

LÉONARD DE VINCI.

LA GRAVURE MILANAISE ET PASSAVANT.

Léonard, ce frère italien de Faust...

MICHELET. *Renaissance.*



ANS l'histoire de l'art et de la science, à l'époque de la Renaissance, il existe une lacune regrettable. Ce que Quatremère et Passavant ont fait pour Raphaël, d'autres plumes savantes et habiles auraient dû ; depuis longtemps, l'avoir tenté pour le Vinci. Nous ne possédons pas encore une biographie vraiment complète de ce grand homme. Certains côtés de cette vaste intelligence ont bien été mis en évidence par des écrits récents fort estimables ; mais, en somme, on n'a fait jusqu'ici que paraphraser l'ouvrage trop modeste d'Amoretti, qui n'a su lui-même que résumer et coordonner un peu sèchement ce que son prédécesseur à l'Ambrosienne, M. Oltrocchi, avait pu réunir. Certes, depuis Vasari jusqu'à M. Clément, nous pourrions signaler des travaux importants comme ceux de Tiraboschi, Libri, Venturi, Bossi, Delécluze, Planche, Charles Blanc, Rio, Waagen et divers autres ; mais, malheureusement, chacun de ces écrivains appréciés s'est volontairement renfermé dans un cercle étroit, ne voyant dans Léonard que le côté qui pouvait l'intéresser plus particulièrement. L'ensemble si majestueux que nous offre l'étude de l'homme, du savant, de l'artiste, puis celle du milieu dans lequel il a vécu, n'a pas encore inspiré d'ouvrage vraiment digne de ce génie. Hâtons-nous d'ajouter que ce

qui était peut-être aisé à l'époque où la presque totalité de ses écrits, de ses dessins se trouvait encore en Italie, est devenu plus difficile depuis leur dispersion, en France et en Angleterre, dans les collections publiques et particulières, ces dernières étant d'un accès toujours difficile. On dirait, en vérité, qu'il y a eu comme une conjuration contre ces malheureux manuscrits, depuis la sottise négligence des héritiers de Francesco Melzi au xvi^e siècle, jusqu'à la rapacité des modernes conquérants. Le dernier mot sur Léonard ne sera dit qu'après l'étude la plus minutieuse, la plus attentive de ses écrits. Au fur et à mesure que l'on procédera dans l'examen critique de ses ouvrages, on verra se développer autour de ce génie sans bornes qui, à lui tout seul, représente la renaissance des arts et des sciences, l'aurore la plus radieuse, et son image grandira jusqu'aux proportions d'un véritable colosse. *Scribit quam suscitavit artem*¹. Jamais l'art et la science ne se sont réunis dans une étreinte plus féconde : phénomène rare, quoi qu'on en dise, et sur lequel on ne saurait assez insister en vue de certaines tendances de l'art moderne, dont les résultats font involontairement penser à ces reproches que Montaigne adressait aux peintres de son temps, qui « artialisent la nature au lieu de naturaliser l'art. » Et pourtant le Dante l'avait dit : L'art doit suivre la nature comme le disciple suit le maître, de sorte que votre art soit, pour ainsi parler, petit-fils de Dieu.

Che l'arte vostra quella, quanto puote,
Segue come il maestro fa il discente,
Si che vostr'arte a Dio quasi è nipote.

Un philosophe moderne — V. Gioberti — symbolisait spirituellement la science par la ligne droite, et l'art par la ligne courbe ; jamais ces deux lignes ne se sont plus amoureusement entrelacées que dans les œuvres de Léonard, rappelant ainsi le caducée des anciens couronné d'ailes, emblème éternel du génie franchissant tous les obstacles et planant dans les régions supérieures. Personne, ni avant ni après lui, n'a

1. C'est la légende d'une belle et rare médaille exécutée par un anonyme italien au commencement du xvii^e siècle. Diam. 6 cent. : Leonardus Vincius Florentinus. Son buste à gauche R *Scribit. quam. suscitavit. artem.* Une plume et un pinceau en sautoir ; au-dessus une couronne. Mus. Mazzuchelli. — Léonard signait *Vincio* (ou *Vincius*) et non *da Vinci*, ainsi que l'a noté dernièrement le marquis Campori (*Gazette des Beaux-Arts*, tome XX, p. 44). Cette médaille viendrait donc confirmer une fois de plus l'opinion avancée par notre savant compatriote, qui est aussi celle des contemporains de Léonard : Cesariano, G. Tory, Gaurico, Bandello, et surtout Paciolo.

su mettre en harmonie l'élévation du sentiment avec le sens de la vie extérieure, avec la libre actualité des caractères et des figures. « C'est « avec une justesse de jugement et une finesse de tact qui va presque jus- « qu'au raffinement que Léonard pénétra, plus profondément qu'un autre « n'avait fait avant lui, le secret des formes du corps humain, ainsi que « l'âme de leur expression », dit Hegel, dans un langage digne du sujet. Il a été donné à Léonard de résoudre, à lui tout seul, le grand et nouveau problème posé aux grands maîtres de la Renaissance. Jamais le sentiment inspiré par la dignité et la vérité de la religion n'a été poussé plus loin que dans la *tête du Christ* (musée de Brera); jamais l'apparence d'une réalité parfaitement vivante et humaine, ainsi que l'expression d'une *sérénité douce mêlée d'une pointe d'ironie, de fierté et de provocation contenue*, selon la belle expression de M. Charles Blanc, n'a été prise sur le fait aussi vraie, aussi sublime que dans l'indescriptible sourire de la Joconde. Et pourtant l'homme qui a produit ces chefs-d'œuvre pouvait, à son gré, se lancer dans les spéculations mathématiques de la mécanique céleste et terrestre, construire des forteresses, canaliser les fleuves, percer les montagnes « *ut de valle in vallem iter esset* », dit Sandrart, proposer aux Priors étonnés de Florence d'élever, sur plusieurs marches, sans l'ébranler, le temple de Saint-Jean, imaginer le blindage des navires *et navili che faranno resistentia al trarre de omni grossissima bombarda*¹, avoir l'intuition des découvertes de la physique ainsi que de la chimie modernes, être poète à ses heures, libre penseur souvent, sculpteur, musicien, et réaliser, en un mot, sans forfanterie, toutes les promesses qu'il avance dans sa célèbre épître à Louis le More. Léonard était encyclopédique tel qu'on pouvait l'être de son temps. Le ciel, dit Vasari, envoie quelquefois sur la terre des hommes qui ne représentent pas seulement l'humanité, mais la Divinité même. En vérité, rien ne nous étonne plus en lui, si ce n'est le reproche qu'il s'adresse de n'avoir pas atteint le but de la perfection de l'art; car c'est de son vivant et à son instigation que Platino Piatto, son ami, avait composé pour lui l'épithaphe qui se termine par ce distique :

Defuit una mihi simmetria prisca, peregi
Quod potui : veniam da mihi, posteritas.

La ville de Milan, sa seconde patrie, après de longs siècles d'oubli ou

1. Lettre de Léonard à Louis le More, citée par Öltrocchi, reproduite par Amoretti. Elle se lit écrite de droite à gauche au fol. 382 du *Codice Atlantico*. Bibl. Ambrosienne à Milan.

d'insouciance, va enfin, dit-on, lui élever un monument, et c'est justice; mais ce qui serait vraiment bien plus digne de lui, ne serait-ce pas la publication complète de ses écrits? L'histoire des sciences mathématiques et physiques s'enrichirait d'un nouveau chapitre aussi bien que celle de l'humanité. Il faudrait, pour entreprendre ce noble travail, l'initiative d'un Institut, comme celui de France, qui conserve dans sa bibliothèque une grande partie des écrits de Léonard, et qui, par ses correspondants, pourrait avoir une communication facile de ce qui se trouve encore en Italie et en Angleterre. Un homme seul (l'expérience l'a déjà prouvé par les tentatives de Venturi et Libri) difficilement réussirait. Un savant doublé d'un artiste « *rara avis* » peut espérer de pouvoir, par un système unique et rationnel, coordonner les lambeaux de phrases avec les dessins qui s'y rapportent. La photographie trouverait ici son véritable champ d'action, et pourrait ainsi faire amende honorable pour toutes les niaiseries et les obscénités dont elle s'est rendue coupable¹.

Ce préambule trouve dans la *Gazette* sa place naturelle : car, par le portrait-médailion de Léonard qui orne son frontispice, elle s'est volontairement placée sous le patronage ou, pour dire mieux encore, sous l'invocation du grand maître.

En attendant que cette noble entreprise puisse se réaliser à la plus grande gloire de Léonard et au plus grand profit des sciences et des arts, descendons de ces cimes ardues où nous a conduit le nom vénéré du maître, pour nous occuper d'une étude plus humble et surtout plus proportionnée à nos forces.

Nous avons ici même, il y a quelques années², pris à partie le nouveau *Peintre-graveur* de feu Passavant, en taxant d'inexactitude ce qu'on y dit de Léonard. Nous développerons aujourd'hui nos sentiments à cet égard. Et d'abord Léonard a-t-il réellement manié le burin? Ce génie universel a-t-il tenté cette voie de l'art nouvellement défrayée par les Italiens et presque en même temps par les Allemands? La réponse n'est pas aussi aisée peut-être que certains écrivains modernes l'ont cru d'abord. Les documents ainsi que les preuves qu'on a produits jusqu'à ce jour sont évidemment insuffisants et même controuvés dans

1. Le *Trattato della Pittura* séparé sans raison des écrits qui lui servent de commentaire ne peut donner qu'une idée insuffisante, incomplète, et bien des fois inintelligible de la pensée, car il n'est qu'une partie du grand ouvrage sur les arts du dessin. Dans le manuscrit de la bibliothèque Pinelli ce traité a pour titre : *Discorso sopra il disegno di Leonardo Vinci. — Parte seconda*. Amoretti pense, non sans raison, que la première partie en devait être le *Traité de la Perspective*.

2. *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons du 4^{er} octobre 1863 et du 4^{er} novembre 1864.

bien des cas, tirés qu'ils sont d'ouvrages rares, mal lus et très-souvent mal compris. Nous craignons fort que la conclusion de ce débat ne soit plutôt de diminuer que d'augmenter le nombre déjà très-restreint de pièces qu'on a cru pouvoir lui attribuer. Léonard a bien certainement fourni les motifs de plusieurs gravures soit sur bois, soit sur métal ; mais de là à l'exécution matérielle, manuelle, il y a loin encore. Si la vérité peut se dégager de nos raisonnements, on voudra bien nous pardonner de faire tomber des illusions.

