

Hollar “copia” Leonardo L’uso della carta lucida per incisioni in scala 1:1

Margherita Melani

Hollar “copia” Leonardo per Lord Arundel e, come già dimostrato, in alcuni casi lo fa in scala 1:1¹ utilizzando un *medium* che già Cennino Cennino aveva descritto nel suo *Libro dell’Arte*, lo stesso che un anonimo collaboratore di Leonardo ha impiegato nel disegno del Louvre che molto probabilmente è una copia in dimensioni reali da un perduto prototipo: la carta lucida. Procediamo con ordine.

Le fonti per la storia dell’arte evidenziano sempre l’importanza della copia come una tappa fondamentale per la formazione dei giovani artisti: il disegno, sia esso dalla natura o copia disegnata di altre opere, è il ‘fondamento dell’arte’ per dirla con le parole di Cennino Cennini.² Concetto caro anche a Leonardo che, nella seconda parte del *Libro di pittura* interamente dedicata a ‘De’ Precetti del pittore’, indugia sull’importanza del disegno e delle proporzioni che ‘il giovane’ può imparare ‘di mano di bon maestro’ prima di confrontarsi con la natura.³ Concetto che Leonardo ribadisce più volte.⁴

La copia “dai grandi maestri” era quindi un passaggio formativo imprescindibile che poteva essere fatta con l’utilizzo di carta lucida: una pergamena sottile o una carta bambagina imbevuta di sostanze particolari che erano in grado di renderla trasparente.⁵

¹ Questo lavoro nasce come ulteriore approfondimento della ricerca pubblicata in *Leonardo e Hollar in scala 1:1*, in: A. Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo disegnato da Hollar*, catalogo della mostra (Vinci, Fondazione Pedretti, 15 dicembre 2018 - 5 maggio 2019), Poggio a Caiano, CB Edizioni, 2018, pp. 77-105, con bibliografia precedente. Il risultato raggiunto è frutto di un proficuo scambio con Annalisa Perissa Torrini e Michael Kwakkelstein: a loro va il mio più sentito ringraziamento.

² C. Cennini, *Libro dell’Arte*, Capitolo IV: ‘Come ti dimostra la regola in quante parti e membri s’appartengono l’arti’ e ancora Capitolo XXVII: ‘Come ti de’ ingegnare di ritrarre e disegnare di mano maestri più che puoi’. Dato il moltiplicarsi di edizioni del testo di Cennino si fornisce l’indicazione dei singoli capitoli.

³ L. da Vinci, *Libro di pittura*, C. Pedretti (a cura di), C. Vecce (trascrizione diplomatica), Firenze, Giunti, 1996, p. 169, § 47: ‘Quello che debbe prima imparar il giovane. Il giovane debbe prima imparare prospettiva; puoi le misure d’ogni cosa; poi di mano di bon maestro, per asuefarsi a bone membra; poi da naturale, per confermarsi la ragione delle cose imparate; poi veder un tempo, di mane di diversi maestri; poi fare abito a metter in pratica et operare l’arte’ (dal Ms. A, f. 97v; c. 1492).

⁴ Da Vinci, *Libro di pittura*, cit., p. 175, § 63: ‘Precetti del pittore. Il pittore debbe prima suefare la mano col ritrarre disegni di mano di boni maestri, e fatto detta suefazione col giudizio del suo precettore, debbe di poi suefarsi col ritrarre cose di rilievo bone, con quelle regole che del ritrar de rilievo si dirà’ (dal Ms. A, f. 90, c. 1492).

⁵ Sulle carte lucide e sul loro uso si veda in particolare C. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 133-136; L. Melli, ‘Sull’uso della carta lucida nel Quattrocento e un esempio per il Pollaiuolo’, in: *Paragone Arte*, 52, 3 (2001), pp. 3-9; M. Gianferrari, ‘Nascita ed evoluzione di un supporto originale: la carta trasparente’, in: *OPD restauro*, 15

Ancora una volta Cennino Cennini è la fonte principale per conoscere modalità di produzione e uso di questo tipo di supporto. Cennino in più passi del suo *Libro* descrive '[i]n che modo puoi ritrarre la sustanza di una buona figura o disegno con carta lucida' (cap. XXIII), del 'Primo modo di sapere fare una carta lucida chiara' (cap. XXIV), e quindi del 'Secondo modo a far carta lucida di colla' (cap. XXV) e di 'Come puoi fare carta lucida di carta bambagina' (cap. XXVI): diversi modi di produzione e di uso della carta lucida all'interno di una tipica bottega fiorentina. L'uso principale era per la copiatura – Cennino scrive 'ritrarre' – fatta 'per avere bene i contorni' di una figura che poteva essere su qualsiasi supporto, sia esso un dipinto su tavola o su muro. Con quattro punti di cera lacca si fermava la carta lucida sopra l'immagine da copiare, poi con penna o pennello sottile, e inchiostro 'puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto'; in un secondo momento dopo aver staccato la carta dal supporto originale si procedeva con le rifiniture 'toccare di alcuni bianchetti e rilievi, siccome tu hai i piaceri'.⁶

