

BRILLANT ESTOILE DU SEPTENTRION
CRISTINA E IL « TRATTATO DELLA PITTURA »
DI LEONARDO

CARLO VECCE

Estratto da:

« *Cristina di Svezia e la cultura delle accademie* »

Atti del Convegno Internazionale
Macerata - Fermo 22-23 maggio 2003

a cura di DIEGO POLI

Editrice "il Calamo"
Roma 2005

BRILLANT ESTOILE DU SEPTENTRION
CRISTINA E IL « TRATTATO DELLA PITTURA »
DI LEONARDO

CARLO VECCE

« Brillant estoile du septentrion »: così Cristina di Svezia venne definita nel 1652, con la metafora della Stella del Nord, della Stella Polare, un luogo comune nei contemporanei penegirici latini a lei dedicati. Il testo in questione, però, non è una poesia encomiastica, ma una lettera privata, fino a pochi anni fa inedita, legata alle vicende che condussero alla prima edizione del *Trattato della pittura* di Leonardo da Vinci.

Siamo intorno alla metà del secolo, quando si intensificano i contatti tra l'avanguardia della cultura europea e Cristina, negli ultimi quattro anni di permanenza in Svezia prima dell'abdicazione. Gli interessi scientifici e filosofici della regina portano a Stoccolma Descartes, accompagnato dall'ambasciatore francese Pierre Chanut (1650), mentre Pascal invia la sua celebre macchina calcolatrice (1652). Nei confronti dell'Olanda prevale il rapporto con due tra i massimi esponenti della filologia classica (saldamente stabilita nelle scuole e nelle università dei Paesi Bassi, in particolare presso l'università di Leida), come Daniel Heinsius e Gerhard Johan Vossius, i cui figli, Nicolaas Heinsius e Isaac Vossius, entrano direttamente al servizio reale. E sarà la collaborazione di letterati e filologi a portare alla costituzione di un'imponente collezione di libri e manoscritti che, molti anni dopo costituiranno il fondo Reginense della Biblioteca Vaticana.

Su un piano parallelo si sviluppano gli interessi artistici, che guidano gli emissari della regina nell'acquisto di importanti opere d'arte, antica e moderna, destinate alla galleria reale. Un ruolo centrale è quello svolto da Pierre Bourdelot, suo medico personale, fine intenditore d'arte e letteratura, consigliere negli acquisti di libri e opere d'arte, con forti legami con l'Italia e con Roma. Tra i contatti privilegiati, nel giro del collezionismo internazionale della prima metà del Seicento, non poteva mancare il cavaliere Cassiano dal Pozzo

(1588-1657), al servizio del cardinal Francesco Barberini, come consigliere e anche accompagnatore nelle ambascerie a Parigi e Madrid nel 1625 e nel 1626, che diedero a Cassiano l'occasione di visitare (e di descriverne in parte per la prima volta i tesori) collezioni in cui erano confluiti capolavori della pittura italiana del Rinascimento. A Roma, Cassiano aveva riconosciuto il genio del giovane Poussin, stabilendo una lunga amicizia col pittore francese che lo stesso cardinal Richelieu richiamò nel 1640 in Francia inviando in Italia il suo emissario particolare, Paul Fréart sieur de Chantelou.