Les gravures attribuées au Vinci sont de deux genres différents : celles qui, exécutées en relief sur bois, ornent certains livres imprimés à Milan et à Venise vers la fin du xv^e siècle ou le commencement du xvi^e ; et celles gravées en creux sur cuivre, d'une taille excessivement simple et primitive, presque toujours sans croisements, dont on trouve quelques très-rares épreuves, quand elles ne sont pas uniques. Dans ces derniers temps Zani et Amoretti ont attiré l'attention des curieux sur les illustrations de certains livres ; Ottley, Wilson, Waagen, Duplessis, Passavant et Renouvier ont avancé le nom de Léonard avec quelque hésitation, il est vrai, en décrivant différentes pièces des cabinets de Londres et de Paris ; mais Lomazzo, Morigia, Lanzi, tous les historiens de la gravure, les plus anciens biographes de Léonard, sont muets. On a souvent parlé d'une collection de mémoires et documents sur l'école lombarde, formée tour à tour par de Pagave, Albuzzi, le peintre Bossi, Fumagalli et Cattaneo ; il en est question dans les notes de l'édition de Vasari publiée par Le Monnier ; Waagen, Rio et Passavant déclarent y avoir puisé largement. Ces documents ont passé dans la bibliothèque de notre ami, le comte A. Melzi. Nous avons eu le plaisir de coordonner, il y a trois ans, tous les papiers de la collection de manière à rendre les recherches plus faciles. Si jamais l'école milanaise doit avoir un jour son Vasari, c'est là qu'il trouvera les matériaux nécessaires à son œuvre. Mais, dans le dossier de Léonard, nous n'avons rien trouvé qui soit à l'appui de l'opinion d'Ottley et de Passavant. On a été plus loin encore en prétendant que Léonard avait introduit la gravure à Milan. C'est une erreur. L'influence très-grande qu'il a exercée sur l'art en Lombardie ne doit pas nous rendre injustes envers les grands artistes qui l'avaient précédé parmi nous. Déjà au xiv^e siècle, sous Azzone Visconti, un grand mouvement en avant s'était fait avec Giotto et Giovanni de Balduccio de Pise ¹. Si les peintures du

1. Voir Crowe et G.-B. Cavalcaselle, *A new History of Painting in Italy*, London (Murray 1864), à la page 339 du 1^{er} vol., où se trouve résumé tout ce que Lanzi, Rosini, etc., ont pu dire à ce sujet.

premier ont disparu, il nous reste toujours du second le *Tombeau de saint Pierre martyr*, une vraie merveille, quoi qu'en dise Cicognara.

L'influence des anciens peintres milanais sur Léonard est un fait qui n'a pas besoin de démonstration ; arrivé *Florentin* à Milan, il en est parti *Milanais*. Léonard retrouva chez les artistes lombards les qualités qu'il aimait, et voilà comment il put rester seize ans à Milan. Il avait trouvé à qui parler. La seule munificence d'un prince qui protégeait les artistes plutôt par politique que par goût n'aurait pas suffi pour l'arrêter si longtemps, et surtout pour le faire revenir une fois les changements politiques survenus. « La Lombardie, dit avec raison Dumesnil, fut réellement « le *fons aquarum* de la renaissance. La végétation plantureuse de ses « plaines si bien arrosées se retrouve dans ses écoles aussi multipliées, « aussi nuancées et variées que ses villes. »

L'influence toscane avait continué dans la peinture, la sculpture et l'architecture par les travaux de Giovanni de Grassi, de Masolino da Panicale, et plus tard par le Filarète et Michelozzo ; mais en même temps un art tout particulier et sentant son terroir se formait en Lombardie par le mélange des traditions toscanes et padouanes. Mantegna avait pour disciples des Milanais qui ont rapporté chez eux les traditions du Squarcione. Enfin le vieux Foppa, Leonardo da Bisuccio, Buttinone, Civerchio, Troso da Monza, Zenale de Treviglio, sont la preuve qu'un art véritable et même très-développé existait à Milan bien avant l'arrivée de Léonard. Le château de Pavie et la Chartreuse sont là encore pour témoigner de la vérité de nos paroles. Pour en revenir à la gravure, elle avait déjà droit de cité chez nous bien avant l'année 1483. Les incunables de la typographie milanaise contiennent des gravures sur bois, souvent très-grossières, il est vrai, mais qui, sous la rudesse de leur exécution, trahissent des inspirations très-remarquables, de grandes beautés dans la composition. Si l'on entend parler seulement de la gravure en taille-douce, on se trompe encore ; nous connaissons à l'Ambrosienne un livre parfaitement inconnu qui tranche la question, car, imprimé en 1479, il est orné de trois gravures sur cuivre tout aussi bien que le *Monte Sancto di Dio* de 1477. Cet ouvrage est si intéressant et en même temps si rare, que nous croyons devoir en donner en note la description ¹. Nos amis les iconophiles ont certainement remarqué la date de ce précieux

1. C'est un in-4° semi-gothique, imprimé à Milan, l'an 1479, par G. Brèbia et Philippe de Lavagnia. Le titre : *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia*, l'auteur Fra Pacifico Novarese, de l'ordre des Frères mineurs. 240 ff. sign. A...Y...D... la première de ces gravures se trouve au *recto* du f. 6 de la sign. E, et représente une quadruple couronne votive en forme de lampe, et couronnée par un globe et une

volume, 1479, qui le place entre le *Monte Sancto* de 1477, et le *Dante* de Nicholo di Lorenzo della Magna, 1481, de Florence. Il est donc le *second* livre orné de gravures en taille-douce.

Cet art de la gravure, qui, appliqué à l'ornementation, était cultivé avec succès depuis le commencement du xv^e siècle dans une ville renommée déjà à cette époque dans toute l'Europe pour la perfection du travail de ses armuriers damasquineurs et azziministes, de ses orfèvres nielleurs, ne devait pas tarder à profiter de l'invention de Maso Finiguerra¹. La dénomination d'école milanaise de gravure qu'on n'a pas hésité à employer nous paraît en vérité trop ambitieuse pour un nombre très-restreint d'adeptes, soit milanais, soit vénitiens ou même florentins, et presque toujours anonymes ; mais enfin nous n'en avons pas d'autre, et nous l'adopterons. La plus remarquable des planches gravées à Milan dans les dernières années du xv^e siècle est celle que Zani, Bartsch, Ottley, Passavant, Brulliot et Renouvier ont donnée à Donato Bramante à cause de l'inscription : BRAMANTUS FECIT IN MLO M... (voir Passavant, *Peintre graveur*, page 179 du V^e vol. ;) mais ces mots nous paraissent plutôt avoir trait à l'architecture du fond tout à fait bramantesque, qu'au graveur même. L'exécution de cette pièce, dont

croix. On lit sur ce globe les mots : *Salve Regina* ; sur les couronnes : *Ogesa domina — que tera pontis et hera. — Ave maris stella*. La quatrième n'a aucune légende, mais on trouve sur les chaînettes : *Beata mr Dnupta — Bla DI geitrix — alma redetoris mat. — Sub tuum presidium*. Au-dessus de la couronne vers la marge d'en haut, est représentée ; l'Annonciation. Le style de cette composition est tout à fait florentino-milanais, et le faire de la gravure rappelle Baccio Baldini, ou mieux, peut-être, ce maître anonyme florentin qu'on a souvent confondu avec Nicoletto de Modène. — Les deux autres planches placées au verso de la sign. M. H., et au recto de la suivante, sont d'un moindre intérêt : on y voit seulement un *arbor affinitatis*, et *arbor consanguinitatis*. Ces gravures ont été exécutées pour l'ouvrage du Pacifico, bien que tirées à part et collées en plein sur des feuillets blancs réservés dans la disposition du livre ; cela est prouvé par les mots qu'on lit à la page précédente : « et tuto questo se se « cognosce per la corona quivi per contra depincta et collocata : » Un exemplaire, le seul connu, est à l'Ambrosienne de Milan.

1. Voir Cellini, Garzoni, Morigia ; *Nobiltà di Milano*. Lazari Vin^o : *Notizia delle opere d'Arte, d'Antichità della raccolta Correr di Venezia*, 1859, page 214. Francesconi : *di un urnetta lavorata all'agemina Venezia*, 1800 ; la *Gazette des Beaux-Arts*, vol. XII, page 64, pour un article de Henri Lavoix sur les *Azziministes*, où l'on décrit le même coffret damasquiné de Paulus Ageminius, qui fait toujours partie du cabinet Trivulzio de Milan, et finalement Jules Labarte : *Histoire des Arts industriels*, etc., vol. IV^e, page 385. L'inventaire original des objets en or et en argent, donnés en 1497 par Ludovic Sforza au couvent de Sainte-Marie-des-Grâces à Milan, pour usage de culte, sur 22 articles, en compte au moins 14 en argent et or niellés.

nous avons sous les yeux l'exemplaire Perego décrit par Zani nous paraît plutôt l'ouvrage d'un écolier très-habile du Mantegna. Les nombreuses figures rappellent le style de ce maître. On a voulu aussi donner à l'école milanaise et au Bramante d'autres pièces décrites par Bartsch et Passavant, où sont divers beaux édifices formant une rue ; mais elles sont trop médiocres, même sous le rapport de la perspective, et trahissent le faire de l'école bolonaise de la fin du xvi^e siècle.

Avant de passer en revue les pièces qu'on a prétendu *léonardesques*, nous devons ici une mention honorable à M. Renouvier, à M. Galichon et à M. George Duplessis pour leurs bons travaux sur les gravures milanaises ¹.

GRAVURES EN RELIEF SUR BOIS OU SUR MÉTAL.

Deux passages tirés de l'ouvrage : DE DIVINA PROPORZIONE, du meilleur ami de Léonard, Fra Luca Paciolo da Borgo san Sepolero, composé à Milan en 1496 et imprimé avec beaucoup d'additions, à Venise en 1509 ², in-folio par Paganino, ont donné une base à la supposition que Léonard avait gravé sur bois les nombreuses figures géométriques stéréométriques, soit pures, soit appliquées à la figure humaine et aux lettres de l'alphabet, qu'on rencontre en grand nombre dans cet ouvrage aussi rare qu'intéressant. Tiraboschi a signalé le premier ces passages qu'Amoretti et Zani ont depuis commentés chacun dans un sens opposé.

Ce débat a été repris de nos jours avec une certaine vivacité par MM. Libri, Renouvier, Duplessis, Rio, M. Clément, et surtout par M. Charles Blanc. Avant de nous prononcer, nous demanderons une dernière révision des témoignages avancés.

