



# Achademia Leonardi Vinci

---

Publisher: FeDOA Press – Centro di Ateneo per le Biblioteche dell'Università di Napoli Federico II – Registered in Italy  
Publication details, including instructions for authors and subscription information: <http://www.achademialeonardivinci.it>

---

## La « Femme échevelée » de Léonard de Vinci

Carlo Pedretti

To cite this article: Pedretti C. (2021), *La « Femme échevelée » de Léonard de Vinci*: Achademia Leonardi Vinci, 2021, anno I, n. 1, 19–29.

---

FeDOA Press makes every effort to ensure the accuracy of all the information (the “Content”) contained in the publications on our platform. FeDOA Press, our agents, and our licensors make no representations or warranties whatsoever as to the accuracy, completeness, or suitability for any purpose of the Content. Versions of published FeDOA Press and Routledge Open articles and FeDOA Press and Routledge Open Select articles posted to institutional or subject repositories or any other third-party website are without warranty from FeDOA Press of any kind, either expressed or implied, including, but not limited to, warranties of merchantability, fitness for a particular purpose, or non-infringement. Any opinions and views expressed in this article are the opinions and views of the authors, and are not the views of or endorsed by FeDOA Press. The accuracy of the Content should not be relied upon and should be independently verified with primary sources of information. FeDOA Press shall not be liable for any losses, actions, claims, proceedings, demands, costs, expenses, damages, and other liabilities whatsoever or howsoever caused arising directly or indirectly in connection with, in relation to or arising out of the use of the Content.

This article may be used for research, teaching, and private study purposes. Terms & Conditions of access and use can be found at <http://www.serena.unina.it>

It is essential that you check the license status of any given Open and Open Select article to confirm conditions of access and use.





\* Articolo nuovamente pubblicato per gentile concessione della Nuova Fondazione Rossana e Carlo Pedretti.



1. Léonard de Vinci, Tête de femme (la Scapigliata). Parme, Galerie Nationale.

Carlo Pedretti\*

## La « Femme échevelée » de Léonard de Vinci

En intitulant « Leda » l'un des chapitres de mon livre, *Leonardo, A Study in Chronology and Style*, j'ai voulu, en dépassant le contenu iconographique du thème, dégager un symbole des figures féminines représentées par Léonard après 1500. « Dénominateur commun » entre sa conception des sujets païens et des sujets chrétiens, le thème reflète l'attitude scientifique de Léonard devant le problème des forces génératrices de la nature, qui trouve une expression visuelle par les principes de dessin impliqués dans une forme en spirale, la *figura serpentinata*. Cette notion englobe donc les attributs de la fécondité qui sont ceux de Leda, aussi bien que l'idée de maternité dans une Vierge à l'Enfant. Des œuvres comme la *Leda*, le carton de Burlington House ou la version londonienne de la *Vierge aux rochers* ont une affinité de style et aussi de conception.

### CANE TIBI ET MVSIS

Dans ce contexte, la belle esquisse, trop souvent négligée, d'une tête de jeune fille, conservée à Parme, prend la signification d'un chaînon manquant. Le bozzetto, — probablement celui qui est mentionné dans les inventaires des Gonzague comme une « testa di una donna scapigliata » par Léonard (*fig. 1*) est considéré généralement comme une étude pour une *Leda* debout. Dans un catalogue de 1953 j'ai proposé d'y voir une tête de Madone, et je reviens sur le problème à la lumière de mes récentes observations sur l'activité de Léonard dans les premières années du xvi<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>.

L'authenticité du bozzetto de Parme a été contestée, et l'œuvre est parfois considérée comme une copie; à mon avis, elle est de Léonard, même dans les parties au modelé très poussé de la figure, qui ont été attribuées à la main d'un élève<sup>2</sup>. On retrouve exactement sur le carton de Burlington House cette manière de