Sono questi gli anni decisivi della riscoperta dell'opera di Leonardo nella cultura figurativa del Seicento, dopo la rivoluzione luministica di Caravaggio, nell'età di Guido Reni, Rembrandt, Van Dyck, con l'esplosione della pittura di genere nell'arte olandese, che porta alle specializzazioni intuitive e teorizzate da Leonardo, all'assolutizzazione e all'autonomia di soggetti come il paesaggio, la natura morta, la marina, la battaglia, il ritratto. Cambia anche profondamente il rapporto con il pubblico e con la committenza, con lo sviluppo di un diffuso collezionismo privato (soprattutto in Olanda), e di una fruizione 'borghese' dell'opera d'arte. La civiltà barocca impone una nuova riflessione sul legame tra arte e scienza, con studi su luci e ombre, sulla figura umana e in particolare sulla rappresentazione del movimento, sulla fisiognomica, sulla trasformazione dei corpi e sull'anamorfose, nell'applicazione costante di principi geometrici, matematici, fisici. La svalutazione cinquecentesca di Leonardo, vulgata soprattutto da Vasari e impostata sulla critica al pittore-filosofo, quasi mago e alchimista universale, condannato al fallimento delle proprie opere più ambiziose per un eccesso di intellettualismo e di speculazione teorica, può essere ora superata per il valore nuovo che si torna ad attribuire (come era già avvenuto nell'Umanesimo) agli aspetti teorici-speculativi. È, in sintesi, il riconoscimento della novità rivoluzionaria di Leonardo nella rappresentazione dinamica della figura umana, nell'uso dei colori e delle ombre, nella tecnica del 'rilievo', nel paesaggio e nello sfumato.

Di più, è possibile avere una conoscenza diretta di alcune opere originali, tra le poche fruibili in spazi più o meno pubblici: Leonardo era un artista conosciuto più attraverso la leggenda biografica e l'enorme numero di copie e derivazioni da suoi dipinti e suoi disegni, che non attraverso la visione degli originali (l'unica grande pittura murale, il *Cenacolo* milanese, era già ridotta al tempo di Vasari a una « macchia abbagliata »). Nel 1625 Cassiano dal Pozzo

può esaminare e descrivere a Fontainebleau la *Gioconda*, il *San Giovanni*, la *Leda*, la *Vergine delle rocce*, mentre nel 1629 Richelieu provvedeva a far recuperare a Casale Monferrato la *Sant'Anna*, che doveva essere già appartenuta alla cappella reale di Francesco I.

La *renaissance* vinciana, come è noto, coinvolse pienamente anche il *corpus* dei manoscritti e dei disegni. I codici, affidati alla custodia dell'allievo Francesco Melzi, furono alla sua morte (1570) dispersi per l'Europa, e faticosamente raccolti da alcuni artisti e ricercatori, in particolare a Milano, nell'ambiente in cui veniva a essere fondata la Biblioteca Ambrosiana, rifugio del Codice Atlantico e di molti altri manoscritti originali. A Cassiano, in corrispondenza con il conte milanese Galeazzo Arconati, si deve uno dei primi progetti di edizione complessiva degli scritti vinciani, articolato nel corso degli anni per mezzo delle trascrizioni fatte eseguire a Milano, presso l'Ambrosiana, e a Roma, con la collaborazione di Matteo Zaccolini.

Una delle parti del progetto riguardava naturalmente gli scritti sulla pittura, e in quel caso ci si trovò di fronte ad una compilazione di testi già pronta, una redazione abbreviata dell'ampia raccolta che già il Melzi aveva trascritto nel codice Vaticano Urbinato latino 1270 intorno al 1540, col titolo *Libro di pittura*: un importante manoscritto confluito nella biblioteca dell'ultimo duca di Urbino, Francesco Maria II Della Rovere, prima della fine del Cinquecento, ma del quale un ignoto compilatore aveva già da tempo copiato una scelta ridotta di testi, prevalentemente dalle parti seconda e terza del *Libro di pittura*, orientate alla precettistica e alla pratica della pittura che (più delle parti ottiche e scientifiche) poteva interessare le scuole e le accademie di disegno e pittura contemporanee; ne scaturirono molte copie, diffuse nell'ambiente dei pittori di fine Cinquecento, e spesso eseguite dagli stessi artisti (con variazioni testuali e figurative che rispondevano meglio ai loro interessi). Cassiano, che nel suo atelier romano fece allestire diverse copie della redazione abbreviata, riuscì a convincere lo stesso Poussin all'esecuzione dei disegni (nell'attuale Ambrosiano H 228 inf.), e donò nel 1640 a Chantelou, l'emissario di Richelieu che doveva riportare Poussin in Francia, il codice ora all'Ermitage.