Cennino Cennini descrive anche come produrre carta da utilizzare per copiare tramite ricalco, ovvero per 'lucidare' recuperando la definizione usata dello stesso Cennino nel suo *Libro dell'Arte*, compilato tra il 1398 e il 1403. Cennino dedica più capitoli alla fabbricazione e all'uso di questo supporto specificando che '[q]uesta carta lucida ti bisogna, non trovandone della fatta'. Occorre un foglio di pergamena sottile e ben levigato che deve essere lucidato, cosperso, con olio di semi di lino chiaro e lasciato asciugare bene per più giorni. In mancanza della pergamena si può utilizzare carta bambagina stando sempre attenti di avere un foglio sottilissimo e piano e ben bianco che poi deve essere cosperso con olio di seme di lino. Era possibile fare carta lucida anche con colla di pesce. La colla di pesce, fatta bollire in acqua calda, veniva applicata su pietre di marmo lisce precedentemente cosparse con olio di oliva. Quando la colla di pesce era asciutta si staccava facilmente dalla pietra quasi come fosse una pelle. Prima di staccarla per evitarne la rottura Cennino suggerisce di impregnarla con olio di semi bollito che funge anche da mordente. Dopo il distacco la carta lucida, così creata, deve asciugare prima di essere utilizzata.

L'uso della carta lucida è ricordato anche da Leonardo nelle pagine del *Libro di pittura* come esercizio disegnativo per verificare la differenza tra un disegno eseguito da modello e uno fatto a memoria, nel caso in cui non si disponga di un vetro:

'Modo di bene imparar a mente.' Quando tu vorrai saper una cosa studiata ben a mente, tien questo modo: cioè quando tu hai disegnato una cosa medesima tante volte che te-lla paia <a>ver a mente, prova a farla senza lo esemplo; et abbi lucidato sopra un vetro sottile e piano lo esemplo tuo, e porrallo sopra la cosa ch'hai fatta senza lo esemplo; e nota bene d[o]ve 'l lucido non si scontra

(2003/2004), pp. 245-254; C. Frosinini, 'Carte lucide nella trattatistica d'arte e nelle fonti (con alcune ipotesi di tracce materiali)', in: A. Scotti Tosini (a cura di), *Carte lucide e Carte trasparenti nella pratica artistica tra Otto e Novecento: uso conservazione restauro*, Atti del Convegno Internazionale di Studio (Tortona, 3-4 ottobre 2014), Pavia, Tipografia Pi-Me, 2016, pp. 14-28, con ampia bibliografia precedente.

⁶ Cennini, *Libro dell'Arte*, cit., Capitolo XXIII ('In che modo puoi ritrarre la sustanza di una buona figura o disegno con carta lucida'): 'Bisognati essere avvisato, ancora è una carta che si chiama carta lucida, la quale ti può essere molto utile per ritrarre una testa o una figura o una mezza figura, secondo che l'uomo truova di man di gran maestri. E per avere bene i contorni, o di carta o di tavola o di muro, che proprio la vogli tor su, metti questa carta lucida in su la figura, o vero disegno, attaccata gentilmente in quattro canti con un poco di cera rossa verde. Di subito per lo lustro della carta lucida trasparrà la figura, o ver disegno, di sotto, in forma e in modo che 'l vedi chiaro. Allora togli o penna temperata ben sottile, o pannel sottile di vaio sottile; e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni e le stremità del disegno di sotto; e così generalmente toccando alcuna ombra, siccome a te è possibile potere vedere e fare. E, levando poi la carta, puoi toccare di alcuni bianchetti e rilievi, siccome tu hai i piaceri su'.

col disegno tuo; e dove trovi aver errato, lì tieni a mente di non errare più, anzi ritorna allo essemplio a ritrarre tante volte quella parte errata, che tu l'abbi bene nella imaginativa. E se per lucidare una cosa tu non potessi aver vetro piano, togli una carta di capretto sottilissima e ben onta e poi secca; e quando l'averai [a]doperata a uno disegno, potrai con la sponga cancellarla e far il secondo.⁷

Le fonti sono più esaustive dei pochi testimoni rimasti. Carmen Bambach ha dimostrato l'uso della carta lucida, a fini copiativi, anche all'interno della bottega di Leonardo. Ne è un esempio il disegno con una antica copia della *Vergine delle Rocce* di Parigi, eseguito da un anonimo artista della bottega milanese di Leonardo.⁸ Spetta a Lorenza Melli il merito di aver studiato un raro caso di copia in dimensioni reali eseguita su carta lucida e ricavata da un disegno ancora noto. In questo caso il prototipo è un disegno di Antonio Pollaiuolo con *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*⁹ copiato da un anonimo artista in un disegno ora al British Museum di Londra fatto su una pergamena eccezionalmente ingiallita.¹⁰ La copia inglese, incompleta per la mancanza della parte destra del foglio, è fedele anche nei pentimenti, oltre che nella parte finale dell'iscrizione che è stata intenzionalmente privata del passaggio sull'autografia del disegno parigino. Il disegno di Pollaiuolo su carta bambagina è stato copiato su una pergamena che aveva subito un trattamento a base di olii; questo ne spiega il colore fortemente ingiallito. Non a caso nel disegno parigino si notano tracce di stilo che sono il segno della operazione di ricalco.¹¹ Questi casi attestano un impiego della carta lucida in chiave prettamente strumentale. È questo lo stesso procedimento artistico utilizzato anche da Wenceslaus Hollar (1617-1677) per realizzare una fortunata serie di incisioni di traduzione da Leonardo.