modeler les visages et de suggérer par des traits de craie rapides les cheveux et les coiffures qui les encadrent. J'ai d'abord situé l'esquisse de Parme à l'époque de l'*Adoration des Mages*, vers 1480, pour deux raisons, relevant moins, à vrai dire, du style que de la technique : d'une part, l'utilisation du pinceau pour créer effet de cheveux défaits, comme sur un dessin, selon le procédé adopté pour certaines figures à l'arrière-plan de l'*Adoration*, d'autre part le sujet lui-même, qui se distingue des études pour *Léda* précisément par le traitement des cheveux. *Léda* apparaît, la plupart du temps, avec une coiffure très élaborée, dont les cheveux sont disposés en nattes compliquées : Léonard, en fait, tenait tellement à ce type de chevelure qu'il avait fait fabriquer une perruque pour son modèle<sup>3</sup>. Les cheveux épars convenaient bien à une représentation de la Vierge à l'Enfant, spécialement aux Nativités et Léonard en cela suivait simplement la tradition iconographique instaurée par les *Révélation*s de sainte Brigitte<sup>4</sup>. Les cheveux nattés, au contraire, étaient plutôt réservés aux sujets païens, les exemples les plus connus étant les figures de Botticelli et la *Vénus couchée* peinte par Verrocchio sur une bannière de tournoi, qui marqua peut-être les débuts de la collaboration entre Léonard et son maître<sup>5</sup>.

Léonard suit la tradition de la Vierge aux cheveux épars dans sa première *Annonciation* (Musée des Offices) et dans la *Vierge aux rochers* du Louvre, qui sont strictement des sujets religieux, destinés à des lieux de culte<sup>6</sup>. Des peintures destinées à une demeure privée, comme la *Madone à l'aillet* de Munich et la *Madone Benoît* ont un aspect plus familial, plus mondain, et leurs cheveux sont soigneusement disposés en nattes ou en boucles, mais sans la complexité de ceux d'une *Vénus*. Je crois que cette rupture avec la tradition était délibérée et répondait à un certain goût du temps, qui tendait à associer les symboles chrétiens et les symboles païens. La peinture de Munich, conçue dans l'ambiance médicéenne (c'est probablement celle qui appartint plus tard à Clément VII)<sup>7</sup>, présente bien des rapports avec l'étude du British Museum pour la tête de *Vénus* de Verrocchio : il est très possible que l'une et l'autre aient été conçues comme des portraits idéalisés de Simonetta Vespucci à laquelle était dédié le tournoi de 1475. (Le portrait posthume de Simonetta par Piero di Cosimo montre celle-ci avec une chevelure de *Vénus* et un symbole d'éternité, le serpent enroulé à son collier, qui est aussi une allusion à Cléopâtre.) Il y aurait beaucoup à dire à propos du goût florentin pour ces élégantes coiffures qu'on peut voir sur les représentations de figures féminines dans le dernier quart du xv<sup>e</sup> siècle, mais l'exemple le plus achevé de cette élégance suprême est certainement le dessin des Offices montrant un visage de femme tourné vers la droite, presque de profil, gracieusement incliné comme dans une *Annonciation*, avec les cheveux à la fois nattés et épars, dont la qualité soyeuse évoque la délicatesse et le raffinement d'un bas-relief de Desiderio<sup>8</sup>.

J'avais situé la tête de Parme au début de la carrière de Léonard en pensant à un aspect plus personnel, plus spontané de son art, que révèlent les études pour une œuvre perdue, la *Madone au chat*. Je trouvais que les cheveux de la *Scapigliata* ne convenaient pas à une tête de *Léda*; d'autre part, la pose ouverte du buste, suggérée par l'inclinaison de l'épaule me paraissait impossible pour un torse en contraposto comme celui d'une *Léda*, mais parfaitement concevable pour une Vierge portant l'Enfant, et dirigeant son regard vers lui, qu'on peut imaginer en train de jouer à attraper un chat, à saisir une fleur, ou simplement regardant sa mère. Quelques-uns des dessins pour les premières *Madone* montrent que Léonard utilisait le pinceau non seulement pour créer des effets de lavis, mais aussi pour ajouter des touches libres, « impressionnistes », aux traits descriptifs de la plume. Ce parti est très net sur le petit dessin autrefois dans la collection Pollen (fig. 2), auquel, à vrai dire, je pensais (sans le citer) en indiquant que les coups de pinceau rapides dans la tête de Parme étaient à mettre en rapport, au point de vue du style, avec les figures de l'*Adoration des Offices* et avec les études de *Madones* depuis l'époque de la *Vierge aux rochers*<sup>9</sup>.