Giunto il testo in Francia, la cura editoriale venne affidata a Raphael Trichet du Fresne (Bordeaux 1611 - Parigi 1661), bibliofilo e numismatico già al seguito di Gaspard Goignet de la Tuilerie a Venezia e Mantova, amico di Cassiano (incontrato a Roma nel 1638)

e corrispondente del cardinal Barberini, collaboratore della nuova Imprimerie Royale (1640). Dopo anni di preparazione, l'edizione uscì finalmente nel 1651, in uno splendido volume in folio (cm. 38 x 26,5) con le illustrazioni di cui si dichiara la derivazione da Poussin:

Trattato della pittura di Lionardo da Vinci / Novamente dato in luce, con la vita dell'istesso autore, scritta da Rafaele 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 [...] D.DC.LI.

L'edizione fu in effetti doppia, perché, presso lo stesso stampatore uscì anche la traduzione francese del fratello di Chantelou, Roland Fréart sieur de Chambray, con dedica a Poussin: *Traité de la peinture de Léonard de Vinci, donné au public et traduit d'italien en françois par R.F.S.D.C.*, A Paris, de l'imprimerie de Jacques Langlois, 1651; il testo di Leonardo faceva parte di un complesso progetto editoriale che prevedeva anche la pubblicazione della traduzione francese dell'*Architettura* di Palladio, e del terzo *Parallele de l'Architecture Antique avec la Moderne* dello stesso Chambray (autore peraltro di una *Idée de la perfection de la peinture*). Di più, la vita di Leonardo scritta da Fresne, derivata dal Vasari, costituisce comunque un momento interessante della tradizione biografica (dopo Lomazzo, Opmer, Mazenta), presentando anche particolari nuovi sulla conoscenza di alcune opere come la *Battaglia di Anghiari*, di cui Fresne ricorda l'esemplare conservato a Parigi: « In questo genere è dipinto quel quadro che si vede qui a Parigi fra molti altri che si conservano in una stanza del palazzo reale delle Tuilleries sotto la guardia del signore le Maire pittore, come ogn'un sa, di non ordinario valore, nel quale sono dipinti due cavalieri in atto di togliere per forza a due altri una bandiera: il qual gruppo faceva parte d'una opera maggiore, cioè del cartone ch'egli fece per la sala del palazzo di Fiorenza, come di sotto si dirà, ma per la sua bellezza fu da lui dipinto in picciolo volume con gusto et amore incredibile. Qui oltre la furia de' cavalli, e la bizzarria de' vestimenti, si vedono le teste de' combattenti grinzute, infocate et infuriate, con aria tanto straordinaria e stravagante, e per dir così caricata, e da mascarone, ch'in un medesimo tempo destano e paura e riso nell'animo de' risguardanti ». Alla p. 94 dell'edizione francese, invece, nel testo del capitolo CCLXXXVII, *Ce qu'il faut faire*

pour que les visages ayent du relief avec la grace, comparve la prima incisione della *Gioconda*, derivata dal dipinto a Fontainebleau.

È a questo punto, finalmente, che torniamo a Cristina. Il suo nome campeggia ad apertura dell'edizione italiana, a lei dedicata nella lettera dell'editore (f. a3r-v):

Alla serenissima e potentissima principessa Christina, per gratia di Dio regina de' Svedesi, Goti, e vandali, granduchessa di Finlandia, duchessa d'Estonia e Carelia, signora d'Ingria, etc.