Miniaturista di formazione, Hollar si dedica alla cartografia dal 1627 in poi, momento in cui lascia Praga per trasferirsi a Francoforte dove, molto probabilmente, lavora con il cartografo Matthäus Merian (1593-1650).¹² È questa la prima tappa del suo viaggio in Germania con successivi spostamenti tra Stoccarda e Strasburgo,¹³ città in cui soggiorna prima di raggiungere Colonia dove è documentato dal 1632. Da Colonia partono i suoi

⁷ Da Vinci, *Libro di pittura*, cit., pp. 180-181; originale derivato dal Ms A f. 104, c. 1492.

⁸ Copia da Leonardo, *Vergine delle Rocce*, inchiostro marrone su carta lucida, 234x143 mm, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, inv. 2349; cfr. Bambach, *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop*, cit., p. 388, n. 35.

⁹ A. del Pollaiuolo, *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*, penna e inchiostro marrone e acquarellature marroni e stilo, 265x357 mm, Parigi, Département des Arts graphiques du Louvre, inv. 1486 recto. In alto a sinistra, a penna, si legge: 'Antonij jacobi excellentissimi ac eximij florentinj pictoris scultorisque prestantissimi hoc opus est | umquam hominum imaginem fecit | [v]ide quam mirum in membra redegit'; più in basso a pietra nera '3 [...]'.
¹⁰ Anonimo da Pollaiuolo, *Tre nudi maschili in posizione frontale, di profilo e tergale*, penna e inchiostro marrone su carta lucida, 254x280 mm; Londra, British Museum, inv. 1885-5-9-1614. In questo disegno a penna è riportata anche la parte finale dell'iscrizione che si vede nell'originale parigino: '[...] umq hominum imaginem fecit | vide q mirum i membra redegit'.

¹¹ Da ricordare anche la possibile sopravvivenza di un Perin Del Vaga segnalato e attribuito da Maria Clelia Galassi; M.C. Galassi, 'The Re-use of Design-Models by Carta Lucida in the XVth Century Italian Workshops: Written Sources and an Example from Michele di Ridolfo del Ghirlandaio', in: H. Verougstraete & R. Van Schoute (a cura di), *La peinture dans les Pays-Bas au 16ème siècle. Pratiques d'atelier. Infrarouge et autres méthodes d'investigation*, Leuven, Peeters, 1999, pp. 205-213.

¹² Non esistono prove di questa collaborazione, comunemente accettata per motivi stilistici. Per ulteriori informazioni sul percorso artistico di Hollar si veda A. Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings: A Catalogue Raisonné*, Praha, Národní Galerie v Praze, 2017, con bibliografia precedente. Per un catalogo ragionato delle incisioni prodotte da Hollar nel corso della sua attività si veda R. Pennington, *A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar 1607-1677*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

¹³ Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*, cit., in particolare pp. 52-83.

viaggi verso nord; tra questi va ricordato anche il suo viaggio in Olanda compiuto tra il 1634 e l'anno successivo, quando aveva 27 anni.¹⁴ Hollar seguendo il corso del fiume Reno sale fino in Olanda e durante i suoi spostamenti realizza numerose piccole vedute. Risalgono a questo periodo una serie di paesaggi (alcuni incisi altri disegnati) che comprendono la piccola veduta di Weesp, Muiden e Amsterdam – 37x121 mm – e l'altrettanto piccola veduta di Delfshaven – 98 x 270 mm – città nei pressi di Rotterdam.¹⁵ Il viaggio in Olanda di Hollar è stato oggetto di un recente, quanto importante, contributo di Simon Turner che ha giustamente evidenziato l'importanza del taccuino della John Rylands University Library (JRUL) dell'University of Manchester.¹⁶ Turner ipotizza che questo viaggio sia da mettere in relazione con colui che all'epoca era l'*art dealer* di Rembrandt: Hendrick Uylenburgh (c. 1584/89-c. 1660) poiché nel 1635 Hollar esegue due incisioni da altrettanti soggetti di Rembrandt: il *Ritratto di Saskia* (la moglie del pittore) derivata da una incisione dello stesso Rembrandt del 1634¹⁷ e l'acquaforte con *Donna nuda seduta su una roccia* eseguita dall'artista fiammingo nel 1631 circa e incisa dal boemo nel 1635.¹⁸ È evidente che Hollar non riproduce il tipico segno vibrante di Rembrandt: le immagini perdono le loro peculiarità e diventano incisioni di traduzione sterili dove l'aggiunta di particolari ben definiti – facilmente individuabili in entrambi i casi – contribuisce a incrementare la distanza con il prototipo rembrantiano. Hollar, da miniaturista quale era, in entrambe le circostanze riduce notevolmente le dimensioni e questo, come avremo modo di vedere, non è un dettaglio da trascurare. Il lavoro su Rembrandt non prosegue. Hollar rientra a Colonia e, cosa più importante, continua a dedicarsi a vedute, ritratti e immagini di costume che sono molto più adatte al suo *ductus* grafico. La carriera di Hollar cambia improvvisamente nel 1636, anno in cui incontra Lord Arundel.¹⁹ Arundel dimostra di apprezzare subito le sue qualità di miniaturista²⁰ e quando rientra a Londra, nel 1637, gli propone di seguirlo in Gran Bretagna: Hollar inizia una nuova fase della sua vita, a stretto contatto con la casa reale inglese e con numerosi nobili che frequentavano casa Arundel, lungo il Tamigi. Lord Arundel gli aveva commissionato la pubblicazione dei pezzi più importanti della sua collezione che, all'epoca, comprendeva anche i disegni di Leonardo ora nella Royal Library di Windsor.²¹