Voici ces passages de Pacioli. Dans une lettre latine adressée à Pierre Soderini (sign. a. 11), après avoir parlé de ses ouvrages, Pacioli poursuit

1. J. Renouvier : Des types et des manières des graveurs dans les *Mémoires de l'Académie des sciences et lettres de Montpellier*, 1853, 54, 55, 56. — Émile Galichon : De quelques estampes milanaises attribuées à Cesare da Sesto, *Gazette des Beaux-Arts*, tome XVIII (1^{er} juin 1865), page 546. — George Duplessis : De quelques estampes de l'ancienne École milanaise; *Revue universelle des Arts*, 7^e année, XV^e vol., juin 1862.

2. Passavant fait à propos de cet ouvrage une confusion bien étrange. Il parle d'une première édition de la *Divina proportione*, de Venise, 1494; mais elle n'a jamais existé. Évidemment il a confondu deux ouvrages de Pacioli bien différents. C'est la *Summa de Arithmetica*, dont on a deux éditions, l'une de Venise, 1494, l'autre de Toscolano, 1523, publiées par Paganino; mais l'ouvrage qui nous occupe ici n'a eu qu'une seule et unique édition de Venise, 1509. In-f^o.

ainsi : « Nec vero multo post spe animos alentes libellum cui *divina*
 « *proportione* titulus est : Ludovico Sphorciæ Duci mediolanensi nun-
 « cupavi : tanto ardore ut schemata quoque sua *Vincii* nostri *Leonardi*
 « manibus scalpta : quod opticem instructionem reddere possent addi-
 « derim. » Le second passage se lit au chapitre vi^e, fol. 28 (verso), où
 il est traité des proportions de la base d'une colonne ; il se termine ainsi :

« Comme vous pouvez voir dans la disposition des corps régu-
 « liers et autres que vous trouverez plus loin et tels qu'ils ont été *faits*
 « par Léonard de Vinci, très-digne peintre architecte musicien et doué de
 « toutes les vertus, à l'époque où nous étions dans la ville de Milan, au
 « service du très-excellent duc Ludovico Maria Sforza Anglo, entre les
 « années 1496 et 1499. A cette époque nous avons quitté cette ville
 « ensemble à cause des événements, et nous allâmes nous établir à Flo-
 « rence..... A Milan, j'avais de mes propres mains enluminé et orné ces
 « *dessins*, qui étaient au nombre de 60, pour les insérer dans l'exemplaire
 « destiné au duc, et dans deux autres aussi, l'un pour Galeaz Sanseverino
 « à Milan, l'autre pour le très-excellent Pierre Soderino, gonfalonier de
 « Florence, dans le palais de qui il se trouve maintenant, etc.¹. » On voit
 donc que Paciolo a voulu parler de la part que Léonard a prise dans la
 confection de ces manuscrits, et qu'il n'a jamais entendu parler des *bois*
du volume imprimé à Venise en 1509.

Le second passage n'a été cité dans son intégrité que par Zani, à qui
 sa perspicacité ordinaire a fait cette fois défaut. Amoretti et Bossi ont
 observé que l'ouvrage de Pacioli fourmille de mots très-difficiles à com-
 prendre quand il écrit en italien, et nous ajouterons que son latin est
 assez barbare pour qu'on ne donne pas trop d'importance à l'expression
scalpta qu'il a employée en cette occasion. Le brave moine ne visait
 nullement à l'élégance dans son latin tout scolastique et tant soit peu
 macaronique. Vouloir induire du mot *scalpta* en cette circonstance que

1. « Comme apien in le dispositioni de tutti li corpi regulari e dependenti di sopra
 « di questo vedete quali sono stati facti dal degnissimo pictore, prospectico architecto,
 « musico et de tutte virtù doctato *Leonardo da Vinci* Fiorentino, nella cita di Milano
 « quando a li stipendii 'dello Excellentissimo Duca di quello Ludovico Maria Sforza
 « anglo ci ritrovavamo nelli anni della nostra salute 1496 sino al 99 donde poi-da poida
 « siemi per diversi successi in quelle parti ci partemmo et a Firenze pur insieme tra-
 « hemmo domicilio,..... e le forme de dicti corpi materiali bellissime con tutta legiadria
 « quivi in Milano *de mie proprie mani disposi* colorite e adorne e furono numero
 « 60 fra regulari e loro dependenti. Et simile altre tanti ne disposi per lo mio patron
 « S. Galeazzo San Severino in quel luogo, altrettante in Firenze alla excellenza del
 « nostro S. Gonfalonieri perpetuo P. Soderino quali al presente in suo palazzo se
 « ritrovano, etc. »

Léonard ait gravé sur bois les figures en question serait encore plus difficile à prouver que la part manuelle d'Albert Dürer dans l'exécution des bois qui ornent ses deux ouvrages des *Institutiones geometricæ* et *Symmetria partium*, etc. Il y a vraiment un peu de puerilité à vouloir insister sur ce point, car les personnes un peu instruites dans l'histoire de l'imprimerie ne peuvent ignorer que les imprimeurs du xv^e et du xvi^e siècle avaient dans leurs ateliers des ouvriers spéciaux graveurs sur bois, qu'on nommait en Allemagne *Formschneiders*, *Figurschneiders*, *Briefmalers*, en France *Dominotiers*, etc., quand ils ne cumulaient pas dans leurs personnes les deux emplois¹. De l'examen attentif de ces passages, en les commentant l'un par l'autre, il nous semble découvrir qu'ils s'expliquent et se complètent mutuellement. Pour nous, ils ne prouvent que la part prise par Léonard, en 1496, à la confection de cet ouvrage par les dessins qu'il a faits, et que Pacioli a de *ses propres mains* copiés sur les manuscrits offerts au duc de Milan, à Sanseverino et à Pierre Soderini². Les expressions de la lettre latine des préliminaires dans l'édition de Venise, 1509, se rapportent évidemment

4. Il est maintenant prouvé que ni Dürer, ni Burgmair, ni Schaufelein, n'ont jamais gravé en bois les figures du *Char triomphal*, du *Weis Kunig* et du *Theuerdanck*, comme de l'*Arc de triomphe*. Ces gravures splendides sont bien d'après leurs dessins, mais la taille matérielle des bois est l'œuvre d'ouvriers spéciaux. Ces bois, dernièrement découverts, portent au recto le monogramme du maître, tandis qu'au revers on lit encore le nom de l'ouvrier tailleur en bois, soit en monogramme, soit en entier. Ce fait explique les différences très-notables d'exécution qu'on remarque dans l'œuvre d'un même maître. Aussi nous ne lisons sur les frontispices de ces ouvrages que les mots *effigiata — per figuras digestam — imaginibus circumscriptam, delineatam*; jamais les mots *sculptam*, qu'on a même soigneusement évités, comme l'a si bien démontré A. Bartsch. Cette découverte de Bartsch a fait tressaillir d'aise ce brave abbé Zani, qui déclare dans une lettre publiée dernièrement par M. le marquis Campori (*Lettere artistiche inedite*, page 382) que l'opinion que Dürer n'avait jamais gravé sur bois avait toujours été la sienne depuis l'enfance : *fin da quando era affatto di membranis tenuissimis*. Dans le cours de notre carrière de bibliophile, nous avons pu remarquer que plusieurs typographes du premier siècle de l'imprimerie ont très-souvent employé dans la souscription de quelques livres le mot *chalcographus*, dont la formation était alors toute récente, et qui s'appliquait plutôt aux imprimeurs dont les productions étaient plus particulièrement ornées de figures, qu'aux graveurs en taille-douce auxquels cette dénomination a été réservée plus tard. Ce mot de *chalcographus* disparaît, en effet, dans les productions de l'imprimerie postérieures à la moitié du xvi^e siècle. V. Mich. Denis : *Bibliog.*, page 144.

1. Voir : Jean Senebier : *Catalogue raisonné des mss. conservés dans la Bibliothèque de la ville et république de Genève*. A Genève, B. Chirol, 1779, in-8°; et aussi *Histoire et description de la Bibliothèque publique de Genève*, par E.-H. Gaullieur. Neufchâtel, Wolfrath, 1853. (Extrait de la *Revue suisse*.)

aux manuscrits confectionnés en 1496 et, dans ce cas, le mot *scalpta* signifie dessinées, *delineata*. Rien de plus, rien de moins. Quant aux bois de l'impression vénitienne, ils ont été gravés, d'après les dessins originaux de Léonard, dans les ateliers du Paganino, où les bons ouvriers ne faisaient point défaut. Tous les livres que cet habile imprimeur nous a laissés se distinguent par des gravures sur bois et des ornements typographiques de très-bon goût.

Nous avons pu tout à notre aise, grâce à la courtoisie exquise de M. Gas, examiner l'un de ces manuscrits dans la bibliothèque de Genève; celui qui a été offert au duc de Milan¹. Quoique en partie gâté par l'humidité, il exhale un parfum *léonardesque* très-prononcé. Nous y avons puisé la certitude de son influence la plus directe, soit dans les figures géométriques, soit dans la splendide miniature où l'auteur est représenté offrant son manuscrit à Louis le More. Celle-ci est bien certainement l'œuvre de Fra Antonio da Monza.

Quand Tiraboschi nommait Léonard comme le graveur de ces figures, il avait probablement oublié qu'il avait déjà formulé très-nettement son avis à M. Senebier, l'auteur du *Catalogue des Mss. de la Bibliothèque de Genève*, rédigé en 1779, où nous lisons, au n° 210, page 464, les lignes suivantes : « M. Tiraboschi, à qui j'envoyais cette notice, paraît croire « que cet exemplaire même fut présenté au duc de Milan, et que les « figures doivent avoir été peintes par Léonard de Vinci. »

Lomazzo, toujours si tendre pour la gloire de Léonard, n'aurait certes pas manqué de signaler ces essais de gravure, soit sur bois, soit sur cuivre. Bien au contraire, à la page 325 de son *Trattato dell'arte della pittura* (Milan, 1584), où il est question de l'ouvrage de Pacioli, il s'exprime ainsi.

« Je ne parlerai pas des proportions divines dont il est question dans « les anciens auteurs, qui ont su tirer de la figure humaine debout la « règle de toutes les proportions géométriques. Parmi les modernes, Luca « del Borgo mérite pourtant une mention particulière pour avoir *dessiné* « tous ces contours ainsi que ces angles, *avec le bras de Léonard*². » Et

1. Ce manuscrit est malheureusement dans un triste état de dégradation causée par l'humidité et par des taches d'encre, dont les substances corrosives ont entamé et détruit la pureté du vélin. Il est entré dans cette bibliothèque, comme la plupart des splendides manuscrits qu'on y admire, par l'héritage d'Ami Lullin, qui avait acquis une grande partie de la fameuse collection du conseiller Paul Petau, célèbre antiquaire, et de son fils Alexandre; mais il a certainement quitté l'Italie avec toute la bibliothèque du château de Pavie, en 1500.