Serenissima regina,

Vedesì per lunga memoria delle più chiare historie essere stata sempre tenuta in pregio l'arte della pittura, et ogn'un sa ch'Alessandro, che per grandezza d'animo e di fatti fu il Gustavo del suo secolo, hebbe in honore il grande Apelle. Nulla dirò di Fabio, ch'in quella città dove i re si tennero honorati del titolo di cittadino, per l'esercitio di sì nobile arte fu chiamato il Pittore, e ne lasciò il nome alla sua famiglia. Né per indurre la Maestà Vostra a far stima di questa virtù credo che sia necessario di farla ricordare ch'Antonino imperatore con quelle mani che davano le leggi al mondo, con quelle istesse si dilettava di maneggiare alle volte i pennelli. A tutti è noto l'amore ch'ella porta alle lettere, ed a tutte le belle arti, e l'ammira il mondo come protettrice e posseditrice ancora delle più recondite scienze, e stupisce vedendo a tanti habiti virtuosi unito sì felicemente l'imperio. Sperando dunque che questa opera, la quale da me vien consecrata a' suoi meriti, e porta in fronte l'augusto nome di V.M. sia per essere da lei gradita, ho supplicato il signor Bourdelot, delitie de' letterati della nostra natione, e che ha un particolar gusto delle cose della pittura, di volerla presentare alla Maestà Vostra, acciò per la gentilezza del donatore il dono acquisti più gratia appresso di lei. L'autore, che scrisse nel principio del secolo passato, fu favorito da prencipi grandi, et il re Francesco primo, che com'ella fu il nume tutelare de' virtuosi, lo volse, benché carico d'anni, havere nella sua corte, e si sa ch'egli gli morì in braccio. Avventuroso vecchio, essendo hoggidì sua fortuna di rivivere nelle mani d'una dama, che per l'imperio di tante fiere e bellicose nationi si può chiamar la più potente, come per quello della virtù la più compita e gloriosa prencipessa dell'universo, e che da quelli che parlano la lingua degli dei si deve ad una voce chiamar regina di Parnasso. Ma per non penetrare più oltre nell'ampio campo delle sue lodi, non essendo materia proportionata alla tenuità del mio stile, vengo a supplicar humilmente la Maestà Vostra di gradire le mie fatiche, havendo per la riputatione di Lionardo da Vinci, e per l'utilità pubblica, restituito un'opera molto importante, la quale accompagnata dal suo chiaro nome, vincendo le tenebre dell'oblio, ha da passare fino alla più lontana posterità, et io a restar felice, s'ella si degna di riceverla con benigna fronte, sì come io la dono e dedico con vivo affetto di cuore, essendo non meno riverente delle sue grandezze, che ammiratore delle sue glorie.

Di Vostra Maestà

humilissimo e devotissimo servitore

Rafaelle Trichet Du Fresne

Si tratta di una lettera interessante per diversi aspetti, e che va oltre la struttura retorica abituale di una dedica di convenienza.

Cristina è lodata per l'amore che porta alle lettere e alle arti, « come protettrice e posseditrice ancora delle più recondite scienze ». L'accento a Leonardo consiste in pratica nel ricordo della vicenda finale della sua vita, l'ospitalità magnanimamente offerta da Francesco I, che invitò il vecchio pittore in Francia: « e si sa ch'egli gli morì in braccio ». Vera fortuna per Leonardo, « avventuroso vecchio » morto tra le braccia di un re, è quindi oggi il tornare a vivere tra le mani di una regina, anzi, della vera regina di Parnaso.

Fresne non tralascia il nome del personaggio che è stato tramite per la dedica, il già ricordato Bourdelot, incaricato della presentazione dell'opera a Cristina. E alla lettera di dedica segue infatti subito la lettera a Bourdelot, ricca di dettagli filologici (f. a4r-v). Fresne vi dichiara d'aver consultato diversi manoscritti, ma soprattutto quello che Chantelou ottenne da Cassiano, con i disegni attribuiti a Poussin, e un altro codice del signor Tevenot: « Mi sono valuto nel far stampar questo trattato di varii manoscritti. Più nobile per un buon numero di figure, che vi sono schizzate dalla dotta mano del signor Poussin, è stato quello del signor di Ciantelou, il quale l'ebbe dal virtuosissimo cavaliere del Pozzo, nel tempo ch'egli andato in Italia alla conquista delle belle cose, se per la gloria del regno non moriva il nostro gran Cardinale, haverebbe portato Roma a Parigi. L'altro, ch'è assai più corretto, mi è stato comunicato dalla cortesia del signor Tevenot, gentilhuomo d'ogni sorte di belle lettere e cognitioni adorno ».

