 88, 95 e 96 del ms. E dell'Institut de France (Paris, Institut de France, ms. 2176), mancanti e a oggi non recuperate.

Restauro effettuato nel 1956.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.11; Mss. Regg. A 38

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: DE TONI G.B. 1921; IDEM 1921-1922; IDEM 1924, pp. 74-85, tav. [5]; KRISTELLER 1967, p. 85; CORBEAU 1968, pp. 189-190; DE TONI N. 1974, p. 4; IDEM 1975; IDEM 1980; MARCUCCIO 2001a, p. 137; IDEM 2012, pp. 36 e nota, 37n, 39n, 52; IDEM 2019a.

2.6

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Codici B, E, F dell'Institut de France e postille al codice Ashburnham 361 (Francesco di Giorgio Martini, Trattato di architettura) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze. Estratti.

Manoscritto cartaceo, sec. XVII (dopo il 1636).

307 x 198 mm (c. 1), 222 x 162 mm (c. 10), 381 x 172 mm (cc. 20-21), 305 x 202 mm (c. 22); c. I + 24 cc. (di cui bianche le cc. 22-24 e aggiunte in occasione del restauro le cc. 23-24) + c. II; scritto da due o tre mani della 1. metà del sec. XVII, con aggiunte e integrazioni di G.B. Venturi alle cc. 2r, 7r, 10r, 13r, 14v-15r, 18r, 19r; legatura in tela. BPRES, Mss. Regg. A 35/2

Il manoscritto contiene una silloge di estratti da codici vinciani realizzata dopo il 1636, data che appare ai margini delle cc. 6r e 11r ad indicare il riuo di un registro di conti risalente a quell'anno. Sono individuabili passi dai mss. B (cc. 3r-v, 6r-v),

E (cc. 2r-v, 4r-v, 7r-v, 19r-v), F (c. 20r-v) e dalle postille di Leonardo al ms. Ashburnham 361 (cc. 5v, 8r, 13v, 16v). Vi sono anche aggiunte e integrazioni di Venturi, finalizzate a completare e rendere leggibile un testo molto deteriorato nelle aree marginali. La sezione testuale è affiancata su tutte le carte – eccetto le cc. 11r e 17r – da una serie di disegni geometrici e tecnici di livello esecutivo diseguale, che ammontano a 139. Il manoscritto, che era stato contrassegnato da Venturi con la lettera O, tuttora visibile al margine esterno di c. 1r, era parte integrante dell'attuale Reggiani A 34/3, dal quale fu separato in occasione del restauro avvenuto nel 1956. Si mostra la c. 10v³.

Restauro effettuato nel 1956.

Collocazioni precedenti: CXXI.B.10; Mss. Regg. A 37; Mss. Regg. A 38 bis

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Bibliografia: KRISTELLER 1967, p. 85; DE TONI N. 1974, p. 4; IDEM 1975; IDEM 1980; MARTINI / MARANI 1979, p. XXV, nota 94; MUSSINI 1991, pp. 32-36, 191-194 e note; MARCUCCIO 2001a, pp. 137-138, 266 (fig. 8); *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia* 2003, pp. 36 (fig. 10), 202, n. 123; MARCUCCIO 2012a, pp. 37 e nota, 39n, 52

2.7

Giovanni Battista Venturi (1746-1822)

Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie.

Paris, chez Duprat libraire pour les mathématiques, 1797.

56 pp., [1] c. di tav. calcogr. ripieg., ill., 4°.

BPRE, 8.E.155/2 (si espone il front.); 10.B.126 (si espone la tav. ripieg.)

Questo rarissimo volumetto, arricchito da una tavola incisa su rame da L.F. Duruisseau con sedici figure esplicative di alcuni dei brani riportati, riveste grande importanza per la successiva ricezione di Leonardo. Vi sono raccolti in quindici paragrafi, tradotti in francese e commentati, brani estratti dai codici di Leonardo e relativi a fisica, astronomia, geologia, prospettiva, architettura militare, chimica, metodo scientifico. Segue un'appendice di *Notices plus détaillées sur la vie et les ouvrages de Léonard de Vinci*, nella quale Venturi ordina e puntualizza molte notizie sulla vita e l'opera di Leonardo e informa sulle vicende dei manoscritti dopo la morte dell'artista. Si mostrano il front., la

p. 7, con l'inizio dei frammenti vinciani tradotti e commentati da Venturi, e la tav. finale⁴.

Provenienze: collezione Francesco Cassoli, 1835 (8.E.155/2); legato Giuseppe Turri, 1879 (10.B.126). Repertori: VERGA 273; GUERRINI 392.

Edizioni successive: G.B. Venturi, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci*, [premise de M. Cermenati], Milano, Nugoli, 1911 (ed. parziale: VERGA 2058; GUERRINI 1367); DE TONI G.B. 1924, pp. [171]-211, [2] c. di tav.

Bibliografia: DE BRIGNOLI 1835, pp. 230-233; DE TONI G.B. 1924, pp. 27-38; BOLOGNA 1982, p. 29; MARINONI 1987, p. [291]; MARCUCCIO 2012, pp. 28-32; GIORGIONE 2019, pp. 226-[229], n. 136; MARCUCCIO 2019a.

2.8

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Les manuscrits de Léonard de Vinci, [a cura di] Charles Ravaisson-Mollien.

[2]: *Les manuscrits B & D de la Bibliothèque de l'Institut*, avec transcription littérale, traduction française, préface et table méthodique par M. Charles Ravaisson-Mollien.

Paris, A. Quantin, 1883.

[422] pp. (paginazione varia), ill., 41 cm.

MUST, I.I.1.12

I manoscritti vinciani dell'Institut de France furono editi per la prima volta da Charles Ravaisson-Mollien (1848-1919) in sei volumi, fra 1881 e 1891. Per ciascuno di essi si forniva la riproduzione delle tavole, affiancata dalla trascrizione diplomatica del testo e dalla traduzione francese. Il volume qui presentato fu pubblicato nel 1883 e riproduce i codici B e D.

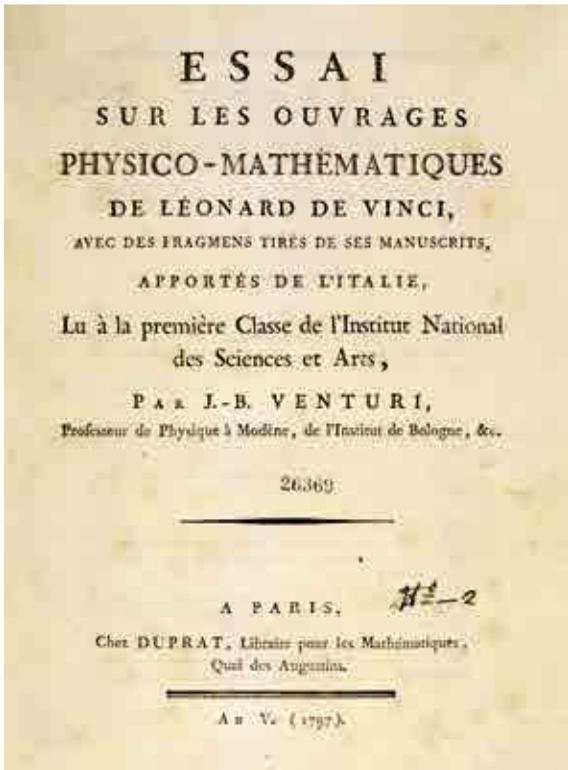
Provenienza: Antiquitas Soc. An., dicembre 1944.

Repertori: VERGA 56; GUERRINI 44.

Bibliografia: STEINITZ 1948; MIGLIORE 1994, pp. 247-252; GIORGIONE 2019, pp. 230-231, n. 138 (con bibliografia precedente).

³. Per l'opera di cui alla scheda 2.6, vedi anche, *supra*, il saggio di R. Marcuccio, *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani*, in particolare al paragrafo: *Due manoscritti vinciani del fondo Venturi e alcune questioni aperte*

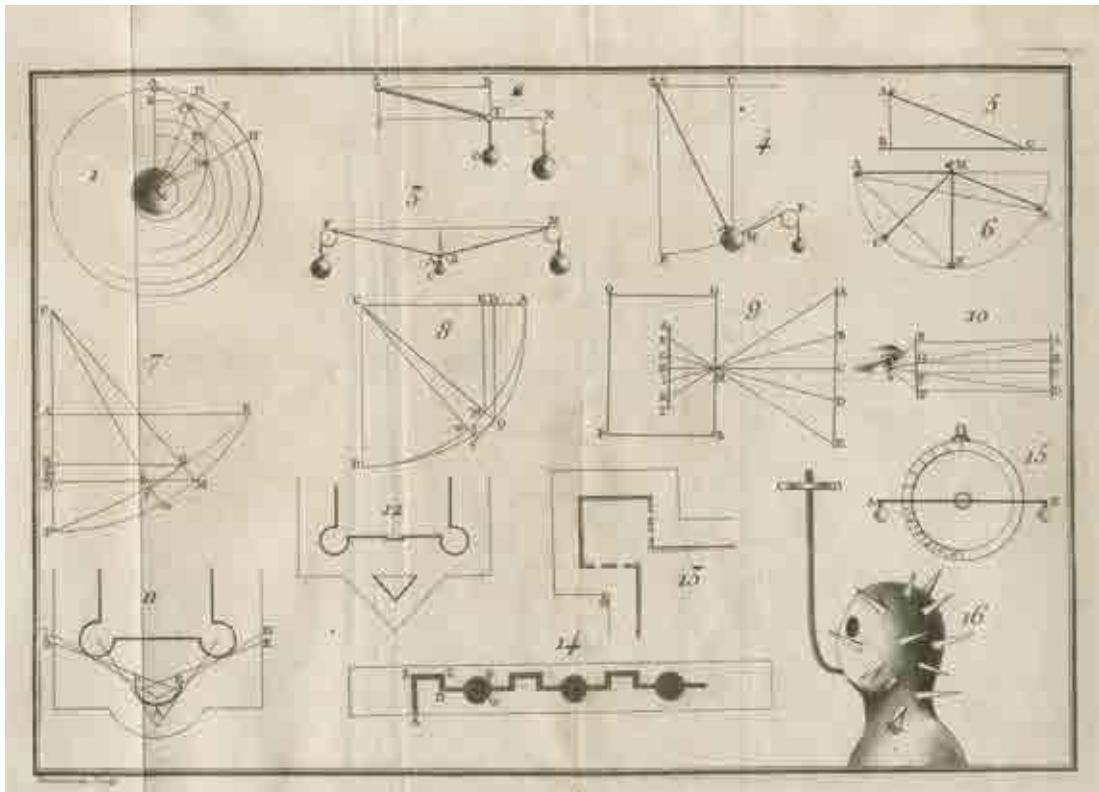
⁴. Per l'opera di cui alla scheda 2.7, vedi anche, *supra*, il saggio di R. Marcuccio, *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani*, in particolare al paragrafo: *L'esame dei codici vinciani e la stesura dell'Essai*.



2.7a



2.7b



2.7c

2.C. Leonardo dopo Venturi

2.9

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Trattato della pittura.

Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804.

207, 256 pp., [4], 57 cc. di tav. (alcune ripieg.), ill., 1 ritratto, 8°. BPRE, 18.H.161

Fino al 1817, data della pubblicazione del Codice Urbinato latino 1270 della Biblioteca Vaticana, il *Trattato della pittura* circolava soltanto in versioni abbreviate, che si rifacevano quasi sempre all'edizione parigina del 1651 e si proponevano come "manuali" pratici per il pittore. L'aspetto innovativo di questa edizione sta nella presenza delle *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, di Carlo Amoretti, saggio di circa 200 pagine che apre il volume e che fu pubblicato anche autonomamente nello stesso anno e dallo stesso editore. Si tratta forse della prima vera biografia vinciana, basata su un'attenta lettura del Codice Atlantico, su fonti inedite e sul recente lavoro dello stesso Venturi, sulla scia del quale Amoretti dà spazio all'attività scientifica di Leonardo. Si mostrano il front., preceduto dal ritratto calcografico di Leonardo, inciso da Giovanni Boggi, e la parte iniziale delle *Memorie storiche* dell'Amoretti (pp. [7] e [9], quest'ultima reca nella sezione superiore il motivo dei "nodi vinciani", vicino a quello descritto in ALBERICI 1984, pp. 21-22, n. 9). Provenienza: dono Naborre Campanini. Repertori: VERGA 19, 286; GUERRINI 26, 396.

Bibliografia: STEINITZ 1958, pp. 181-184; ALBERICI 1984, pp. 108-109, n. 134; MARANI - FIORIO 2007, pp. 168-169, n. 48 (con bibliografia precedente).

2.10

Carlo Amoretti (1741-1816)

Lettere a Giovanni Battista Venturi.

1791-1816, 71 docc. + 2 docc. alleg.

BPRE, Mss. Regg. A 13/18 (opera non esposta)

Il ligure Carlo Amoretti, frate agostiniano e dal 1797 bibliotecario dell'Ambrosiana, si era accostato a Leonardo prima di Venturi, essendo a lui attribuiti il *Ragionamento intorno ai disegni di Leonardo da Vinci compresi in questo volume* e le *Spiegazioni delle tavole*, inseriti nella raccolta dei *Disegni di Leonardo da Vinci*, incisi e pubblicati dal milanese Carlo Giuseppe Gerli (Milano, 1784). Già in quella sede Amoretti aveva delineato in modo organico un profilo di Leonardo, dei suoi vastissimi interessi artistici e scientifici e dei suoi

manoscritti e disegni esistenti in Milano. Le lettere a Venturi, cui se ne aggiungono altre sempre conservate presso la Biblioteca Panizzi (Mss. Regg. A 77/1/1, 1798-1800, 15 docc.), denotano una conoscenza fra i due anteriore al viaggio a Parigi del fisico reggiano. Sembra comunque che, in materia leonardesca, sia Amoretti ad avere contratto il debito maggiore rispetto a Venturi. In una prima lettera egli scrive a Venturi auspicando una rapida pubblicazione dei materiali vinciani raccolti a Parigi (doc. 3, Milano, 8 marzo 1800); quindi chiede ragguagli sul soggiorno milanese di Leonardo, per completare le *Memorie storiche* sul Vinci, a cui sta lavorando (doc. 28, 6 aprile 1804); infine, l'annuncio della conclusione prossima del lavoro e la promessa di una copia in dono, che in effetti risulta dagli elenchi della biblioteca Venturi: «prima di partire sarà terminato il mio Lionardo, che in parte è pur vostro» (doc. 29, Milano, 19 giugno 1804). Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Edizione: VENTURI G.B. / SPAGGIARI 1984, pp. 122-124, 134-136 (docc. 21 e 25).

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 52; DE FRENZA 2005; MARCUCCIO 2012, pp. 42-43 e note, 52.

2.11

Giuseppe Bossi (1777-1815)

Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro.

Milano, dalla Stamperia reale, 1810 [ma 1811].

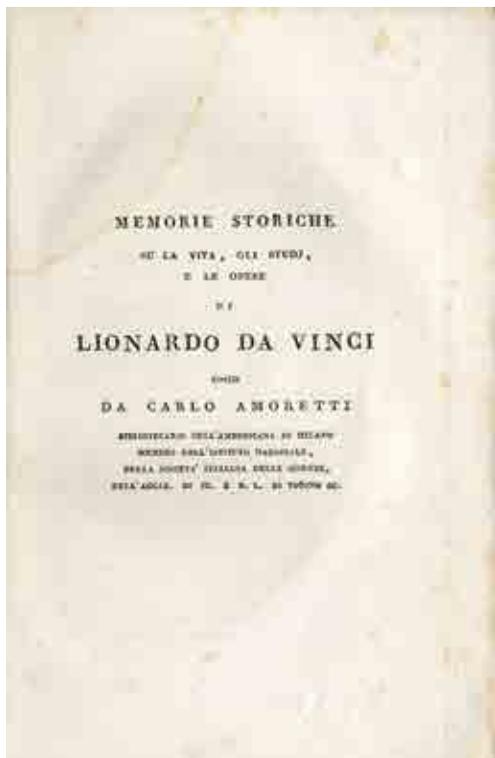
263, [1] pp., [7] cc. di tav., ill. e 1 ritratto calcografici, *in folio*.

BPRE, 5.A.140

Dedicatosi a un approfondito studio dell'*Ultima cena* di Leonardo, finalizzato alla realizzazione di una copia, che andrà distrutta nel 1943, il pittore e intellettuale milanese Giuseppe Bossi è rimasto giustamente noto per questa sua opera dedicata al *Cenacolo* di Leonardo, considerata da Goethe «esemplare per l'analisi delle sottigliezze compositive e psicologiche di Leonardo» (SAMEK LUDOVICI 1971, p. 315) e definita da Ettore Verga «un monumento mirabile di erudizione e di critica» (VERGA 298). Nelle quattro parti in cui è suddiviso il volume, Bossi svolge prima di tutto un lavoro di classificazione e interpretazione delle fonti relative alla biografia di Leonardo, quindi descrive l'*Ultima cena* in ogni suo personaggio e dettaglio, ne elenca le numerose copie e infine si sofferma sui tempi di realizzazione e le modalità di esecuzione utilizzati da Leonardo. L'apparato illustrativo comprende il presunto *Autoritratto* di Leonardo (G. Benaglia, mancante in questo esemplare), la *Testa di Cristo afferrato per i capelli* (G. Longhi), la *Testa di giovane riccioluto*, attribuita a Cesare da



2.9a



2.9b



2.9c

Sesto (Benaglia), due busti maschili di profilo, uno destro e uno sinistro (G. Bossi), *Le proporzioni del corpo secondo Vitruvio* (Longhi, che si mostra) e lo *Studio per la Sant'Anna* (G. Rosaspina).

Repertori: VERGA 298; GUERRINI 401.

Edizioni successive: G. Bossi, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro di Giuseppe Bossi pittore*, Milano, Skira, 2009 (ripr. facsimilare, completa delle tav., con apparati).

Bibliografia: PEDRETTI 1953, pp. 89-90, 116; BOLOGNA 1982, p. 32; ALBERICI 1984, pp. 35, n. 22, pp. 53-57, 79, n. 76, p. 103, n. 121; ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, p. 115, n. 1.6; MARANI – FIORIO 2007, pp. 192-194, n. 58 (con bibliografia precedente); VILLATA 2013, pp. 72-[75], nn. 23, 24; GIORGIONE 2019, pp. 226-227, n. 135a.

2.12

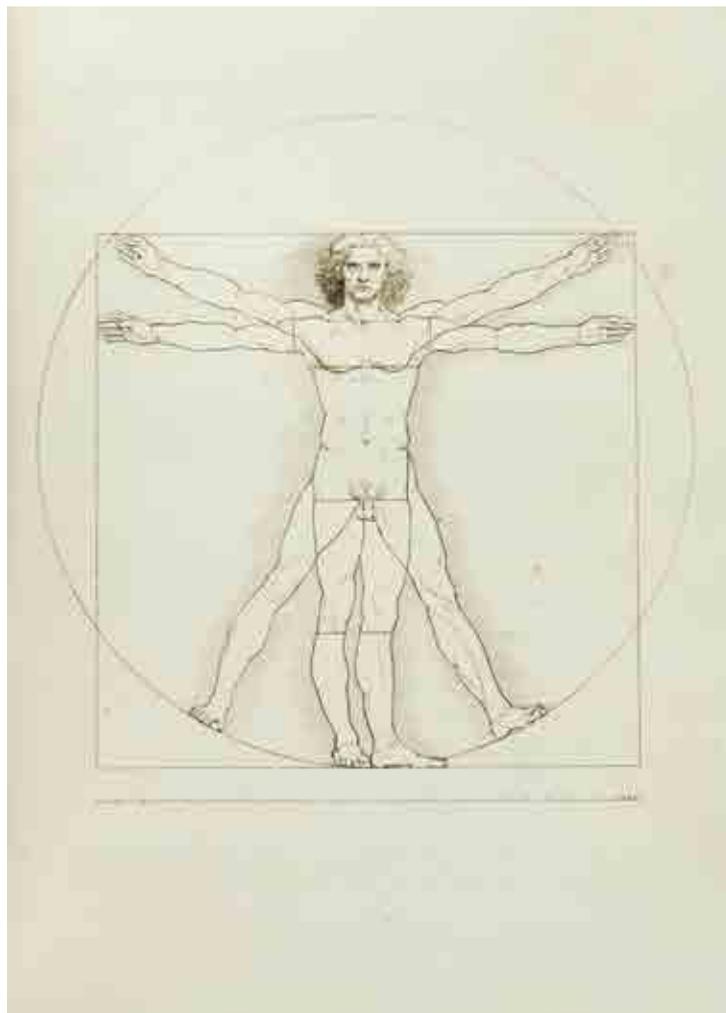
Giuseppe Bossi (1777-1815)

Lettere a Giovanni Battista Venturi.

1800-1810, 8 docc.

BPRE, Mss. Regg. A 14/67 (opera non esposta)

Artista, scrittore, collezionista, intellettuale, Giuseppe Bossi ricoprì dal 1801 al 1807 la carica di segretario dell'Accademia di Brera e coltivò una concezione della cultura, della pittura e della poesia come fattori di rinnovamento etico e civile. La sua corrispondenza con Venturi si ricollega alla copia del *Cenacolo* di Leonardo, commissionatagli da Eugenio Beauharnais nel 1807. Appena ricevuto questo incarico, Bossi scrive a Venturi: «mi trovo in dovere, per riuscire il men male che per me si possa in questa difficile impresa, di ricorrere a chi ne sa più di me, quindi a Voi, che molto avvedutamente faceste scopo de' vostri studj parigini i varj volumi di Leonardo. Ho il vostro saggio bellissimo, [...]. Ma Voi dovete avere altro che l'edito, e senza dubbio mi saprete dire qualche cosa intorno alla *Cena*. Chi sa forse che non vi venga alle mani qualche antica stampa di questa opera?» (doc. 7, Milano, 15 dicembre 1807). La risposta da Berna di Venturi, in data 4 maggio 1808, dimostra tanto la vasta cognizione che il fisico reggiano aveva delle incisioni da Leonardo, quanto l'assenza di informazioni utili per Bossi. In una lettera successiva, Bossi cita la comune passione collezionistica dei due corrispondenti, e aggiunge: «intanto sono occupato d'una specie di storia, o descrizione del *Cenacolo* di Leonardo, che mi toglie ad ogni altro lavoro. Spero poterla pubblicare quest'anno; ma finora non sono che a tre quarti circa dell'opera, che sarà in foglio con alcuni rami tratti da disegni di Leonardo, ch'io posseggio» (doc. 8, Milano, 24 aprile 1810, che qui si mostra). A quanto scrive Giovanni Battista De Toni, questo scambio epistolare dimostra «come l'impulso primitivamen-



2.11

te dato dal Venturi agli studi leonardeschi abbia trovato accoglienza nel pittore milanese, il quale non soltanto volle redigere in un poderoso volume una monografia sul *Cenacolo* del divino artista, ma raccolse libri e disegni, eseguì trascrizioni da manoscritti contenenti cose vinciane, in una parola coltivò con vivo interessamento gli studi intorno Leonardo» (DE TONI G.B. 1920-1922, p. 231).

Provenienza: acquisto eredi Giovanni Battista Venturi, maggio 1921.

Edizione: DE TONI G.B. 1920-1922, pp. [229]-235 (ed. integrale del doc. 7 e parziale del doc. 8).

Bibliografia: MARCUCCIO 2001a, p. 59; IDEM 2012, pp. 45-47, 52.

2.13

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Disegni che illustrano l'opera del Trattato della pittura, tratti fedelmente dagli originali del Codice Vaticano.

Roma, [nella stamperia De Romanis], 1817. [2] cc., [1], XXII cc. di tav., ill. e 1 ritratto, 4°. V. 2 dell'opera: *Leonardo da Vinci, Trattato della pittura ... tratto da un codice della Biblioteca Vaticana ...*, a cura di Guglielmo Manzi, Roma, nella stamperia De Romanis, 1817.
BPRE, 15.B.799

Si tratta del volume di tavole della prima edizione integrale del Codice Urbinato latino 1270 della Biblioteca Vaticana, contenente la più completa compilazione dei precetti sulla pittura di Leonardo, assemblati dall'allievo Francesco Melzi sulla base di 18 autografi vinciani ora in gran parte perduti. L'opera, che arricchisce di cinque nuovi libri e numerosi capitoli le precedenti versioni del *Trattato* leonardesco, doveva essere pubblicata da Giuseppe Bossi. Nonostante la prematura morte di Bossi (1815), il *Trattato* vide la luce due anni dopo a cura del bibliotecario Guglielmo Manzi e di Giovanni Gherardo De Rossi, mentre le tavole con le illustrazioni del codice vaticano furono realizzate su disegni di Giovan Francesco De Rossi, figlio di Giovanni Gherardo. Il ritratto di Leonardo da Vinci è sottoscritto «Leonardo da Vinci dip. se stesso, Pietro Ermini dis. e Giovacchino Cantini incisè».

Si mostrano il front. e la tav. III.

Provenienza: eredi Giovanni Battista Venturi.

Repertori: VERGA 21, 22; GUERRINI 28, 29.

Bibliografia: STEINITZ 1958, pp. 186-188; ALBERICI 1984, pp. 141, 144, n. 207; MARANI – FIORIO 2007, pp. 172-174, n. 50 (con bibliografia precedente).

2.14

Guglielmo Libri (1803-1869)

Histoire des sciences mathématiques en Italie depuis la Renaissance des lettres jusqu'à la fin du dix-septième siècle.

À Paris, Renouard, 1838-1841.

4 v., 22 cm.

BPRE, 7.G.231-234 (opera non esposta)

L'autore – figura controversa per i processi subiti con l'accusa di avere trafugato e in parte mutilato i codici vinciani di Francia – svolge (v. 3, pp. [1]-58) un accurato esame dei manoscritti di Leonardo e in particolare della loro componente scientifica, riprendendo e approfondendo le osservazioni di Venturi. Nelle *Note* al testo (*ivi*, pp. 205-238) riporta ampi passi del maestro di Vinci, che ne esprimono chiaramente il pensiero.

Collocazioni precedenti: I.E.77-80;

XXI.G.129-132

Repertori: VERGA 399; GUERRINI 447.

Edizioni successive: Halle, H.W. Schmidt, 1865, 4 v. (2. ed.); Bologna, Forni, 1991, 4 v. (ripr. facsimilare).

Bibliografia: MARINONI 1987, p. [291]; GIORGIONE 2019, pp. 226-227, n. 137 (con bibliografia precedente).

2.15

Leonardo da Vinci (1452-1519)

I manoscritti di Leonardo da Vinci della reale biblioteca di Windsor. [1]: Dell'anatomia. Fogli A, pubblicati da Teodoro Sabachnikoff, trascritti e annotati da Giovanni Piumati, preceduti da uno studio di Mathias-Duval, con traduzione in lingua francese.

Parigi, Edoardo Rouveyre editore, 1898 (stampa 1897).

202 pp., [6] cc. protocollo mss., [34] cc. di tav. (alcune ripieg.), [34] cc. veline, facsimili, ill., 38 cm. I fogli di carta velina evidenziano a ricalco particolari delle ill. riprodotte sulle tav.

Ed. di 400 esemplari numerati.