2. « Però non starò a toccare delle proportioni celesti delle quali già scrissero gli

enfin l'intention de Pacioli, en employant le mot *scalpta*, ne peut plus être douteuse après la lecture faite de bonne foi d'un troisième passage, au verso du feuillet 30, chap. x....., « è figure harete sopra questo... pur per mano del prelibato nostro compatrioto Leonardo da Vinci a li cui desegni e figure mai con verità fo huomo li potesse oponere, etc. »

Tout dernièrement encore on a cru trouver dans les deux têtes de profil de l'ouvrage de Paciolo (page 25 du premier traité, et 28 du second) un caractère léonardesque assez prononcé pour lui en attribuer non-seulement le dessin, mais aussi la gravure; il n'est donc pas tout à fait superflu de rappeler à nos lecteurs que ces deux profils sont empruntés à un ouvrage de Piero della Francesca, concitoyen et maître de Paciolo. Giuseppe Bossi en 1810, tout en défendant le pauvre moine de l'imputation de plagiat avancée par Vasari et répétée par Geoffroy Tory, et dernièrement encore par Targioni et Cicognara, déclare pourtant que s'étant rendu acquéreur du manuscrit autographe de Piero della Francesca dont le titre est : *Petrus Burgensis ; de Perspectiva pingendi*, il a pu vérifier que Pacioli, sans être pour cela un plagiaire, puisque l'ensemble de son livre est conçu sur un tout autre plan, avait pourtant emprunté l'idée de ses profils à l'ouvrage de son maître. Le manuscrit, de Piero della Francesca, ayant appartenu à la bibliothèque Saibanti de Vérone, est décrit à la page 233 du catalogue de la vente Bossi en 1817.

Geoffroy Tory, de Bourges, dans le but de cacher son propre larcin (il emprunte à peu près tout son système d'alphabet géométrique à l'ouvrage de Paciolo), ajoute la confusion à l'injustice, en insinuant que Paciolo avait copié le Vinci, quand il vient de dire quelques lignes plus tôt : *Il se connaît en lettres comme un clerc d'armes* (Aug. Bernard, page 24, 2^e édit.).

L'ouvrage *De divina proportione*, composé en partie en 1496, et publié avec beaucoup d'additions en 1509, est bien décidément le premier de ce genre. Il a eu du malheur; tout le monde l'a pillé sans miséricorde : Sigismond Fanti en 1514, Albert Dürer en 1425 (ceux-là au moins sans en médire), et Geoffroy Tory en 1529.

Nous ne saurions trop répéter que les livres de Fra Luca demandent à être consultés avec précaution. Il avait été le premier à introduire la mode de ce style entortillé, prétentieux et pédantesque (appelé plus tard *fidentiano*) dans les ouvrages scientifiques. Avant lui, ce langage

« antichi trahendo dagli atti humani in piedi regolatamente tutte le proportioni geome-
 « triche principali, et de moderni frate Luca del Borgo; che di pù ha *disegnato*
 « tutti i suoi contorni et angoli perfetti et non perfetti co'l braccio di Leonardo
 « Vinci. »

était réservé aux seules disputes théologiques. Rabelais aurait appelé Paciolo un *écumeur de latin*. Il a eu malheureusement des imitateurs : Cesare Cesariano entre autres, dans son commentaire à Vitruve (1521), et aussi Francesco Colonna dans l'*Hypnerotomachia Poliphili* ; mais là se bornent les torts qu'on peut lui reprocher : l'imputation de plagiat est aussi injuste que cruelle. Si dans son livre de mathématique il a dû tenir compte des travaux analogues de ses devanciers, *Piero della Francesca* et *Fibonacci*, il était dans son droit ; aussi il ne s'en cache nullement. Notons en passant que Vasari, dans sa seconde édition de ses *Vite*, atténue de beaucoup ses expressions, et supprime même tout à fait l'épithète de *Piero della Francesca*. Quant à Tory, il est tout simplement absurde. A chaque page de son livre, Pacioli parle toujours de Léonard avec enthousiasme ; s'il n'est jamais question de lui dans son premier livre : *Summa de Arithmetica*, etc., la raison en est bien simple ; en 1474, très-probablement, Paciolo ne connaissait pas encore Léonard. A notre avis, cela aggrave les torts de Passavant, qui, confondant ces deux ouvrages, a rendu la recherche de la vérité encore plus difficile. Dans la *Summa de Arithmetica*, Paciolo appelle Piero della Francesca : *Monarca ali tempi nostri della Pictura*. Comment aurait-il osé, après cela, s'approprier l'ouvrage de son maître encore vivant ?

GRAVURES SUR BOIS DU GAFORI ET DU BELINZONE (1493-1496).

Il y avait à cette époque, à Milan, un imprimeur français, le Rouennais Guillaume de Signerre, qui publia dans cette ville, vers les dernières années du xv^e siècle, plusieurs belles éditions : la première, de 1496 (in-4^o) *Petri Leonis Vercellensis Leonæa* ; la dernière en 1498 : *Caelii Apicii de re coquinaria* (in-f^o). Ce Guillaume de Signerre était graveur sur bois. Didot, qui a remarqué la belle exécution des grandes planches ornant l'*Aureum opus* de Jean-Louis Vivaldi, et aussi son *Opus regale* (in-4^o), imprimés à Saluces par les deux frères de Signerre : le premier en 1503 ; le second en 1507, se trompe en les donnant à Zuan Andrea. Elles sont l'œuvre de Guillaume de Signerre¹.

1. Qu'il nous soit permis de regretter ici la part vraiment trop insignifiante que M. F. Didot a réservée à l'Italie dans son *Essai typographique sur l'histoire de la gravure sur bois*, et cela d'autant plus que ce livre a obtenu un succès très-légitime. Cet *Essai* pourtant a été publié pour faire suite à la réimpression des costumes du Vecellio ! Le *Valturius* de Vérone, 1472, avec les bois d'après Matteo Pasti, dont Dibdin a si bien reproduit les plus beaux, nous semble mériter au moins une mention, car nous ne pensons pas que son extrême rareté soit une circonstance

Les figures du Gafori « *Practica Musicae* » (Med. 1496, in-f°); qu'on a aussi trop légèrement mises sur le compte de Léonard, sont positivement de Signerre, l'éditeur du livre. C'est lui-même qui le dit indirectement dans un autre livre du même Gafori : *de Harmonia musicorum instrumentorum* (opus in-f°, Mediolani, per Gotardum Ponticum, etc., 1518). Nous lisons, au revers de l'avant-dernier feuillet, les distiques suivants, très-barbares, mais très-clairs, précédés de cette adresse au lecteur :

Magister Guillelmus le Signerre Rothomagensis figurarum cælator : ad lectorem.

Desine mirari : si qua mendosa figura

Lector : in hoc libro cernitur esse : rogo :

Ingenii studiique mei complesse putavi

Partes : ast doleo non placuisse tibi :

Dum madet ac siccât (quod nosti) tanta papyrus

Spargitur; invito sæpius artifice;

Vale.

Si donc de Signerre a gravé les figures de cet ouvrage (dédié à Jean Grolier, le célèbre bibliophile), où nous remarquons, outre les figures musicales, la gravure du titre représentant Gafori entouré de ses élèves, l'écusson de Jean Grolier et un second portrait de Gafori jouant des orgues au dernier feuillet; rien donc de plus naturel, il nous semble, qu'il ait orné de ses propres bois le *Practica Musicae* sorti de ses presses. Si le dessin en est meilleur de beaucoup, nous ne voyons aucune difficulté à admettre que Signerre ait cette fois gravé d'après des dessins de Léonard, surtout en raison du titre, qui est vraiment d'une grande élégance.

Le portrait du poète Bernardo Belinzone qu'on remarque dans la rarissime édition de ses *Rime* (Milan 1493), par maestro Philipo di Mantegazi dicto *el Cassano*, qu'on a aussi voulu donner à Léonard, pourrait être attribué à Signerre avec plus de probabilité¹; nous ne voyons rien

aggravante aux yeux du plus grand de nos collectionneurs de raretés bibliographiques et xylographiques.

1. F. Tantio, l'éditeur des *Rime*, n'aurait certes pas manqué de mentionner ce fait dans sa longue préface d'un livre où il est si souvent question de l'art en général, et de Léonard en particulier.

Si Guillaume de Signerre était encore à Milan en 1518, rien ne s'oppose à ce qu'on puisse lui attribuer les gravures sur bois d'un livre rarissime, inconnu à tous les bibliographes et dont nous possédons le seul exemplaire connu : « *Officium beate Marie virginis ad usum Romane curie* (Impr. Mediolani p. magistrum Leonardum Pachel anno dñi m. ccccc. iij, in-8°). » Ce qui nous permet de le croire, c'est la dis-

de *léonardesque* dans ces quelques traits insignifiants. Remarquons, en passant, que le digne Amoretti se trompe en avançant que ce portrait du Belinzone est le premier portrait d'auteur, ou comme on disait alors d'*acteur* qui ait été placé dans un livre. Sans sortir de Milan, nous avons, depuis 1478, le portrait du théologien Paulo Fiorentino dans son *Bréviaire des décrets et décrétales*.

D'après un passage de Lomazzo (page 384 du *Trattato della pittura*), où il est dit que Léonard dessina pour l'excellent maître d'armes Gentil Borri toutes les différentes positions d'un homme à cheval qui veut combattre un homme à pied, et de quelle manière un homme à pied peut marcher contre un cavalier, ou se défendre contre lui selon l'espèce différente des armes, on est tombé dans l'erreur grossière de croire que les belles planches en taille-douce qui accompagnent l'ouvrage du Milanais Agrippa : *Trattato di Scienza d'arme* (in-4°); quoique imprimé à Rome seulement en 1553, pouvaient être de lui. Les nus, il est vrai, y sont dessinés avec une grande fermeté et beaucoup de noblesse, mais ils accusent plutôt l'école de Marc-Antoine. On a tout dernièrement parlé de G. Battista Franco comme du graveur probable de ces belles planches¹.

GRAVURES EN TAILLE-DOUCE.

Nos 1, 2, 3, 4.

4 à 7 de Passevant.