Assimilant la technique et le style, j'en étais venu à dater la tête de Parme environ trente ans trop tôt : j'avais du moins fait un pas dans la bonne direction en la distinguant des études pour la *Léda*. Le terme de *scapigliata* (ou *scapigliata*, échevelée)



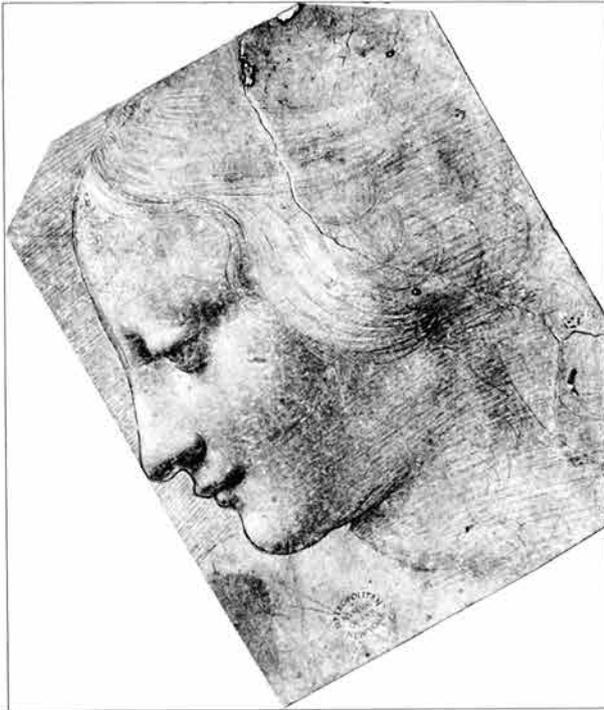
2. Léonard de Vinci, Étude pour la Madone au chat. Genève, collection Bodmer.



3. Léonard de Vinci, Composition pour une Madone. Oxford, Ashmolean Museum.

à peut-être son origine dans une désignation contemporaine de l'image. Mais avec une connotation différente, le terme s'appliquerait plus justement à une *Furie*, à une gitane ou mieux, à quelque beauté inquiétante comme celle que représente le dessin d'élève reproduit à la page de titre de la *Renaissance* de Pater<sup>10</sup>, créature de l'Enfer plus que du Paradis. Et si le terme au sens littéral est un peu trop fort, un contexte pictural peut aisément y introduire l'idée d'animation dont Alberti voulait qu'elle soit suggérée par les cheveux : «... il faut qu'ils s'enroulent comme si on voulait les nouer et qu'ils ondulent dans le vent pareil à des flammes, tantôt entremêlés comme des serpents, tantôt soulevés de côtés et d'autres<sup>11</sup> ». C'est exactement l'animation que Jacopo della Quercia a donnée à la chevelure d'Ève sur les bas-reliefs de Bologne<sup>12</sup>. En fait, la tête de Parme conviendrait bien à une figure d'Ève, et nous savons que Léonard fit un carton d'*Adam et Ève*, dont malheureusement aucune trace ne subsiste<sup>13</sup>. Le *decorum* du Quattrocento aurait difficilement admis une telle chevelure pour une Vierge, mais un célèbre poème de Pétrarque exprime un concept dont la tête de Parme est une admirable illustration :

*Vergine benedetta*  
*Che 'l pianto d'Eva in allargrezza torni*<sup>14</sup>



4. Atelier de Léonard, Tête et buste de femme. New York, Metropolitan Museum.

5. Atelier de Léonard, Tête et buste de femme. Windsor, Royal Library.



L'inventaire fait par Léonard lui-même de ses premières œuvres mentionne une madone *quasi che 'n profilo*, où l'on a voulu reconnaître la *Madone Litta*<sup>15</sup>. L'expression « presque de profil » indique une tête légèrement tournée par rapport au profil pur qu'offrent par exemple les portraits de Ghirlandajo, mais sans atteindre le trois quart conventionnel, largement répandu au temps de Léonard par les exemples nordiques et par Antonello de Messine. (Léonard lui-même contribua à diffuser la formule avec le *portrait d'un musicien* de l'Ambrosienne.) En faisant ainsi tourner la tête, Léonard combine le caractère héraldique de la silhouette avec l'animation de la forme. Cette intention apparaît bien dans le fameux buste de jeune fille de Windsor qui montre un visage de profil et un buste de trois quarts<sup>16</sup>. Léonard adoptera la même pose pour le portrait d'Isabelle d'Este, dans lequel il accentue la stature intellectuelle et aristocratique du modèle pour créer l'équivalent pictural d'un portrait en médaille.