BPRE, 5.A.141

Fra 1898 e 1901 furono pubblicati i Fogli A e B dei disegni di anatomia della Biblioteca Reale di Windsor, curati da Teodoro Sabachnikoff e con trascrizione di Giovanni Piumati. A ciascuna delle tavole, riprodotte in eliotopia a grandezza naturale, è premezzo un foglio di carta trasparente, dove le figure sono schematicamente riprodotte e munite di un numero progressivo, che rimanda alla trascrizione diplomatica e interpretativa e alla traduzione francese. Si tratta di un'impresa editoriale di altissimo livello, nella quale lo studio introduttivo di Mathias-Duval cerca di illustrare il progettato *Trattato di anatomia* di Leonardo, pensato principalmente come commento alle immagini e che presuppone la scelta degli organi e dei sistemi anatomici rappresentati. Sul verso della carta che precede il front.: «Esemplare riservato».

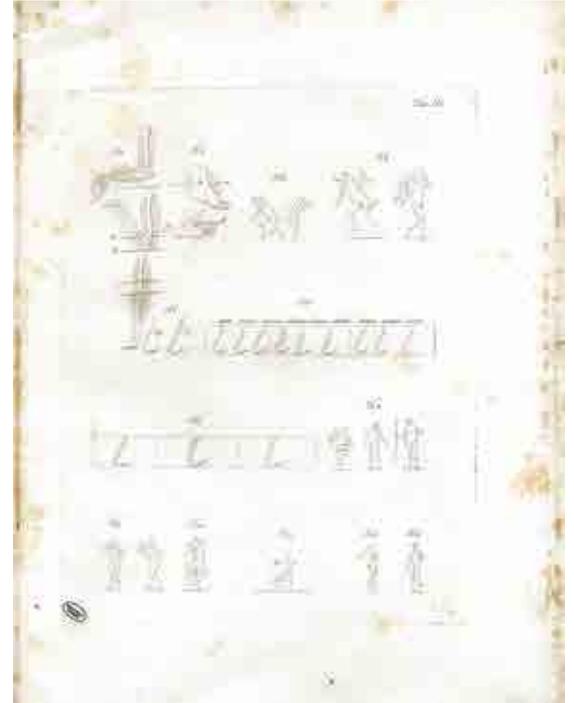
Repertori: VERGA 65; GUERRINI 58.

Edizioni successive: Milano, Iota, 1975 (GUERRINI 281: ripr. facsimilare).

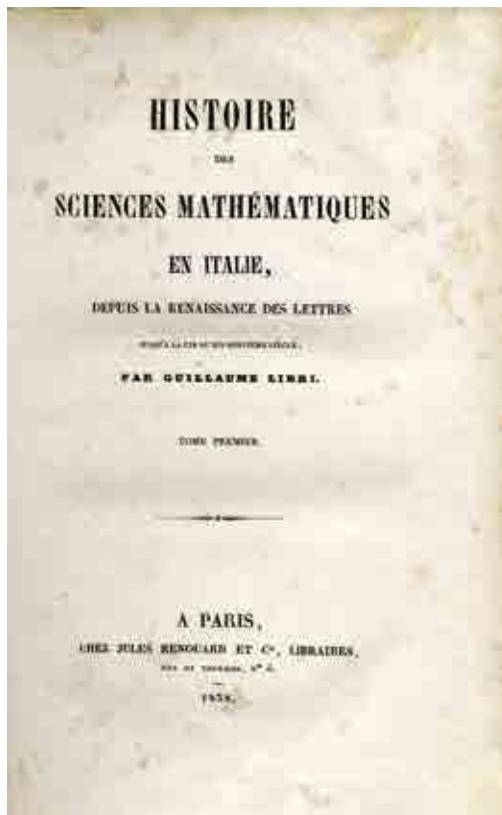
Bibliografia: BELTRAMI 1897 (VERGA 1213); MIGLIORE 1994, pp. 247-252; GIORGIONE 2019, pp. 226-227, n. 137 (con bibliografia precedente).



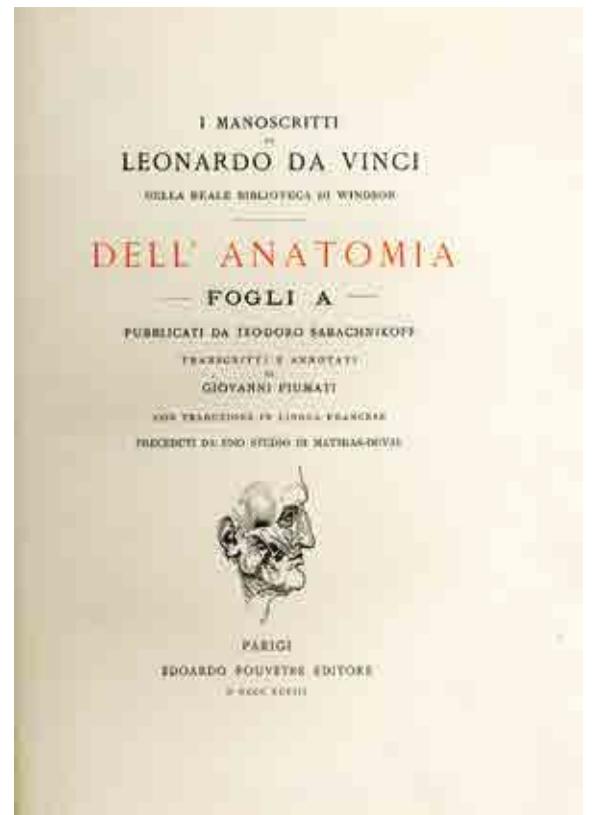
2.13a



2.13b



2.14



2.15

3. Leonardo: l'immagine

Le raccolte reggiane di grafica, prime fra tutte la Raccolta “A. Davoli” della Biblioteca Panizzi, sono ricche di incisioni con soggetti leonardeschi, che permettono un'analisi relativamente ampia e approfondita della fortuna iconografica legata al genio vinciano.

Parecchi sono, per cominciare, i ritratti. Poco si sa del reale aspetto fisico di Leonardo da Vinci, tramandato più fedelmente dalle descrizioni della coeva letteratura artistica e biografica che dai presunti ritratti e autoritratti disegnati o dipinti, tra i quali il disegno della Raccolta Reale di Windsor attribuito all'allievo Francesco Melzi rimane l'unico certo. Di contro a questa scarsità di riferimenti è invece altissimo il numero di incisioni che diffondono nei secoli i tratti del viso di Leonardo, secondo diversi modelli iconografici di riferimento, nei quali l'artista vinciano è spesso associato alla figura del sapiente o del filosofo, ciò che ha contribuito alla formazione del mito e della leggenda.

Più scarso si è rivelato invece il numero di stampe derivate da disegni di Leonardo, che riflette la difficoltà degli artisti nel risalire agli originali, sparsi da sempre in diversi luoghi. Nel secolo XVIII, grazie al fiorire del fenomeno del collezionismo, schiere di incisori vengono chiamati a tradurre su lastra i disegni delle grandi raccolte di disegni, soprattutto di artisti rinascimentali, con tecniche specifiche capaci di riprodurli quasi in facsimile. La serie di disegni che ebbe maggiore fortuna nelle edizioni di album di incisioni, fu senz'altro quella dedicata da Leonardo agli studi di fisiognomica, che gli incisori tradussero non sempre filologicamente: il più delle volte infatti la interpretarono impropriamente in senso satirico.

Tra le stampe derivate da dipinti certi del maestro vinciano, il *Cenacolo* è senza dubbio l'opera di Leonardo più copiata dagli incisori di tutte le epoche, mentre sono poche le incisioni che riproducono gli altri suoi dipinti, non molti per la verità e di sicuro non così ampiamente riprodotti rispetto a quelli di altri protagonisti del Rinascimento. Certo il linguaggio “al tratto” proprio dell'incisione su rame, a bulino o all'acquaforte, fatica a rendere con efficacia il peculiare linguaggio pittorico delle opere leonardesche, il suo famoso “sfumato”, ad esempio, così come le atmosfere nebbiose ed acquose dei suoi sfondi. Saranno gli incisori delle scuole ottocentesche del “bel taglio” a restituirci le prove tecnicamente più raffinate; ne è prova la *Gioconda* incisa da Luigi Calamatta, che fu realizzata in 26 anni di lavoro.

Non tutte le incisioni che portano l'*invenit* di Leonardo riproducono però opere sue, quanto piuttosto dipinti del suo *entourage*. La grande collaborazione tra maestro e allievi all'interno della scuola milanese di Leonardo, ha reso difficile, nel tempo, l'attribuzione certa di alcune opere all'uno o all'altro artista. Questo fattore, unito al fenomeno altalenante del mito sviluppatosi tra Ottocento e Novecento attorno alla figura del genio vinciano, ha generato un numero sorprendente di incisioni che traducono su lastra, come di Leonardo, tutto ciò che aveva anche solo uno stile “leonardesco”, contribuendo così alla diffusione dei principi della nuova maniera del dipingere.

3.A. Ritratti di Leonardo



3.1

Nicolas de Larmessin (1640 ca - 1725)

Lionardo da Vinci pittore, 1682.

Bulino, imm. 176x131, lastra 186x135 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 20525

Iscrizioni: il titolo indicato e il monogramma «NDL». Tale incisione venne pubblicata alla pagina 365 dell'opera di Isaac Bullart, *Académie des Sciences et des Arts, contenant les vies, & les eloges historiques des hommes illustres...* Bruxelles, chez Fr. Foppens, 1682. Il monogramma NDL è quello dell'incisore Nicolas De Larmessin, che firma allo stesso modo altre tavole presenti nell'opera citata (cfr. l'esemplare BPRE, 17.C.438).

Questo ritratto e il successivo sono derivati da quello inciso su legno da Cristoforo Coriolano per l'edizione giuntina delle *Vite* vasariane (1568), a sua volta ricavato dal ritratto di Leonardo di profilo verso sinistra, disegnato probabilmente dall'allievo Francesco Melzi e oggi conservato alla Royal Collection di Windsor (RL 12726).

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 106, n. 127; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 5, p. 273, n. 18189.



3.2

Antonio Luciani (op. 1694 - 1732 ca.)

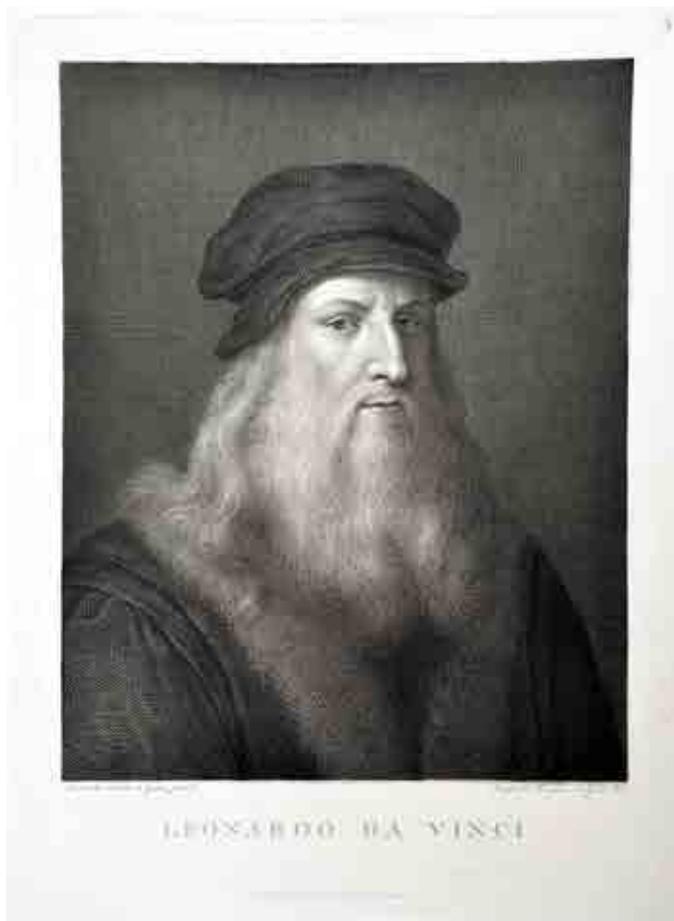
Lionardo di Piero da Vinci fiorentino, inizi sec. XVIII.

Bulino, imm. ovale 145x116, lastra 151x119 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 8503

Iscrizioni: il titolo riportato, che è inciso sull'ovale che incornicia il ritratto, e le firme: «G. Vasari effigiau:», «ALuciani [iniziali in monogramma] scul: Venetiis».

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 5, p. 430, n. 19622.



3.3 Raffaello Morghen (1758 - 1833)

Leonardo da Vinci. L'originale esiste nella Real Galleria di Firenze, 1803.

Bulino, puntasecca e acquaforte, imm. 244x191, lastra 306x222 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 10073

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme «Leonardus Vincius se ipsum pinxit», «Raphael Morghen sculpsit Flor.». Il modello per questa incisione è un dipinto conservato agli Uffizi di Firenze, di anonimo artista toscano del Seicento, realizzato per completare la galleria granducale di autoritratti di artisti fiorentini, ma del tutto fantasioso circa la reale fisionomia di Leonardo. Deriva sostanzialmente dal profilo di Windsor, ruotato quel tanto da fissare lo sguardo in macchina e fungere da autoritratto.

Bibliografia: LE BLANC 1970-1971 [ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, 1854-1890], t. III, p. 54, n. 185; ALBERICI 1984, p. 120, n. 162; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 6, p. 334, n. 22895.



3.4 Domenico Cunego (1726 - 1803)

Leonardo da Vinci seduto nel suo studio, 1782.

Da un disegno di Gaetano Callani.

Acquaforte, imm. 320x203, lastra 378x237 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 32381

Esemplare avanti le iscrizioni: «Cajetanus Callani inv. et pinx.» sotto a sin., «Dominicus Cunego sculp. Romae 1782» sotto a dx. Leonardo è ritratto in abiti tardo settecenteschi, a richiamare forse l'immagine dell'intellettuale accademico, all'interno di uno studio e seduto tra gli oggetti che rappresentano i vari ambiti in cui si espresse il suo genio; la tavolozza e i pennelli, lo spartito e la lira, i busti in gesso e l'immagine del monumento equestre, il cannone e il mortaio, l'astrolabio. Il profilo però è una diretta citazione del disegno attribuito al Melzi e conservato presso le collezioni reali di Windsor.

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 122, n. 172; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 3, p. 252, n. 10009; VILLATA 2005, p. 113.



3.5

Carlo Felice Biscarra (1823 - 1894)

Leonardo da Vinci. Dal disegno originale esistente nella Biblioteca Reale di Torino, 1870.

Acquaforte tirata in sanguigna, imm. non riquadrata 285x215, lastra 345x250 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 1910

Iscrizioni: il titolo riportato e la firma «CFBiscarra» con le iniziali in monogramma. L'esemplare che esponiamo è in secondo stato, con la firma del Biscarra modificata. Nel primo stato il foglio è stato pubblicato in: "L'arte in Italia. Rivista mensile di belle arti diretta da Carlo Felice Biscarra e Luigi Rocca". Torino-Napoli, Unione Tipografico Editrice, 1870, fascicolo di novembre, tav. 34. L'iconografia che oggi si associa immediatamente al volto di Leonardo deriva da un disegno autografo tuttora conservato alla Biblioteca Reale di Torino. Oggi diversi studiosi tendono a rifiutare l'ipotesi dell'autoritratto di Leonardo e a riconoscerci piuttosto uno studio per il viso di un antico filosofo.

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 104, n. 122; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 4, nn. 4099 e 4100.



3.6

Pietro Anderloni (1785 - 1849)

Leonardo da Vinci, 1814.

Da un disegno di Giuseppe Bossi.

Bulino e acquaforte, imm. 174x129, foglio 250x191 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 332

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme «G. Bossi dis.», «P. Anderloni inc.».

La lastra venne incisa dall'Anderloni per conto di Giuseppe Bossi, per essere inserita nell'opera *Vite e ritratti di illustri italiani*, Milano, N. Bettoni, 1812-1820.

L'esemplare che presentiamo è in secondo stato, con l'ovale riquadrato e il numero «24» in alto a destra; in tale stato venne inserito nell'opera *Cento ritratti di illustri italiani*, Milano, N. Bettoni, 1822-1825.

Anche questa iconografia di Leonardo si ispira al presunto autoritratto del disegno di Torino, cui è stato aggiunto il berretto che evoca l'immagine del saggio e del filosofo.

Bibliografia: LE BLANC 1970-1971 [ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, 1854-1890], t. I, p. 40, n. 15; ANDERLONI 1903, p. 32 e tav. III, n. 11; ALBERICI 1984, p. 110, n. 138; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 1, p. 72, n. 786.



3.7

Jean Charles Levasseur (1734 - 1816)

Leonare [!] de Vinci, mourant dans les bras de François I. Gravé d'après le Tableau de F. G. Menageot, Peintre du Roi...

Acquaforte e bulino, imm. 467x450, lastra 536x470 mm.
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 27204

Iscrizioni: il titolo riportato, le firme «Peint pour la Manufacture Royale des Tapisseries de la Couronne», «Gravé par J. Ch. Levasseur, Graveur du Roi» e l'excudit «à Paris, chez Levasseur Graveur du Roi...», «Avec Privilège de l'Academie».

Il dipinto di Ménageot fa riferimento ad un episodio leggendario della vita di Leonardo, e cioè la supposta morte dell'artista ad Amboise tra le braccia del re Francesco I, episodio narrato per primo dal Vasari, ma che non avvenne mai. Sarà proprio G.B. Venturi nel suo *Essai* pubblicato nel 1797 a rettificare tale falso storico.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 5, p. 364, n. 19025.

3.B. Traduzioni da disegni



3.8

Francesco Bartolozzi (1728 - 1815)

Testa di giovane uomo di profilo, 1796.

Maniera a punti tirata in sanguigna, imm. 216x151 mm.
LAGC, Raccolta Stampe, inv. 696

Iscrizioni: «IN HIS MAJESTY'S COLLECTION», le firme «From the Original Drawing by Leonardo da Vinci», «Engraved by F. Bartolozzi. R. A. Historical Engraver to his Majesty» e l'excudit: «Published by I. Chamberlaine Brompton Row Middlesex, Oct.r 1, 1796». Foglio pubblicato nell'opera di I. Chamberlaine, *Original Designs of the Most Celebrated Masters ... in his Majesty's Collection*, London, W. Bulmer & Co., 1812.

La tecnica della maniera a punti e il colore dell'inchiostro riproducono molto fedelmente, quasi in facsimile, il prototipo leonardesco realizzato con gessi rossi e neri su carta colorata.

Bibliografia: DE VESME 1928, p. 526, n. 2087; ALBERICI 1992, p. 32 e fig. 13.



3.9
Adrien Didier (1838 - 1924)

Portrait d'Andrea Salai. Musée du Louvre.

Acquafornte tirata in seppia, imm. 173x152, lastra 237x208 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 18296

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme «LEONARD DE VINCI», «Gravé par Ad. Didier d'après Léonard de Vinci» e «Imp. Delâtre, Paris» (lo stampatore). È tratta da un disegno conservato nelle collezioni del Louvre di Parigi. Leonardo disegnò diversi ritratti di giovani uomini, che vengono spesso associati a Gian Giacomo Caprotti, detto Salaì che, oltre ad essere allievo, gli fece da modello in diverse occasioni.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 3, p. 354, n. 11074.



3.10
Carlo Giuseppe Gerli (op. 1777 - 1788)

Profilo di uomo e tre piccole figure, 1784.

Acquafornte, imm. non riquadrata 185x125, lastra 237x163 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 37304

Iscrizioni: «Tav. 6» in alto a dx.

In primo stato la lastra portava, in basso, le iniziali in monogramma «LV» di Leonardo e quelle del Gerli «C.G.G.», era inoltre contrassegnata in alto al centro dal numero di tavola «*(V)». Così venne pubblicata nell'opera GERLI C.G., *Disegni di Leonardo da Vinci incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli milanese*. Milano, Giuseppe Galeazzi, 1784. Esistono anche stati della lastra con le stesse firme in basso e l'indicazione «3*» in alto a destra, come quello conservato presso la biblioteca dell'Hamburger Kunsthalle di Amburgo. Esponiamo un esemplare ancora diverso, privo delle firme e con diversa indicazione del numero di tavola, che non sembra però appartenere all'edizione che ne fecero i fratelli Vallardi nel 1830.

La testa d'uomo di profilo a destra, deriva da un disegno in sanguigna conservato alla Royal Collection di Windsor, che alcuni studiosi preferiscono attribuire all'allievo Francesco Melzi, mentre le tre figurine sotto traducono disegni di Ambrogio de Predis: i due ritratti sono oggi identificati con l'imperatore Massimiliano e la moglie Bianca Maria Sforza.

Bibliografia: COGLIATI ARANO 1980, pp. 53 e 106, nn. 19 e 54; ALBERICI 1984, pp. 134-135, n. 192.



3.11

Girolamo Mantelli (op. 1784 - 1796 ca.)

Quattro studi di fisionomia umana, 1785.

Acquaforte incisa ad imitazione del disegno con la tecnica della maniera alla penna, imm. non riquadrata 135x110, foglio 180x127 mm.

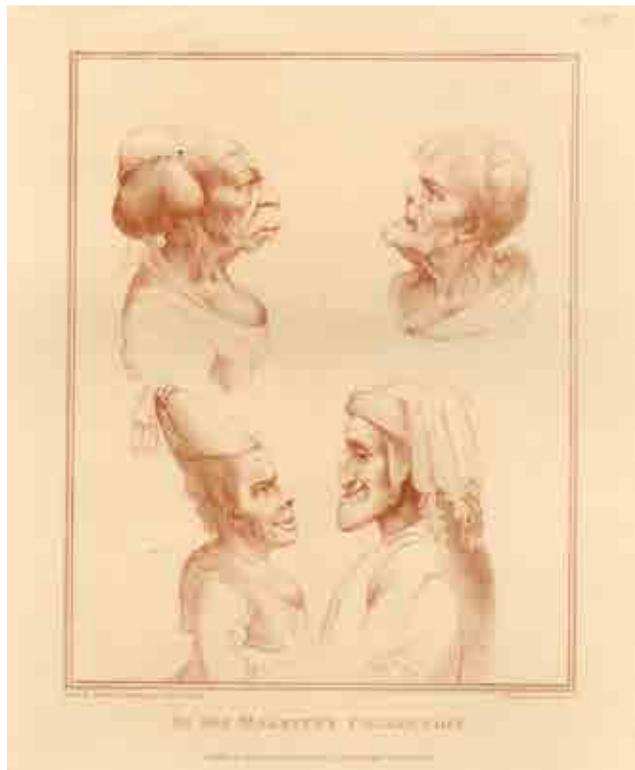
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 19596

Iscrizioni: le sole firme «Leon:do da V.» e il monogramma «HM S[culpsit]».

La tavola fa parte della serie: *Raccolta di disegni incisi da Girolamo Mantelli di Canobio sugli originali esistenti nella Biblioteca Ambrosiana di mano di Leonardo da Vinci e de suoi scolari lombardi*, Milano, 1785.

Tante furono le traduzioni su rame dei disegni di Leonardo dedicati agli studi di fisiognomica, purtroppo a volte reinterprete in una chiave ironica e grottesca che non appartiene alle intenzioni reali dell'artista vincianno. Questa traduzione del Mantelli ci sembra una delle più filologiche rispetto agli originali.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 6, p. 74, n. 20345.



3.12

Benedetto Pastorini (1746 ca. - post 1803)

Quattro busti con volti grotteschi di profilo, 1806.

Maniera a punti tirata in sanguigna, imm. 215x172, lastra 261x208 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 40308

Iscrizioni: il titolo «IN HIS MAJESTY COLLECTION» e le firme: «From the Original Drawing by Leo: da Vinci», «B. Pastorini Sculp.t». Appartiene all'opera di John Chamberlaine, *Original Designs of the Most Celebrated Masters ... in his Majesty's Collection*, Londra, Bulmer & Co. 1796-1812.

Cfr. ALBERICI 1992, p. 42 e fig. 26; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 7, p. 120, n. 24533.

3.C. Traduzioni da opere pittoriche certe



3.13

Ignazio Pavon (1790 - 1858)

Ultima Cena, ante 1808.

Derivata dalla copia pittorica di Andrea Solario.

Bulino e acquaforte, imm. 431x879, lastra 534x925 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 31183

Iscrizioni: «AMEN DICO VOBIS QUIA UNUS VESTRUM ME TRADITURUS EST», la dedica dell'incisore al re di Spagna Carlo IV e le firme: «Leonardus Vinci pinxit»; «Teodorus Matteini delinavit»; «Ignatius Pavon sculpsit»; il Pavon si firma anche come editore in via del Babuino n. 124.

Il Pavon, allievo del Morghen, copiò l'incisione del maestro come esercizio scolastico di buona tecnica d'intaglio, imitandone fedelmente i tratti e gli incroci, le dimensioni e le iscrizioni. La lastra dev'essere stata incisa prima del 1808, quando il Pavon era poco più che un ragazzo, dato che nello stato finale è dedicata a Carlo IV di Spagna che fu re tra il 1788 e il 1808.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 7, p. 126, n. 24592.



3.14

Gérard Edelinck (1640 - 1707)

Particolare della Battaglia di Anghiari, 1660.

Derivata dal disegno di P.P. Rubens.

Bulino, imm. 454x610, lastra 481x620 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 31011

Iscrizioni: le sole firme «L. d'la finse pin.» nella versione fiamminga del nome; «G. Edelinck Sc.».

L'esemplare che presentiamo è in tiratura ottocentesca su carta non vergata, nello stato III/III con le firme e i tre piccoli punti sulla lama della spada con cui lotta il cavaliere di sinistra. Edelinck era uno specialista dell'intaglio su rame, in grado di piegare la tecnica del bulino sagomato per esaltare i valori chiaroscurali e volumetrici dei dipinti che traduceva, tanto che fu studiato e copiato presso le scuole d'incisione fino a tutto l'Ottocento.

Bibliografia: ROBERT-DUMESNIL 1967 [ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, 1835-1871], v. VII, p. 203, n. 44; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 4, p. 18, n. 11662.



3.15

Luigi Calamatta (1801 - 1869)

Lisa Gioconda, 1857.

Bulino, acquaforte e puntasecca, imm. 376x275, foglio 566x429 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 24961

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme: «Pinto da L. da Vinci», «1857», «Disegnato e inciso da L. Calamatta». L'incisione venne presentata e premiata nel 1855 all'Esposizione Universale di Parigi, poi nel 1857 ne venne eseguita l'acciaatura della lastra per poter meglio reggere le alte tirature. Tale operazione venne effettuata sotto la supervisione dei due incisori Félix Bracquemond e Félix Buhot. Sul primo stato della lastra compare la firma dell'editore parigino Ch. Chardon, firma che venne poi cancellata in lastra nel II stato e sostituita da quella della Regia Calcografia di Roma. La matrice è oggi conservata presso la Calcografia Nazionale di Roma.

L'esemplare che presentiamo è nell'ultimo stato edito dalla Calcografia Regia di Roma con lastra già acciata.