Nel 1641, durante la guerra civile inglese, i coniugi Arundel lasciano la Gran Bretagna: Lady Aletheia Arundel sceglie come città di elezione Anversa (dal 1643), Lord Arundel invece dimostra la sua predilezione per l'Italia e si stabilisce a Padova. Nel

¹⁴ Si veda S. Turner, 'Hollar in Holland: Drawings from the Artist's Visit to the Dutch Republic in 1634', in: *Master Drawings*, 48 (2010), pp. 73-104.

¹⁵ Entrambe presso il British Museum di Londra (inv. nn. 1853,0312.203 e 1862,0712.194).

¹⁶ University of Manchester, John Rylands University Library (JRUL), Inv. n. Eng. MS. 883. Cfr. Turner, 'Hollar in Holland', cit.

¹⁷ Hollar (copia da Rembrandt), *Ritratto Saskia van Uylenburgh* (P1650). Iscrizioni 'Rembrandt inu: | Amstelodami | WHollar fec: | 1635'.

¹⁸ Hollar (copia da Rembrandt), *Donna nuda seduta su una roccia* (P603). Iscrizioni 'Rembrandt inu: | Amstelodami | WHollar fec: | 1635'.

¹⁹ Pennington, *A Descriptive Catalogue*, cit., p. xxii.

²⁰ Nel maggio del 1636 Lord Arundel scrive al suo agente, il reverendo William Petty: 'I have one Hollarse wth me, whoe drawes and eches in strong water quickly, and wth a pretty spiritte' (F. Springell, *Connoisseur & Diplomat: the Earl of Arundel's Embassy to Germany in 1636 as recounted in William Crowne's Diary, the Earl's Letters and Other Contemporary Sources with a Catalogue of the Topographical Drawings made on the Journey by Wenceslaus Hollar*, London, Maggs, 1963, p. 240).

²¹ Sull'argomento si veda M. Clayton, *The Windsor Leonardos, 1519-2019*, in: J. Barone & S. Avery-Quash (a cura di), *Leonardo in Britain*, London, Leo S. Olschki, 2019, pp. 3-20, con bibliografia precedente.

frattempo inizia una prima fase di dispersione della collezione Arundel: alcuni pezzi giungono ad Anversa mentre molti altri restano a Londra.²²

Anche Hollar lascia la Gran Bretagna per spostarsi ad Anversa, qui realizza la celebre incisione con il *Salvator Mundi* di Leonardo²³ e sempre qui, forse per motivi prettamente economici, a partire dal 1645 realizza almeno tre serie di incisioni pubblicate in momenti diversi – rispettivamente nel 1648 e 1666 – tratte da originali di Leonardo.²⁴ Hollar incide una selezione di ritratti, studi anatomici e teste grottesche realizzate anche dopo la morte di Lord Arundel, quando molto probabilmente non aveva più a disposizione gli originali di Leonardo.²⁵

Hollar anche nelle incisioni di vari soggetti leonardeschi dimostra la sua attitudine da miniaturista quale era, con una netta preferenza per stampe di dimensioni ridotte. I soggetti scelti sono vari e spesso sono il frutto di una selezione di piccoli disegni che, ai suoi occhi, dovevano essere più rappresentativi o, più semplicemente, particolarmente belli. Hollar isola i suoi soggetti dal loro contesto originario, eliminando ogni altro segno leonardesco visibile nell'autografo. Hollar realizza queste incisioni tra il 1645, quando era ad Anversa, e il 1666, anno in cui è di nuovo a Londra, ma la serie inizia proprio fuori dai confini inglesi e, molto probabilmente, inizia quando Hollar non aveva più a disposizione gli autografi di Leonardo; senza contare che dal 1646, anno della morte di Lord Arundel, non è chiaro come Hollar abbia potuto proseguire il suo lavoro.

Un elemento degno di nota è il rapporto dimensionale con gli originali di Leonardo: in numerosi casi Hollar rispetta le dimensioni originali proponendo, talvolta in modo ribaltato in altri casi con lo stesso orientamento, immagini fedeli ai disegni autografi o ritenuti tali. I casi in cui Hollar propone immagini di Leonardo in scala 1:1 sono numerosi e riguardano singole teste grottesche, composizioni complesse ma anche studi anatomici.²⁶ Oltre a singoli soggetti Hollar incide anche una serie di coppie grottesche in

²² I pezzi rimasti a Londra corrispondono a quelli elencati negli inventari pubblicati da Lionel Cust: 'Notes on the collections formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K.G.', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 19 (1911), pp. 278-282; dello stesso 'Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, K.G.-V', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 113 (1912), pp. 256-258. Sui disegni di Leonardo della collezione Arundel confluiti a Chatsworth si veda V. Forcione, 'Leonardo's Grotesque: Original and Copies', in: C. Bambach (a cura di), *Leonardo da Vinci. Master Draftsman*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, gennaio 22 - 30 marzo 2003), New York-New Haven, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2003, pp. 203-224.