Fresne ha operato a lungo nell'interpretazione e nell'emendamento del testo, molto scorretto (« per l'ignoranza o negligenza di chi copia libri, o per qualsivoglia altra occasione, pochi si sono trovati capitoli, ne' quali non vi sia stato qualche intoppo, e principalmente in quelli dove entrava un poco di geometria, che per l'assurdità delle figure restano quasi inintelligibili. Spero di haver restituito il testo alla sua prima purità »), e anche delle illustrazioni, eseguite da Charles Errard sulla scorta dei disegni di Poussin. È consapevole che il *Trattato* non sia un'opera perfetta, e che non si presenti nello stato definitivo voluto dall'autore: « Vi restano però molte cose che paiono desiderare la lima: vi sono molte repliche inutili, molti ragionamenti troncati, la dicitura è in più luoghi sregolata, e benché vi sia qualche ordine ne' capitoli, non è però tale quale si richiede in un'opera perfetta: donde si conchiude facilmente che Lionardo da Vinci non gli diede mai l'ultima mano ». Si tratta comunque di un testo di grande valore teorico, cui vengono aggiunti i trattati del-

l'Alberti, e soprattutto le due vite originali di Leonardo e Alberti.

In definitiva, la dedica del *Trattato* a Cristina rappresenta l'invio di un testo che viene considerato non un semplice manuale della pittura, ma un documento intellettuale, tra scienza e arti figurative. Il libro fu effettivamente presentato alla regina da Bourdelot, giunto a Stoccolma nel febbraio 1652, ed è forse identificabile oggi (secondo l'ipotesi di Brummer) con la copia conservata alla Biblioteca Universitaria di Uppsala, con legatura simile a quella di altri libri donati all'epoca dal cardinal Mazzarino alla regina.

Il dono del volume ebbe l'esito sperato. Fresne fu chiamato al servizio della regina, e partì per la Svezia. Ne è testimonianza la lettera al cardinal Barberini, in accompagnamento di una copia del *Trattato*, spedita da Parigi il 31 maggio 1652, la stessa lettera in cui Cristina è chiamata « brillant estoile du septentrion » (la ritrascrivo dal Vat. Barb. lat. 6463, f. 184r-v, correggendo alcuni errori di Brummer, p. 122 n. 26): e Fresne non perde l'occasione di adulare il cardinale, « astre du midi » del quale forse preferirebbe entrare al servizio, piuttosto che relegarsi nelle « dernieres terres de l'Europe ». Addirittura, l'erudito francese offre tra le righe servigi quasi di spionaggio, di confidente del cardinale all'insaputa della regina (oltre che di procacciatore di testi per la biblioteca Barberini), in un paese protestante e ostile: « Si dans un pais que Rome ne regarde pas de bon oeil il se rencontroit occasion de la servir, je m'en estimerois infiniment heureux ».