L'incisione, capolavoro del Calamatta realizzato in 26 anni di lavoro, rivela le difficoltà delle tecniche "al tratto" nell'imitare il linguaggio pittorico di Leonardo, lo sfumato, le atmosfere acquose, i delicati passaggi tonali e luminosi. Solo un lungo e paziente lavoro di tagli, controtagli, incroci e raccordi permette un risultato d'insieme così armonioso e fedele all'originale.

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 165, n. 251; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 203, n. 6161; DINOIA 2012, pp. 52-53, n. 3.



3.16

Giovacchino Cantini (1780 ca. - 1844 ca.)

Sant'Anna, la Vergine e il Bambino Gesù,

Bulino e acquaforte, imm. 323x242, lastra 473x346 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 25007 e 36967

Iscrizioni: il titolo «S. TE ANNE, LA VIERGE, L'ENFANT JESUS»; le firme «Peint par Leonard de Vinci», «Dessiné par Harriette», «Gravé à Florence par Giovacchino Cantini (Raffaello Morghen direse)».

Nella Raccolta «A. Davoli» della Biblioteca Panizzi si conservano due esemplari, uno completo di larghi margini e delle iscrizioni ma in una brutta tiratura, l'altro, che presentiamo, in una tiratura migliore ma del tutto smarginato.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 248, n. 6694.



3.17

Lacroix (op. nel 1809)

Ritratto di dama detta "La belle Ferronière", inizi sec. XIX.
Bulino e acquaforte; imm. 233x192, lastra 266x210 mm.
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 20386

Iscrizioni: le sole firme «leonard de vinci pinx.», «lacroix del. Sculp.» solo abbozzate alla puntasecca; si tratta infatti di una tiratura di prova. Lo stato finale riporta le firme ben incise e il titolo «La Belle Ferroniere».

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 5, p. 237, n. 17853.



3.18

Jean Boulanger (1606 - 1680)

S. Giovanni Battista, 1660 ca.
Acquaforte e bulino, imm. 275x214, foglio 287x220 mm.
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 16947

Iscrizioni: le firme «Leonard da vinci pinx.», «Boulange Sculp. Cum priuil. Regis».

L'incisione venne realizzata tra il 1660 e il 1662, prima che il dipinto di Leonardo passasse di proprietà dal banchiere tedesco Everhard Jabach alle collezioni reali francesi. La tecnica a punti, molto diffusa nel Settecento e di cui il Boulanger fu appunto un precursore, aiuta a restituire con particolare efficacia il tipico "sfumato" leonardesco.

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 150, n. 221; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 124, n. 5320; MARANI 2009, fig. 6.

3.D. Incisioni tratte da dipinti dei leonardeschi



3.19

Pietro Ghigi (op. a Roma, I metà sec. XIX)

Gesù tra i dottori, 1801-1814.

Da un dipinto attribuito a Bernardino Luini.

Bulino e acquaforte; imm. 312x379, lastra 382x422 mm.

BPPE, Raccolta "A. Davoli", inv. 25437

Iscrizioni: «IN HIS DVOBVS MANDATIS VNIVERSA LEX PENDET, ET PROPHETAE. Matth. C. XXII. v. 40»; sotto il titolo: «A Sua Eccellenza R.ma Monsig.r Alessandro Lante Tesoriere Generale Pietro Paolo Montagnani-Mirabili D. D. D.», «ADSERVATVR ROMAE IN AEDIBVS ALDOBRANDINI». Le firme «Leonardo da Vinci dip.», «Gio: Magnani dis.», «Pietro Ghigi inc.» e l'excudit: «Venit Romae apud Montagnani-Mirabili ad Pasquinum Cum Privil. Pontif.». Alessandro Lante fu Tesoriere Generale della Camera Apostolica tra il 1801 e il 1814: è in questo arco d'anni che va dunque datata l'incisione della lastra a lui dedicata.

Il dipinto del Luini è stato per anni creduto del maestro vinciano, soprattutto in ragione del vivace scambio di gesti e di sguardi delle figure attorno al Cristo che, nelle fattezze, ricordano anche i famosi studi di fisiognomica di Leonardo.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 4, p. 352, n. 15112.



3.20

Giovanni Volpato (1735 ca. - 1803)

Modestia et Vanitas. Romae in Aedibus Barberinis, 1770.

Da un dipinto attribuito a Bernardino Luini.

Acquaforte e bulino, imm. 220x240, lastra 270x262 mm.

BPPE, Raccolta "A. Davoli", inv. 26617

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme: «Leonardus da Vinci pinxit», «Johannes Volpato sculp. 1770»; sopra a dx.: «5». È una tavola della serie: *Schola italica picturae sive selectae quaedam summorum e schola italica pictorum tabulae aere incisae cura et impensis Gavini Hamilton pictoris*, Roma, Gavin Hamilton, 1773. La matrice è conservata a Roma, presso la Calcografia dell'Istituto Nazionale per la Grafica.

L'incisione traduce con maestria questo dipinto di scuola leonardesca oggi attribuito al Luini, che rappresenta le figure evangeliche di Marta e Maria Maddalena in conversazione. Un tempo faceva parte delle collezioni di Palazzo Barberini, poi fu venduto al barone di Rothschild.

Bibliografia: LE BLANC 1970-1971 [ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, 1854-1890], t. IV, p. 152, n. 73; ALBERICI 1984, p. 161, n. 242; MARINI 1988, p. 117, n. 164; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 9, p. 270, n. 34630.



3.21

Jan van Troyen (1610 - post 1666)

Salomè con la testa del Battista, ante 1660.

Da un dipinto di Bernardino Luini.

Acquaforte e bulino, imm. 206x163, lastra 218x173 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 39727

Iscrizioni: le firme «L. da Vinci p.», «I. Troÿen s.» e l'indicazione delle misure del dipinto originale «4 Alta 3 Lata». Pubblicata nella serie: *Theatrum pictorium in quo exhibentur ipsius manu delineatae eiusque cura in aes incisae picturae archetipae italicae quas ipse ser. mus Archidux [Leopoldo Guglielmo d'Austria] in pinacotheca sua Bruxellensis collegit.* Bruxelles, D. Teniers, 1660. Il dipinto è stato creduto a lungo di Leonardo forse perché la Salomè, tema molto diffuso nella Milano di inizi Cinquecento, fu dipinta da diversi artisti gravitanti nell'orbita leonardesca, come Andrea Solario, Bernardino Luini, Giampietrino, Cesare da Sesto. Ne esistono diverse versioni dipinte in piccolo formato, nate per soddisfare una committenza privata.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 9, p. 120, n. 33223.



3.22

Giacomo Rossari (op. a Milano, 1820 - 1850 ca.)

Madonna del lago, prima metà del sec. XIX.

Da un dipinto di Marco d'Oggiono.

Bulino e acquaforte; imm. tonda, diametro 255, lastra 308x264 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 12650

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme «Leonardo dipinse», «Rossari incise». Tiratura tarda.

Le traduzioni incisorie derivate da questo dipinto si rivelano oggi preziose testimonianze dell'originale andato perduto. La stampa è firmata: "Leonardo da Vinci inv.", "Marco d'Oggioni dip.", dichiarando che Marco d'Oggiono ha dipinto il quadro rielaborando un'idea di Leonardo.

Bibliografia: LE BLANC 1970-1971 [ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, 1854-1890], t. IV, p. 61, n. 15; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 8, p. 144, n. 29293.



3.23

Salvatore Cardelli (op. 1790 - 1830 ca.)

Portrait de la belle Ferronière de L'Hermitage de S. M. Imperiale...

Da un dipinto di scuola leonardesca.

Bulino e acquaforte, imm. 248x192, lastra 310x235 mm.
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 3595

Iscrizioni: il titolo riportato che è errato, in quanto si tratta della *Gioconda nuda*; le firme: «Peint par Leonardo Davinci», «Dessiné et gravé par S. Cardelli graveur de S. M. Imperiale».

Della cosiddetta *Gioconda nuda* esistono diverse versioni di scuola leonardesca, tra cui questa che appartiene alle collezioni dell'Ermitage di San Pietroburgo. Se ne conserva un'altra presso il Museo Ideale Leonardo Da Vinci a Vinci (Firenze).

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 281, n. 7062.



3.24

Carlo Rampoldi (op. 1805 - 1837 ca.)

La Madonna che allatta il Bambino detta «Il Bambino del bello scorcio», 1831.

Da un dipinto di Andrea Solario.

Bulino e acquaforte; 250x190, 345x249 mm.
BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 12288

Iscrizioni: il titolo riportato e le firme «Carlo Rampoldi Mil.se Allievo dell'I.R. Accad. di Belle Arti in Milano dis. ed inc. 1831», «Cav. Prof. Gius. Longhi diresse» e l'excudit «In Milano Antonio Franchetti Barbisino, 1833», «Cornienti impresse».

Sotto il titolo: «L'originale e dipinto di Leonardo da Vinci esiste nel Museo di Parigi». Il foglio è dedicato dall'editore al: «Sig.r Giovanni Trivulzi Amatore delle Belle Arti».

Non si sa per quale ragione l'editore milanese Franchetti abbia pubblicato questa incisione attribuendo a Leonardo la paternità del dipinto conservato presso il Louvre di Parigi, dato che esso è chiaramente firmato in basso a destra "Andreas de Solario FE[CIT]".

Rispetto all'originale del Solario lo sfondo dell'incisione è del tutto rielaborato, per cui là dove si scorgeva una quinta arborea e un paesaggio in lontananza, si vede ora una quinta architettonica e un S. Giuseppe intento al suo lavoro di falegname.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 7, p. 458, n. 27904.



3.25

Venanzio Zarlatti (op. II metà sec. XVIII)

Imago ignotae mulieris. Ex originali tabula Leonardi da Vinci, seconda metà del sec. XVIII.

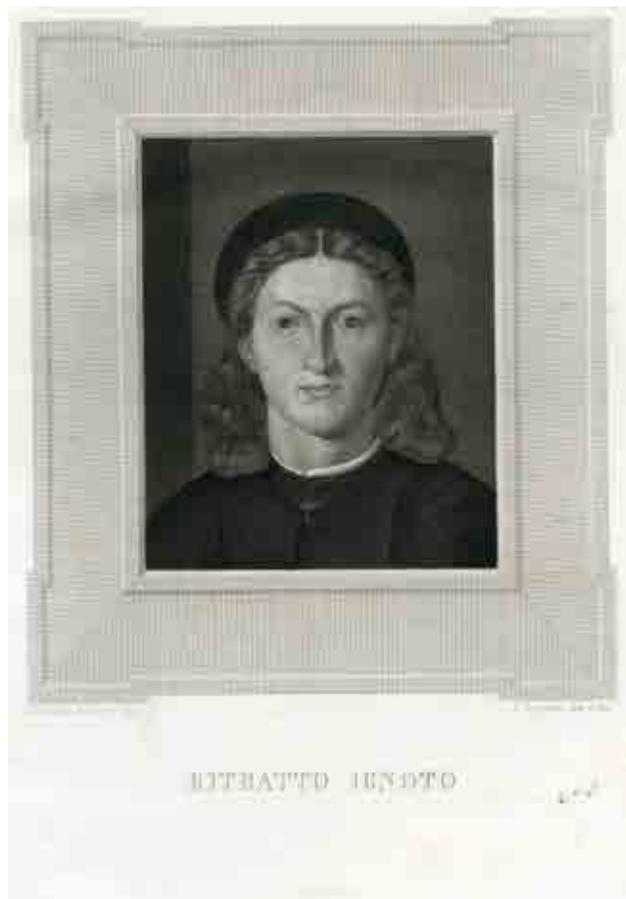
Da un dipinto attribuito a Francesco Melzi.

Bulino e acquaforte, imm. 247x205, lastra 310x221 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 15375

Iscrizioni: il titolo riportato, sotto il quale sta l'iscrizione: «EXTAT ROMAE IN AEDIBVS BVRGHESIANIS», poi le firme: «Leonardo da Vinci pinx.», «Venantius Zarlatti Rom. del. et sculp.», e l'excudit «Romae apud Montagnani-Mirabili ad forum Pasquini».

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 9, p. 360, n. 35520.



3.26

Federico Argnani (1822 - 1905)

Ritratto di ignoto, 1840-1848.

Da un dipinto di Lorenzo Lotto.

Bulino e acquaforte, imm. 190x160, lastra 290x215 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 463/2

Iscrizioni: il titolo riportato, le firme «Leonardo da Vinci dip.», «F. Argnani dis. e inc.» e lo stampatore «Arch. Paris imp.».

Pubblicata nel IV volume dell'opera: *Imperiale e reale Galleria di Firenze pubblicata con incisioni in rame da una Società sotto la direzione di Bartolini, Bezzuoli e Jesi ed illustrata da Ferdinando Ranalli*. Firenze, Società Editrice della Galleria di Firenze, 1840-1848.

Bibliografia: ALBERICI 1984, p. 171, n. 261; DAVOLI Z. 1995-2020, v. 1, p. 98, nn. 1072 e 1073.



3.27

William Bromley (1769 - 1842)

BOY AND TABLET, 1820.

Da un dipinto di Bernardino Luini.

Bulino e acquaforte, imm. 191x154, lastra 508x355 mm.

BPRE, Raccolta "A. Davoli", inv. 26838

Iscrizioni: il titolo riportato, le firme «L. D. VICI PINXIT», «BROMLEY SCULPSIT» e l'excudit «LONDON PUBLISHED BY WILLIAM MILLER, MDCCCXX». Di questa stampa esiste un II stato in cui la firma del Bromley è stata sostituita con quella forse più vendibile di Francesco Bartolozzi.

Il foglio è stato pubblicato nella serie: *The British Gallery of Engravings from pictures of the Italian, Flemish, Dutch and English Schools new in the possession of the King...*, Londra, W. Miller, 1820.

Bibliografia: DAVOLI Z. 1995-2020, v. 2, p. 162, n. 5750.

4. Leonardo: la biblioteca

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, i progressi degli studi vinciani e delle tecniche di stampa permisero di pubblicare il *corpus* centrale dei manoscritti di Leonardo. Questo consentì agli studiosi di leggere direttamente gli scritti dell'artista e interrogarsi sul significato delle sue annotazioni. Per primo, Girolamo D'Adda trasse dal Codice Atlantico riferimenti a libri letti o posseduti da Leonardo, che elencò nell'opera *Leonardo da Vinci e la sua libreria* (1873).

Da questo e da studi successivi fu chiaro che Leonardo era un lettore vorace e in perenne ricerca. Ebbe accesso a importanti biblioteche e grazie ad amicizie e incontri poté fare la conoscenza di sempre nuovi autori. Fra i principali, Francesco di Giorgio Martini, del quale Leonardo conobbe il *Trattato di architettura civile e militare*, unico esempio noto di un libro da lui postillato. Di Luca Pacioli, Leonardo acquista la *Summa de arithmetica* e nel 1496 conosce l'autore a Milano e ne diviene amico. Per impossessarsi del latino, lingua dei dotti, e arricchire il suo lessico, studia le grammatiche del tempo e legge avidamente Dante e altri testi in volgare, insieme ai volgarizzamenti delle *Metamorfosi* di Ovidio, della *Storia naturale* di Plinio il Vecchio, del *De re militari* di Roberto Valturio e di altre opere classiche⁵.

4.A. La biblioteca di Leonardo

4.1

Girolamo D'Adda (1815-1881)

Leonardo da Vinci e la sua libreria. Note di un bibliofilo.
Milano, [s.n.], 1873 (Milano, Tip. Bernardoni).
53 pp., [1] c. di tav., ill., 31 cm.
Ed. di 75 esemplari numerati fuori commercio.
Esemplare n. 52.
MUST, LEO E.105

Il collezionista d'arte e bibliofilo milanese Girolamo D'Adda è il primo studioso moderno a cimentarsi con il tema delle fonti di Leonardo, pubblicando in facsimile e commentando l'elenco di libri che compare a c. 210r-a (oggi 559r) del Codice Atlantico. All'interno dei 41 autori e titoli elencati da Leonardo, l'autore identifica 37 opere, fra cui alcune che saranno confermate dalla critica successiva come, per esempio, la *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, volgarizzata da Cristoforo Landino (Venezia, 1476), le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio (Venezia, 1480), il *De re militari* di Roberto Valturio, le *Deche* di Tito Livio, le *Favole* di Esopo, le *Facezie* di Poggio Bracciolini, il *Morgante* di Luigi Pulci e il *Quadriregio* di Federico Frezzi, che D'Adda per una svista chiama "Francesco". L'esemplare qui presentato reca una dedica dell'autore ad Antonio Panizzi.
Provenienza: Libreria antiquaria Pontremoli, marzo 2018.

Repertori: VERGA 680; GUERRINI 582.

Bibliografia: BOLOGNA 1982, p. 41; MARINONI 1987, p. [291]; GIORGIONE 2019, pp. 182-183, n. 81 (con bibliografia precedente).

4.2

Francesco di Giorgio Martini (1439-1501)

Trattato di architettura, 1: *Facsimile.*
Firenze, Giunti Barbèra, 1979.
IV, 54, VI cc., ill., 38 cm.
Facsimile del codice: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 361.
BPRE, 14.G.8

Leonardo incontrò il pittore, scultore e architetto senese Francesco di Giorgio Martini a Milano nel 1490. L'incontro fu il tramite per la conoscenza del *Trattato di architettura civile e militare* di Francesco di Giorgio, da cui Leonardo trasse lo stimolo allo studio e all'imitazione dell'antico e il valore del confronto con i problemi reali del territorio su cui si va ad operare. Il testimone del *Trattato* di Francesco di Giorgio conservato a Firenze, il codice membranaceo Ashburnham 361, consultato da Leonardo fra il 1502 e il 1504, è l'unico esempio noto di un libro da lui postillato. Attraverso Francesco di Giorgio, Leonardo entra poi in contatto con il trattato *De architectura* di Vitruvio, e da qui discende il parallelo fra la simmetria e le proporzioni di un edificio e quelle del corpo umano, che saranno

⁵. Nella presente sezione del catalogo, la bibliografia delle opere può non riguardare solo l'edizione esposta, ma anche il ruolo che l'opera e l'autore in questione hanno svolto, secondo la critica, nella formazione di Leonardo.

LEONARDO DA VINCI

E LA SUA

LIBRERIA.

NOTE

di

UN BIBLIOFILO



MILANO.

M. DCCC. LXXIII.



all'origine del disegno dell'*Uomo vitruviano* (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 228). Un frammento del codice di Francesco di Giorgio, formato da 4 carte sciolte illustrate da oltre 40 disegni di macchine belliche e fortificazioni, è oggi presso la Biblioteca Panizzi, all'interno del fondo di Giovanni Battista Venturi (ms. Reggiani A 46/9 bis).

Bibliografia: MARTINI / MARANI 1979; MUSSINI 1991; MARCUCCIO 2001a, pp. 153, 273 (fig. 16); VECCE 2017, pp. 93-96; GIORGIONE 2019, pp. 118-[121], nn. 17, 18a-d (con bibliografia precedente); VECCE 2019, p. 112, n. 10.2.

4.3

Luca Pacioli (1446/1448-1517)

Summa de arithmetica, geometria, proportioni et proportionalità.

Venezia, Paganino de' Paganini, 10-20 novembre 1494.

[308] cc., carattere gotico, ill., in folio.

BPRE, Inc. B 37

Fra Leonardo e Luca Pacioli, matematico e francescano di Borgo Sansepolcro, vi fu una relazione di scambio e di reciproci apporti. Leonardo, proiettato verso lo studio della geometria, acquista la *Summa de arithmetica* di Pacioli, che è una sorta di enciclopedia sistematizzata e redatta in volgare delle conoscenze dell'epoca, comprendente aritmetica, algebra, geometria e matematica commerciale. Nel 1496 ha la ventura di conoscerne l'autore a Milano e di diventarne amico e collaboratore. Grazie a Pacioli, egli entra in contatto con gli *Elementa* di Euclide e realizza i sessanta splendidi disegni originali dei poliedri per il trattato *Divina proportione* di Pacioli (vedi scheda 4.4). Si mostrano il front. e c. [2r], con l'*incipit* della lettera dedicatoria dell'autore a Guidubaldo da Montefeltro. Provenienza: Convento di S. Spirito, Reggio Emilia. Repertori: IGI 7134; GW M18913; ISTC il00315000.

Edizioni successive: in Tuscolano, per esso Paganino di novo impressa, 20 dicembre 1523 (2. ed.); [Roma], Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1993 (ripr. anastatica).

Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 219-224; CAMEROTA - DI TEODORO - GRASSELLI 2015, pp. 141, 311, nn. II.10, II.10a (con bibliografia precedente); VECCE 2017, pp. 88-89; FESTANTI 2019, pp. 243-244, n. 283, p. 418, tav. 32; GIORGIONE 2019, pp. 190-191, n. 96a; VECCE 2019, pp. 124-125, n. 12.3.

4.4

Luca Pacioli (1446/1448-1517)

Divina proportione. Opera a tutti gl'ingegni perspicaci e curiosi necessaria ove ciascun studioso di phi-

losophia: prospectiva pictura sculptura, architectura, musica, e altre mathematice, suavissima, sottile e admirabile doctrina consequirà e delectarassi con varie questione de secretissima scientia.

[Venezia], A. Paganus Paganinus, 1509.

[6], 33, [1], 27 [i.e. 26] cc., [27], LXI [i.e. 59], [1] cc. di tav., ill., 4°.

BPRE, 16.B.369 (opera non esposta)

Il volume si compone di tre diverse opere, accompagnate da un ingente e suggestivo apparato illustrativo. La prima è la *Divina proportione* (cc. 1r-23r), con dedica a Lodovico Sforza. Seguono altre due opere: il *Tractato de l'architectura* (cc. 23r-33v) e il *Libellus in tres partiales tractatus divisus* (cc. 26, erroneamente numerate come 27), traduzione in volgare del *Libellus de quinque corporibus regularibus* di Piero della Francesca. L'edizione contiene una sezione introduttiva comprendente fra l'altro una lettera dedicatoria a Pier Soderini (c. [2r]) e il piano generale dell'opera (c. [4r-6v]), e presenta in appendice 27 carte non numerate con la costruzione di 23 lettere dell'alfabeto, ottenute sfruttando le sole figure del quadrato e del cerchio, cui fanno seguito le famosissime 59 tavole dei poliedri, erroneamente numerate a carte da I a LXI. I disegni originali dei poliedri sono attribuiti a Leonardo, che Pacioli conobbe a Milano nel 1496 e di cui parla in termini estremamente elogiativi nelle dedicatorie a Soderini e al Moro. Il sodalizio con il matematico di Borgo San Sepolcro portò l'artista di Vinci a realizzare tali disegni, nei quali si fondono la sapienza matematica di Luca e l'abilità compositiva di Leonardo, in un insieme che meglio di ogni altro simboleggia l'incontro fra arte e scienza. L'esemplare della Biblioteca Panizzi è mutilo delle ultime 4 tavole relative ai poliedri. Si mostrano la tav. con *Hexaedron Abscisum Eleuatum Vacuum* (c. XIIIr), il front. e la tav. con la lettera A (c. [1r] della quarta sequenza).

Restauro Laboratorio Rolando Gozzi in Modena, maggio 1963.

Collocazione precedente: XX.B.12

Antichi possessori: Prospero e Paolo Emilio Ferretti, sec. XVII.

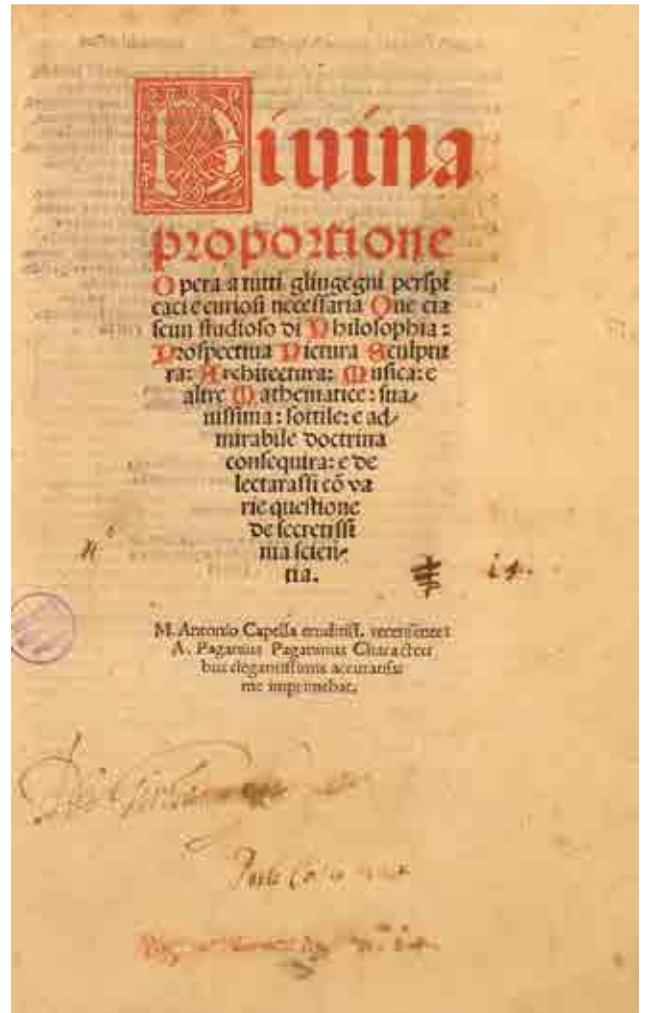
Repertori: VERGA 96; GUERRINI 4119, 4122.

Edizioni successive: Torino, Aragno, 1999 (ripr. anastatica); Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000 (ripr. facsimilare).

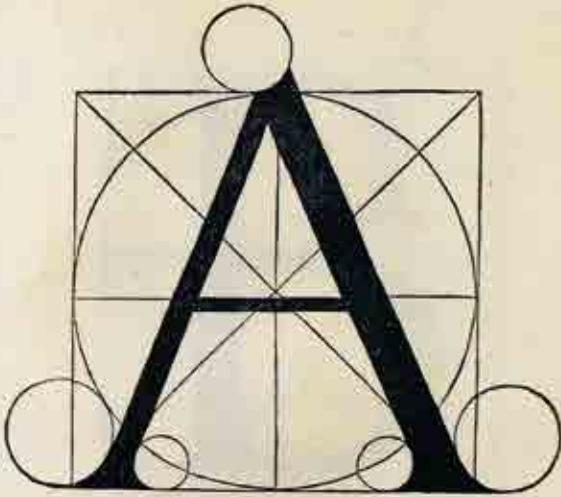
Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 219-224; PEDRETTI 1953, pp. 180-181; BOLOGNA 1982, pp. 18-19; ALBERICI 1984, pp. 26, 35, n. 23; ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995, p. 255, n. 4237, tav. 41; CAMEROTA - DI TEODORO - GRASSELLI 2015, pp. [196]-197, 345-346, nn. IV.9, IV.10 (con bibliografia precedente); VECCE 2017, pp. 88-89; GIORGIONE 2019, pp. 140-[143], nn. 40, 41a-b (con bibliografia precedente); VECCE 2019, p. 124, n. 12.4.



4.4a



4.4b



Questa lettera A si caua del tondo e del suo quadro la gamba da man destra uol esser grossa de le noue parti l'una de la letra. La gamba sinistra uol esser la mira de la gamba grossa. La gamba de mezzo uol esser la terza parte de la gamba grossa. La larghezza de dita lettera cadauna gamba per mezzo de la crociera. quella di mezzo alquanto piu bassa come uedi qui per li diametri segnati.