La *Madone Litta* est tournée d'un quart seulement par rapport au profil pur. Dans ses autres Madones, depuis les premières études sur ce thème jusqu'à la tardive *Sainte Anne*, Léonard semble préférer la vue de trois quarts, mis à part une exception significative, une esquisse d'Oxford (*fig. 3*), qui est malheureusement un simple croquis préliminaire à la pointe, non repris à la plume. La Vierge et l'Enfant forment un groupe compact tourné vers le petit Saint Jean à genoux. Derrière eux apparaît un ange, également à genoux et dont la tête, vue presque de face, légèrement plus bas que la tête de la Vierge, amorce vers la gauche une oblique qui correspond à la diagonale du tableau lui-même et à la direction du regard de la Vierge. Une mèche de cheveux, indiquée d'un trait rapide, tombe selon la même diagonale. Il serait tentant, à vrai dire, de penser que la *Scapiliata* a été conçue pour une composition de ce type, d'une importance prémonitoire selon Popham, qui y voit l'anticipation d'un thème de composition de la Haute Renaissance<sup>17</sup>. La tête de Parme représente une expérience, par sa pose entre le « quasi che 'n profilo » et le trois quarts, le « demi trois quart », pour ainsi dire : comme l'esquisse d'Oxford, c'est une image picturale qui se prêterait parfaitement à une transposition en « *rilievo stacciato* ». Par là encore, la tête de Parme se distingue des autres études de *Léda* qui sont toutes vues de trois quart, comme la tête de la *Vierge aux rochers* et suggère ainsi un effet de sculpture en ronde-bosse.

Outre cette vue en « demi trois quart », il y a dans la tête de Parme un trait qu'on ne trouve dans aucune autre étude connue de Léonard et qui ne peut appartenir qu'à lui : c'est la façon dont l'axe des yeux et celui de la bouche se situent par rapport à la ligne centrale du cône de vision du spectateur. Dans la tête de *Léda*, comme dans celle de la *Vierge aux rochers*, le point de vue est placé légèrement en haut et nous regardons vers le bas, comme pour suivre la direction de la lumière et le regard de la femme. Dans la tête de Parme, nous regardons exactement vers le milieu du visage, les axes horizontaux, au-dessus et au-dessous, étant légèrement arqués, pour suggérer la base arrondie du cône de vision. Le résultat, assez paradoxal, est que nous voyons les yeux d'en-dessous et la bouche d'en-dessus et que la forme paraît incurvée à partir du centre, comme si elle se reflétait dans un miroir convexe. C'est précisément l'effet atteint dans l'étude de draperie de Windsor pour la *Vierge aux rochers* de Londres<sup>18</sup>. D'autre part, la ligne arquée des yeux reproduit peut-être les traits d'un modèle précis, car ce type d'yeux existe, notamment chez les myopes. Ceci expliquerait l'expression pensive, rêveuse, de la tête de Parme, les paupières qui semblent lourdes de sommeil, comme pour faire contraste avec l'animation de la chevelure. On évoque aussi les paupières de la *Madone Litta*; en fait, cette caractéristique est généralement attribuée à un élève milanais de Léonard, actif dans les années 90, De Predis, Boltraffio, ou leur émanation commune, le Maître de la Pala Sforzesca<sup>19</sup> un disciple qui eut le privilège de finir un dessin à la pointe d'argent commencé par Léonard (*fig. 5*). Sur cette feuille, les traits de la jeune fille semblent combiner ceux de la *Madone Litta* et de la *Scapiliata*<sup>20</sup>. La ligne du buste et l'arrière de la tête sont de Léonard, les ombres du visage et son contour pesant revenant à l'élève. Si le dessin avait été terminé par Léonard lui-même, il aurait ressemblé à l'étude de Turin pour l'ange de la *Vierge aux rochers*, exécuté certainement d'après un autre modèle. Le même élève doit être



6. Léonard de Vinci, Profil de jeune femme, *Codex Atlanticus*. Milan, Ambrosienne. 7. Léonard de Vinci, Profil de jeune femme. Milan, Ambrosienne.

l'auteur d'un dessin du Metropolitan Museum, également à la pointe d'argent sur préparation bleue (fig. 4), reproduit ici dans sa présentation originale, c'est-à-dire incliné et non en profil vertical comme il avait été monté au XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>21</sup>. Le buste est vu de trois quarts, comme la tête de Parme ou la *Madone Litta* et le modèle semble bien avoir été le même, avec ses paupières lourdes qui donnent de l'intensité à la zone d'ombre des orbites, la ligne douce joignant le front au nez, la lèvre supérieure légèrement ourlée et proche du nez, le menton large et rond relevé pour dégager la ligne de la mâchoire et le cou, enfin, et surtout, le sourire à peine suggéré. Les cheveux sont soigneusement rassemblés