Monseigneur,

Encores que la royne de Suede m'ait fait l'honneur de m'appeller a son service, et que j'aye desja commencé de tourner les yeux vers Nort, je ne laisse pas de souspirer pour la belle Italie: et bienque pour mieux voir cette brillante estoile du septentrion je me sois enfin resollu de passer jusques aux dernieres terres de l'Europe, j'ose pourtant dire qu'il y a un astre dans le midi que j'adorerois, si nous estions encore de la religion des anciens romains. C'est vostre personne, Monseigneur, c'est vostre vertu et vostre doctrine, dont l'eclat a esbloüi tout le monde, et qui m'ont rempli d'admiration lors que j'ay eu l'honneur de vous approcher, et que vostre bonté qui tempere tant de grandes et eminentes qualitez, qui vous eslevent sur le reste des hommes, et les rend accessibles aussi bien aux petits qu'aux grands, m'a permis de m'enrichir des thresors qui coulent incessamment de vostre bouche. Le resouvenir m'en est si agreable, que c'est par la principalement que je pretens de charmer le rigueur de climat ou l'on m'appelle: et si je puis une fois joindre monsieur Bourdelot, nous n'aurons point de plus doux entretiens, ny de plus belles et grandes choses a dire, que lors que Vostre Eminence nous servira de texte. Si dans un pais que Rome ne regarde pas de bon oeil il se rencontroit occasion de la servir, je m'en estimerois infiniment heureux. Aumoins espere je qu'elle m'y employera a la recherche de quelques livres pour l'ac-

complissement de sa superbe bibliothéque. J'en ay / fait imprimer un a Paris que j'ay mis entre les mains de M.r Conco a fin qu'il l'envoye a V.E. C'est le traicté de la peinture de Leonard de Vinci. L'ouvrage est enrichi de quantité de figures, et je me suis hazardé de louer l'autheur, et d'en escrire la vie Si mon travail peut plaire a V.E. et meriter son approbation, c'est tout ce que je puis souhaiter, avec la continuation de ses bonne graces, et l'honneur d'estre tousjours

Monseigneur
Vostre tres humble et tres obeissant serviteur,
du Fresne
a Paris ce 31. may 1652

Fresne arriva a Stoccolma il 7 giugno 1652 insieme allo studioso e bibliotecario Gabriel Naudé (anch'egli già al servizio del Barberini). Nell'inverno 1653, riferisce ancora al cardinale della ricchezza delle gallerie d'arte al castello (Vat. Barb. lat. 6463, f. 189r): dipinti di tutti i grandi maestri, statue antiche e moderne, medaglie e altre rarità, con la grande biblioteca, aumentata da Bourdelot, e ora in fase di catalogazione a cura di Naudé. Fresne raggiunge il massimo del favore con la nomina a conservatore delle medaglie e delle pitture, come appare nel ritratto di Sébastien Bourdon nel 1653, ma cade in disgrazia nell'anno successivo, nell'imminenza dell'abdicazione di Cristina, quando sul suo conto si avanzano sospetti di appropriazioni indebite di opere d'arte appartenenti alla regina (cf. il ms. Par. lat. 17199). Una parallela sfortuna sembra colpire anche l'edizione del *Trattato*, entusiasticamente accolto da Charles Le Brun all'Académie Royale de Peinture et de Sculpture di Parigi nel 1653 (« Voilà le livre dont il faut se servir pour ce qui concerne les choses que nous devons traiter »), ma subito criticato da Poussin (« Tout ce qu'il y a de bon en ce Livre se peut écrire sur une feuille de papier en grosse lettre »), e nel 1665 da Abraham Bosse, nemico di Le Brun: « Pour arriver à la perfection du vray Peintre, il se faut servir de regles toutes contraires à celles de ce prétendu Léonard de Vinci » (*Ensemble des Remarques faites sur le contenu en plusieurs Chapitres d'un Traité attribué à Leonard de Vinci*, in *Traité des pratiques geometrales et perspective enseignées dans l'Academie royale de peinture et sculptures*, Paris 1665, p. 128, con la citazione di una lettera di Poussin che riconosce di aver eseguito solo i disegni delle figure umane, mentre la responsabilità di quelle geometriche e dei paesaggi spetta a Pierfrancesco degli Alberti e a Charles Errard).