4.4c

DI
Lucio
Vitrutio
Pollione de
Architectura LI.
libri Deco exalati de
latino in Vulgare alle-
gati: Cetero: et con-
mundo ordine insigniti per il
quale facilmente possa trouare la
maniera de la lettera de ronnato: Vo-
caboli et li soi loci et in epia tabula con sum-
ma studio expedit et tradidit ad Inuentu et
tate de ciascuno Scultore et beniuolo de epia opera.

¶ Cum Gratia et Privilegio.



4.6a

4.5

Vite de philosophi moralissime. Et de le loro elegantissime sententie, [extracto da Diogene Laertio & da altri auctori].

In Venetia, per Marchio Sessa e Piero di Ravani, 19 marzo 1517.

[42] cc., 8°.

BPRE, 17.I.390

Le *Vitae et sententiae philosophorum* attribuite a Diogene Laerzio (180-240 d.C.), costituiscono la più completa storia della filosofia antica, dalle origini alle soglie del neoplatonismo. Ogni biografia si suddivide in una parte dedicata agli aneddoti e in una dedicata alla dottrina, cui sono talvolta allegati documenti originali e testi propriamente filosofici, sempre cercando di cogliere la successione da un maestro all'altro nelle diverse scuole. Una fonte inaspettata di Leonardo è l'estratto in volgare di queste *Vite dei filosofi*, vero *livre de chevet*, da cui in svariate occasioni l'artista attingeva informazioni e ispirazione. Si espone qui un'edizione più tarda, rispetto a quella nota a Leonardo e probabilmente apparsa a Firenze, Venezia o Milano, negli anni Ottanta o Novanta del Quattrocento, e si mostra il front. con vignetta xilografica.

Bibliografia: SOLMI 1908, p. 137; ZANZANELLI – PRATISSOLI 1995, p. 371, n. 6216; MARANI – PIAZZA 2008, p. 87, n. 26; VOLPI 2009, pp. 299-300; VECCE 2017, pp. 55-56.



4.5

4.6

Vitruvio Pollione (sec. I a.C.)

De architectura libri dece traducti de latino in vulgare, affigurati, commentati & con mirando ordine insigniti.

[Como, Gottardo da Ponte], 1521.

[8], CLXXXIII, [1] cc., ill., in folio.

BPRE, Deposito della Fondazione Manodori, Monducci 167

Il tramite di Leonardo per la conoscenza di Vitruvio fu l'opera di Francesco di Giorgio, mentre non sappiamo se il maestro di Vinci abbia letto o posseduto il trattato dell'architetto e ingegnere militare romano, il cui volgarizzamento fu pubblicato solo due anni dopo la morte di Leonardo.

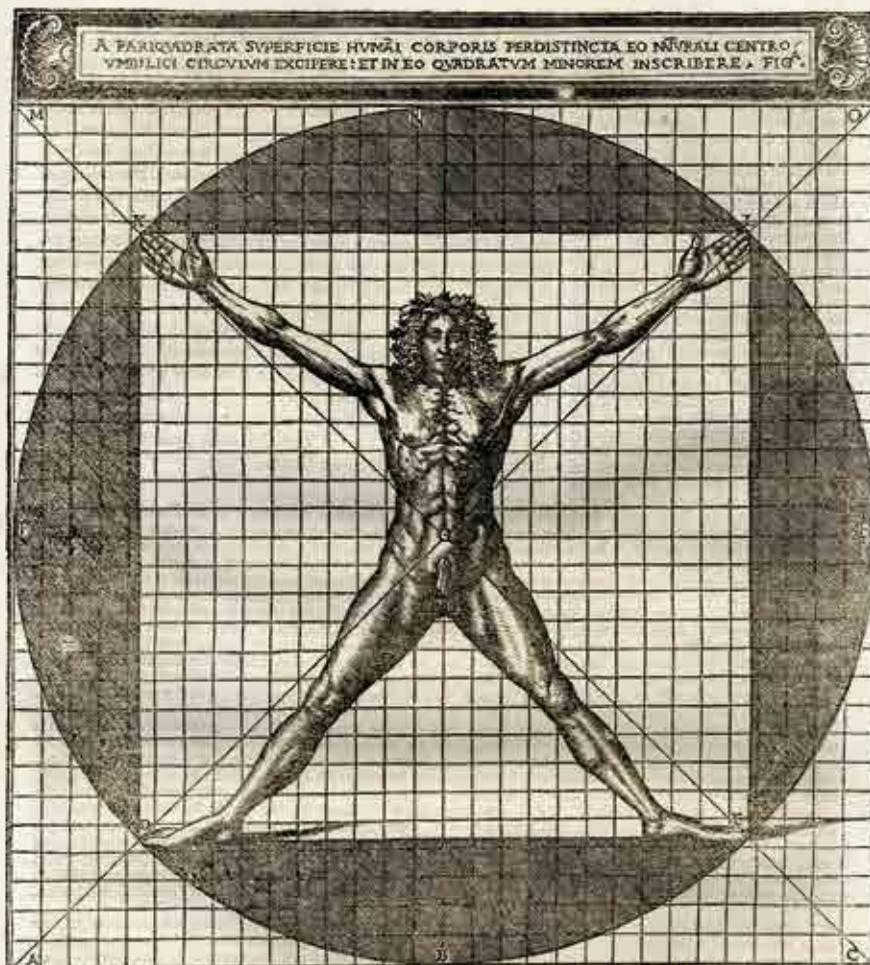
È questo infatti il primo Vitruvio volgare, tradotto tenendo presente l'edizione latina di fra' Giovanni Giocondo da Verona (Venezia, 1511). Il pittore e architetto milanese Cesare Cesariano (1475-1543), allievo di Bramante e di Leonardo e attivo a Reggio Emilia fra 1496 e 1507, vi lavorò dal 1508, realizzando in veste lussuosa una traduzione commentata e dotata di ben 119 illustrazioni. Il tutto non senza dissidi con i promotori dell'edizione e i revisori. Il lavoro di Cesariano presenta marcati

caratteri 'localistici', dovuti all'adattamento della lingua volgare e persino delle illustrazioni che il pittore milanese scelse, utilizzando come modello architettonico non gli edifici 'all'antica', ma il duomo di Milano raffigurato dai diversi punti di vista. L'importante edizione testimonia anche la fortuna del modello di *Uomo vitruviano*, riprodotto a c. Lr e somigliante per alcuni aspetti al disegno vinciano, oltre a quella dello stesso Leonardo, citato a c. XLVIIv fra gli artisti lombardi.

Antichi possessori: *ex libris* "Collezione Raffaella e Elio Monducci".

Provenienza: deposito della Fondazione Cassa di Risparmio di Reggio Emilia "Pietro Manodori", 2014. Edizioni successive: Milano, Il polifilo, 1981 (ripr. anastatica).

Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 297-301; ALBERICI 1984, pp. 25-26, 34-35, nn. 20, 21; GATTI – MONDUCCI 1994; ROVETTA – MONDUCCI – CASELLI 2008; VILLATA 2013, pp. 40-41, n. 7; CAMEROTA – DI TEODORO – GRASSELLI 2015, pp. 251-252, 373, n. VI.19 (con bibliografia precedente); GIORGIONE 2019, pp. 118-119, n. 19a-b (con bibliografia precedente).



Adunche si la natura ha così composto il corpo del homo: & uelle lezione si fosse altamente le nolesse qualcuno fuseno distinguere p ordine: como alcuni philosopho hanno scripto: Ma per le supradicte: si etiam per le pfecte ragione che Vitruuio qua inferisce mi pareno a lui explicate: Ma considerando che potresseno fare grandissima scriptura in explicate la infrequentia de quissi uoluntati: le quale cose a me pareno facile: & così penso debeno essere a tutti li petri de Antiquitica: cum sia aperuamente si uolga per la compositione de li numeri simplici: potere peruenire a formare uno composto de qualis quantita uolga si sia: Poi de epso ut alias supra diximus: per potere epfa quantita diuidere proportionatamente in diuersis portione in le quale si dice con uiliter la symmetria: Et di questo Vitruuio da lo exemplo precipue in li nostri humani corpori trouate: nel per epfo potere per diuisione uole le ragione de li numeri & proportion de le symmetrie tauo per potere cum ponere quanto etiam discomponere una in rega quanto numerabile: si como in uno corpo de uno animale: nel de uno homo comensurare ogni membri principali: & intendere le in apparenze cose & inuicemodano ne & altre parte como molti philosophi hanno descritto: ut puta da uno braccio uno cubito: & dal cubito: la mano: & da epfa li diti

Adunche si la natura ha così composto il corpo del homo si como cō le proportioni li membri de epfo respondeno a la sūma figurazione. Cum sia li antiqui si uedeno hauer constituito quella: acio che anchora in le perfectione de ciascuno membri de le opere le figure habiano a la uniuersa specie la exactione de la comensuratione. Adunche cū

G ii

4.B. Leonardo "omo senza lettere"

4.7

Niccolò Perotto (1429/1430-1480)

Rudimenta grammatices.

Reggio Emilia, Alberto Mazzali e Angelo Ruggeri, 12 ottobre 1487.

[164] cc., carattere romano, 4°.

BPRE, Inc. F 2

Il testo dell'umanista e teologo marchigiano Niccolò Perotto (o Perotti) era uno dei più diffusi e innovativi manuali di grammatica latina della fine del Quattrocento, nel quale per la prima volta si presentavano insieme morfologia e sintassi del verbo. Solo le edizioni italiane furono 65 dal 1474 al 1500 circa. Esso fu utilizzato da Leonardo a Milano durante l'ultimo decennio del secolo (1494-1498 ca.), nel suo tentativo di autoapprendimento della lingua latina. All'esemplare qui presentato mancano le cc. a1, a8, k2, m1, r4-5, t7-8, u5, x1, x4.

Restauro Legatoria Pietro Gozzi di Modena, 1993.

Collocazioni precedenti: V.B.9; CXI.E.18.

Provenienza: Convento di S. Domenico, Reggio Emilia, sec. XVII.

Repertori: IGI 7476; GW M31226; ISTC ip00323600.

Bibliografia: SOLMI 1911, pp. 312-327; MATTONE – OLIVARI 2006; VECCE 2017, p. 141; FESTANTI 2019, p. 255, n. 302; VECCE 2019, p. 100, n. 6.11.

4.8

Dante Alighieri (1265-1321)

Il Convivio.

Firenze, Francesco Bonaccorsi, 20 settembre 1490.

[90] cc., carattere romano, 4°.

BPRE, Inc. F 58

Dante fu molto amato da Leonardo. Come Michelangelo, Botticelli e Bramante, egli fu un grande lettore della *Divina Commedia*, specificamente l'edizione commentata da Cristoforo Landino, ma anche del *Convivio* e della *Quaestio de aqua et terra*. In alcuni casi, gli scritti vinciani dimostrano, con assonanze e riecheggiamenti, la grande dimestichezza dell'autore con i versi danteschi, mentre altrove si trovano citazioni esplicite di Dante. Si vedano i pensieri sul valore intrinseco della conoscenza e sul naturale istinto dell'uomo al sapere: «naturalmente li omini boni disiderano sapere» (Codice Atlantico, c. 237v), che riprendono gli scritti di Aristotele, giunti a Leonardo attraverso la mediazione del *Convivio* dantesco. Questa edizione è l'unica del *Convivio* nel sec. XV ed è quindi probabile che si tratti di quella nota a Leonardo, la cui biblioteca era formata principalmente da testi a stampa.

Restauro 1953.

Collocazioni precedenti: V.F.1; CXIII.F.5.

Repertori: IGI 367; GW M38642; ISTC id00036000.

Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 130-135; IDEM 1911, p. 306;

VECCE 2017, *passim*; FESTANTI 2019, p. 65, n. 18; VECCE

2019, pp. 86-87, nn. 3.1, 3.2.

4.9

Roberto Valturio (1405-1475)

De re militari libris XII multo emaculatus, ac picturis, quae plurimae in eo sunt, elegantioribus expressum.

Parisiis, apud Christianum Wechelum, sub insigni scuti Basiliensis, 1534.

[12], 383, [1] pp., ill., in folio.

BPRE, 13.B.511/2

L'interesse di Leonardo per il *De re militari* dell'umanista riminese Roberto Valturio, testo utilizzato nella versione in volgare curata da Paolo Ramusio (1442/1443-1506) e stampata a Verona il 17 febbraio 1483, denuncia non solo l'attenzione per l'arte militare, ma anche per l'apprendimento dei vocaboli che fanno parte del bagaglio della cultura classica e umanistica. Così è nata la più nota e ricca lista lessicale composta da Leonardo nel suo processo di autoformazione, quella del Codice Trivulziano. Già Edmondo Solmi intuì nel 1908 il legame fra Leonardo e l'opera di Valturio, ma oggi la critica arriva ad affermare che Leonardo avrebbe ripreso da Valturio sia le suggestive immagini, sia i testi, compiendo un personale processo di assimilazione e rielaborazione. L'edizione parigina qui presentata, apparsa a quindici anni dalla morte di Leonardo, è anch'essa curata da Ramusio e dotata di un apparato illustrativo derivato dall'edizione veronese del 1483. Si mostrano il front. e le macchine belliche raffigurate alle pp. 249 e 239.

Antichi possessori: «del Collegio dela Comp[agnia] de Jesús de Mexico».

Provenienza: Libreria Gonnelli, Firenze, aprile 1985.

Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 277-290; PEDRETTI 1953, pp. 163-164; DE TONI N. 1979; MARINONI 1987, pp. 318-319; ZANZANELLI – PRATISSOLI 1995, p. 360, n. 6018, tav. 60; MARANI – PIAZZA 2008, pp. 93-94, n. 31; VECCE 2017, *passim*; SCALINI 2019, pp. 94-95, n. 1.3 (con bibliografia precedente); VECCE 2019, p. 93, n. 6.2.

4.10

Plinio il Vecchio (23-79 d.C.)

Historia naturalis [in italiano], traduzione di Cristoforo Landino.

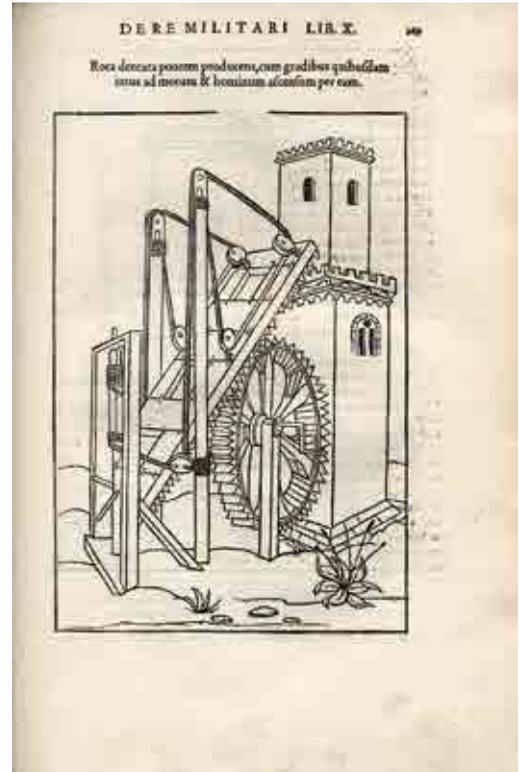
Venezia, Filippo di Pietro, 1481.

[293] cc., carattere gotico, in folio.

BPRE, Inc. C 18



4.9a



4.9b



4.8



4.11

La *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio, volgarizzata dall'umanista fiorentino Cristoforo Landino (1425-1498) nelle tre edizioni del 1476, 1481 e 1489, fu uno dei libri più letti e utilizzati da Leonardo. A quest'opera, e specificamente alla traduzione del Landino, il maestro di Vinci attinse per le osservazioni dei fenomeni naturali e astronomici, per le descrizioni degli animali più o meno fantastici, che tanto riempirono l'immaginario dell'artista e alimentarono i suoi scritti, e per arricchire il suo lessico colto.

Antichi possessori: Padri Camilliani (sec. XVII), Servi di Maria di Reggio Emilia (sec. XVIII).
Collocazioni precedenti: III.B.22; CXIII.C.10.
Repertori: IGI 7894; GW M34343; ISTC ip00802000.

Bibliografia: SOLMI 1908, pp. 235-248; FAVARO 1919; MARRANI - PIAZZA 2008, p. 76, n. 15; MCHAM 2013, *passim*; VECCE 2017, *passim*; FESTANTI 2019, pp. 268-269, n. 323; VECCE 2019, p. 85, n. 2.2.

4.11

Publio Ovidio Nasone (43 a.C.-ca. 17 d.C.)

Le Metamorphosi, cioè trasmutazioni, tradotte dal latino diligentemente in volgar verso, con le sue allegorie, significazioni & dichiarazioni delle favole in prosa. Aggiuntovi novamente la sua tavola, dove più facilmente si potrà trovare tutti i capitoli, con le sue figure appropriate a suoi luoghi con ordine poste. Et di nuovo corretto.

[Venezia], stampato per Bernardino di Bindoni milanese, 1538.

165, [3] cc., ill., 4°.

BPRE, 15.G.658

Il primo libro registrato da Leonardo nei suoi manoscritti (1478 ca.) sono le *Metamorfosi* di Ovidio, nel volgarizzamento di Arrigo de' Simintendi da Prato. Leonardo ne trascrive brani sul tempo che consuma ogni cosa e sulle figure mitologiche di Elena e Ulisse. Dal poema ovidiano egli ricava suggestive visioni delle origini del mondo, della perenne trasformazione della natura, della successione delle età dell'oro, dell'argento, del rame e del ferro, con il contemporaneo procedere della civiltà e l'allontanarsi dall'innocenza primigenia, preannuncio del mito del diluvio, che non poca importanza avrà nei tardi, sbalorditivi disegni dei *Diluvi*. Il volgarizzamento qui presentato, ovviamente successivo alla morte di Leonardo, fu opera di Nicolò degli Agostini. Si mostra c. 2r, con *Proemio* e vignetta xilografica.

Provenienza: Congregazione di S. Carlo, Modena.

Bibliografia: ZANZANELLI - PRATISSOLI 1995, p. 252, n. 4203; VECCE 2017, *passim*; IDEM 2019, p. 85, n. 2.1.



4.9c

5. Leonardo: la critica

Accanto alle edizioni dei testi vinciani e agli studi sulle fonti e la biblioteca dell'artista, fra Ottocento e Novecento fiorirono svariate opere, spesso di taglio divulgativo e variamente influenzate dalle correnti positivista e decadentista, al tempo predominanti.

Edmondo Solmi fu in tale periodo uno dei più importanti studiosi italiani di Leonardo. Egli pubblicò nel 1899 la fortunata antologia *Frammenti letterari e filosofici* di Leonardo da Vinci e l'anno dopo la maggiore monografia italiana dedicata all'artista, intitolata *Leonardo (1452-1519)*.

Le occasioni celebrative susseguitesesi nella prima metà del Novecento offrirono lo spunto per la pubblicazione di atti di conferenze, antologie, cataloghi e opere miscellanee, come *Leonardo. Conferenze fiorentine* (1910), il volume *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci* (1919), *Leonardo omo senza lettere* (1938), a cura di Giuseppina Fumagalli, e *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia* (1953), a cura del giovane Carlo Pedretti.

Nello stesso periodo, artisti e studiosi reggiani vollero confrontarsi con il grande Leonardo con note e scritti parzialmente inediti, ma degni di attenzione per modalità d'approccio e letture dell'artista diverse fra loro. Ci riferiamo al sacerdote Domenico Giovannini, al pittore e incisore Giovanni Costetti e allo storico dell'arte Prospero Carri⁶.

5.A. Leonardo fra decadentismo e positivismo (1899-1919)

5.1

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Frammenti letterari e filosofici, trascelti da Edmondo Solmi.

Firenze, Barbèra, 1899.

XLIV, 437 pp., [1] c. di tav., ritratto, 12 cm.

BPRE, 5.I.1 (ed. non esposta, si espone l'ed.

Firenze, G. Barbèra, 1908, 11.C.357)

Edmondo Solmi (1874-1912) è stato uno dei più importanti studiosi italiani di Leonardo nel periodo di passaggio fra Ottocento e Novecento. Egli pubblica nel 1899 i *Frammenti letterari e filosofici* di Leonardo da Vinci e, come ha scritto Ettore Verga, a lui va «il merito di avere per il primo ideato una piccola antologia dei pensieri di Leonardo più facili e più adatti ad essere compresi dalle persone di media coltura» (VERGA 78), tanto che l'opera incontrò un notevole successo e se ne ebbero numerose traduzioni e riedizioni. Non a caso inserita nella fortunata collezione tascabile "Diamante", accanto alle principali opere della letteratura italiana e ai classici greci e latini, l'antologia vinciana di Solmi si basava sulle prime recenti edizioni dei codici di Leonardo e proponeva una distinzione in generi destinata a

durare, con la sua articolazione in *Favole, Allegorie, Pensieri, Paesi e figure, Profezie e facezie*. Repertori: VERGA 78; GUERRINI 59.

5.2

Edmondo Solmi (1874-1912)

Leonardo (1452-1519).

Firenze, G. Barbèra, 1900.

VI, 239 pp., ritratto, 18 cm.

BPRE, 7.H.367 (ed. non esposta, si espone l'ed.

Firenze, G. Barbèra, 1919, Pop. 9260)

Il secondo lavoro vinciano di Solmi rivolto al vasto pubblico è più ambizioso di una semplice biografia divulgativa, che comunque mancava nel panorama editoriale italiano. La vita dell'artista è divisa in tre parti: Firenze (1452-1482); Milano (1483-1499) e *Il tempo della vita errante* (1500-1519). Nella prefazione, l'autore parla del suo duro e paziente lavoro di ricerca e ricucitura delle fonti, sottolineando l'importanza da lui data ai codici vinciani che, scrive: «non erano soltanto la storia della sua attività e del suo pensiero, ma anche quella della sua vita e del suo carattere: mi diedi quindi a suscitare i fatti e gli uomini accenna-

⁶ Nella presente sezione del catalogo, la bibliografia delle opere può riguardare non solo l'edizione interessata ma, nel caso di autori che hanno operato nel corso del sec. XX, anche un profilo biografico e intellettuale dell'autore stesso.

ti con una fuggevole frase, la quale tu non sapresti interpretare senza infinito amore e esperienza» (p. VI). Affermazioni confermate dal giudizio di Ettore Verga che, a proposito del libro di Solmi, ha scritto: «è fra le migliori biografie di L[eonardo]. Conoscitore profondo dei mss. vinciani, l'A. vide che essi non contengono solo la storia dell'attività, e del pensiero del Maestro, ma anche quella della sua vita e del suo carattere: e di là trasse quasi tutta la materia del suo libro dove la vita fisica, artistica e intellettuale di L[eonardo] è narrata con continui richiami alle sue parole, i quali, se pur talora non sembrano esattamente appropriati, riescono, in generale, efficaci e persuasivi» (VERGA 1347). Solmi tocca tutti i principali aspetti della biografia e della personalità di Leonardo, dal famoso 'ricordo d'infanzia' poi ripreso da Freud, alle teorie artistiche, a Leonardo affabulatore e scrittore, alla sua forte tempra morale ma non confessionale, al ruolo delle tante amicizie nella sua formazione. Conclude con gli accenni all'inquietudine di Leonardo, nel suo transitare dall'attività artistica a quella speculativa, raccogliendo così la riprovazione del mondo che lo circondava. Tema assai discusso, ma di grande impatto anche sulla critica successiva. Repertori: VERGA 1347; GUERRINI 937.

Bibliografia: BOLOGNA 1982, p. 46; MIGLIORE 1994, pp. 139-141.

5.3

Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine.

Milano, Treves, 1910.

326 pp., 30 cc. di tav., ill., 26 cm.

BPRE, 7.E.465

Per iniziativa della Società "Leonardo da Vinci", nel 1906 si svolsero le *Conferenze fiorentine* dedicate a Leonardo, alle quali parteciparono alcuni fra i migliori nomi della cultura del tempo, sia italiana, sia straniera: Filippo Bottazzi, Angelo Conti, Benedetto Croce, Isidoro Del Lungo, Antonio Favaro, Marcel Reymond e Vittorio Spinazzola. Gli atti delle conferenze furono pubblicati quattro anni dopo, con l'aggiunta di un *Proemio* di Edmondo Solmi, di un *Epilogo* di Joséphin Péladan e di un saggio in appendice di Luca Beltrami. Uno dei motivi di richiamo di queste conferenze è la provocatoria affermazione di Croce, che Leonardo non possa definirsi filosofo, in quanto all'artista sarebbero mancate la volontà e la capacità di andare oltre il contingente e universalizzare la sua concezione. Altrettanto importante è il *Proemio* affidato a un trentacinquenne Solmi, che qui ricapitola molti dei suoi studi dedicati a Leonardo e riafferma il valore di un'edizione integrale dei manoscritti vinciani. Una successiva edizione in

coincidenza con le celebrazioni vinciane del 1939 uscirà, a causa della promulgazione delle leggi razziali fasciste del 1938, con la dicitura «Garzanti editore - Milano | già Fratelli Treves».

Repertori: VERGA 1938; GUERRINI 1328.

5.4

Serafino Ricci (1867-1943)

Leonardo, Raffaello, Michelangelo.

Milano, Federazione italiana delle biblioteche popolari, 1915.

115 pp., ill., 17 cm.

BPRE, Pop. 11597 (opera non esposta)

L'intento divulgativo di questo volumetto, già positivamente sottolineato da Ettore Verga, risulta anche dal titolo della collana nella quale fu inserito: "Biblioteca della Università popolare milanese e della Federazione italiana delle biblioteche popolari", collocandosi in un vero e proprio percorso didattico, come quello in quegli anni coltivato dalle università e dalle biblioteche popolari. L'autore, numismatico, archeologo e studioso di epigrafia, non era uno storico dell'arte, ma riuscì a tracciare un profilo organico e interessante dei tre sommi artisti del Rinascimento e delle loro opere più importanti. È inoltre significativo che, anticipando i tempi della critica, proprio un numismatico proponesse come più verosimile ritratto di Leonardo il disegno di Windsor, attribuito a un allievo (cfr. p. [18], fig. 5.4b).

Provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia. Repertori: VERGA 2310; GUERRINI 1545.

Bibliografia: BELLONI 1943.