²³ *Salvator Mundi*, 1650, acquaforte, 255x179 mm (P217). Iscrizioni 'Leonardus da Vinci pinxit, | Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti, secundum Originale, Ao. 1650'. Sull'argomento si veda J. Wood, 'Buying and selling art in Venice, London and Antwerp: the collection of Bartolomeo Della Nave and the dealings of James, Third Marquis of Hamilton, Anthony van Dyck, and Jan and Jacob van Veerle c. 1637-1652', in: *The volume of the Walpole Society*, 80 (2018), pp. 1-200.

²⁴ Per la prima serie di incisioni Hollar pensa a tre frontespizi diversi, anche se solo in uno di questi compare il riferimento diretto a Leonardo (P1558; 95x72 mm): sotto una testa cesarea derivata da un disegno di Leonardo (RL 19012v) in un *cartouche* si legge 'VARIE FIGURÆ & | Probæ a Wenceslao Hol|lar Bohemo Collectæ, & | Aqua forti æri insculptæ, | Antuerpiæ A: 1645'. Gli altri frontespizi datati 1645 sono pensati per altrettante serie edite sempre ad Anversa (cfr. P1647 e P2671). Per un resoconto completo si rimanda al già citato catalogo di Richard Pennington (1982).

²⁵ In ciascuna serie Hollar non dà mai una numerazione univoca delle immagini e questo impedisce, ancora oggi, di avere una visione organica univoca delle incisioni da Leonardo; Simon Turner le definisce 'utterly confusing' già sulla base dei frontespizi (cfr. P1558, Anversa 1645; P1559, Anversa 1648; P1560, Londra 1666; P1647, Anversa 1645; P1648, Anversa 1646; P2671, Anversa 1645). Si veda S. Turner, 'Cataloguing Hollar's Etched Work', in: A. Volrábová (a cura di), *Wenceslaus Hollar 1607-1677 and Europe Between Life and Desolation*, 2007, catalogo della mostra (Praga, National Gallery, 12 ottobre 2007 - 14 gennaio 2008), Praha, National Gallery, pp. 44-45.

²⁶ Si veda Perissa Torrini (a cura di), *Leonardo disegnato da Hollar*, cit.

cui mette a confronto dirette figure deformate derivate da originali perduti o non identificati di Leonardo, ora noti attraverso altre copie.

Le incisioni di traduzione di Hollar dunque sono da considerare, al pari di una fonte manoscritta o a stampa, una vera e propria risorsa primaria per la conoscenza di disegni perduti o non identificati di Leonardo e potrebbero – e dovrebbero – essere il punto di partenza per una ricostruzione minuziosa del *corpus* delle teste grottesche ideate da Leonardo e dei suoi studi anatomici ora considerati perduti, *corpus* questo ricostruibile unicamente in modo indiretto.

Resta aperto il problema tecnico: Hollar fino al 1645 – fino alla sua presenza a Londra – aveva sicuramente accesso ai disegni originali di Leonardo (ovvero ai disegni ora nella Royal Library di Windsor, al frammento del Getty e parte dei disegni di Chatsworth) ma ha eseguito le incisioni in dimensioni reali dopo il 1645 quando si è spostato ad Anversa. Quali erano i disegni a sua disposizione? I disegni di Leonardo sono forse andati ad Anversa con Lady Arundel o erano rimasti a Londra? Da notare inoltre che alcuni disegni nel 1645, stando alle iscrizioni di Hollar, non erano più parte della collezione Arundel. È quindi verosimile credere che Hollar, ad Anversa, avesse a disposizione le copie che lui stesso aveva realizzato a Londra e che, almeno in parte, erano in scala 1:1.

Copie, ingrandite o ridotte, venivano solitamente seguite con compassi a più punte – tre o quattro – che permettevano di ridurre o ingrandire i disegni ma anche di dividere proporzionalmente linee e circonferenze, disegnare i poligoni o prendere misurazioni per mappe. Si tratta di strumenti già noti agli antichi romani, disegnati anche da Leonardo²⁷ e utilizzati da Hollar, come si vede dagli strumenti di lavoro incisi nell'autoritratto in cui il boemo si presenta con una piccola copia della *Velata* di Raffaello: nel suo studio con una finestra che si apre verso il castello di Praga, davanti a un tavolo tra gli strumenti di lavoro si distinguono chiaramente un bulino, un compasso, una squadra, punteruoli di vario tipo, inchiostro e molto altro.²⁸ In questo caso molto più semplicemente, viste le dimensioni ridotte e l'abilità da miniaturista di Hollar, è probabile pensare che abbia copiato i disegni di Leonardo utilizzando della carta trasparente, anche detta carta lucida. L'ipotesi che Hollar abbia utilizzato carte lucide per copiare i disegni di Leonardo in scala 1:1 è la più plausibile anche perché, come abbiamo visto, le immagini non sempre sono ribaltate a indicazione di una copia il più possibile fedele all'originale. Se, come ipotizzato, Hollar ha copiato Leonardo con l'uso della carta lucida può averlo fatto prima della sua partenza per Anversa avvenuta nel 1645, quindi prima di aver iniziato la stampa dell'intera serie leonardesca.