Les quatre anciennes gravures, d'après la CÈNE du couvent des *Grazie*, n'ont jamais été soupçonnées d'être l'œuvre de Léonard, et quoi-

position toute française de cet *Officium*, qui rappelle les livres d'heures gothiques de Pigouchet, Simon Vostre, Hardouyn, etc. Les dessins des compositions sont pourtant dans le style le plus prononcé de l'école milanaise. Les grandes gravures, d'une beauté exceptionnelle, sont au nombre de treize. Les bordures très-variées représentent des Saints, des Pères de l'Église, des Prophètes, des Anges, des Papes, des Cardinaux, des épisodes de la Passion, des arabesques dans le style de Mantegna, des écussons d'armoiries, des emblèmes très-variés, etc. Ce volume est bien supérieur d'exécution au volume cité si souvent par Passavant et G. Duplessis : *Inexplicabilis mysterii gesta beatæ Veronicæ*, etc., de 1548, in-4°, et les compositions en sont aussi inspirées par B° Luini, Cesare da Sesto, Beltraffio, etc. 46 ff. prélimin. avec le calendrier, 172 ff. de texte sign. A...Y de huit ff.

1. Le libraire Giuseppe Molini en possédait un exemplaire, sur le frontispice duquel se lisaient ces mots écrits de la main du Tasse : *le figure intagliate da Michel Angiolo Buonarotti*; ce qui, dans tous les cas, ne voudrait pas dire en français : les figures gravées par Michel-Ange, mais bien d'après ce grand artiste.

qu'elles soient par leur ancienneté plus précieuses pour l'histoire de l'art que la célèbre gravure de Morghen, qui a tant faussé les expressions et pris tant de licences, elles ne peuvent pas entrer dans notre cadre, étant l'œuvre des écoles de Padoue ou de Florence. L'une de ces estampes serait d'après Bartsch tout à fait dans la manière de Nicoletto Rosex. D'après une lettre de Zani, adressée en 1810 à l'abbé Mauro Boni et publiée par le marquis E. Campori en 1866, il paraîtrait même que de son temps, dans le cabinet J. A. de Paris, on aurait donné au Mantegna, mais bien à tort, deux de ces gravures d'après la *Cène*. Nous n'en dirons pas plus long, car d'ailleurs elles ont été décrites par Bartsch, Passavant et G. Duplessis ¹.

N° 5.

(3 p. 10. l. h. 2 p. 9 l. l.) (Londres.)

PORTRAIT D'UNE JEUNE FEMME en profil qui paraît être *Monna Lisa del Giocondo* (n° 1 de Passavant, vol. V, page 180), dont l'unique exemplaire connu est maintenant au Musée britannique ². Avant de passer au musée de Londres, cette précieuse gravure avait successivement appartenu aux collections Storck ⁴ et Majno de Milan (et non Stosch, comme dit

1. Notre intention n'étant pas de décrire ici toutes les pièces gravées d'après les tableaux ou les dessins de Léonard, mais celles seulement dont à tort ou à raison on lui a attribué l'exécution matérielle, nous indiquerons seulement en passant la *Vierge* du palais Litta à Milan (maintenant à Saint-Petersbourg), grav. par Z. Andrea B. 298; le *Dragon luttant contre un lion*, du même. B. 306, et Passavant t. V, p. 81, n° 20; les figures décrites par Passavant, t. V, p. 83, nos 43, 44, 45; ainsi que les pièces du cabinet de Paris, décrites dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, p. 346, dans un article sur Cesare da Sesto par M. Émile Galichon. G. Duplessis a aussi donné dans la *Revue universelle des Arts* (7^e an., 15^e vol., n° 3) un bel article sur ce même sujet.

2. C'est d'après ce portrait que notre savant ami, M. Panizzi, a eu l'obligeance de faire exécuter la photographie qui a servi à la gravure.

3. Un mot sur cette collection peu connue hors d'Italie, même après les chaleureuses paroles de l'abbé Zani. Elle était due au génie investigateur du Milanais Carlo del Majno Ivagnes dit le *Carlino*. Pendant toute sa vie, ce grand connaisseur n'a fait que rechercher partout les monuments oubliés de l'art en général et de la chalcographie en particulier. Cette collection, unique en son genre, et dont les amateurs de nos jours ne verront jamais la pareille, a enrichi de ses épaves les cabinets les plus considérables de l'Europe. Après la cessation du blocus continental qui avait ruiné de fond en comble le pauvre Carlino, elle a été vendue en détail par ses créanciers; et tandis que certains marchands anglais s'enrichissaient en revendant sa collection, il mourait littéralement de faim et de misère à Naples, où sa dépouille fut oubliée une journée entière sur la voie publique!

Il existe à la Bibliothèque Ambrosienne un dessin qui avait un grand rapport avec

Passavant), à celles de Sykes et de Wilson, qui en a donné un fac-simile assez bon dans son catalogue de 1828. Si jamais Léonard a vraiment gravé sur cuivre, ce délicieux profil est bien de lui. Nous acceptons sans aucune réserve l'opinion émise par Ottley dans sa lettre publiée par



MONNA LISA DEL GIOCONDO?

Wilson et reproduite en français par E. Duplessis. Tout nous confirme que nous avons sous les yeux un véritable Léonard, jusqu'à l'évidente inexpérience d'un burin qui s'échappe par moments hors de la ligne à

ce *Portrait d'une jeune femme en profil*, et dans lequel le type de la Joconde est encore plus évident.

tracer. La fermeté des contours, le costume, la coiffure, et surtout l'expression vivante de la physionomie trahissent la griffe du lion.

N° 6.

N° 10 de Passavant. 4. 4. p. 4. l. 1. 6. p. 11. 5.

TROIS TÊTES DE CHEVAUX, dont l'une divisée en quatre parties, au moyen d'un carré (Londres, Paris et Milan. Bibl. Ambros. et Archives de S. Celso).

Passavant, après avoir déjà décrit cette pièce dans l'œuvre d'André Verrochio (vol. V, page 54, n° 2), paraît hésiter et, d'après les observations d'Ottley, se décide à avouer que l'exécution correspond parfaitement à la manière de Léonard. Waagen se range aussi à l'opinion d'Ottley et trouve le dessin et la gravure de cette estampe tout à fait dignes du Vinci, surtout à cause de ses hachures diagonales; mais dans ce cas la manière du Mantegna serait la même. Vasari nous dit, dans sa *Vie du Verrocchio*, que quand il revint de Rome à Florence, son plus précieux butin fut une tête de cheval antique, à laquelle il joignit plus tard des dessins appropriés à cette étude spéciale, *avec les mesures et les proportions requises pour changer en grandes les petites dimensions*. Or, cette estampe nous paraît dessinée et gravée par Verrocchio lui-même, qui était *intagliatore* (ainsi que l'appelle Vasari, et aussi Raffaello Borghini), *orefice, prospettico, scultore, intagliatore, pittore e musico* (Riposo. Firenze 1584). Nous savons que Léonard a fait son profit des études du Verrocchio, non-seulement pour les chevaux, mais aussi pour les types des femmes; c'est encore Vasari qui nous apprend que dans son fameux livre de dessins on voyait du Verrocchio plusieurs têtes de femmes dont le galbe et les coiffures faisaient l'admiration de Léonard, qui les imita toujours.

Bartsch (vol. XIII, p. 331) a donné cette pièce à Giovan Antonio da Brescia. On n'a qu'à comparer avec d'autres pièces de ce maître, si faible dans l'art de dessiner, pour se convaincre que cette attribution est sans raison.

N° 7.

N° 2 de Passavant.

TÊTE DE JEUNE FEMME vue de profil et tournée à droite, couronnée de lierre (Musé Britannique, diam. 4. p. 8. lig.).

Le caractère de cette belle figure a une très-grande ressemblance avec l'Apollon du Belvédère. C'est peut-être à cause de cela que Wilson

ACHA

JEUNE



TÊTE DE JEUNE FEMME.

s'est trompé en écrivant ce qui suit : « Il y a dans le Cabinet d'estampes
 « de Paris une petite gravure circulaire représentant une *tête d'homme*
 « d'un style assez semblable d'exécution au n° 1¹ ; à la gauche se lisent les
 « lettres ACHA, et à la droite LI, VI. » Nous devons faire observer que
 si Wilson a entendu parler de la pièce qui nous occupe, il écrivait de
 mémoire et qu'il s'est trompé ; cette pièce représente évidemment une
 femme aux formes très-nettement accusées. Nos recherches dans le Ca-
 binet de Paris pour éclaircir ce point ont été infructueuses, car nous n'y
 avons trouvé aucune épreuve semblable. On n'a pu nous y montrer cette
 pièce ou ces pièces qui, d'après Wilson, se voyaient de son temps parmi
 les estampes non classées de Marolles. Cet illustre iconophile se trompe
 aussi quand il trouve des traits de ressemblance dans le style de l'exé-
 cution entre cette pièce et le n° 5 : *Portrait d'une jeune femme*. Nous en
 avons sous les yeux les photographies, en écrivant ces lignes, et elles
 nous semblent être d'un caractère très-dissemblable. Cette dernière, par
 le fini très-précieux et délicat du burin a beaucoup de rapports avec les
 anciens nielles florentins ; ne l'oublions pas, Verrocchio était orfèvre et
 graveur ; il n'y a donc rien d'extraordinaire si chez lui un art déteint sur
 l'autre. On peut encore, pour lui restituer cette planche, appuyer sur le
 caractère antique de cette belle tête évidemment copiée d'après un buste
 romain. Quant aux lettres *Acha* et *Li-Vi-* (*Achademia Leonardi Vinci*),
 elles nous paraissent ajoutées après coup ; car elles font tache sur la
 planche par la couleur de l'encre, qui est beaucoup plus noire. Ce fait
 s'explique d'ailleurs très-aisément. Léonard, dans le choix de ses modèles
 pour son Académie de Milan, aura très-naturellement fait une part très-
 large aux dessins de son maître, pour qui il avait gardé une affection
 et une estime très-sincères. Waagen, lui, n'hésite pas à l'attribuer, sans
 discuter, à Léonard².

1. Passavant, sans se donner la peine de vérifier, nous dit la même chose, n'ayant pas connu celle du Musée Britannique. Cette belle estampe mérite une description plus détaillée, la voici : Tête de jeune femme tournée vers la droite et vue de profil, ses cheveux sont retenus par une couronne de lierre et s'échappent en riches boucles sur ses épaules. Une draperie maintenue sur l'épaule gauche laisse un sein à découvert, tandis qu'elle recouvre l'autre. Notre ami M. Galichon, qui a bien voulu dernièrement faire de nouvelles recherches au Cabinet de Paris, a constaté que cette pièce ne s'y trouve point.