5.5

Istituto di studi vinciani in Roma

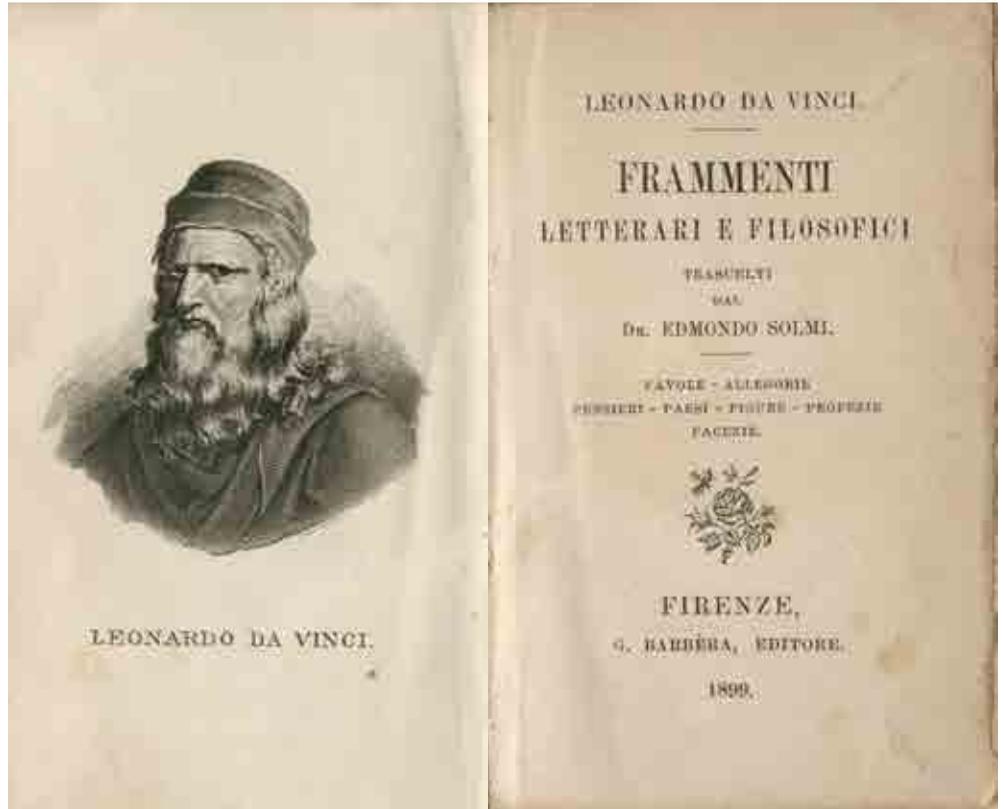
Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci, Il maggio MCMXIX.

Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, [1919].

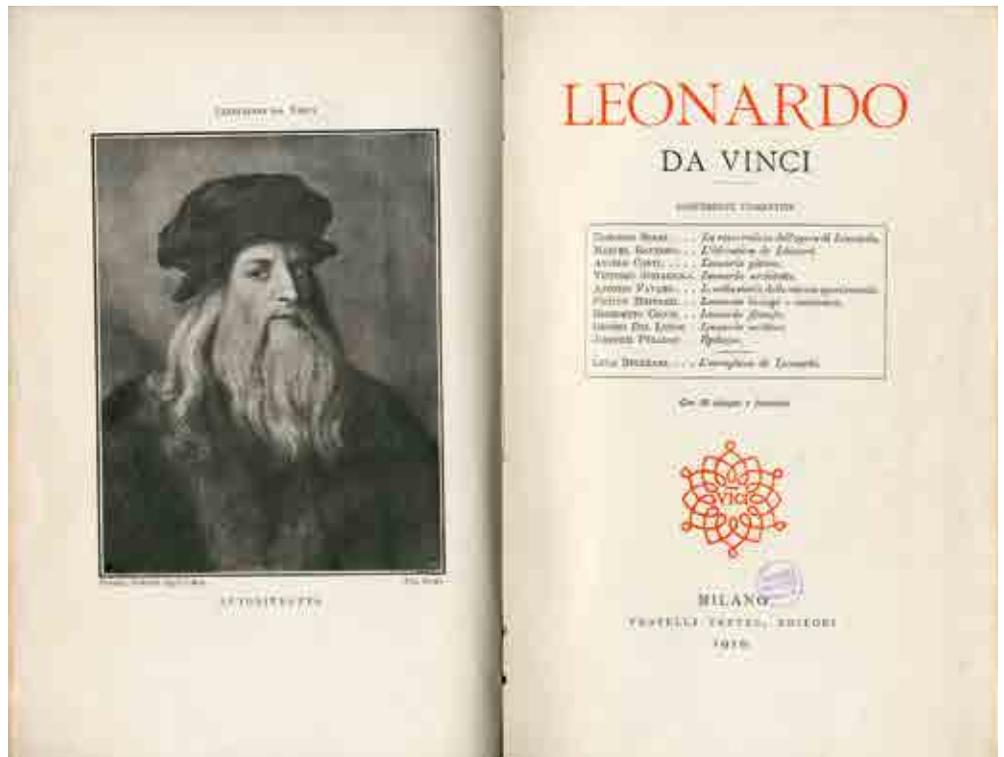
XX, 442 pp., [44] pp. di tav., ill., 27 cm.

BPRE, 15.C.752

Spicca, fra le innumerevoli pubblicazioni date alla luce per il quarto centenario della morte di Leonardo, il volume edito dall'Istituto di studi vinciani in Roma, diretto da Mario Cermenati (1868-1924). I 35 saggi contenuti aggiornano sugli studi più recenti condotti in Italia e all'estero nei più diversi settori disciplinari. Fra gli altri, ricordiamo lo studio di Luca Beltrami su *Il volto di Leonardo*, in cui si propone una carrellata dei veri o presunti ritratti dell'artista, sfatando luoghi comuni e attribuzioni ritenute false. Giuseppe Favaro, nel saggio *Plinio e Leonardo*, dimostra che alcuni passi del Codice At-



5.1



5.3

lantico e del Codice H, relativi alla fisiologia e all'anatomia umana, provengono dal libro VII della *Historia naturalis* di Plinio il Vecchio. Infine, Aldo Oberdorfer cerca di sfatare, nel saggio *Leonardo romantico*, tale immagine dell'artista, che ritiene non aderente alla realtà dell'uomo e dello scienziato, ma piuttosto limitata al suo profilo di artista. Repertori: VERGA 2463; GUERRINI 1731.

Bibliografia: BERETTA 2019, pp. 39-40.

5.6

Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci. In ordine cronologico, a cura di Luca Beltrami.

Milano, Fratelli Treves editori, 1919.

X, 221 pp., [1] c. di tav., ritratto, 25 cm.

Edizione di 600 esemplari.

BPRE, 6.B.616

L'architetto milanese Luca Beltrami (1854-1933) si occupò del recupero e del restauro del Castello Sforzesco, che ospiterà la "Raccolta Vinciana" (1905) da lui stesso voluta e finanziata. Fu prolifico autore di studi vinciani, fra i quali la raccolta che qui presentiamo, pubblicata in occasione del quarto centenario della morte di Leonardo. I *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, che spaziano dagli anni vissuti da Leonardo fino alla morte dell'allievo Francesco Melzi, non mancarono di suscitare una vivace polemica tra il curatore ed Ettore Verga, che a sua volta aveva pubblicato nella "Raccolta Vinciana" i registi di molti dei documenti presentati da Beltrami. Le reciproche accuse di inesattezze, pubblicate in una serie di brevi *pamphlet*, tutti ricordati in VERGA 2406, permettono oggi di correggere gli errori dei due studiosi.

Repertori: VERGA 2406; GUERRINI 1633.

Bibliografia: BOLOGNA 1982, p. 51.

5.7

Domenico Giovannini (1824-1911)

Estratti dal Trattato della pittura di Leonardo da Vinci e dalle Lezioni di fisica sperimentale di Jean Antoine Nollet.

Manoscritto cartaceo, 1870-1880 ca.

210 x 135 mm; 4 cc.; autografo; senza legatura.

BPRE, Mss. Regg. F 428

Domenico Giovannini, nativo di Collagna (Reggio Emilia), era sacerdote e professore di filosofia nel Liceo reggiano e morì a Villa Ospizio, alla periferia di Reggio Emilia. Coltivava anche interessi scientifici, tanto da lasciare una consistente miscellanea di 21 inserti di ottica, nella quale raccolse estratti

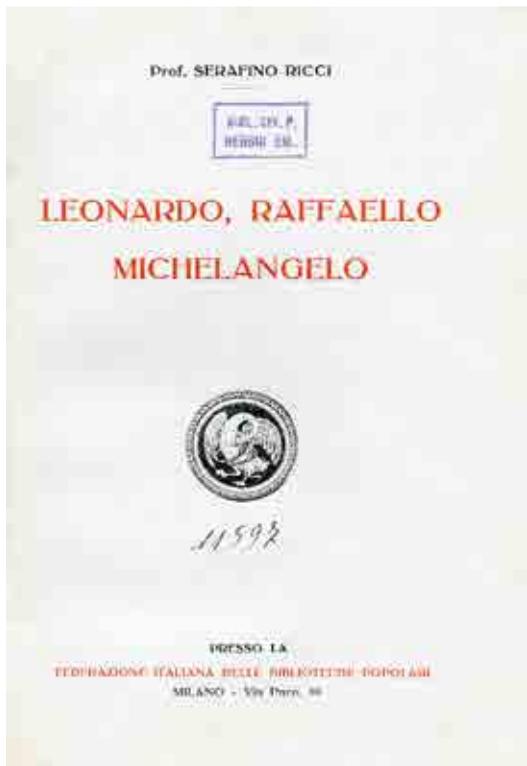


5.6

e appunti, talvolta corredati da disegni, relativi ad autori come Newton, Berkeley, Euler, Euclide e altri. Probabilmente Giovannini svolse o incominciò il proprio lavoro negli anni Settanta dell'Ottocento, come si evince da un appunto intitolato *Della vista* e recante la data 11 maggio 1870 e da una lettera, inviata da Tito Poggi e datata Milano, 7 aprile 1875 (Mss. Regg. F 429-430). Uno dei fascicoli di estratti riguarda Leonardo. In esso Giovannini trascrive passi dal *Trattato della pittura* nell'edizione milanese del 1804 e dalle *Lezioni di fisica sperimentale del signor abate Nollet ... tradotte dal francese* (tomo V, parte II, in Venezia, presso Giambattista Pasquali, 1756), nelle quali è citato lo stesso Leonardo. Gli spogli si riferiscono anche a opere dello stesso Venturi (Mss. Regg. F 425), vale a dire i *Commentarij sopra la storia e le teorie dell'ottica* (Bologna, 1814), le *proposizioni Dell'ottica* (Modena, 1782), le *Memorie e lettere di Galilei* (Modena, 1818-1821) e la prefazione alla tesi dei *Teoremi di geometria piana e solida* (Modena, 1780). Data l'ampiezza e la varietà delle opere consultate, per quello che doveva essere un trattato mai dato alle stampe, si può presupporre che Giovannini abbia utilizzato i fondi librari antichi della Biblioteca municipale reggiana.

Collocazione precedente: CXX.A.62/18.

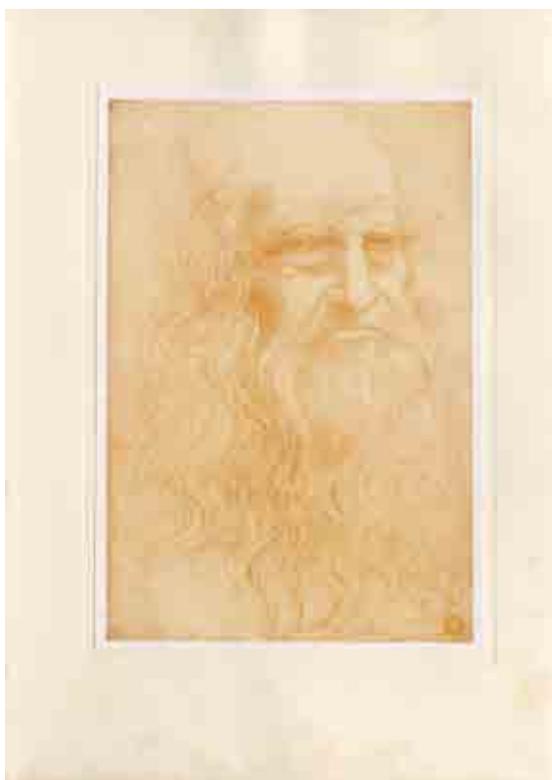
Bibliografia: GAMBARELLI 1996, p. 102.



5.4a



5.4b



5.5



5.8

Giovanni Costetti (1874-1949)*Leonardo.*

Manoscritto cartaceo, 1919 ca.

255 x 216 mm (cc. 1-3), 185 x 110 mm (cc. 4-7); 7 cc. sciolte; autografo; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. C 515/6

L'artista e scrittore reggiano Giovanni Costetti offre in questo testo, probabilmente presentato all'Università Popolare di Firenze nel 1919, una lettura di Leonardo che si pone controcorrente rispetto al suo tempo. Partendo dalla una visione spiritualistica e antipositivistica, Costetti definisce Leonardo «spirito quanto mai attraente e pagano, e figlio vero del suo tempo» (c. 1r), troppo legato ai suoi ideali scientifici e al suo modello di "grande dilettante" per esprimere tutte le sue potenzialità. L'artista reggiano è però costretto a riconoscere il valore di Leonardo che, scrive, «intuì e rese i caratteri spirituali del viso e del gesto, da riuscire in questo sommo. Il sorriso enigmatico della *Gioconda*, riveduto nella *S. Anna*, e nel *S. Giovanni* è pieno di un tale mistero e nasconde una tale complessività di stati d'animo, da meravigliare. I fondi dei quadri leonardiani, fondi rocciosi, pieni di fascino rimangono pure come il primo documento della pittura di penombra e di misteriosità» (c. 4r-v).

È poi il Leonardo autore di disegni quello preferito dall'artista reggiano, incisore di gusto espressionistico. «Dove Leonardo fu originale – afferma Costetti, in parte fraintendendo l'opera vinciana – è nei disegni grotteschi. Egli per il primo dette l'idea della caricatura. E questo è un altro grande suo merito. Sino ad allora lo spirito caricaturale era stato involontario, e la sola letteratura boccaccesca l'aveva voluto. Leonardo ebbe lo sguardo ironico, e si divertì, per il primo, ad esagerare a bell'apposta le linee» (c. 5r). Sappiamo oggi che le cosiddette "caricature" di Leonardo altro non erano che disegni fisiognomici e che un aspetto schiettamente caricaturale fu in realtà introdotto nelle copie dell'allievo Francesco Melzi e in alcune stampe di traduzione. Si mostra l'*incipit* a c. 1r. Provenienza: legato Mai Sewell Costetti, 1976.

Bibliografia: MARCUCCIO 2017

5.9

Casa Garcia, Valencia*Prof. Prospero Carri reggiano*, 1924.

Fotografia in bianco e nero, 140 x 90 mm.

BPRE, Fototeca, inv. 1929.

Di famiglia contadina, Prospero Carri nacque a Gavassa (Reggio Emilia) il 15 novembre 1900 e fu indirizzato dai genitori verso un cattolicesimo che

informerà buona parte della sua breve esistenza. Molto dotato per gli studi, Prospero seguì un personale *curriculum*, non frequentò regolarmente il Ginnasio liceo "L. Spallanzani" di Reggio Emilia, ma conseguì la licenza nella 'sessione retroattiva' del luglio 1918. Egli si iscrisse alla Facoltà di Lettere dell'Università di Bologna, ma l'interesse per molteplici e diversificati argomenti lo assorbì intensamente e questo, insieme alla morte prematura, gli impedì di concludere il ciclo degli studi. Carri fu anche tra i fondatori del Partito popolare a Reggio Emilia, dirigente nel 1920 dell'Unione del lavoro, infine socio del Circolo cattolico di Gavassa e della Federazione giovanile cattolica. Il giovane pubblicò in vita i cenni storici sugli *Scrittori dialettali reggiani* (Reggio Emilia, 1919), i *Brevi studi sul Quattrocento emiliano* (ivi, 1922), nei quali presenta notizie sul pittore reggiano Paolo da San Leocadio, infine una raccolta di versi e varie *plaquette* con poesie d'occasione, pubblicate fra il 1919 e il 1922. Agli inizi del 1923 Carri si stabilì a Valencia, in Spagna – dove fu ripresa l'immagine qui presentata –, per approfondire gli studi su Paolo da San Leocadio. Qui venne colpito da un'infezione causata da una ferita accidentale e morì il 5 luglio 1924.

5.10

Prospero Carri (1900-1924)*Leonardo da Vinci.*

Manoscritto e dattiloscritto cartaceo, 1919-1920.

204 x 146 mm; 60 cc. sciolte; autografa c. 1, dattiloscritte le altre; in cartella.

BPRE, Mss. Regg. B 568/1

Appassionato e studioso di storia dell'arte, Prospero Carri tenne a Reggio Emilia numerose conferenze presso l'Università popolare, la Biblioteca civica popolare e il teatro del Pio Istituto Artigianelli, così come in diversi comuni della provincia, inoltre collaborò a periodici come il "Giornale di Reggio" e "L'Era nuova". Egli dedicò a Leonardo il testo di una conferenza, redatto nel 1919-1920 e probabilmente presentato all'Università popolare reggiana. In questo scritto il nostro autore, se non diede dimostrazione di avere condotto studi originali, sintetizzò però in modo interessante le conoscenze e i giudizi che la cultura italiana ed europea avevano elaborato e prodotto tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, in quella che Carlo Pedretti ha definito «la "stagione eroica" della scoperta di Leonardo artista-scienziato fra positivismo e idealismo» (C. Pedretti, *Presentazione*, in MIGLIORE 1994, p. 4). Dopo una breve introduzione dal titolo *Il Cinquecento* (c. 1r-v), il discorso si concentra su Leonardo, con una

Leonardo -

1

La Rinascenza, cioè l'epoca dell'umanesimo, della cultura e influenza greca sulle arti e sulla vita, distinguendo il grandioso medievale, porto in fe i germi: i frutti d'un mondo più pagano. Dispi già che tuttavia, nella pienezza della Rinascenza nacque Michelangelo che è lo spirito oppositore di essa, e che riafferma vittoriosamente l'arte medievale, e dà i germi del barocco. Contemporaneo di lui, ecco Leonardo, spirito quanto mai ~~bravo~~: ^{attraente} ~~bravo~~ e pagano, e figlio vero del suo tempo. Decadente. Come atteggiamenti dello spirito umano, Leonardo e Michelangelo erano in piena opposizione, ma la grandezza assoluta rimane al Buonarroti che non si lasciò sedurre dalle superficialità umaniste, e che visse con un concetto grandioso e Leonardo invece ebbe tutte le curiosità: scenti: fiele del tempo - obbedì alla fatalità che voleva che arte e vita discendesero a un concetto più leggero, e rimase abbagliato dalle nuove fastosità dell'epoca. Fu anzi il tipo più rappresentativo di essa. Noi, fino a qualche anno fa lo avevamo in cuore come la più idolatrata figura dello spirito umano. Poiché Leonardo era una mente che abbracciava in intenzione tutto l'universale. Fu troppo volubile per abbracciare, oltreché intenzionalmente, in effetto, in realtà in profondità ^{tutti} i problemi della mente universale. Egli si occupò di tutto, ma sfiorando sovente le cose. Rappresenta per noi il tipo ideale del grande dilettante, di colui che ha aperto gli occhi e lo spirito a tutte le cose dell'essere, che le guarda tutte con amore, e che

parte introduttiva (cc. 3r-6r), alla quale seguono la trattazione di *Leonardo scienziato* (cc. 7r-24r), quindi dell'artista in senso lato (cc. 25r-32r) e del pittore (cc. 33r-43r). Si chiude infine con una rapida panoramica di alcune delle opere più celebri (cc. 44r-60r). Complessivamente, il lavoro di Carri affianca interpretazioni e considerazioni acute, a un debito verso una lettura idealistica e decadentistica dell'opera di Leonardo. Si mostra l'*incipit* dattiloscritto (c. 3r).

Provenienza: dono famiglia Carri, 14 maggio 1925.

Bibliografia: MARCUCCIO 2014.



5.9

= 1 =

Uditori.

Ad un'opera ben ardua io mi accingo stasera ! Direi quasi, anzi devo confessare che un certo senso inquieto di timore e di paura m'assale, pensando a colui del quale io debbo dire. Come parlare degnamente di un uomo, cui sì benigno sorrise il lampo sfolgorante del genio ? come parlare degnamente delle sue opere, se 67 anni di vita che visse, furono 67 anni di lungo, indefesso, eterno lavoro ? Non so ; pur tuttavia incomincio sperando che la bontà dei miei uditori voglia esser tanta da perdonarmi, giacchè la mia volontà ed il mio desiderio è sol quello di aggiungere anch'io un piccolo granellino di sabbia a quel monumento che di già si erge maestoso, e sale, e sale desideroso di toccar le stelle.

A Vinci, nei pressi di Empoli, non lontano dal lago di Fucecchio, nasceva il 1452 da ser Pietro Da Vinci, notaio della signoria di Firenze, il grande Leonardo. Da Vinci. Oh fortunata Toscana !

Carri

5.10



5.11

5.B. Leonardo "genio italiano" (1929-1939)

5.11

Leo Ferrero (1903-1933)

Leonardo o dell'arte, con un'introduzione di Paul Valéry.

Torino, Fratelli Buratti editore, 1929.

220 pp., 20 cm.

BPRE, M.M. Rossi 4025

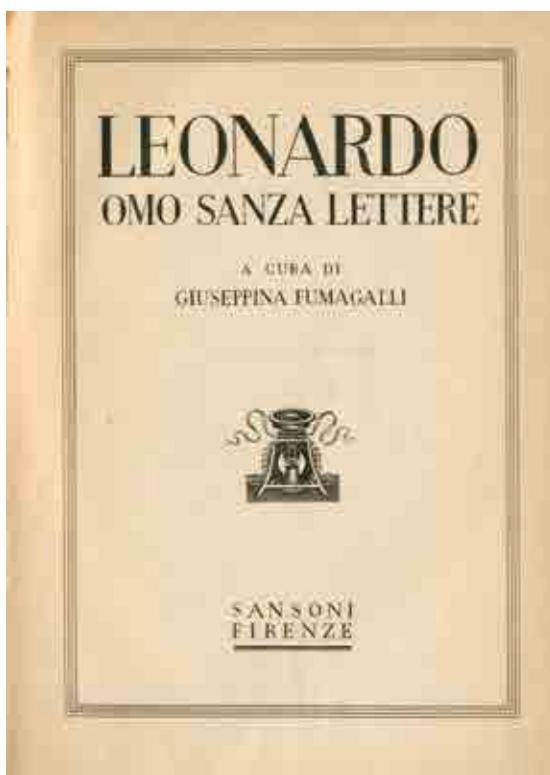
In questo volume, il giovane scrittore e giornalista Leo Ferrero, figlio dello storico e sociologo Guglielmo e morto tragicamente nel 1933, cerca – sulla base del *Trattato della pittura* – di descrivere i caratteri distintivi dell'arte di Leonardo che, a suo modo di vedere, non consisteva nella semplice "imitazione" della natura, ma in una profonda conoscenza di essa. Nella sua introduzione, il poeta simbolista francese Paul Valéry (1871-1945), già autore di significativi contributi su Leonardo, si chiede ancora una volta se Leonardo possa considerarsi un filosofo, fondando la sua risposta positiva sul fatto che la filosofia dell'artista di Vinci si esprimeva attraverso l'espressione figurativa e non quella verbale.

L'opera fu pubblicata contemporaneamente in edizione italiana e francese, ma solo quest'ultima è censita da Verga e descritta da Guerrini.

Provenienza: dono Mario Manlio Rossi, 1980 ca.

Repertori: VERGA 2833; GUERRINI 2063.

Bibliografia: MIGLIORE 1994, pp. 102n, 109, 110n.



5.12

5.12

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Leonardo omo senza lettere, a cura di Giuseppina Fumagalli.

Firenze, Sansoni, 1938.

378 pp., 38 pp. di tav., ill., 23 cm.

BPRE, 16.F.1419

Nel 1938 esce la prima edizione dell'antologia *Leonardo omo senza lettere*, a cura di Giuseppina Fumagalli (1884-1966), pubblicata anche in versione didattica, sempre da Sansoni, nella "Biblioteca scolastica di classici italiani". Si tratta di un'opera che sarà molto letta e ristampata, proponendo un primo ampio commento dei più importanti scritti vinciani, con tutti gli apparati degni di un classico della letteratura italiana, fra cui un *Glossarietto vinciano* (pp. [365]-376). La preoccupazione principale di Fumagalli fu sempre «di proporre un'immagine di Leonardo la più veritiera possibile, schierandosi contro quelle interpretazioni, specie dannunziane, che vedevano nell'artista di Vinci un semidio» (MIGLIORE 1994, p. 146). L'opera – recensita fra gli altri da Luciano Anceschi, Massimo

Bontempelli, Giuseppe De Robertis e Giancarlo Vigorelli – fu edita con il sostegno di Giovanni Gentile e sarà adottata come pubblicazione ufficiale della grande “Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane” dell’anno successivo. Repertori: GUERRINI 144, 145.

Bibliografia: VECCE 2013, pp. 370-371 e *passim*.

5.13

“Sapere. Quindicinale di divulgazione di scienza, tecnica e arte applicata”.

A. 4, n. 95 (15 dicembre 1938).

Milano, Hoepli, 1935- , pp. 349-444, ill., 33 cm.

Fascicolo speciale dedicato a Leonardo da Vinci.

BPRE, Misc. Regg. 239/84

Il fascicolo esce nell’imminenza della “Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane”, tenutasi a Milano, Palazzo dell’arte, dal 9 maggio al 22 ottobre 1939. Riproducendo in scala minore quello che sarà il contenuto del grande volume abbinato alla mostra, gli articoli ospitati analizzano la figura di Leonardo sotto i diversi aspetti della sua biografia e delle sue molteplici attività e ambiti di interesse. Enrico Carusi ricostruisce *La vita di Leonardo* e parla de *I manoscritti di Leonardo*; Roberto Marcolongo scrive su *Leonardo nel “Paradiso delle scienze matematiche”*; Giuseppe Favaro tratta di *Leonardo anatomico*. Il contributo di Arturo Uccelli, *Come verranno ricostruite alcune macchine vinciane*, di cui si mostrano le pp. 410-411, espone i criteri da utilizzare per la ricostruzione delle macchine leonardiane destinate all’esposizione milanese. Repertori: GUERRINI 2392.

Bibliografia: BERETTA 2019, pp. 42-43.

5.14

Leonardo da Vinci, edizione curata dalla Mostra di Leonardo da Vinci in Milano, [presentazione di Pietro Badoglio].

Novara, Istituto geografico De Agostini, [1939].

516 pp., [15] cc. di tav., ill., 39 cm.

BPRE, 7.A.253

In occasione della “Mostra di Leonardo da Vinci e delle invenzioni italiane”, appare anche il ponderoso volume *Leonardo da Vinci*, con «capitoli di alta divulgazione» (VECCE 2013, p. 369), come quelli di Enrico Carusi sui manoscritti, Giovanni Gentile sul pensiero, Sebastiano Timpanaro sulla fisica vinciana, Luigi Sorrento sulla filologia vinciana, Giuseppe Favaro sull’anatomia e le scienze biologiche, Luigi Leinati sull’anatomia comparata, Carlo Felice Biaggi sull’anatomia artistica, Antonio Baldacci sulla botanica vinciana,

Federico Sacco su geologia e geografia vinciana, Carlo Zammattio su idraulica e nautica, Roberto Marcolongo sulla meccanica vinciana, ecc. Non mancano approfondimenti sulla nascita e il volto di Leonardo e capitoli sui suoi soggiorni a Firenze, Milano, Roma, Venezia e in Francia, nonché sulla sua ricezione nei principali paesi europei. Il tutto corredato da un ampio apparato illustrativo in bianco e nero e a colori. Questo fortunato volume miscelaneo sarà ristampato fino ad anni recenti, privo però del testo di Badoglio, e vedrà anche la comparsa delle traduzioni tedesca (1939), francese (1958), spagnola (1967) e statunitense (1980). Si mostrano il front. e le pp. 238-239, con l’*incipit* del saggio *Leonardo architetto* di Costantino Baroni. Repertori: GUERRINI 2464.