Nel catalogo dei disegni di Hollar edito da Alena Volràbova nel 2017 sono presentati come probabili disegni di Hollar due fogli ora a Chatsworth datati al primo periodo inglese dell'artista, ovvero tra il 1637 e il 1644 circa.²⁹ Si tratta di disegni che facevano parte della collezione Arundel sempre pubblicati con una generica attribuzione a un anonimo imitatore di Leonardo del XVI secolo.

In passato sono stati attribuiti a Hollar anche tre disegni con altrettante coppie grottesche della National Gallery of Scotland di Edimburgo³⁰ che nel recto sono

²⁷ Si pensi al disegno con compasso normale e proporzionale nel foglio 108v del Ms. H (c. 1493-94).

²⁸ *Autoritratto in studio da John Meyssen*, 1649, 160x114 mm (P1419).

²⁹ *Coppia di teste grottesche*, c. 1637-40, Chatsworth, Duke of Devonshire and the Trustees of the Chatsworth Settlement, inv. nn. 892A (60x108 mm) e 892B (60x110 mm); Volràbová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*, cit., pp. 420-424, cat. nn. III/2-3, con bibliografia precedente.

³⁰ *Coppie di teste grottesche*, penna e inchiostro con leggera acquarellature, Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. nn. D3504 (118x195 mm), D3505 (118x195 mm), D3506 (118x195 mm). Attribuzione proposta da Sprinzels (F. Sprinzels, *Hollar Handzeichnungen*, Vienna, Rolf Passer, 1938) e più recentemente rigettata da

accumunate dalla presenza del marchio di collezione del conte Johannes von Ross (1787-1848), collezionista tedesco, figlio di Johann Matthias Ross (m. 1814) che era governatore nelle Indie olandesi.³¹ Nel verso di ciascun foglio, a lapis, si legge una nota di difficile datazione e attribuzione ‘W. Hollar after Leonardo da Vinci’. Un quarto disegno – dello stesso formato – con una coppia grottesca affrontata di chiara ispirazione leonardesca, con lo stesso *ductus* grafico e uguale timbro di provenienza, è stato esposto per la prima volta nella mostra *Intorno a Leonardo. Opere grafiche dalle collezioni milanesi*.³² Molto probabilmente è questa una serie di quattro disegni opera di un artista di fine Cinquecento che forse, a differenza di Hollar, non aveva a disposizione gli autografi di Leonardo ma altre copie da originali perduti o non identificati. Stupisce la completa assenza di qualsiasi rapporto dimensionale tra questi quattro disegni e le incisioni di Hollar che nel caso delle incisioni di traduzione va necessariamente considerata. Risulta difficile immaginare che Hollar abbia ingrandito e ridotto ogni volta i suoi disegni con copie da Leonardo.

A tal proposito Michael Kwakkelstein mi ha gentilmente segnalato un disegno del Teylers Museum di Haarlem considerato opera di un anonimo artista databile al 1560-70³³ eseguito a penna e inchiostro con acquarellature su carta lucida, supporto in cui si possono notare anche tracce di stilo (Fig. 1). Il disegno è la copia in dimensioni reali di un autografo di Leonardo con l’immagine di un uomo grottesco visto di profilo, verso destra.³⁴ Il disegno, già parte della collezione di Livio Odescalchi, è la riproduzione fedele, in scala 1:1, della parte sinistra di un disegno di Leonardo con una coppia di uomini affrontati.³⁵ Il confronto dimensionale diretto tra il disegno olandese e il prototipo vinciano di Windsor indica chiaramente che si tratta di una copia in cui il copista ha cercato di riprodurre anche i tratteggi paralleli di Leonardo che, in questo caso, sebbene fatti in modo pedissequo, sono di mano destrorsa. Dopo aver copiato il disegno nella sua interezza con inchiostro e con una penna dalla punta sottile, lo stesso con cui esegue i tratteggi che delimitano il profilo della figura, in un secondo momento evidenzia le macchie di inchiostro – anch’esse riproposte – come quella nell’arcata sopracciliare, nella fossa sulla guancia,

Volrábová che espunge dal catalogo di Hollar anche le serie grottesche del Crocker Art Museum di Sacramento (inv. nn. 1871.1107-1871.1118) e dell’Ashmolean Museum di Oxford (inv. nn. WA.0A486.1-WA.0A486.12); cfr. Volrábová, *Wenceslaus Hollar (1607-1677): Drawings*: cit., pp. 420-424, cat. nn. A.II/85-107, con bibliografia precedente.

³¹ F. Lugt, *Les marques de collections de dessins et d’estampes*, La Haye, Nijhof, 1921, n. 2693.

³² La mostra fu curata da G. & A. Alberti (Milano, Castello Sforzesco, 11 settembre 2019-05 gennaio 2020). La figura sulla destra è una derivazione abbastanza fedele da un frammento di Leonardo oggi conservato all’Albertina di Vienna (inv. 66), mentre quella a sinistra non ha un corrispettivo preciso nel corpus autografo di Leonardo. Le informazioni qui pubblicate si devono alla disponibilità di Alessia Alberti, del Gabinetto Disegni e Stampe del Castello Sforzesco, che ringrazio sentitamente.