2. D'autres ont pensé mettre sur le compte du Gherardo ce travail si fini dans la manière allemande. Ce peintre miniaturiste, si nous en croyons Vasari, soit dans sa vie, soit dans celle de Marc-Antoine Raimondi, aurait gravé quelques pièces d'après Martin Schön et Albert Dürer qui se trouvaient dans son livre. La grande estampe de la *Virginie* qui lui est donnée par Ottley, mais qui nous paraît être plutôt dans le

Nos recherches à l'Ambrosienne n'ont pas été heureuses quant à la découverte du *portrait du poëte Belinzone*, mort en 1492, dont parle Amoretti en disant qu'il n'était pas seulement probable, mais certain que le dessin en était de Léonard et la gravure très-habile exécutée sous ses yeux. Amoretti ajoute que le dessin, le mouvement, le style des draperies, l'expression de l'homme qui est tout à la lecture, et l'architecture de la chambre, trahissaient le dessin, sinon la main de Léonard.

N° 8.

(N° 3 de Passavant.)

LES QUATRE CAVALIERS. Esquisse pour le projet d'une statue équestre.

M. Passavant s'est ici complètement fourvoyé. Le lecteur n'a qu'à comparer le fac-simile de cette précieuse gravure qui accompagne ce travail, avec la description que Passavant en donne à la page 181 du V^e vol. Nous reproduirons ici cette description, car on pourrait croire à beaucoup d'exagération de notre part quand nous affirmons qu'on y trouve presque autant d'erreurs que de mots. — « Celle-ci (la statue équestre) « est *toujours sans piédestal*, et représente un cavalier en selle avec un « bâton de commandement. Deux fois la figure du cavalier est soutenue « par celle d'un soldat renversé qui cherche à se sauver. L'estampe est « divisée *en trois compartiments*. Il n'y a point de doute qu'il ne s'agisse « ici d'esquisses pour la statue équestre de *Ludovico Sforza* (!) que « Léonard modela en terre dans des proportions colossales, et qui ne fut « point coulée en bronze, à raison de la mort de ce prince en 1499 (!!). Ce « modèle fut ensuite détruit par les troupes françaises qui s'emparèrent « de Milan. L'exemplaire *unique* de cette pièce se trouvait en possession « du négociant Vallardi à Milan, et on en trouve un *fac-simile dans l'ou-*

faire de Robetta, nous avait toujours fait douter que Gherardo eût réellement gravé des pièces originales, malgré les affirmations de Vasari. Mais nous avons dû nous rendre à l'évidence devant une estampe conservée à l'Ambrosienne et qui porte sa signature en toutes lettres : Gherardo. Cicéron l'a dit : *quod est ante pedes nemo spectat*. Pendant nos visites à l'Ambrosienne, nous n'avions jamais remarqué cette estampe ; et c'est M. Galichon qui nous l'indique de Paris. Et puisqu'il est question ici de l'académie de Léonard, on ne saurait assez répéter que l'instruction qu'on y donnait aux artistes ne visait pas seulement à former des peintres, mais bien, comme dit Jarkius, « denique « e Leonardi Schola prodiisse non pictores modo sed et sculptores, architectos, cælatores « gemmarum, marmoris item poliendi, artisque *fusorie* magistros » (*Specimen Historiæ Academiæ eruditæ Italici*, 1625, Lipsiæ); voir aussi Saxius, *de Studiis litterariis Mediolanensium antiquis et novis*, etc., et Petri Pauli Boschæ *de Origine et statu Bibliothecæ Ambrosianæ Hemidecas*, etc.

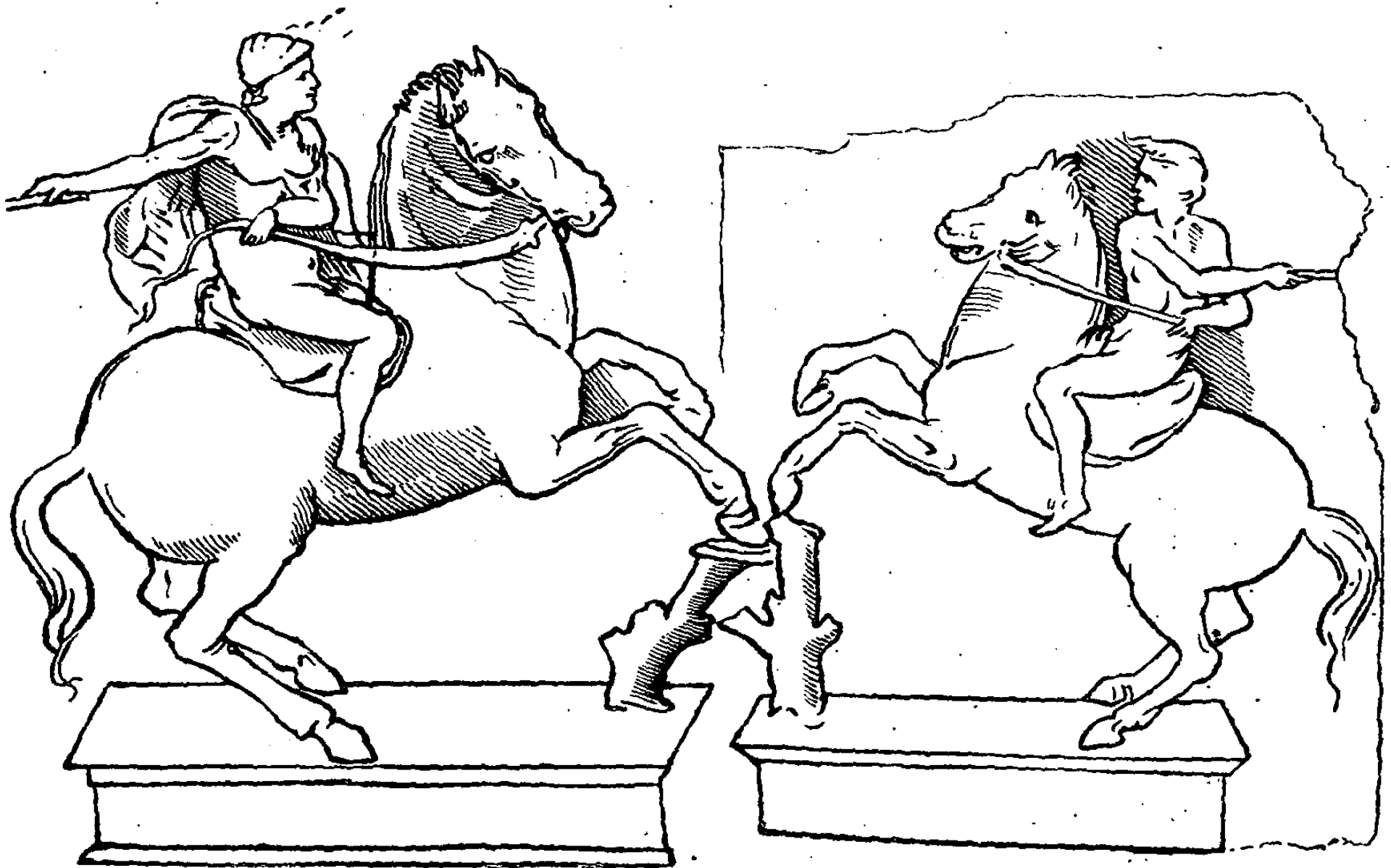
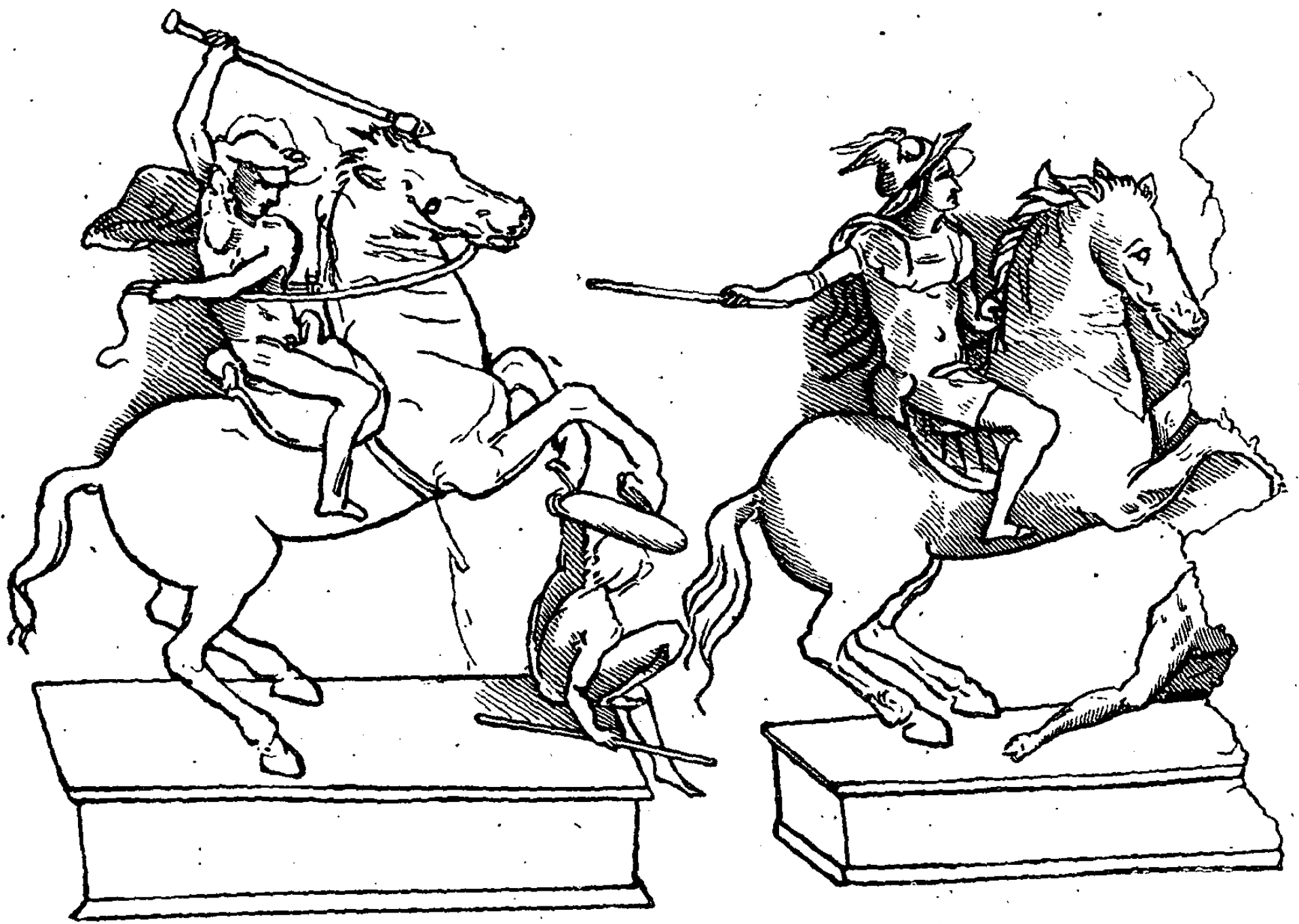
« *vrage de Gerli, Disegni di Lionardo da Vinci, 1830, pl. 5.* » — Or, dans l'estampe divisée en quatre compartiments, les cavaliers ont toujours un piédestal. La statue équestre que Léonard modela en terre sur l'ordre de Ludovico Sforza, dit le More, représentait son père *François*. Si elle n'a pas été coulée en bronze, c'est à cause des changements survenus dans la fortune de ce prince aussi coupable que malheureux, et non sa mort advenue seulement en 1510 à Loches, où il était prisonnier. La légende racontée par Sabba da Castiglione et par Giovio, reproduite ensuite par tous les historiens, est controuvée. Les arbalétriers gascons ne pouvaient pas avoir détruit ce modèle qui existait encore, quoique délaissé et dégradé, à Milan, l'année 1501, puisque le duc de Ferrare, par sa lettre du 19 septembre, chargeait J. Valla, son ministre à Milan, d'en négocier la cession près de Monseigneur de Rouen¹. L'exem-