5.15

Disegni di Leonardo, a cura di Enrico Bodmer.

Firenze, Sansoni, 1939.

31 pp., 100 pp. di tav., ill., 22 cm.

BPRE, 15.DD.371

Nell’opera qui presentata Heinrich Bodmer (1885-1950), storico dell’arte svizzero e direttore dell’Istituto Germanico a Firenze dal 1922 al 1932, pubblica cento disegni di Leonardo, conservati in particolare nelle collezioni di Parigi, Windsor e Milano. Si tratta di una delle prime raccolte organiche e di taglio divulgativo, dedicate nel Novecento all’opera grafica di Leonardo. A questa edizione seguiranno la seconda (1943) e la terza (1952). Repertori: GUERRINI 2422.

5.C. Leonardo “progressivo” (1944-1953)

5.16

Augusto Marinoni (1911-1997)

Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci, 1: *L’educazione letteraria di Leonardo*.

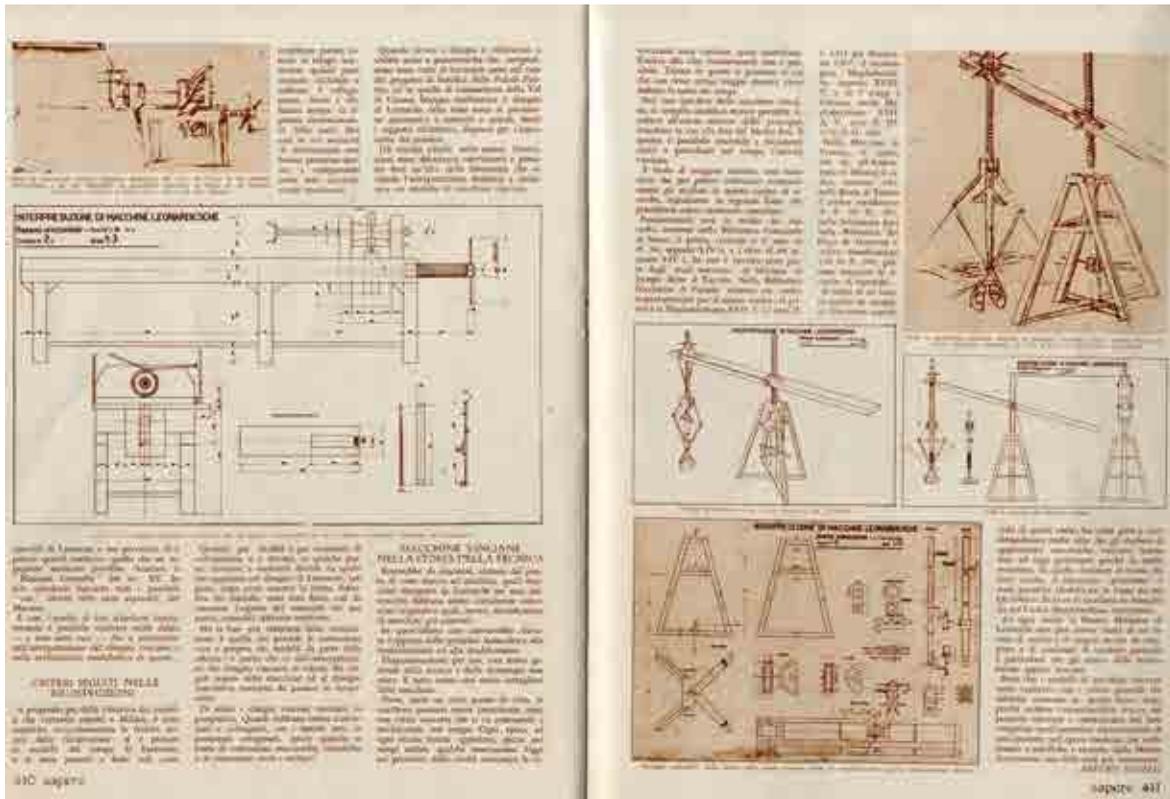
Milano, Castello Sforzesco, 1944.

XII, 344 pp., [3] cc. di tav., facsimili, 28 cm.

Ed. di 700 esemplari numerati. Esemplare n. 517.

BPRE, 23.E.82

Il lessicografo Augusto Marinoni pubblica nell’arco di otto anni lo studio in due parti *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci* (1944 e 1952), in cui si inizia a fare chiarezza sulle liste di vocaboli del Codice Trivulziano. Marinoni rivelò che le liste lessicali presenti *in primis* all’interno di tale manoscritto erano in gran parte composte da voci ricavate dal *De re militari* di Roberto Valturio,



5.13



5.14a



5.14b

nel volgarizzamento di Paolo Ramusio. Avendo compreso che, per essere legittimato come autore, era necessario padroneggiare il latino, Leonardo aveva avviato un lavoro di «autoeducazione grammaticale» (p. 134). Marinoni “umanizzava” tale lavoro, evidenziando l’intento «pratico e personale» (FANFANI 2013, p. 404) di un autodidatta alle prese con il latino.

Repertori: GUERRINI 2630.

Bibliografia: MARINONI 1987, p. 301; MINGAZZINI MARINONI 2000; FANFANI 2013.

5.17

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Scritti scelti, a cura di Anna Maria Brizio.

Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1952. 698 pp., [16] cc. di tav., ill., 24 cm.

BPRE, Cont. 69/40

L’anno 1952, con le celebrazioni del quinto centenario della nascita di Leonardo, offrì l’occasione per la pubblicazione di diverse antologie degli scritti, criticamente e filologicamente aggiornate. L’antologia degli *Scritti scelti*, realizzata dalla storica dell’arte Anna Maria Brizio (1902-1982), allieva di Adolfo e Lionello Venturi, è strutturata per la prima volta non per generi e temi, ma secondo un rigoroso criterio cronologico. È considerata tuttora una delle più complete e affidabili raccolte di scritti vinciani e fu non a caso inserita nella prestigiosa collana dei “Classici italiani”. Brizio individua in Leonardo un legame profondo fra scrittura e pensiero, tanto da affermare come il lettore della prosa vinciana sia in grado di avvertire, dopo un legittimo disorientamento iniziale, una sostanziale unitarietà. Dopo l’*Introduzione* e le note biografica e bibliografica, gli *Scritti di Leonardo* (pp. [41]-687) sono seguiti da accenni alle particolarità della sua lingua e da un *Glossario* (pp. [690]-696). Alla prima edizione qui presentata, ne seguì una seconda (1966), poi a sua volta ristampata nel 1980.

Repertori: GUERRINI 196.

Bibliografia: MARANI 1987; SCONZA 2013, pp. 420-421; VECCE 2013, pp. 377-379.

5.18

Leonardo da Vinci (1452-1519)

Tutti gli scritti, a cura di Augusto Marinoni. [1:] *Scritti letterari*.

Milano, Rizzoli, 1952.

259 pp., 16 cm.

BPRE, Gatt. K 471

Fra le antologie vinciane pubblicate nel 1952, ricordiamo anche gli *Scritti letterari*, curati da Ma-

rinoni nella collana “Biblioteca universale Rizzoli”, con un chiaro intento di alta divulgazione. A un ampio apparato introduttivo (*Arte e scienza in Leonardo da Vinci; Per una edizione dei manoscritti vinciani*), facevano seguito gli scritti letterari (pp. [57]-[224]) – parte di un più ampio progetto editoriale mai completato – suddivisi per genere (*Proverbi, Favole, Bestiario, Profezie, Facezie*, ecc.), riprendendo e aggiornando la classificazione introdotta dall’antologia vinciana curata da Edmondo Solmi nel 1899, ma soprattutto rileggendo i codici originali per correggere gli errori di trascrizione. A seguire, un *Saggio dagli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo* (pp. 227-[238]) e uno scritto su *I libri di Leonardo* (pp. 239-[244]). Concludevano l’opera due tavole di apparati e un *Glossario* (pp. 255-[260]). L’antologia di Marinoni vedrà un’edizione rinnovata nel 1974, poi ripubblicata in seconda edizione nel 1980. Si mostra la copertina.

Provenienza: fondo Leonia Gattinelli, 1979.

Repertori: GUERRINI 195.

Bibliografia: MINGAZZINI MARINONI 2000; VECCE 2013, pp. 377-378.

5.19

Leonardo da Vinci (1452-1519)

L’uomo e la natura, a cura di Mario De Micheli.

Milano, Universale Economica, 1952.

156 pp., 18 cm.

BPRE, Negri 6798

Nell’antologia *L’uomo e la natura*, lo storico e critico d’arte Mario De Micheli (1914-2004) inseriva l’opera artistica e scientifica di Leonardo nel processo di elaborazione di una “teoria realistica”, che vedeva legata alle più avanzate correnti filosofiche e politiche del proprio tempo. «La grandezza di Leonardo [...] – scriveva De Micheli nella *Prefazione* –, come del resto Engels già osserva per gli altri uomini del Rinascimento, non consiste soltanto nella sua eccellenza in questi ed altri campi dell’attività umana, bensì, in particolare, nello stretto legame ch’egli seppe attuare tra l’arte e la scienza e la realtà storica della sua età». L’opera avrà una seconda (1982) e una terza edizione (1984).

Antichi possessori: *ex libris* Arrigo Negri.

Provenienza: dono Giuseppina Negri, 1980.

Repertori: GUERRINI 199 (censisce l’ed.: Milano, Cooperativa del libro popolare, 1952).

Bibliografia: GALLUZZI F. 2013, pp. 276-277.

5.20

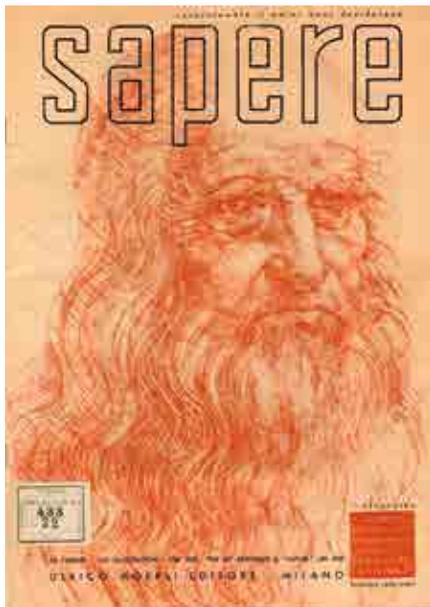
“Sapere. Quindicinale di divulgazione di scienza, tecnica e arte applicata”.



5.16



5.18



5.20a



5.20b

A. 18, fascicolo fuori serie (15 aprile 1952).
Milano, Hoepli, 1935- , 80 pp., ill., 35 cm.
Fascicolo dedicato al *Quinto centenario della nascita di Leonardo da Vinci*, pubblicato come supplemento del fasc. 415-416 (30 aprile 1952).
BPRE, Misc. Gen. 433/22

Si tratta della ristampa di molti degli articoli pubblicati nel fascicolo 95 del 1938 (vedi scheda 5.13). Fra le novità più significative si trova però il contributo del giovane Carlo Pedretti, *Nuovi documenti riguardanti Leonardo da Vinci*, nel quale sono presentate citazioni vinciane all'interno del *Libro di macchine* di Benvenuto di Lorenzo della Golpaia (pp. 57-60) e del *De viribus quantitatis* di Luca Pacioli (pp. 65-70), oltre a un articolo che riguarda *I progetti di Leonardo per la macchina idraulica di Bernardo Rucellai* (pp. 61-64). Si mostrano la copertina e le pp. 64-65, relative ai contributi di Pedretti.
Repertori: GUERRINI 3337

5.21

Cesare Luporini (1909-1993)

La mente di Leonardo.
Firenze, Sansoni, 1953.
197 pp., [4] pp. di tav., ill., 24 cm.
BPRE, Negri 6521

Nel 1953, a ridosso delle celebrazioni vinciane, compare il libro *La mente di Leonardo*, dello storico della filosofia e uomo politico Cesare Luporini. Si tratta di una raccolta di saggi già pubblicati, con modifiche e ampliamenti che lo accomunano volutamente più a un *pamphlet* polemico che a un saggio accademico. Sulla scia del rinnovamento culturale del secondo dopoguerra, quello di Luporini si propone infatti come scritto militante in favore di un nuovo storicismo, di una visione "progressiva" della cultura e di un Leonardo al tempo stesso artista, uomo di scienza e tecnologo, già rivolto verso l'età moderna. Il Leonardo di Luporini non è più l'asceta solitario, ma l'uomo calato nel proprio tempo, che sa di dover obbedire alle leggi universali della storia. Il preciso posizionamento filosofico dell'autore e l'originale lettura della figura di Leonardo, determinarono numerose recensioni, variamente orientate, di firme quali Delio Cantimori, Raffaele De Grada, Augusto Marinoni, Giulio Preti, Paolo Rossi e altri.

Antichi possessori: *ex libris* Arrigo Negri.
Provenienza: dono Giuseppina Negri, 1980.
Repertori: GUERRINI 3538.
Edizioni successive: Firenze, Le lettere, 1997 (ripr. anastatica).

Bibliografia: FROSINI 2013; NATALI A. 2013, pp. 355-357.

5.22

Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia, a cura di Carlo Pedretti, in appendice *Scritti e disegni inediti di Leonardo da Vinci*. Bologna, Editoriale Fiammenghi, 1953.
XVI, 332 pp., 48 cc. di tav., ill., 26 cm.
Ed. di 970 esemplari numerati. Esemplare n. 158.
BPRE, 16.B.966

Sempre nel 1953 si svolge a Bologna, presso la Biblioteca comunale dell'Archiginnasio, la mostra vinciana curata dal giovane Carlo Pedretti (1928-2018). Il catalogo che la accompagna rappresenta uno dei frutti più importanti della prima fase di studi dello stesso Pedretti, in gran parte dedicata all'indagine dei rapporti fra Leonardo, Bologna e l'intero territorio emiliano. Nelle diverse sezioni, il curatore approfondisce aspetti della storiografia vinciana, come la pala per la famiglia Casio dipinta a Bologna dall'allievo di Leonardo Giovanni Antonio Boltraffio, l'incontro a Bologna fra papa Leone X e il re di Francia Francesco I – che pose le premesse per il soggiorno di Leonardo ad Amboise –, i passaggi di Leonardo a Bologna e in Emilia e gli studi e le testimonianze vinciane presenti nello stesso territorio. Non manca lo spazio dedicato a Venturi e al suo ruolo fondamentale per gli studi vinciani successivi.

Repertori: GUERRINI 3455.

DOCUMENTI E MEMORIE

RIGVARDANTI

LEONARDO DA VINCI

A BOLOGNA

E IN

EMILIA

A CURA DI

CARLO PEDRETTI

IN APPENDICE

SCRITTI E DISEGNI INEDITI
DI LEONARDO DA VINCI



SIGILLO DEL COMUNE DI VINCI
MUSEO CIVICO, BOLOGNA

BOLOGNA

EDITORIALE FIAMMENGHI

MCMLIII

6. Leonardo: da Vincenzo Peruggia a Dan Brown

Nel 1900, all'alba del secolo della cultura di massa, lo scrittore russo Dmitrij Sergeevic Merežkovskij pubblica il romanzo *La resurrezione degli Dei*, nel quale, partendo da una lettura in chiave spirituale della storia, ricostruisce in modo suggestivo il mondo del Rinascimento e la vicenda di Leonardo. Si tratta di una delle prime manifestazioni del mito "popolare" di Leonardo, che subisce un'improvvisa impennata quando al Louvre di Parigi, il 21 agosto 1911, si consuma il furto della *Gioconda* di Leonardo ad opera di Vincenzo Peruggia, operaio italiano immigrato in Francia. Non si tratta solo di un clamoroso fatto di cronaca, che vedrà la conclusione due anni dopo, nel dicembre del 1913, con l'arresto del ladro e il recupero del celebre dipinto, ma di uno degli eventi scatenanti di un fenomeno destinato a crescere e svilupparsi in diverse direzioni.

Fra queste, ricordiamo *Il codice Da Vinci* (2003), thriller a sfondo esoterico dello scrittore americano Dan Brown e il libro illustrato per ragazzi *Chi ha rubato la Gioconda?* (2009), pubblicato da Elisabetta Dami, all'interno della più che ventennale saga di Geronimo Stilton.

6.1

Dmitrij Sergeevic Merežkovskij (1866-1941)

La resurrezione degli Dei. Il romanzo di Leonardo da Vinci, traduzione dal russo della signora Nina Romanowsky autorizzata dall'Autore.

Milano, Treves, 1925.

3 v. (339, 390, 350 pp.), 19 cm.

BPRE, Pop. 28872-28874

Questo fortunatissimo romanzo russo apparve per la prima volta a San Pietroburgo nell'anno 1900. Si tratta di una biografia romanzata, che rappresenta la seconda parte di una trilogia che si apre con *La morte degli dei: Giuliano l'Apostata* e si chiude con *L'anticristo: Pietro il Grande e Alessio*. Secondo il giudizio di Ettore Verga, «la figura di L[eonardo] nulla guadagna in chiarezza in questo libro, il quale tuttavia non è privo di meriti, giacché nel far rivivere intorno al grande artista le principali figure della Corte e della società milanese al tempo di Lodovico il Moro, l'A. si è ispirato alle fonti, e ha saputo dare a taluni episodi, [...], una consistenza di realtà storica» (VERGA 1333). Oltre agli aspetti della ricostruzione storica, si deve sottolineare il dramma rappresentato dal tentativo di Leonardo di conciliare idealità pagane e cristiane, muovendosi come un nuovo Ermete e ammantando di conseguenza la propria figura di magia e mistero. La sostanza del romanzo non si discosta dalla visione di Leonardo tipica di questa età. Infatti, «questo Leonardo di Merezkowskij, grande più di ogni altro uomo per l'audacia dei suoi tentativi, lascia dietro di sé un'ombra di tristezza e di rimpianto per l'incompiutezza delle sue ricerche: egli che porta su di sé l'etichetta di nuovo Ermete e nuovo Prometeo si umanizza sempre più di fronte ai propri fallimenti» (MIGLIORE 1994, p. 56). La prima traduzione italiana del romanzo, di cui si mostra qui

una ristampa successiva, fu pubblicata nel 1901 a cura di Nina Romanowsky (1861-1951). L'opera è stata più volte ripubblicata e tradotta nelle più diffuse lingue del mondo.

Antichi possessori: *ex libris* a penna «Piero Nizzi» (Pop. 28872-28874), timbro «Ex libris del Tenente dott. | Piero Nizzi caduto per l'Italia | DONO DEI GENITORI» (Pop. 28873-28874).

Provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia. Repertori: VERGA 1333, 1381; GUERRINI 968.

Bibliografia: MIGLIORE 1994, pp. 46-56; VECCE 2012; BAZZOCCHI 2019, pp. 109-111.

6.2

Marcello Vannucci (1921-2009)

Il furto della Gioconda. Vincenzo Peruggia e la sua storia, con un saggio di Enrico Sturani illustrato da ritratti infedeli.

Palermo, Novecento, 1993.

189 pp., [24] cc. di tav., ill., 21 cm.

BPRE, Deposito Esterno, 759.5 VAN

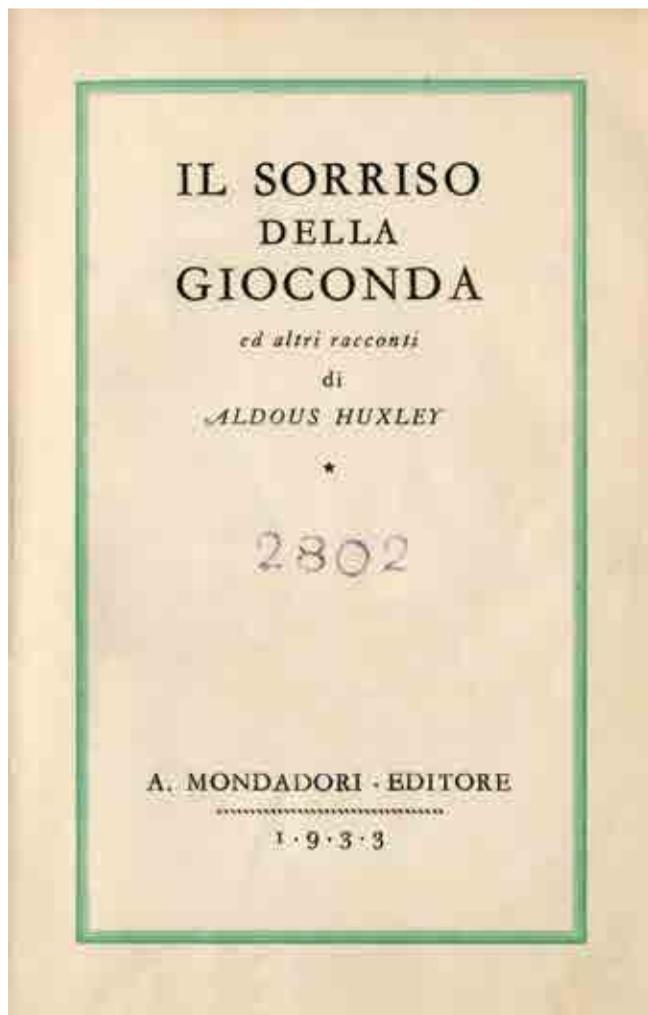
Il furto della *Gioconda* ad opera di Vincenzo Peruggia fu un episodio che all'epoca destò grandissimo scalpore in tutto il mondo. Oggi lo avremmo definito un "evento mediatico" di prima grandezza. Non solo occupò le prime pagine di tutti i giornali, ma fu spunto per l'ispirazione di grandi scrittori, come Gabriele D'Annunzio, che più volte ritornerà sull'argomento con poesie e sceneggiature cinematografiche⁷.

Repertori: VERGA 2004, 2389, 2738; GUERRINI

7. I repertori e la bibliografia citati nella scheda 6.2 non fanno riferimento tanto all'opera descritta, quanto all'episodio del furto della *Gioconda* e ai suoi influssi letterari, in particolare sulla produzione di Gabriele D'Annunzio



6.1



6.3

1369, 1457, 1952.

Bibliografia: VERGA 1913-1917; D'ANNUNZIO 1938; MIGLIORE 1994, pp. 165-166, 193, 272, 278; D'ANNUNZIO 2018; VEZZOSI 2019, pp. 61-62.

6.3

Aldous Huxley (1894-1963)

Il sorriso della Gioconda e altri racconti, [traduzione dall'Inglese di Luigi Barzini jr. ed Emilio Ceretti].

Milano, Mondadori, 1933.

224 pp., 20 cm.

BPRE, Pop. 2802

Lo scrittore inglese Aldous Huxley visse in Italia negli anni Venti del Novecento e maturò una grande ammirazione per l'arte italiana. È proverbiale il suo elogio della *Resurrezione* di Piero della Francesca. Il racconto *The Gioconda smile*, pubblicato per la prima volta a Londra e New York nella raccolta *Mortal coils* (1922) e tradotto in italiano nel 1933, interpreta invece in chiave parodistica il mito della *Gioconda*-donna fatale, esaltato dalla cultura europea tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento. Il racconto avrà poi una trasposizione teatrale a cura dell'autore (1948) e una cinematografica postuma (1964).

Provenienza: Biblioteca popolare di Reggio Emilia.

Repertori: GUERRINI 2709 (opera teatrale in lingua originale), 2726 (traduzione italiana dell'opera teatrale).

Bibliografia: MIGLIORE 1994, pp. 40, 280.

6.4

Donald Sassoon (1946 -)

La Gioconda. L'avventurosa storia del quadro più famoso del mondo.

Roma, Carocci, 2002.

306 pp., [6] cc. di tav., ill., 22 cm.

BPRE, Sezione Moderna, 759.5 SAS

Lo storico inglese Donald Sassoon, allievo di Eric J. Hobsbawm, prende le mosse da una descrizione della *Gioconda* e della sua storia, per concentrarsi sulla fortuna del dipinto e sui processi che hanno contribuito alla sua attuale fama, primo fra tutti il diffondersi e rafforzarsi del mito di Leonardo fra Ottocento e Novecento quando, con il tramontare del *Grand Tour*, la palma di principale capolavoro leonardesco passa dal *Cenacolo* al ritratto di Mona Lisa del Giocondo.

6.5

Sergio Ferrero (1926-2008)

Il ritratto della Gioconda.

Milano, Rizzoli, 1993.

185 pp., 23 cm.

BPRE, Deposito Esterno, N FER

L'opera è stata tradotta in francese da Danièle Valin con il titolo *Paysages dérobés* (Paris, Payot et Rivages, 2004).

6.6

Jeanne Kalogridis (1954 -)

L'enigma della Gioconda. Romanzo, traduzione di Marina Visentin.

Milano, Longanesi, 2007.

551 pp., 21 cm.

BPRE, Sezione Moderna, NA KAL

6.7

Dan Brown (1964 -)

The da Vinci code. A novel.

London, Bantam Press, 2003.

454 pp., 24 cm.

BPRE, Decentrata Rosta Nuova, TI BRO

Pubblicato a Londra e New York nel 2003, all'interno della serie dei romanzi aventi per protagonista il personaggio immaginario di Robert Langton, *The da Vinci code*, in italiano *Il codice Da Vinci*, diventa presto un caso commerciale e letterario, che non manca di suscitare polemiche. Le vicende del romanzo sono infatti lette attraverso la lente della letteratura gnostica e dei testi apocrifi del cristianesimo, mettendo l'accento su una linea "femminile", rappresentata principalmente da Maria Maddalena. Questa scelta dell'autore ha determinato diverse interpretazioni, da quella di mistificare l'autenticità delle fonti del cristianesimo e della stessa vicenda biografica leonardesca, a quella che mette in evidenza il ruolo di pura *fiction* di opere come questa, che vanno considerate solo in quanto tali. L'edizione in lingua inglese venderà circa tre milioni di copie mentre l'autore, lo scrittore statunitense Dan Brown, ex docente di letteratura inglese alla Phillips Exeter Academy, già dal 1996 aveva optato esclusivamente per l'attività di scrittore.

Bibliografia: BURSTEIN 2004; BOCK 2005; NEWMAN 2005; CARDINI 2006; EHRMAN 2006; TORNIELLI 2006; JAVEAU 2007; MORA 2009.

6.8

Dan Brown (1964 -)

Il codice Da Vinci, traduzione di Riccardo Valla.

Milano, Mondadori, 2003.

523 pp., 23 cm.

BPRE, Sezione Moderna, NA BRO

Il codice Da Vinci rientra in quella categoria di

opere di fantasia che si potrebbero definire “esoteriche”. Si presenta la prima edizione italiana del romanzo, pubblicata nella collezione “Omnibus”. Nel 2009 uscirà la prima edizione nella collezione “Oscar bestsellers”.

6.9

Il codice Da Vinci.

Directed by Ron Howard, music by Hans Zimmer, director of photography Salvatore Totino, based upon the novel by Dan Brown, screenplay by Akiva Goldsman.