Ma almeno il testo vinciano poteva cominciare a diffondersi, in una tradizione che arrivò fino alle soglie del XIX secolo. Anzi, la

rarietà e il valore economico della *princeps* (oggetto di lusso, utilizzato dal cardinal Mazzarino come copia di dedica a regnanti e politici europei) costrinse subito alcuni lettori a eseguirne copie manoscritte, in alternativa all'acquisto della stampa: copie spesso di ottima fattura, procurate probabilmente da artisti, in particolare in quell'ambiente romano dove la vicenda editoriale era cominciata (con Cassiano dal Pozzo e Poussin), e dove ritornava a svolgersi grazie alla straordinaria azione di promozione culturale di Cristina (si veda ad esempio, in aggiunta alle copie della *princeps* sinora conosciute, il codice Lauri, esposto per la prima volta nella mostra urbinata sul *Libro di pittura* nel 1996, conservato nella biblioteca privata Lauri di Pescara; e ringrazio vivamente il dott. Gaetano Lauri per averne consentito lo studio). Il testo del *Trattato* dedicato a Cristina avrebbe segnato così la conoscenza degli scritti vinciani in Europa per oltre centocinquanta anni, fino alla riscoperta del codice Urbinate nella Biblioteca Vaticana e alla ripresa moderna degli studi sui manoscritti originali.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *I segreti di un collezionista*, Roma 2002.
- , *Léonard de Vinci. Dessins et manuscrits*, par Françoise Viatte et Varena Forcione, Paris 2003.
- Bell J.C., *Color and Theory in Seicento Art. Zaccolini's 'Prospettiva del Colore' and the Heritage of Leonardo*, PhD Dissertation, Brown University 1983.
- , *The Life and Work of Matteo Zaccolini (1574-1630)*, in «*Regnum Dei*», 41 (1985), 227-58.
- , *Cassiano dal Pozzo's Copy of the Zaccolini Manuscripts*, in «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*», 51 (1988), 103-25.
- , *Zaccolini and Leonardo's Manuscript A*, in *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, Milano 1991, 183-93.
- , *Zaccolini's Theory of Color Perspective*, in «*The Art Bulletin*», 75 (1993), 91-112.
- Bialostocki J., *Poussin et le «Traité de la Peinture» de Léonard. Notes sur l'état de la question*, in *Nicolas Poussin*, Paris 1960, 133-40.
- Brummer H.H., *The editio princeps of Leonardo da Vinci's Treatise on Painting Dedicated to Queen Christina*, in «*Achademia Leonardi Vinci*», 6 (1993), 117-125.
- Cropper E., *Poussin and Leonardo. New Evidence from the Zaccolini MSS*, in «*The Art Bulletin*», 62 (1980), 570-83.

- Fiorani F., *Abraham Bosse e le prime critiche al Trattato della Pittura di Leonardo*, in « Achademia Leonardi Vinci », 5 (1992), 78-95.
- Haskell F., *Patrons and Painters*, London 1963.
- Le Goff J.-P., *Abraham Bosse, lecteur de Vinci: ou querelle à l'Académie Royale autour du Traité de la Peinture de Léonard de Vinci: l'argumentaire d'Abraham Bosse*, in *Léonard de Vinci entre France et Italie « miroir profond et sombre »*, Caen 1999, 55-80.
- Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura. Codice Urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a c. di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Firenze 1995.
- Pedretti C., *Leonardo da Vinci on Painting. A Lost Book (Libro A) Reassembled from the Codex Vaticanus 1270 and from the Codex Leicester*, Berkeley-Los Angeles 1964, 95-175.
- , *Commentary*, in *The literary works of Leonardo da Vinci compiled and edited from the original manuscripts*, Oxford 1977, I, 12-36.
- Solinas F., « *Portare Roma a Parigi* »: *mecenati artisti ed eruditi nella migrazione culturale*, in *Documentary Culture. Florence and Rome from Grand-Duke Ferdinand I to Pope Alexander VII*, Firenze 1990, 227-61.
- Steinitz K.T., *Leonardo's da Vinci Trattato della Pittura. A Bibliography of the Printed Editions 1651-1956*, Copenhagen 1958 (addenda in « *Raccolta Vinciana* », 18 (1960), 97-111; 19 (1962), 223-54).