4. Voir un article du marquis G. Campori, tome XX, p. 39 de la *Gazette des Beaux-Arts*. Cette statue n'a jamais été fondue en bronze. Quelques passages de l'ouvrage de Pacioli où se trouvent des calculs sur la quantité de métal qu'il aurait fallu employer ont fait penser anciennement, et dernièrement encore, à M. Clément, qu'elle pouvait bien avoir été exécutée et détruite ensuite par l'armée de Louis XII, qui en aurait ainsi utilisé le métal. Curtius Lancinus dans son ouvrage: *Epigrammaton libri decem*, imprimé à Milan, en 1524, par les frères Roch et Ambroise de Valle, in-f°, ne permet plus de doute à ce sujet, puisqu'on y lit cette épigramme :

Exspectant animi molemque futuram,
Suspiciunt; fluat aer; vox erit : ecce Deus.

Les conditions financières du duché de Milan, ainsi que la fortune particulière de Louis le More, étaient alors bien bas; nous pourrions nous faire une idée de sa détresse par les fragments d'une lettre de Léonard, qui se plaint amèrement de l'abandon où étaient laissés les artistes et les ouvriers. On y lit ces mots : « del cavallo non « diro niente perchè cognosco i tempi, etc. » Dans le ms. Q. R., in-46, on trouve des notes écrites par Léonard, après les événements de l'avril 1500; on y lit : « Il Duca « perso lo stato ella roba ella libertà, e nessuna sua opera si fini per lui...

Dans ces derniers temps, on a cherché à reconstruire ce monument d'après des esquisses, des gravures et des miniatures, par un passage de l'historien Paul Jove et par des documents conservés à Windsor. M. Charles Blanc a cru découvrir une idée de l'ensemble dans un dessin de l'Ambrosienne, qu'il a même reproduit. Nous sommes désolé de ne pouvoir pas partager son avis. La pose du cavalier dans ce dessin est plutôt celle d'un guerrier en faction que celle d'un capitaine; d'autant plus qu'il a en main un tronçon de lance. Mais il y a plus: le visage est complètement masqué par une visière, ce qui serait en dehors de toutes les convenances dans une statue équestre destinée à faire passer à la postérité les traits d'un héros. Nous croyons plutôt avec MM. Rio et Waagen qu'il faut chercher dans les manuscrits du temps. En effet, la belle miniature d'Antonio da Monza dans le manuscrit (n° 372, fonds italien) de la Bibliothèque impériale qui contient, non pas la vie de François Sforza, comme l'a cru M. Clément, trompé en cela par les fausses attributions de l'abbé Marsand, mais bien celle



PROJETS POUR UNE STATUE ÉQUESTRE. — Gravure de Léonard?

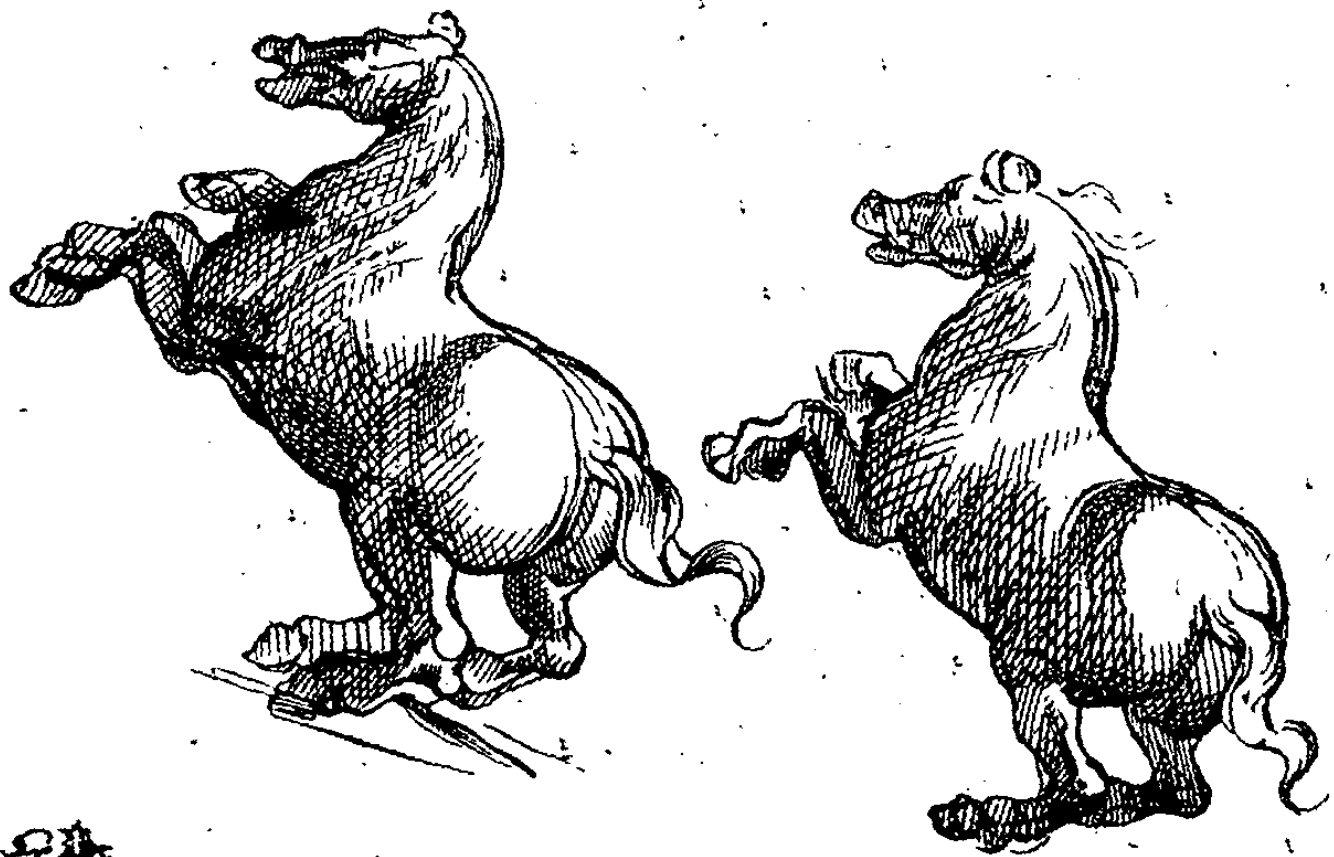
plaire Vallardi n'était point *unique*. Nous en avons découvert un second exemplaire en 1863 dans un volume de *dessins* toujours visible aux Archives de Notre-Dame près San Celso, à Milan, où nous avons aussi rencontré une très-belle épreuve du n° 6 : *Trois têtes de chevaux*¹.

Gerli n'a jamais gravé en fac-simile cette pièce, que nous donnons de Jacques Attendolo Sforza da Cotignola son père, ce qui est bien différent, représenté un condottiere à cheval sous un arc de triomphe, dans la pose que devait avoir le modèle de Léonard quand il l'exposa à l'occasion des fêtes pour le mariage de Bianca Maria Sforza avec l'empereur Maximilien (1493). Ce qui donne à notre supposition une grande vraisemblance, c'est qu'on trouve parmi les planches de Gerli le dessin à la plume d'un cheval dans cette même pose (que Dürer, par parenthèse, a rappelé dans son cheval de la mort), entouré d'armatures qui devaient servir pour le soutenir et pour le transporter. Notons aussi que ce manuscrit a été exécuté d'ordre de Louis le More (dont on trouve les emblèmes, ainsi qu'un portrait-médailion d'une beauté incomparable, dans l'admirable encadrement miniature du titre), par Bartholomæus Gambagnola Cremonensis mandato Mag. Marchisini stanghe, ducalis secretarii die vigesimo septembris M. cccc. lxxxv primo. La dédicace en est à François Sforza.

S'il faut encore une nouvelle preuve de ce que nous avançons, on pourrait ajouter qu'il existe à Paris, à Florence et à Londres, à la Bib. imp. et à la Riccardiana, trois exemplaires imprimés sur vélin de la Sfortiade de Simonetta, publiée à Milan en latin en 1479, en italien en 1490, ornés de splendides miniatures de l'école milanaise, par les peintres de la chancellerie ducale dirigée par Jacopo Antiquario, où le héros est représenté à cheval absolument de la même manière. Ces volumes manuscrits et imprimés de la Bibliothèque impériale sont des épaves de la bibliothèque du château de Pavie, enlevée par Louis XII en 1500. C'est un de nos plus vifs désirs, formé depuis longtemps, d'écrire et de publier l'histoire de cette bibliothèque admirable avec les catalogues originaux du xv^e siècle. Voir Van Praet, vol. V, n° 402, et *Cat. de la Riccardiana*, n° 233. Waagen, vol. I, p. 224. *Art Treasures*.

Nous terminerons cette trop longue note en faisant la remarque que le mouvement du cheval dans toutes les statues équestres du xv^e siècle antérieures à Léonard est toujours contre nature et lés lois de l'équilibre, aussi bien chez Verrocchio que chez Donatello, tandis que celle de Léonard, telle qu'elle est représentée dans les livres cités, est parfaitement justé : ce qui est pour nous une preuve définitive. Et cela d'autant plus, que cette préoccupation de Léonard paraît d'une manière évidente dans les nombreux dessins de chevaux qu'il nous a laissés, et qu'on peut voir, tant dans les recueils de Gerli et autres, que dans les collections de Londres, de Florence et de Venise, mais surtout dans le volume Vallardi dernièrement acquis pour le Louvre. Voir : *Disegni di Leonardo da Vinci posseduti da Giuseppe Vallardi dal medesimo descritti ed in parte illustrati* : Milano Agnelli, MDCCC LV, in-4°. — Une inexactitude s'est glissée, à ce propos, dans la belle étude de M. Charles Clément, à l'endroit où il dit que ce monument n'est pas une création, le cheval de Léonard se rapprochant trop des statues équestres du Colleoni et du Gattamelata. Il nous paraît, bien au contraire, qu'il y a toute la différence qui peut exister entre un dessin pris sur nature et une image de convention d'après l'antique.