Italia, Sony Pictures Home Entertainment, 2006.

1 DVD-Video (ca. 143 minuti), colore, sonoro, 19 cm.

BPRE, Decentrata Santa Croce, DVD F HOWARD

Si presenta qui una riproduzione della versione cinematografica del romanzo di Dan Brown, prodotta negli USA nel 2006 con la regia di Ron Howard, nome d'arte di Ronald William Beckenholdt, nato in Oklahoma (USA) nel 1954.

6.10

E.L. Konigsburg (1930-2013)

La Gioconda e il nobile sosia, traduzione di Angela Ragusa, illustrazioni di Vittoria Facchini.

Milano, Mondadori, 2004.

142 pp., ill., 21 cm.

BDA, R ARTE Rinascimento 87

Romanzo storico per ragazzi che racconta, dal punto di vista dell'allievo Giovanni Giacomo Caprotti, detto Salai, come Leonardo cominciò a dipingere la *Gioconda*. L'edizione originale, dal titolo *The second Mrs. Gioconda*, fu pubblicata a New York nel 1975.

6.11

Geronimo Stilton

Chi ha rubato la Gioconda? [Disegni di Giuseppe Facciotto].

Casale Monferrato, Piemme junior, 2009.

48 pp., ill., 30 cm.

BPRE, Sezione Moderna, R 741.594 5 STI

Romanzo di avventure per bambini, che ha fra i protagonisti Leonardo da Vinci e la *Gioconda*. Geronimo Stilton è il personaggio creato nel 1993 dalla scrittrice milanese per ragazzi Elisabetta Dami (nata nel 1958). I suoi libri hanno venduto circa 36 milioni di copie in Italia e, tradotti in quasi 50 lingue, circa 180 milioni in tutto il mondo.

Venturi
Spiccioli

VENTURI
OTTICA
—
Tom. 1.

GALILEI
MEMORIE E LETTERE
ORDINATE DAL
VENTURI
1. = 2.

INGHIL
MONUMEN
ETRUSCA
Tom. I. P.

10
B

10
B

10
C
49

10
C
34

Bibliografia

- ALBERICI 1984: *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, a cura di Clelia Alberici, schede di Mariateresa Chirico De Biasi, Milano, Electa, 1984.
- EADEM 1992: CLELIA ALBERICI, *Leonardo e l'incisione: qualche aggiunta*, "Raccolta vinciana", fasc. 24 (1992), pp. 9-53.
- ANDERLONI 1903: EMILIO ANDERLONI, *Opere e vita di Pietro Anderloni. Note ed appunti*, Milano, G. Modiano & C., 1903.
- ANDRÉS 2006: JUAN ANDRÉS, *Epistolario de Juan Andrés y Morell (1740-1817)*, edición de Livia Brunori, Valencia, Generalitat valenciana, 2006, 3 v. + 1 CD-ROM.
- ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005: *Leonardo da Vinci. La vera immagine. Documenti e testimonianze sulla vita e sull'opera*, a cura di Vanna Arrighi, Anna Bellinazzi, Edoardo Villata, Firenze, Giunti, 2005.
- ATTOLINI 2005: ALBERTO ATTOLINI, *Le carte Venturi nell'Archivio di Stato di Reggio Emilia*, in BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005, pp. 3-24.
- BARATTA 1905: MARIO BARATTA, *Curiosità vinciane. Perché Leonardo da Vinci scriveva a rovescio; Leonardo da Vinci enigmofilo; Leonardo da Vinci nella invenzione dei palombari e degli apparecchi di salvataggio marittimo*, con 148 facsimili, Torino, Fratelli Bocca, 1905.
- BATTAGLIA 2007: ROBERTA BATTAGLIA, *Leonardo e i leonardeschi. Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono, Andrea Solario, Giovanni Agostino da Lodi, Francesco Napoletano, Cesare da Sesto, Bernardino Luini, Giampietrino, Francesco Melzi*, Milano, Il Sole 24 ore; Firenze, E-ducation.it, 2007.
- BAZZOCCHI 2019: MARCO A. BAZZOCCHI, *Lo sguardo molteplice di Leonardo*, in CAMPIONI 2019, pp. [107]-114.
- BELLONI 1943: GIAN GUIDO BELLONI, *Serafino Ricci*, "Rivista italiana di numismatica e scienze affini", serie IV, 3 (1943), n. XLV, pp. 3-10.
- BELTRAMI 1897: Polifilo [LUCA BELTRAMI], *Leonardo anatomico*, "Corriere della sera", 29 novembre 1897.
- IDEM 1912: [LUCA BELTRAMI], *Leonardo da Vinci e l'aviazione*, Milano, Tip. Guerrini e Lanza, 1912.
- BERETTA 2019: MARCO BERETTA, *Leonardo nella storiografia della scienza italiana. 1797-1939*, in BERETTA – CANADELLI – GIORGIONE 2019, pp. 23-43.
- IDEM – CANADELLI – GIORGIONE 2019: *Leonardo 1939. La costruzione del mito*, a cura di Marco Beretta, Elena Canadelli, Claudio Giorgione, Milano, Editrice Bibliografica, 2019.
- BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005: *Giambattista Venturi scienziato, ingegnere, intellettuale fra età dei lumi e classicismo*, a cura di Walter Bernardi, Paola Manzini, Roberto Marcuccio, Firenze, Olshki, 2005.
- BERTELLI 2019: SIMONE BERTELLI, *Il mito di Leonardo*, in GIORGIONE 2019, pp. 51-58.
- BOCK 2005: DARREL L. BOCK, *Il Codice da Vinci. Verità e menzogne*, Milano, Armenia, 2005.
- BOITO 1883: CAMILLO BOITO, *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio. Studii artistici*, 2. ed., Milano, U. Hoepli, 1883.
- BOLOGNA 1982: *Scritti su Leonardo nelle biblioteche milanesi, Castello Sforzesco, 20 novembre 1982-16 gennaio 1983*, a cura di Giulia Bologna, [schede a cura di Giuseppe Severini], [Milano], Comune di Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1982.
- BORRELLI – SCETTINO 2005: ANTONIO BORRELLI – EDVIGE SCETTINO, *La prima cattedra di storia della fisica in Italia: un'occasione mancata*, "Scienza & Politica", 17 (2005), n. 33, pp. [75]-94.
- BOSCHINI 2003-2004: CHIARA BOSCHINI, *Il Fondo Giovanni Costetti presso la Biblioteca "A. Panizzi" di Reggio Emilia*, [tesi di laurea], Università degli Studi di Parma, Facoltà di Lettere e Filosofia, anno accademico 2003-2004.
- BOSSI 1810: GIUSEPPE BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci libri quattro*, Milano, dalla Stamperia reale, 1810 [ma 1811].
- BUCCARO 2011: *Leonardo da Vinci. Il codice Corazza nella Biblioteca nazionale di Napoli. Con la riproduzione in facsimile del Ms. 12.D.79*, edizione e saggio critico di Alfredo Buccaro, presentazione

- di Carlo Pedretti, Napoli, CB Edizioni grandi opere, Edizioni scientifiche italiane, 2011, 2 v.
- BURSTEIN 2004: *I segreti del codice. La verità dietro il Codice da Vinci*, a cura di Dan Burstein, [traduzione di Corrado Ferri e Valeria Galassi], 6. ed., Milano, Sperling & Kupfer, 2004.
- CADOPPI 1990: GIANNI CADOPPI, *Giovanni Battista Venturi (1746-1822). Scienza, politica e politica della scienza nel Ducato Estense*, Reggio Emilia, Circolo filatelico numismatico, 1990.
- CALVI 1909: GEROLAMO CALVI, *Introduzione al codice di Leonardo da Vinci della Biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto lombardo di scienze e lettere, Milano, Cogliati, 1909.
- CAMEROTA – DI TEODORO – GRASSELLI 2015: *Piero della Francesca. Il disegno tra arte e scienza*, a cura di Filippo Camerota, Francesco Paolo Di Teodoro, Luigi Grasselli, Milano, Skira, 2015.
- CAMPIONI 2019: *Con Leonardo da Vinci a Bologna. Atti del convegno, Bologna, 15 maggio 2018*, a cura di Rosaria Campioni, Bologna, Comune di Bologna, 2019.
- CARANDO 1962: SIMONA CARANDO, *Arconati (Arconato) Francesco*, in DBI, v. 4, 1962, p. 2.
- CARDINI 2006: FRANCO CARDINI, *La stoffa dei nostri sogni. Contro il Codice da Vinci e non solo*, postfazione di Enrico Nistri, Firenze, Sassoscritto, 2006.
- CARUSI 1919: ENRICO CARUSI, *Per il "Trattato della pittura" di Leonardo da Vinci. Contributo di ricerche sui manoscritti e sulla loro redazione*, in ISTITUTO DI STUDI VINCIANI IN ROMA 1919, pp. [419]-439.
- CIAMMITTI 2007: LUISA CIAMMITTI, *Francesco Malaguzzi Valeri*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. [336]-344.
- CIARDI 1994: ROBERTO PAOLO CIARDI, *L'immagine di Leonardo. XXXIII Lettura Vinciana, Città di Vinci, Biblioteca Leonardiana, 15 aprile 1993*, Firenze, Giunti, 1994.
- IDEM 2005: ROBERTO PAOLO CIARDI, *Leonardo: autoritratti inesistenti e ritratti immaginati*, in ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, pp. 54-61.
- COGLIATI ARANO 1980: *Leonardo. Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia. Venezia, Gallerie dell'Accademia, maggio-giugno 1980*, [a cura di] Luisa Cogliati Arano, Milano, Electa, 1980.
- CONFERENZE FIORENTINE 1910: *Leonardo da Vinci. Conferenze fiorentine*, Milano, Treves, 1910.
- CONTI 1910: ANGELO CONTI, *Leonardo pittore*, in *Conferenze fiorentine 1910*, pp. [81]-103.
- CORBEAU 1968: ANDRÉ CORBEAU, *Les manuscrits de Léonard de Vinci. Examen critique et historique de leurs éléments externes; Les manuscrits de Léonard de Vinci de la Bibliothèque nationale de Madrid. Description critique et histoire*, [Caen, Centre régional de documentation pédagogique], 1968.
- CORBUCCI 1886: VITTORIO CORBUCCI, *Luigi Calamatta incisore... con note, documenti inediti ed elenco delle sue stampe disegnate ed incise*, Civitavecchia, V. Strambi, 1886.
- CROCE 1910: BENEDETTO CROCE, *Leonardo filosofo*, in *Conferenze fiorentine 1910*, pp. [227]-256.
- D'ANNUNZIO 1938: *L'uomo che rubò la Gioconda*, invenzione e disegno di Gabriele D'Annunzio, Roma, Fondazione del Vittoriale degli Italiani, 1938.
- IDEM 2018: GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'uomo che rubò la Gioconda*, presentazione di Lucio D'Arcangelo, Chieti, Solfanelli, 2018.
- DAVOLI Z. 1995-2020: *La raccolta di stampe "Angelo Davoli". Catalogo generale*, [a cura di] Zeno Davoli, con la collaborazione di Chiara Panizzi, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, Diabasis, 1995-2020, 10 v.
- IDEM 1997: ZENO DAVOLI, *Il Gabinetto delle Stampe "Angelo Davoli"*, in *La Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, a cura di Maurizio Festanti, prefazione di Luigi Balsamo, testi di Giuseppe Adani ... [et al.], fotografie di Claudio Cigarini, Reggio Emilia, Comune di Reggio Emilia, 1997, pp. 165-182.
- DAVOLIO 2005: CRISTIANA DAVOLIO, *Venturi collezionista di stampe*, in BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005, pp. 59-75.
- DE BRIGNOLI 1935: G. DE BRIGNOLI DI BRUNNHOF, *Del cavalier abate Giambattista Venturi reggiano. Notizie biografiche con appendici*, in *Notizie biografiche in continuazione della Biblioteca Modonese del cavalier abate Girolamo Tiraboschi, III*, Reggio Emilia, Tipografia Torreggiani e compagno, 1835 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1972), pp. 187-369, 486-487.
- DE FRENZA 2005: LUCIA DE FRENZA, *Il dibattito sull'elettrometria organica e minerale nella corrispondenza fra Venturi e Carlo Amoretti*, in BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005, pp. 191-205.
- DE TONI G.B. 1920-1922: GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Frammenti vinciani XI. Lettere del pittore Giuseppe Bossi a Giambattista Venturi e Vincenzo Camuccini*, "Raccolta Vinciana", fasc. 11 (1920-1922), pp. [229]-235.
- IDEM 1921: GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Matériaux pour la reconstruction du manuscrit A de Léonard*

- de Vinci, de la Bibliothèq̃ue de l'Institut, "Comptes rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des Sciences", 173 (1921), n. 20, pp. 952-954.
- IDEM 1921-1922: GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Frammenti Vinciani X. Contributo alla conoscenza di fogli mancanti nei manoscritti A ed E di Leonardo da Vinci*, "Atti del Reale istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Parte seconda", 81 (1921-1922), pp. 35-44.
- IDEM 1922: GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Intorno un apografo del Trattato della pittura di Leonardo da Vinci nella Biblioteca civica di Reggio-Emilia*, "Archivio di storia della scienza", 3 (1922), pp. [135]-140.
- IDEM 1924: GIOVANNI BATTISTA DE TONI, *Giambattista Venturi e la sua opera vinciana. Scritti inediti e l'Essai*, Roma, P. Maglione e C. Strini successori E. Loescher, 1924.
- DE TONI N. 1974: NANDO DE TONI, *Frammenti Vinciani, XXXI. Giovanni Battista Venturi ed i manoscritti dell'Ambrosiana a Parigi nel 1797*, [Brescia, s.n., 1974].
- IDEM 1975: NANDO DE TONI, *Frammenti vinciani XXXII. Trascrizioni inedite da fogli perduti del Manoscritto E 2176 dell'Istituto di Francia di Leonardo da Vinci*, Firenze, Giunti Barbèra, 1975.
- IDEM 1979: NANDO DE TONI, *Ancora sul 'Valturio'*, "Notiziario vinciano", 3 (1979), n. 10, pp. 5-68.
- IDEM 1980: NANDO DE TONI, *Trascrizioni di G.B. Venturi da fogli perduti del manoscritto E 2176 dell'Istituto di Francia*, "Notiziario vinciano", 4 (1980), n. 14, pp. 5-58.
- DE VESME 1928: *Francesco Bartolozzi. Catalogue des estampes et notice biographique*, d'après les manuscrits de A. De Vesme, entièrement reformés et complètes d'une étude critique par A. Calabi, Milano, Modiano, 1928.
- DEL CENTINA – FIOCCA 2010: ANDREA DEL CENTINA – ALESSANDRA FIOCCA, *Guglielmo Libri matematico e storico della matematica. L'irresistibile ascesa dall'Ateneo pisano all'Institut de France*, Firenze, Olshki, 2010.
- DEL LUNGO 1910: ISIDORO DEL LUNGO, *Leonardo scrittore*, in *Conferenze fiorentine* 1910, p. [259]-292.
- DI TEODORO 2005: FRANCESCO PAOLO DI TEODORO, *Per la storia del Codice Reggiano del De prospectiva pingendi di Piero della Francesca: l'inedita Memoria di Giovan Battista Venturi (1817) e le ricerche di Gustavo Uzielli (1896)*, "Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea", 3 (2005), n. 5, pp. 14-39, tav. 1-14.
- DINOIA 2012: ROSALBA DINOIA, *Luigi Calamatta (1801-1869). Incisore e patriota in Europa*, con i contributi di Pietro Finelli e Annarosa Poli, Roma, Palombi, 2012.
- DIONISOTTI 1995: CARLO DIONISOTTI, *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995.
- EHRMAN 2006: BART D. EHRMAN, *La verità sul Codice da Vinci. Un grande storico svela tutti i segreti del libro che ha affascinato il mondo*, traduzione di Elisa Banfi ... [et al.], Milano, Oscar Mondadori, 2006.
- FAIETTI – MARINI 2016: *Sguardi sul Novecento. Disegni di artisti italiani tra le due guerre*, a cura di Marzia Faietti, Giorgio Marini, con la collaborazione di Valentina Martino, Bruno Mascellino, Pierluca Nardoni, e con un saggio di Daniele Menozzi, Firenze-Milano, Giunti, 2016.
- FANFANI 2013: MASSIMO FANFANI, *Marinoni e gli "Appunti grammaticali e lessicali"*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [389]-413.
- FARAGO 2009: *Re-reading Leonardo. The Treatise on painting across Europe, 1550-1900*, edited and introduced by Claire Farago, Farnham, Ashgate, 2009.
- EADEM – BELL – VECCE 2018: CLAIRE FARAGO – JANIS BELL – CARLO VECCE, *The Fabrication of Leonardo da Vinci's Trattato della pittura. With a scholarly edition of the editio princeps (1651) and an annotated English translation*, with a foreword by Martin Kemp, and additional contributions by Juliana Barone, Matthew Landrus, Maria Rasaglia ... [et al.], Leiden-Boston, Brill, 2018, 2 v.
- FERRERO 1929: LEO FERRERO, *Léonard de Vinci, ou l'oeuvre d'art*, précédé d'une étude Léonard et les philosophes de Paul Valéry, Paris, Éditions Kra, 1929.
- FESTANTI 2019: *Catalogo degli incunaboli della Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia*, [a cura di] Maurizio Festanti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2019.
- FLORA 1940: FRANCESCO FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano, A. Mondadori, 1940, 3 v.
- IDEM 1948: FRANCESCO FLORA, *Leonardo e il Rinascimento. Commenti ai testi vinciani. Corso di letteratura italiana per l'anno accademico 1947-48*, Milano, Malfasi, ©1948.
- IDEM 1952: *Leonardo*, a cura di Francesco Flora, 142 tavole in nero, 4 tavole a colori, Milano, A. Mondadori, 1952.
- FREUD 1910: SIGMUND FREUD, *Eine Kindheits Erinnerung des Leonardo da Vinci*, Leipzig und Wien, Franz Deuticke, 1910.
- IDEM 2008: SIGMUND FREUD, *Leonardo, 1910*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.
- FROSINI 2013: FABIO FROSINI, *Cesare Luporini e La mente di Leonardo tra temporalità e spazializzazione*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [77]-97.

- FUMAGALLI A. 1976: ANNA FUMAGALLI, *L'opera della leonardista Giuseppina Fumagalli*, "Ausonia. Rivista di lettere ed arti", 31 (1976), n. 3-4, pp. [63]-71.
- FUMAGALLI G. 1963: GIUSEPPE FUMAGALLI, *Guglielmo Libri*, a cura di Berta Maracchi Biagiarelli, Firenze, Olschki, 1963.
- FUMAGALLI I. 1811: *Scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia, o sia Raccolta di varie opere eseguite dagli allievi e imitatori di quel gran maestro*, diseguate, incise e descritte da Ignazio Fumagalli, Milano, dalla Reale stamperia, 1811.
- GADDA 1939: CARLO EMILIO GADDA, *La "Mostra Leonardesca" di Milano*, "Nuova Antologia", 74 (1939), v. CDIV, fasc. 1618, pp. 470-479.
- GALLUZZI F. 2013: FRANCESCO GALLUZZI, *Leonardo prossimo mio. Il centenario del 1952 nel dibattito culturale del suo tempo*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [265]-281.
- GALLUZZI P. 2005: PAOLO GALLUZZI, *La Commissione per l'Edizione nazionale dei manoscritti e dei disegni di Leonardo da Vinci. Un secolo di storia*, in ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, pp. 26-42.
- IDEM 2018: *L'acqua microscopio della natura. Il Codice Leicester di Leonardo da Vinci*, a cura di Paolo Galluzzi, Firenze-Milano, Giunti, 2018.
- GAMBARELLI 1996: AUGUSTO GAMBARELLI, *Sacerdoti reggiani defunti dal 1866 al 1996*, presentazione di Ugo Bellocchi, Reggio Emilia, [s.n.], 1996.
- GANDINI 2005: ROBERTO GANDINI, *Fonti storiche e apparato iconografico nella 'Storia di Scandiano' di Venturi*, in BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005, pp. 267-280.
- GATTI – MONDUCCI 1994: SERGIO GATTI – ELIO MONDUCCI, *Nuovi documenti su Cesare Cesariano e la sua edizione del "De architectura" di Vitruvio, Como, 1521*, Reggio Emilia, [s.n.], 1994.
- GIORGIONE 2019: *Leonardo da Vinci. La scienza prima della scienza*, a cura di Claudio Giorgione, [Napoli], Arte'm; [Roma], L'Erma di Bretschneider, 2019.
- GLÜCK 1910: GUSTAV GLÜCK, *Ein neugefundenes Jugendwerk Lorenzo Lottos*, Vienna, Schroll, 1910.
- GOVI 1867: GILBERTO GOVI, *Nota intorno al primo scopritore della pressione atmosferica*, Torino, Stamperia reale, 1867. Estratto dagli "Atti della Reale Accademia delle scienze di Torino", giugno 1867.
- IDEM 1868: GILBERTO GOVI, *Le leggi della natura. Discorso*, Torino, Stamperia Reale, 1868.
- GUFFANTI 2007: MARIO VALENTINO GUFFANTI, *La fortuna di Leonardo nelle edizioni a stampa del Trattato della pittura e nei suoi estratti*, in MARANI – FIORIO 2007, pp. 121-127.
- GÜTERMANN 2018: CARLA FEDERICA GÜTERMANN, *Giovanni Piumati, l'ostinato rigore della ricerca, in Leonardo disegnato da Hollar*, a cura di Annalisa Perissa Torrini, Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2018, pp. 171-183.
- HOUSEFIELD 2003: JAMES E. HOUSEFIELD, *The Nineteenth-Century Renaissance and the modern facsimile. Leonardo da Vinci's notebooks from Ravaisson-Mollien to Péladan and Duchamp*, in *The Renaissance in the Nineteenth Century = Le XIXe siècle renaissant*, edited by Yannick Portebois and Nicholas Terpstra, Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2003, pp. [73]-88.
- ISTITUTO DI STUDI VINCIANI IN ROMA 1919: ISTITUTO DI STUDI VINCIANI IN ROMA, *Per il IV centenario della morte di Leonardo da Vinci, Il maggio MCMXIX*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1919.
- JAVEAU 2007: *Le succès du da Vinci code*, éditeur invité Claude Javeau, Mons, Université de Mons-Le Hainaut, 2007. Numero monografico di: "La matière & l'esprit", n. 8, luglio 2007.
- KEMP 2018: MARTIN KEMP, *L'acqua nell'arte di Leonardo: alcuni punti di riferimento*, in GALLUZZI P. 2018, pp. [220]-229.
- KRISTELLER 1967: *Iter Italicum. A finding list of uncatalogued or incompletely catalogued humanistic manuscripts of the Renaissance in Italian and other libraries*, compiled by Paul Oskar Kristeller. 2: *Italy. Orvieto to Volterra, Vatican City*, London, The Warburg Institute; Leiden, E.J. Brill, 1967.
- LAURENZA 2005: DOMENICO LAURENZA, *Gli studi e le edizioni vinciane tra XVIII e XX secolo: documenti e spunti per una ricostruzione storica*, in ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, pp. 99-108.
- IDEM 2018: DOMENICO LAURENZA, *La storia del Codice Leicester dopo Leonardo. Nuove evidenze*, in GALLUZZI P. 2018, pp. 267-287.
- IDEM – DE PASQUALE 2019: *Svelare Leonardo. I codici, la Commissione vinciana e la nascita di un mito nel Novecento*, a cura di Domenico Laurenza e Andrea De Pasquale, Firenze-Milano, Giunti, 2019.
- LE BLANC 1970-1971: CHARLES LE BLANC, *Manuel de l'amateur d'estampes contenant un dictionnaire des graveurs de toutes les nations, dans lequel sont décrites les estampes rares ...*, Amsterdam, G.W. Hissink & Co., 1970-1971, 2 v. Ripr. facsimilare dell'ed.: Paris, P. Jannet, 1854-1890.
- Leonardeschi* 1998: *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, saggi di Giulio Bora ... [et al.], contributi di David Alan Brown, Marco Carminati, Milano, Skira, 1998.

- Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia 2003: *Leonardo, Machiavelli, Cesare Borgia. Arte, storia e scienza in Romagna, 1500-1503*, Roma, De Luca, 2003.
- LEONARDO DA VINCI / BARATTA 1941: *I disegni geografici di Leonardo da Vinci conservati nel Castello di Windsor*, [a cura di Mario Baratta], Roma, La Libreria dello Stato, 1941.
- IDEM / BELTRAMI 1891: LEONARDO DA VINCI, *Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca del principe Trivulzio in Milano*, trascritto ed annotato da Luca Beltrami, [riprodotto in 94 tavole eliografiche da Angelo Della Croce], Milano, [s.n.], 1891.
- IDEM / BELTRAMI 1913: LEONARDO DA VINCI, *Scritti*, con un proemio di Luca Beltrami, Milano, Istituto editoriale italiano, [1913].
- IDEM / CALVI 1909: LEONARDO DA VINCI, *Il codice di Leonardo da Vinci nella biblioteca di Lord Leicester in Holkham Hall*, pubblicato sotto gli auspici del R. Istituto lombardo di scienze e lettere (Premio Tomasoni) da Gerolamo Calvi, Milano, Cogliati, 1909.
- IDEM / FUMAGALLI G. 1915: *Leonardo prosatore. Scelta di scritti vinciani preceduta da un medaglione leonardesco e da una avvertenza alla presente raccolta e corredata di note, glossarietto, appendice sulle allegorie vinciane*, a cura di Giuseppina Fumagalli, Milano-Roma-Napoli, Dante Alighieri, 1915.
- IDEM / FUMAGALLI G. 1943: LEONARDO DA VINCI, *L'occhio nell'universo*, a cura di G. Fumagalli, Firenze, Sansoni, 1943.
- IDEM / PÉLADAN 1907: LEONARDO DA VINCI, *Textes choisis. Pensées, théories, préceptes, fables et facéties*, traduits dans leur ensemble pour la première fois d'après les manuscrits originaux et mis en ordre méthodique avec une introduction par Péladan, Paris, Société du Mercure de France, 1907.
- IDEM / SABACHNIKOFF – PIUMATI 1893: LEONARDO DA VINCI, *Codice sul volo degli uccelli e varie altre materie*, pubblicato da Teodoro Sabachnikoff, trascrizioni e note di Giovanni Piumati, traduzione in lingua francese di Carlo Ravaisson-Mollien, Parigi, Rouveyre, 1893.
- LEVENSON – OBERHUBER – SHEEHAN 1973: *Early Italian engravings from the National Gallery of Art*, [a cura di] Jay A. Levenson, Konrad Oberhuber, Jacquelyn L. Sheehan, Washington, National Gallery of Art, 1973.
- MACCIONI – MOSTERT 1995: P. ALESSANDRA MACCIONI RUJU – MARCO MOSTERT, *The life and times of Guglielmo Libri (1802-1869). Scientist, patriot, scholar, journalist and thief. A nineteenth-century story*, Hilversum, Verloren, 1995.
- MAFFEIS 2011: *Il sole e la luna. Disegni di astronomia e cosmologia. Disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, [a cura di] Rodolfo Maffei, [Novara], De Agostini, 2011.
- IDEM 2018: RODOLFO MAFFEIS, *Il pittore e la Luna: questioni di cosmologia nel Codice Leicester*, in GALLUZZI P. 2018, pp. 251-265.
- MALAGUZZI VALERI 1915: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, [2]: *Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano, Hoepli, 1915.
- IDEM 1917: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *La corte di Lodovico il Moro*, [3]: *Gli artisti lombardi*, Milano, Hoepli, 1917.
- IDEM 1922a: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *I disegni vinciani per l'anatomia del cavallo*, "Il Marzocco", 26 febbraio 1922, p. 3.
- IDEM 1922b: FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Leonardo da Vinci e la scultura*, Bologna, Zanichelli, 1922.
- MANZINI – MARCUCCIO 2013: *Catalogo dei manoscritti di Lazzaro Spallanzani nella Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia; Quarto supplemento Carteggi*, a cura di Paola Manzini e Roberto Marcuccio, Modena, Mucchi, 2013.
- MARANI 1987: PIETRO C. MARANI, *Anna Maria Brizio*, "Raccolta Vinciana", fasc. 22 (1987), pp. [577]-585.
- IDEM 2005: PIETRO C. MARANI, *Il ritratto di Leonardo nell'immaginario collettivo e nella tradizione documentaria*, in ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, pp. 43-48.
- IDEM 2006: PIETRO C. MARANI, *La fortuna e il mito del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, in MARANI – VIATTE – FORCIONE 2006, pp. 179-200.
- IDEM 2009: PIETRO C. MARANI, *Il San Giovanni di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna*, in *San Giovanni Battista. Leonardo a Milano*, a cura di Valeria Merlini e Daniela Storti, Milano, Skira, 2009, pp. 45-59.
- IDEM 2010: PIETRO C. MARANI, *Storie e vicende dei manoscritti di Leonardo ora a Parigi, nella Bibliothèque de l'Institut de France*, in IDEM, *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano, Skira, 2010, pp. 247-257.
- IDEM 2018: PIETRO C. MARANI, *Il punto e la linea, la "superficie" e il "vello" dell'acqua. Disegnare il nulla*, in GALLUZZI P. 2018, pp. [230]-249.
- IDEM – FIORIO 2007: *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della pittura*, a cura di Pietro C. Marani, Maria Teresa Fiorio, Milano, Electa, 2007.