³³ Cfr. M. Plomp & M. Kwakkelstein (a cura di), *Leonardo da Vinci: The Language of Faces*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), Haarlem, Thoth, 2018, p. 124, cat. n. 20 con bibliografia precedente. Da ricordare la precedente attribuzione a favore di Pier Francesco Mola (1612-1666) caricaturista svizzero-italiano; cfr. A. Van Regteren (a cura di), *Les dessins italiens de la reine Christine de Suède*, catalogo della mostra (Stoccolma, AB Egnellska Boktryckeriet, 1966), Stockholm, Nationalmusei, 1966, cat. n. 1128.

³⁴ *Busto di uomo irato di profilo verso destra*, penna e inchiostro marrone e acquarellature su carta lucida con tracce di stilo, 150x102 mm, Haarlem, Teylers Museum, inv. A 5. Iscrizioni sul verso: in alto al centro a penna con inchiostro marrone ‘ii5’; in basso, a matita ‘Leonardo da Vincj | A 46’, acquistato dalla collezione di Don Livio Odescalchi (1790) (C. Van Tuyl van Serooskerken, *The Italian Drawings in the Teyler Museum*, Haarlem-Ghent-Doornspijk, Snoeck-Ducaju, 2000, cat. n. 5 pp. 56-57).

³⁵ Leonardo da Vinci, *Profilo maschile di uomo irato con mento pronunciato affrontato a un profilo femminile grottesco*, c. 1485-90, penna e inchiostro con acquarellature, 163x143 mm, Windsor, RL 12490. <https://www.rct.uk/collection/912490/two-grotesque-profiles> (25 giugno 2020).

nell'estremità destra della bocca e ancora, a titolo di esempio, nella parte in ombra la cavità nella parte interna dell'orecchio; oltre a ciò ripete anche le grandi linee che modulano la gola e delimitano la mascella contratta. Copia fedelmente anche la veste, di cui Leonardo disegna solo la parte superiore chiusa da un fiocco legato sotto il mento.



Fig. 1 - Copia da Leonardo, *Busto di uomo irato di profilo verso destra*, prima metà del XVII secolo. Penna e inchiostro marrone e acquarellature su carta lucida con tracce di stilo (150 x 102 mm), Haarlem, Teylers Museum, inv. A 5.

Ma c'è di più. Hollar riproduce lo stesso profilo maschile in una incisione non datata fatta, molto probabilmente, mentre era ad Anversa: tra il 1644 e il 1652, quando non aveva più la possibilità di vedere gli autografi di Leonardo e poteva contare unicamente sui suoi disegni.³⁶ Nell'incisione il segno è contratto, gli elementi grafici sono semplificati a tal punto che lo stesso soggetto più che un profilo maschile grottesco è descritto come

³⁶ Datazione proposta dal British Museum in relazione alla stampa in loro possesso (inv. n. Q,5.14). Per il confronto è stata utilizzata l'incisione di Hollar della Fondazione Pedretti: Wenceslaus Hollar, *Testa grottesca ossuta di profilo*, acquaforte, 109x78 mm (incisione), 113x80 mm (impronta), 123x87 mm (foglio), XVII secolo, Lamporecchio, Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, inv. n. FRCP_S_H.009. Iscrizioni: in basso a sinistra: 'Leonardo da Vinci inv: | W. Hollar fecit' (P1577).

un uomo con il mento prominente e i denti mancanti. La veste è delineata con pochi flebili tratti: nell'incisione ripropone la parte posteriore del colletto e accenna appena, in modo quasi impercettibile, alla parte superiore del fiocco anteriore, particolare che si vede solo in stampe in eccellente stato di conservazione (Fig. 2). La puntasecca impedisce a Hollar di riproporre i passaggi tonali dell'inchiostro; nonostante ciò il miniaturista non rinuncia all'uso di tratti paralleli che evidenziano le peculiarità fisionomiche di questo profilo maschile aggrozzato.

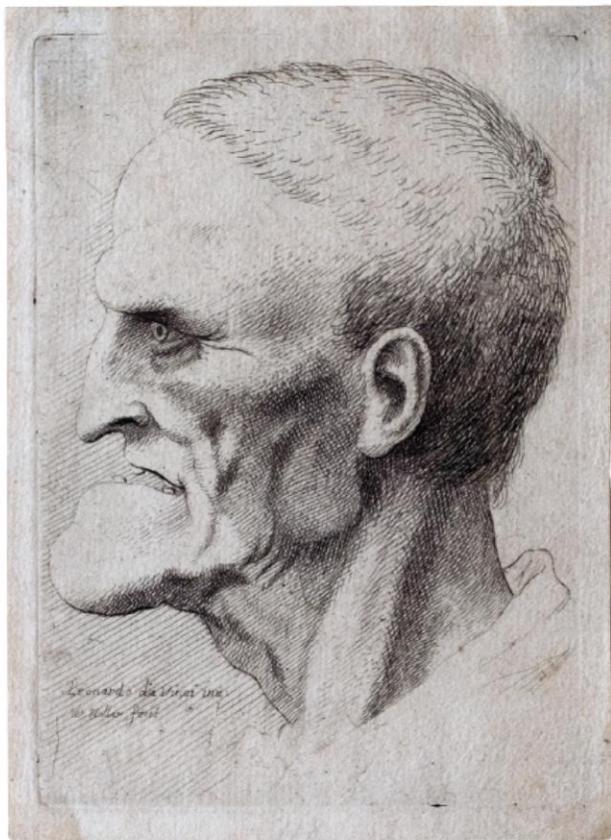


Fig. 2 - Wenceslaus Hollar, *Testa grottesca ossuta di profilo*, c. 1644-1652. Acquaforse (incisione 109 x 78 mm; impronta 113 x 80 mm; foglio 123 x 87 mm), Lamporecchio, Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti, inv. NFRCP_S_H.009