1. Le second exemplaire n'est, il est vrai, qu'un fragment avec deux seuls cavaliers.



FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LÉONARD, GRAVÉ PAR GERLI.

pour la première fois. La planche n° 28 de son livre reproduit des dessins, griffonnés à la plume et nullement gravés au burin, de plusieurs chevaux qui n'ont aucun rapport avec ceux-ci. C'est Vallardi qui, dans une note ajoutée à la seconde édition de l'ouvrage de Gerli, a parlé, à la page 5 de la préface, de cette gravure qui ornait alors sa belle collection particulière dispersée depuis. En vérité, la méticuleuse exactitude des Allemands, tant vantée en pareille matière, fait ici complètement défaut à l'ancien conservateur du musée de Francfort! Cette pièce, vraiment remarquable et qui est, nous n'hésitons pas à le proclamer, bien plus probablement de la main de Léonard que toutes les autres, fait maintenant partie de la collection de M. Angiolini, de Milan.

N^{os} 9 et 10.

Le cabinet Durazzo, de Gênes, dans le carton n° 1, école romano-florentine possède, aux n^{os} 98 et 99, sur une même feuille, collées en plein, deux gravures exécutées vers la fin du xv^e siècle. La première (n° 98) représente le BUSTE D'UN VIEILLARD dont la tête, légèrement tournée du côté droit, est coiffée d'un béret. Le dessin en est très-ferme, l'expression vivante. Les contours sont un peu lourds, et particulièrement les boucles de cheveux qui dépassent le béret; la tête, le cou et le béret sont rendus par des traits d'une grande finesse, presque à ce degré même qu'on nomme en Italie *mezza massa*. Les contours du buste sont seulement au trait. Ces traits sont tracés dans un seul sens, à peu près comme dans les gravures du Pollajuolo; un trait oblique réunit les deux traits parallèles, mais plus fin et plus net que dans les gravures de cet artiste. De cette pièce il existe au Cabinet de Paris un exemplaire désigné sous le nom de : UN VIEILLARD AVEC UN BONNET. On l'avait attribuée à Léonard à cause du dessin qui approche de sa manière, mais on l'a rendue, nous croyons avec beaucoup de raison, à Mantegna. (5 p. h., 4 p. 4 l. larg.)

Le n° 99 dont parle Bossi représente aussi un BUSTE D'HOMME, mais plus âgé; la tête, tournée d'un quart à gauche, est nue et presque chauve, avec une seule boucle de cheveux en haut du front. Le dessin et la gravure, quoique un peu plus finie, sont de la même main. (4 p. 11 l. h.; 4 p. 5 l. larg.) Beaucoup de connaisseurs sérieux, entre autres le peintre Bossi, ont jugé cette pièce léonardesque, aussi bien que la précédente. Dans la collection Durazzo, elles sont données au Pollajolo, et le chevalier A. Merli, à qui nous devons d'en pouvoir donner ici la description, pencherait plutôt pour le Verrocchio. N'ayant pu obtenir une reproduction photographique de cette estampe et n'ayant pas été assez

heureux pour voir l'original, il nous est difficile de donner notre avis. Si cependant cette pièce est de la main qui a gravé le n° 9, il faudra la rendre aussi à Mantègne. C'est peut-être l'un des trois numéros 21, 22 et 23 de Passavant (vol. V, p. 77).

Notons en passant que Bartsch et Passavant ont avancé des opinions très-erronées sur cette célèbre collection Durazzo. Ce dernier, entre autres choses, dit que les nielles métalliques ainsi que le soufre de Finiguerra sont maintenant à Turin. Or, ces pièces si précieuses et connues dans l'Europe entière par les ouvrages de Cicognara et de Duchesne aîné sont toujours chez le marquis Durazzo. Il paraîtrait même que ce patricien génois, poussé à bout par les inexactitudes de Passavant, se déciderait enfin à publier le catalogue raisonné de sa collection. Si, comme nous n'en doutons pas, M. le chevalier Merli voulait se charger de cette besogne, nous l'assurons ici d'un succès dans le monde des iconophiles; cette collection Durazzo étant de premier ordre.

Nos 41, 42, 43, 44, 45, 46.

Quant aux PANNEAUX OU DISQUES AVEC ENTRELACS, nous renvoyons le lecteur au volume XVII^e de la *Gazette*, p. 434, où nous en avons longuement parlé. On y trouvera les raisons qui nous ont induit à affirmer que l'invention, sinon la gravure de ces pièces, est due à Léonard et non pas à Albert Dürer comme voudrait le faire croire Passavant par les arguments les plus spécieux. Mariette aussi s'est trompé dans son *Abecedario*, quand il a dit que les dédales de Dürer sont mieux ordonnés et incomparablement mieux exécutés, car le dessin en est absolument le même. La différence consiste en ce que les originaux sont en taille-douce, tandis que les copies de Dürer sont gravées en relief sur bois et portent dans les coins des fleurons de son invention. Vasari qui reproche à Léonard d'avoir perdu son temps à dessiner ces nœuds de cordage, parle d'une seule gravure avec les mots *Leonardi Vici Achademia*; mais elles sont bien au nombre de six dans les cartons de l'Ambrosienne. Les commentateurs du Vasari (édition Le Monnier) se trompent également en disant qu'on a de ces entrelacs *une ancienne gravure sur bois qu'on assure exécutée par Léonard*, car c'est Dürer, nous le répétons, qui a dessiné sur bois les six ronds qu'on appelle *knoten*. Les planches d'après Léonard sont gravées sur cuivre.

N° 17 (haut. 40 p. 4 lig.; larg. 7 p. 3 lig.)

Le Musée Britannique et le Cabinet de Paris possèdent une TÊTE DE FEMME de grandeur presque nature, vue un peu plus que de trois quarts

et tournée à droite. La description qu'en donne Passavant est très-exacte, et nous y renvoyons le lecteur. A vrai dire, nous ne partageons pas complètement son enthousiasme pour cette pièce intéressante, mais peu agréable. Il n'y a rien de *léonardesque* dans ce dur profil, dans ces yeux hagards. Le costume est bien celui des dames florentines du commencement du xvi^e siècle, mais la ferrennière en rosette de cinq pierres précieuses qui lui orne le front n'est pas un fait assez important pour évoquer le nom de Léonard. Passavant l'attribue au Verocchio. Nous penchons pour Giacomo Francia, dont nous retrouvons ici la finesse de burin sans moelleux. On dirait un buste pris dans une fresque de Ghirlandajo, ou un portrait de F. Raibolini dit le Francia, mais, dans tous les cas, cette figure est bien loin de Léonard.

N^{os} 18, 19, et 20.

Depuis plusieurs années nous avons remarqué dans la collection Angiolini de Milan deux gravures, très-singulières de composition et de format (5 p. 9 lig. haut. et 3 p. 2 lig. larg.), qui proviennent des collections Storck, Majno et Vallardi. La première nous montre DEUX PROFILS DE FEMMES tournées à droite et coiffées d'une façon très-fantastique : l'une d'une espèce de coquillage d'où sortent des boucles en coup de vent avec un voile artistement plié tombant de la nuque sur les épaules ; l'autre d'un oiseau aux ailes entr'ouvertes, dont la tête dépasse le front. Ces deux femmes tiennent un fruit. Cette estampe ne rappelle Léonard ni par les contours, ni par les airs de tête, et, si nous en parlons, ce n'est qu'à cause de son pendant :

UN BUSTE DE VIEUX GUERRIER sans bras, couvert d'une armure et soutenu par un coquillage. Sa tête est coiffée, en guise de casque, par la coquille d'un escargot, d'où s'échappent des touffes de cheveux très-abondantes, tant sur le devant que sur le derrière de la tête, où se redresse un escargot, tenu en laisse par un Amour assis à califourchon sur la coque, les ailes déployées, et tournant le dos. Le profil très-chargé, le nez en bosse, le menton de galoche, les petits yeux clignotants nous mettent en souvenir ces caricatures que Léonard aimait à prendre sur nature après avoir grisé des paysans. L'exécution rappelle le faire de Mantegna ou de J.-A. de Bresse. Si le dessin de cette pièce n'est pas de Léonard, il ne peut être que du Verocchio. En effet, cette estampe a un grand rapport avec le n^o 2 de son œuvre dans Passavant (pag. 54 du V^e vol.).

PORTRAIT D'UN HOMME SANS BARBE. Tête de profil à gauche, coiffée d'un casque fantastique. Un Amour, assis sur le casque, souffle dans une sarba-



BUSTE DE VIEUX GUERRIER.

cane ornée d'un petit drapeau ¹ (collect. Wellesley, et maintenant au Musée Britannique). La forme toute particulière de cette pièce, qui est très-allongée en hauteur comme dans les deux précédentes, nous ferait croire que nous avons sous les yeux les fragments d'un jeu de cartes inconnu, dessiné et gravé par différents artistes florentins.

En parcourant un nombre assez grand d'anciens catalogues, nous avons souvent rencontré des pièces qu'on aurait pu, à la rigueur, faire entrer dans notre cadre; mais la manie des *additions au Peintre-graveur* d'A. Bartsch ne nous gagne pas assez pour imiter Passavant, qui vraiment, il faut bien le dire, va quelquefois beaucoup trop loin dans « l'art de couper un cheveu en quatre, » tandis que trop souvent ses descriptions sont loin d'être précises.

Bien des pièces, possédées par les riches et nombreuses collections de l'Allemagne et de l'Angleterre, pourraient certainement être ajoutées à notre catalogue. Mais nous n'avons pas eu la prétention d'être complet; nous n'avons voulu qu'apporter quelques pierres au grand monument biographique que nous désirons voir élever à la mémoire de l'immortel Léonard. Aux iconophiles allemands et anglais, nous laissons le soin de décrire leurs richesses, et nous prenons congé du lecteur pour qu'il ne dise pas que

Le secret d'ennuyer est celui de tout dire.

G. D'ADDA.

1. La collection Wellesley, dont la vente a eu lieu à Londres en 1860, possédait sous le n° 102 une *Tête de jeune homme sans barbe*, que son propriétaire attribuait à Léonard ainsi que le n° 101. Ces deux pièces sont maintenant chez sir Thomas Philips, dont le cabinet très-riche est, dit-on, inaccessible.