- IDEM – FIORIO 2015: *Leonardo da Vinci, 1452-1519. Il disegno del mondo*, a cura di Pietro C. Marani e Maria Teresa Fiorio, con i contributi di Carmen C. Bambach ... [et al.], Milano, Skira, 2015.
- IDEM – MORI 2017: *Archeologia del Cenacolo. Ricostruzioni e fortuna dell'icona leonardesca: disegni, incisioni, fotografie*, a cura di Pietro C. Marani, Giovanna Mori, con la collaborazione di Omar Cucciniello, Cinisello Balsamo, Silvana, 2017.
- IDEM – PIAZZA 2006: *Il Codice di Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco*, a cura di Pietro C. Marani, Giovanni M. Piazza, Milano, Electa, 2006.
- IDEM – VIATTE – FORCIONE 2006: *L'opera grafica e la fortuna critica di Leonardo da Vinci. Atti del Convegno internazionale, Parigi, Musée du Louvre, 16-17 maggio 2003*, a cura di Pietro C. Marani, Françoise Viatte, Varena Forcione, Firenze, Giunti, 2006.
- IDEM – VILLATA 2011: PIETRO C. MARANI – EDOARDO VILLATA, *Il volto di Leonardo nelle testimonianze letterarie e figurative tra realtà e mito*, in *Leonardo. Il genio, il mito*, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale; Venaria Reale, La Venaria Reale, 2011, pp. 129-135.
- MARCUCCIO 2001a: *Il Fondo Venturi della Biblioteca Panizzi. Catalogo*, a cura di Roberto Marcuccio, con la collaborazione di Silvia Sassi, presentazione di Maurizio Festanti, Bologna, Patron, 2001.
- IDEM 2001b: ROBERTO MARCUCCIO, *Vita breve, opere e sogni del reggiano Prospero Carri (1900-1924)*, "Strenna del Pio istituto Artigianelli", 10 (2001), n. 2, pp. 76-89.
- IDEM 2005a: ROBERTO MARCUCCIO, *Giovanni Costetti cercatore d'infinito*, "Strenna del Pio istituto Artigianelli", 14 (2005), n. 2, pp. 83-102.
- IDEM 2005b: ROBERTO MARCUCCIO, *Lingua e cultura francese nella corrispondenza e negli scritti di Venturi*, in BERNARDI – MANZINI – MARCUCCIO 2005, pp. 79-118.
- IDEM 2012: ROBERTO MARCUCCIO, *La ricezione di Leonardo nel tardo Settecento. Il caso di Giambattista Venturi*, in NANNI – SANNA 2012, pp. [1]-53.
- IDEM 2014: ROBERTO MARCUCCIO, "Perché la bellezza è immortale". Una conferenza di Prospero Carri su Leonardo da Vinci (1919-1920), "Strenna del Pio istituto Artigianelli", 23 (2014), n. 2, pp. 168-183.
- IDEM 2015: ROBERTO MARCUCCIO, *Giovanni Battista Venturi studioso e collezionista*, in CAMEROTA – DI TEODORO – GRASSELLI 2015, pp. 103-107.
- IDEM 2017: ROBERTO MARCUCCIO, *Due inediti di Giovanni Costetti. Un ritratto di giovane donna e una conferenza su Leonardo da Vinci*, "Strenna del Pio istituto Artigianelli", 26 (2017), n. 1, pp. 37-50.
- IDEM 2019a: ROBERTO MARCUCCIO, *Nel laboratorio vinciano di Giovanni Battista Venturi*, "Bollettino storico reggiano", 51 (2019), n. 168, pp. 81-105.
- IDEM 2019b: ROBERTO MARCUCCIO, *La ricezione di Leonardo da Vinci dal tardo Settecento alle celebrazioni novecentesche (1797-1953)*, in CAMPIONI 2019, pp. [85]-106.
- MARINI 1988: *Giovanni Volpato (1735-1803)*, a cura di Giorgio Marini, saggi di Grazia Bernini Pezzini ... [et al.], Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1988.
- MARINONI 1944: AUGUSTO MARINONI, *Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci, 1: L'educazione letteraria di Leonardo*, Milano, Castello Sforzesco, 1944.
- IDEM 1987: AUGUSTO MARINONI, *La biblioteca di Leonardo*, "Raccolta Vinciana", fasc. 22 (1987), pp. [291]-342.
- MARINONI MINGAZZINI 2000: ROSA MARINONI MINGAZZINI, *Augusto Marinoni: l'uomo e lo studioso*, in *Hostinato rigore. Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di Pietro C. Marani, Milano, Electa, 2000, pp. 14-26.
- MARTINI / MARANI 1979: FRANCESCO DI GIORGIO MARTINI, *Trattato di architettura, 2: [Trascrizioni e commenti]*, presentazione di Luigi Firpo, introduzione trascrizione e note di Pietro C. Marani, Firenze, Giunti Barbera, 1979.
- MARX 2012: WILLIAM MARX, *Il 'mistero' Leonardo: Valéry e Freud tra occultismo e razionalismo*, in NANNI – SANNA 2012, pp. [169]-183.
- MATTONE – OLIVARI 2006: ANTONELLO MATTONE – TIZIANA OLIVARI, *Dal manoscritto alla stampa. Il libro universitario italiano nel XV secolo*, in *Manoscritti, editoria e biblioteche dal Medioevo all'età contemporanea. Studi offerti a Domenico Maffei per il suo ottantesimo compleanno*, a cura di Mario Ascheri, Gaetano Colli, Roma, Roma nel Rinascimento, 2006, pp. 680-730.
- MAZENTA 2008: GIOVANNI AMBROGIO MAZENTA, *Alcune memorie dei fatti di Leonardo da Vinci a Milano e dei suoi libri*, ripubblicate e illustrate da D. Luigi Gramatica, prefetto della Biblioteca Ambrosiana, presentazione di Massimo Rodella, Milano, La vita felice, 2008.
- MAZZELLI 1923: Reggio Emilia, Archivio Storico del Comune, 13.5.7.5, VIRGINIO MAZZELLI, *Relazione sulla Biblioteca Municipale per l'anno 1923*, 31 dicembre 1923.
- MIGLIAVACCA 2016: PAOLO MIGLIAVACCA, *Gerolamo Calvi. L'intellettuale e la guerra*, in *Gli intellettuali e la Grande Guerra. Scrittori, artisti, politici italia-*

- ni nella Prima guerra mondiale tra interventismo e opposizione, Legnano, ANPI Legnano, 2016, v. 1, pp. [157]-174.
- MIGLIORE 1994: SANDRA MIGLIORE, *Tra Hermes e Prometeo. Il mito di Leonardo nel decadentismo europeo*, presentazione di Carlo Pedretti, Firenze, Olschki, 1994.
- MILLOSEVICH 1919: ELIA MILLOSEVICH, *Leonardo e la luce cinerea*, in ISTITUTO DI STUDI VINCIANI IN ROMA 1919, pp. [17]-19.
- MORA 2009: JUAN MANUEL MORA, *La Chiesa, l'Opus Dei e il Codice da Vinci. Un caso di comunicazione globale*, Roma, EDUSC, 2009.
- MORANDI 1908: LUIGI MORANDI, *Lorenzo il Magnifico, Leonardo da Vinci e la prima grammatica italiana; Leonardo e i primi vocabolari. Ricerche*, Città di Castello, Lapi, 1908.
- Museo ritrovato 2005: *Un museo ritrovato. Il patrimonio dell'Istituto d'Arte Chierici restituito alla città*, Reggio Emilia, Litograf 5, 2005.
- MUSSINI 1991: MASSIMO MUSSINI, *Il Trattato di Francesco di Giorgio Martini e Leonardo. Il Codice Estense restituito*, Parma, Università di Parma, Istituto di storia dell'arte, 1991.
- IDEM 1998: *La Galleria Antonio Fontanesi nei Musei Civici di Reggio Emilia*, a cura di Massimo Mussini, testi di Francesca Baldassarri ... [et al.], [Reggio Emilia], Cassa di Risparmio di Reggio Emilia, 1998.
- NANNI – SANNA 2012: *Leonardo da Vinci. Interpretazioni e rifrazioni tra Giambattista Venturi e Paul Valéry*, a cura di Romano Nanni e Antonietta Sanna, Firenze, Olschki, 2012.
- IDEM – TORRINI 2013: *Leonardo '1952' e la cultura dell'Europa nel dopoguerra. Atti del Convegno internazionale, Firenze, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, e Vinci, Biblioteca Leonardiana, 29-30-31 ottobre 2009*, a cura di Romano Nanni e Maurizio Torrini, Firenze, Olschki, 2013.
- NATALI A. 2013: ANTONIO NATALI, *La lezione tradita*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [355]-364.
- NATALI G. – VITELLI 1913-1914: GIULIO NATALI – EUGENIO VITELLI, *Storia dell'arte ad uso delle scuole e delle persone colte*, 4. ed. accresciuta e corretta, Torino, STEN, 1913-1914, 3 v.
- NAVONI 2019: MARCO NAVONI, *Il Codice Atlantico di Leonardo da Vinci alla Biblioteca Ambrosiana*, in GIORGIONE 2019, pp. 90-103.
- NEWMAN 2005: SHARAN NEWMAN, *The real history behind the Da Vinci Code*, New York (NY), Berkley Books, 2005.
- ONOFRI 1997: MASSIMO ONOFRI, *Flora Francesco*, in DBI, v. 48, 1997, pp. 309-314.
- ORESTANO 1919: FRANCESCO ORESTANO, *Leonardo da Vinci*, Roma, Optima, 1919.
- IDEM 1943: FRANCESCO ORESTANO, *Leonardo; Galilei; Tasso*, Milano, Bocca, 1943.
- ORI 2019: FABIO ORI, *Giovanni Battista Venturi nella storia della scienza. Traduzione commentata delle Recherches expérimentales, con testo francese a fronte e un saggio introduttivo*, Reggio Emilia, Antiche porte, 2019.
- PAGELLA – DI TEODORO – SALVI 2019: *Leonardo da Vinci. Disegnare il futuro*, a cura di Enrica Pagella, Francesco Paolo Di Teodoro, Paola Salvi, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.
- PALMA 2008-2009: FERNANDA PALMA, *Francesco Flora tra critica letteraria e creazione artistica*, "Samnium. Rivista storica trimestrale", 81-82 (2008-2009), pp. 15-66.
- PEDRETTI 1953: *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, a cura di Carlo Pedretti, in appendice *Scritti e disegni inediti di Leonardo da Vinci*, Bologna, Editoriale Fiammenghi, 1953.
- PETRUCCI 1953: *Catalogo generale delle stampe, tratte dai rami incisi posseduti dalla Calcografia nazionale*, [a cura di] Carlo Alberto Petrucci, Roma, Libreria dello Stato, 1953.
- PTOLOMAEUS 1885: CLAUDIUS PTOLOMAEUS, *L'Optica, da Eugenio ridotta in latino sopra la traduzione araba di un testo greco imperfetto, ora per la prima volta conforme a un codice della Biblioteca Ambrosiana*, per deliberazione della R. Accademia delle Scienze di Torino pubblicata da Gilberto Govi, Torino, G.B. Paravia, 1885.
- RETI 1971: LADISLAO RETI, *Leonardo e l'invenzione dell'acquaforte*, "I quaderni del conoscitore di stampe", n. 6, 1971, pp. 36-41.
- RICCI 1908: CORRADO RICCI, *Le Meduse degli Uffizi*, "Vita d'Arte", 1 (1908), n. 1, pp. 1-10.
- RINALDI 2015: FURIO RINALDI, "Academia Leonardiana". *Gli allievi di Leonardo e la fortuna dei modelli del maestro*, in MARANI – FIORIO 2015, pp. 439-449.
- ROBERT-DUMESNIL 1967: A.P.F. ROBERT-DUMESNIL, *Le peintre-graveur français, ou Catalogue raisonné des estampes gravées par les peintres et les dessinateurs de l'École Française. Ouvrage faisant suite au Peintre-graveur de M. Bartsch*, Paris, De Nobele, 1967, 6 v. Ripr. facsimilare dell'ed.: Paris [etc.], G. Wares [etc.], 1835-1871.

- ROMANO 1981: GIOVANNI ROMANO, *Verso la Maniera moderna: da Mantegna a Raffaello*, in *Storia dell'arte italiana*. Parte seconda: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di Federico Zeri, Torino, Einaudi, 1981, v. 2/1, pp. 40-50.
- ROSSI 2012: GIUSEPPE ADRIANO ROSSI, *Il premio "Gian Battista Venturi" e i lasciti di Leocadia Palazzi Trivelli Venturi*, "Strenna del Pio istituto Artigianelli", 21 (2012), n. 2, pp. 120-127.
- ROVETTA – MONDUCCI – CASELLI 2008: ALESSANDRO ROVETTA – ELIO MONDUCCI – CORRADO CASELLI, *Cesare Cesariano e il Rinascimento a Reggio Emilia*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.
- SACCHI 2017: ROSSANA SACCHI, *Per la biografia (e la geografia) di Francesco Melzi*, "ACME", 70 (2017), n. 2, pp. [145]-161.
- Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* 1872: *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci*, con ventiquattro tavole fotolitografiche di scritture e disegni tratti dal Codice Atlantico, Milano, Tito di Giovanni Ricordi impresse, 1872.
- SALVI 2019: PAOLA SALVI, *Il Codice sul volo degli uccelli. Contenuti e aspetti codicologici*, in PAGELLA – DI TEODORO – SALVI 2019, pp. 209-217.
- SAMEK LUDOVICI 1971: SERGIO SAMEK LUDOVICI, *Bossi Giuseppe*, in DBI, v. 13, 1971, pp. 314-319.
- SAVORGNAN DI BRAZZÀ 1941: FRANCESCO SAVORGNAN DI BRAZZÀ, *Gli scienziati in Francia*, [Roma], La Libreria dello Stato, 1941.
- SCALINI 2019: *Il Genio in guerra. Nell'età di Leonardo, Michelangelo, Dürer*, a cura di Mario Scalini, Milano, Skira, 2019.
- SCONZA 2013: ANNA SCONZA, *Ripristinare le fonti. Ricognizione degli studi sulla tradizione manoscritta leonardesca*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [415]-426.
- SELIGARDI 2005: RAFFAELLA SELIGARDI, *Giambattista Venturi allievo di Fourcroy*, in *Atti dell'XI Convegno nazionale di storia e fondamenti della chimica. Torino, 21-24 settembre 2005*, a cura di Luigi Ceruti e Francesca Turco, Roma, Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL, 2005, pp. [61]-79.
- SICOLI 2006: SANDRA SICOLI, *Malaguzzi Valeri Francesco*, in DBI, v. 67, 2006, pp. 731-733.
- SOLMI 1908: EDMONDO SOLMI, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. Contributi*, Torino, Loescher, 1908. Suppl. al "Giornale storico della letteratura italiana", 10-11 (1908).
- IDEM 1911: EDMONDO SOLMI, *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, "Giornale storico della letteratura italiana", 58 (1911), pp. 297-357.
- IDEM 1924: EDMONDO SOLMI, *Scritti vinciani*, raccolti a cura di Arrigo Solmi, Firenze, La voce, 1924.
- IDEM 1976: EDMONDO SOLMI, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, [preceduto da] *Ricordi familiari*, di Sergio Solmi, presentazione di Eugenio Garin, Firenze, La nuova Italia, 1976.
- SORCE 2009: FRANCESCO SORCE, *Melzi Francesco*, in DBI, v. 73, 2009, pp. 392-394.
- SPALLANZANI L. 1984-1990: LAZZARO SPALLANZANI, *Edizione nazionale delle opere*, Parte I: *Carteggi*, a cura di Pericle Di Pietro, Modena, Mucchi, 1984-1990, 12 v.
- SPALLANZANI M. 1979: MARIAFRANCA SPALLANZANI, *Per una storia delle idee scientifiche nelle istituzioni culturali*, in *Reggio e i territori estensi dall'antico regime all'età napoleonica. Atti del Convegno di studi, 18-19-20 marzo '77, Reggio Emilia*, a cura di Marino Berengo e Sergio Romagnoli, Parma, Pratiche, 1979 (stampa 1980), v. 2, pp. 399-431.
- STEINITZ 1948: *Manuscripts of Leonardo da Vinci. Their history, with a description of the manuscripts editions in facsimile*, [catalogue by Kate Trauman Steinitz, with the assistance of Margot Archer], Los Angeles, Elmer Belt Library of Vinciana, 1948.
- EADDEM 1958: KATE TRAUMAN STEINITZ, *Leonardo da Vinci's Trattato della pittura, Treatise on painting. A bibliography of the printed editions 1651-1956 based on the complete collection in the Elmer Belt Library of Vinciana, preceded by a study of its sources and illustrations*, preface by Elmer Belt, Copenhagen, Munksgaard, 1958.
- TAINE 1880-1881: HIPPOLYTE TAINE, *Voyage en Italie*, 4. éd., Paris, Librairie Hachette et C., 1880-1881, 2 v.
- TORNIELLI 2006: ANDREA TORNIELLI, *Processo al Codice da Vinci. Dal romanzo al film. Gesù e la Maddalena, il Priorato di Sion e i quadri di Leonardo. Inchiesta sul mistero*, Milano, Gribaudi, 2006.
- UZIELLI 1884: GUSTAVO UZIELLI, *Ricerche intorno a Leonardo da Vinci. Serie seconda*, Roma, Salviucci, 1884.
- VALÉRY 1931: PAUL VALÉRY, *Les divers essais sur Léonard de Vinci*, commentés et annotés par lui-même, Paris, Éditions du Sagittaire, 1931.
- IDEM 1984: PAUL VALÉRY, *Scritti su Leonardo*, Milano, Electa, 1984.
- VASARI 1568: GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuovo dal medesimo riviste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' vivi & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567 ... , in Fiorenza, appresso i Giunti, 1568, 3 v.

- VECCE 2006: CARLO VECCE, *Le prime vite di Leonardo. Origine e diffrazione di un mito della modernità*, in MARANI – VIATTE – FORCIONE 2006, pp. 159-177.
- IDEM 2012: CARLO VECCE, *Merežkovskij e le fonti della vita di Leonardo*, in *Leonardo in Russia. Temi e figure tra XIX e XX secolo*, a cura di Romano Nanni, Nadia Podzemskaia, coordinamento della pubblicazione bilingue e delle traduzioni di Nadia Podzemskaia, Milano, B. Mondadori, 2012, pp. [49]-101.
- IDEM 2013: CARLO VECCE, *“Di là dai pioppi”. Leonardo nella critica e nella letteratura italiana di metà Novecento*, in NANNI – TORRINI 2013, pp. [367]-387.
- IDEM 2017: CARLO VECCE, *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo*, Roma, Salerno, 2017.
- IDEM 2018: CARLO VECCE, *Sullo scrittoio del Codice Leicester*, con una nota di Marco Corsi, in GALLUZZI P. 2018, pp. 184-201.
- IDEM 2019: *Leonardo e i suoi libri. La biblioteca del genio universale*, a cura di Carlo Vecce, Firenze-Milano, Giunti, 2019.
- VENTURI A. 1920: ADOLFO VENTURI, *Leonardo da Vinci pittore*, Bologna, Zanichelli, 1920.
- VENTURI G.B. 1797: GIOVANNI BATTISTA VENTURI, *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragmens tirés de ses manuscrits apportés de l'Italie*, Paris, chez Duprat libraire pour les mathématiques, 1797.
- IDEM / SPAGGIARI 1984: GIOVANNI BATTISTA VENTURI, *Giambattista Venturi. Autobiografia; Carteggi del periodo elvetico (1801-1813)*, a cura di William Spaggiari, Parma, Studium Parmense, 1984.
- VENTURI L. 1919: LIONELLO VENTURI, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci*, Bologna, Zanichelli, 1919.
- VERGA 1913-1917: ETTORE VERGA, *Cronistoria del ratto della Gioconda*, “Raccolta Vinciana”, fasc. 9 (1913-1917), pp. [161]-167.
- VEZZOSI 2019: ALESSANDRO VEZZOSI, *Leonardo dopo Leonardo, 1519-2019*, [Milano], Corriere della Sera, La Gazzetta dello sport, 2019.
- VILLATA 1999: *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di Edoardo Villata, presentazione di Pietro C. Marani, Milano, Ente raccolta vinciana, 1999.
- IDEM 2005: E.V. [EDOARDO VILLATA], *Iconografia di Leonardo*, in ARRIGHI – BELLINAZZI – VILLATA 2005, pp. 110-116.
- IDEM 2013: *Intorno a Leonardo. Rarità dell'Ente Raccolta Vinciana al Castello Sforzesco*, [curatore Edoardo Villata], Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2013.
- VOLPI 2009: FRANCO VOLPI, *Dizionario delle opere filosofiche*, con la collaborazione di Guido Boffi, Milano, B. Mondadori, 2009.
- ZAMPETTI – SGARBI 1981: *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V Centenario della nascita. Asolo, 18-21 settembre 1980*, a cura di Pietro Zampetti e Vittorio Sgarbi, Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981.
- ZANZANELLI – PRATISSOLI 1995: *Le cinquecentine della Biblioteca Panizzi*, catalogo a cura di Eletta Zanzanelli, Valter Pratisoli, saggi introduttivi di Luigi Balsamo e Neil Harris, Reggio Emilia, Biblioteca Panizzi, 1995.





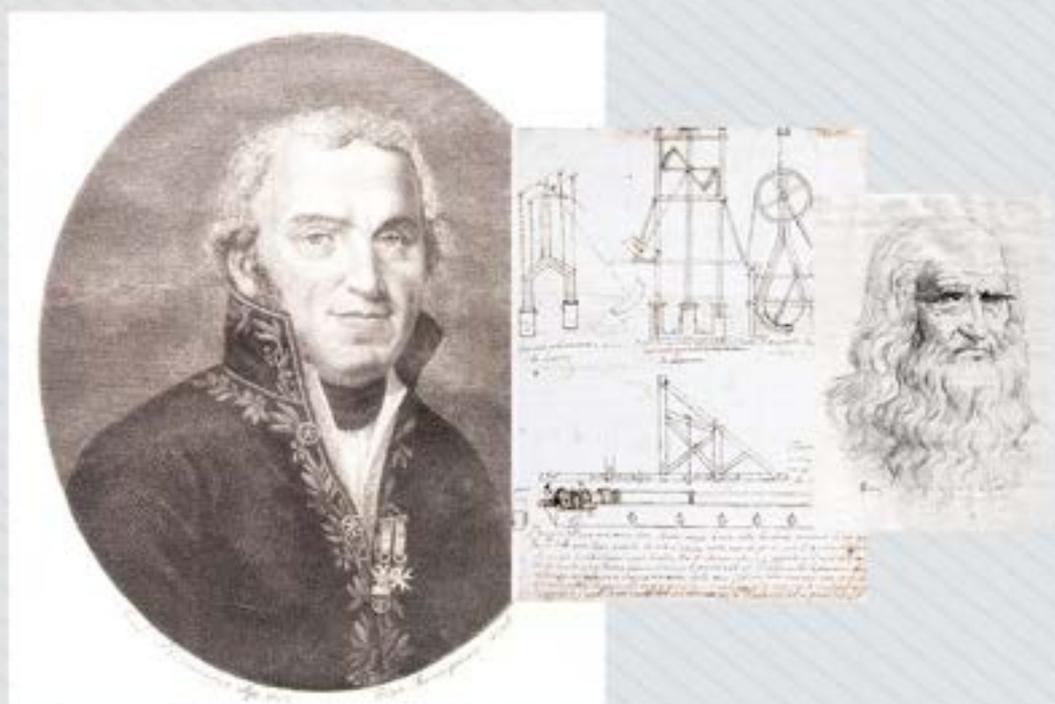
INDICE

- p. 5 *Presentazione*
Giordano Gasparini
- 7 *Abbreviazioni, sigle e repertori*
- 9 *Giovanni Battista Venturi e il suo contributo agli studi vinciani*
Roberto Marcuccio
- 45 *La fortuna di Leonardo da Vinci nelle raccolte storiche della Biblioteca Panizzi*
Roberto Marcuccio
- 71 *L'immagine di Leonardo da Vinci nelle raccolte reggiane di grafica*
Chiara Panizzi
- 107 *I ritratti di Giovanni Battista Venturi*
Chiara Panizzi
- 115 *Le prime edizioni dei manoscritti di Leonardo da Vinci*
Claudio Giorgione
- Catalogo*
a cura di **Roberto Marcuccio** e **Chiara Panizzi**
- 127 **Introduzione**
- 128 **1. Giovanni Battista Venturi**
- 141 **2. Leonardo: i testi**
- 156 **3. Leonardo: l'immagine**
- 172 **4. Leonardo: la biblioteca**
- 183 **5. Leonardo: la critica**
- 198 **6. Leonardo: da Vincenzo Peruggia a Dan Brown**
- 203 *Bibliografia*

Finito di stampare
nel mese di febbraio duemilaventi
dai tipi di
Stabilimento Tipografico De Rose
Montalto Uffugo (Cosenza)



Progetto grafico
Pietro Mussini



€ 10,00