Le dimensioni della figura maschile riproposta nell'autografo di Leonardo, nella copia di Haarlem così come nell'incisione di traduzione con l'immagine ribaltata di Hollar sono pressoché identiche. La corrispondenza dimensionale non può essere solo una casualità e spinge a riconsiderare il problema dell'autografia del disegno di Haarlem alla luce della produzione grafica di Hollar. Uno studio questo ancora in fase di elaborazione, dato anche l'esiguo numero di disegni di figura attualmente riconosciuti come parte integrante del *corpus* grafico dell'incisore boemo.

In attesa di dirimere la paternità del disegno del Teyler Museum – che quindi potrebbe essere un caso di disegno “funzionale” destinato unicamente all’esecuzione di un’incisione – merita notare che si tratta sicuramente di raro esempio di ‘lucidatura’. Filippo Baldinucci, nel suo *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno* edito a Firenze nel 1681, al lemma ‘lucidare’ accosta la seguente definizione:

Copiare per via di luce. Termine proprio de’ nostri Artefici; il che si fa in diverse maniere, o con l’aiuto di carte unte e trasparenti, o con carte fatte di colla di pesce, o con specchi, o con veli neri tirati sul telaio; prendesi uno de’ soprannominati strumenti e ponendolo sopra la pittura o disegno, che si vuol copiare, acciocchè, trasparente al disopra i contorni, vi si possan fare per l’appunto, senza la fatica dell’immitargli a forza del giudizio dell’occhio, e ubbidienza della mano; e si posson poi calcare sopra carta, o altro, dove si vorranno copiare. Del velo nero tirato sopra un telaio si vagliono nell’opere grandi in questa forma che postolo sopra la cosa da lucidarsi, d’intornano sopravi con gesso; di poi posano il velo sopra la tavola, o tela, dove vogliono operare, e battendolo, e strofinandolo leggiermente, fanno sopra esse cadere il contorno di gesso: invenzioni tutte, che da chi sa poco, si adoperano con poco frutto; perchè le più squisite minutezze de’ dintorni, nelle quali consiste la perfezione del disegno, con tali istrumenti non si pigliano mai in modo, che bene stieno. Dico da chi sa poco; perchè possono gli eccellenti Artefici valersene con utilità, pigliando dal lucido il dintorno d’un certo tutto, e poi riducendo le parti con maestra mano a stato perfetto.³⁷

Parole chiave

Leonardo da Vinci, Wenceslaus Hollar, incisione, carta lucida, copia

Margherita Melani, storica dell’arte, è autrice di numerosi libri, saggi e articoli che spaziano dalla storiografia artistica allo studio di Leonardo da Vinci, con particolare attenzione per le tecniche artistiche. In qualità di assistente personale del professor Carlo Pedretti ha seguito molti dei suoi progetti dal 2000 in poi. Sua ultima pubblicazione monografica la *Bibliografia completa di Carlo Pedretti* (2019) con un inedito dello stesso Pedretti; volume edito con il patrocinio del Comitato Nazionale per le celebrazioni del cinquecentenario della morte di Leonardo da Vinci. Attualmente è Conservatore della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.

Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti
Via Sambarontana, 79-81
51035 Lamporecchio (Italia)
margheritamelani@gmail.com

³⁷ Filippo Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell’Arte del Disegno*, Firenze, per Santi Franchi al segno della passione, 1681, p. 85. Da ricordare inoltre l’ipotesi della Frosinini sull’uso delle carte lucide come sostitutive del cartone di ricalco (Frosinini, *Carte lucide nella trattatistica d’arte e nelle fonti*, cit., p. 26).

SUMMARY

Hollar “copied” Leonardo

The use of ‘carta lucida’ for incisions on a 1:1 scale

Hollar “copied” Leonardo for Lord Arundel and, as already demonstrated, in some cases he did it in real size (1:1). In this work process Hollar, following a technique already described by Cennino Cennino in his *Book of Art*, uses *carta lucida*: a sheet of paper made transparent through the use of oils that allows him to have an exact copy on the real size of any works of art. An example of this working process can be one drawing attributed to the Follower of Leonardo da Vinci now at the Teylers Museum in Haarlem (inv. A 5). It is an ink drawing on *carta lucida* with the copy in the real size of a man seen in profile, from the left side of a drawing of Leonardo with a couple of men represented *en face* (Windsor, RL 12490). The size of the male figure reproduced in Leonardo’s autograph, in the Harlem copy as well as in the Hollar’s engraving is always almost identical. A dimensional match that allows to formulate a new proposal for attribution and to include the Haarlem’s drawing in the *corpus* of Hollar’s drawings as an example of his workflow.