derrière la tête, mais sans arrangement compliqué. Il y a dans ce profil quelque chose de tellement direct, une féminité si dépourvue d'équivoque qu'on est surpris, au premier abord, de ses rapports avec Léonard. Or non seulement la tête de Parme en est extrêmement proche par le type et le caractère, mais trois dessins indiscutables de Léonard, datant du début des années 90, montrent qu'un tel modèle a effectivement existé. Le premier est l'étude d'un profil inscrit dans un cercle au f<sup>o</sup> 2 v<sup>o</sup> du ms. A de Paris (Bibliothèque de l'Institut), le second un dessin petit, mais très achevé, à la pointe d'argent sur préparation bleue, dans le *Codex Atlanticus* (239 v-a, fig. 6), montrant la tête et le buste d'une jeune



8. Atelier de Léonard, Tête et buste de femme. Windsor, Royal Library.



9. Francesco Melzi (?), Tête de femme. New York, The Pierpont Morgan Library.

femme de profil à droite, le troisième étant un dessin de l'Ambrosienne (fig. 7) où le même modèle est vu de profil à gauche<sup>22</sup> : le démon de Salai ne hantait pas encore l'esprit de Léonard.

Un dessin d'élève conservé à Windsor, également à la pointe d'argent sur préparation bleue (fig. 8) rappelle lui aussi les traits de la *Scapiliata* mais son « mouvement assez botticellien », selon la définition de Lord Clark, a fait supposer que l'élève milanais de Léonard l'avait accompagné à Florence, ce qui situerait la feuille après 1500<sup>23</sup>. Les cheveux s'échappent d'une coiffure compliquée, mais il faut remarquer que, sur la tête de Parme, ils sont plus ou moins retenus par un bandeau de toile. Sans parler de leur date, que j'inclinerais à fixer au début des années 90, rien ne prouve que ces dessins aient été faits d'après le même modèle que la *Scapiliata*. En fait, on en retrouve les traits sur un dessin d'élève de la Morgan Library à New York (fig. 9), plus tardif par le style comme par la technique, et attribué à Melzi, dont l'activité près de Léonard commence vers 1508<sup>24</sup>. On ne peut guère douter que ce dessin et la tête de Parme ne représente la même personne, vers la même époque. Et j'en arrive ainsi peu à peu à dater la tête de Parme, pour son style, dans la période de la *Léda*, du carton de Burlington House et de la *Vierge aux rochers* de Londres. Il est facile de déceler les rapports qu'elle offre avec ces œuvres, mais les affinités de style ne nous éclairent en rien sur le sujet du bozzetto, qui n'est pas une étude pour la tête de *Léda* ni pour celle de la *Vierge aux rochers*. On en vient donc à l'hypothèse d'une étude pour une œuvre perdue, que l'on



10. Léonard de Vinci, Études pour le carton de Sainte Anne (détail). Londres, British Museum.

11. Atelier de Léonard, Feuille d'études de Madones. Windsor, Royal Library.



pourrait dater de la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. Reste dès lors à trouver des témoignages ou des reflets, attestant l'existence de cette œuvre présumée.

Les indications sur l'activité de Léonard après son retour à Florence, en 1500, prouvent qu'il travailla assidûment la peinture, en dépit de ses préoccupations scientifiques du moment, dont on disait qu'elles l'avaient éloignées de son chevalet : « li suoi sperimentivi matematici l'hanno distratto tanto dal dipingere che non puo patire il penello<sup>25</sup> ». Ceci se passait en 1501. La même source nous informe pourtant que Léonard peignait alors la *Madone aux fuseaux* pour Florimond Robertet et qu'Isabelle d'Este projetait de lui faire exécuter l'un des panneaux de son studiolo, espérant qu'il accepterait au moins de peindre « un quadretto de la Madonna devoto e dolce come è il suo naturale<sup>26</sup> ». La qualité pour laquelle Isabelle connaissait Léonard était donc la « dolcezza », c'est-à-dire la délicatesse subtile avec laquelle il rendait le passage de la lumière à l'ombre, délicatesse qu'il perdra dans ses dernières années selon De Beatis : « benche il predetto M. Lunardo non possa colorir con quella dolcezza che soleva, pur serve ad far disegni et insegnar al altri<sup>27</sup> ». Ceci rappelle la mention de Lomazzo sur la lumière qui « scorrerà dolcemente, generando parimenti una ombra con certa soavità e dolcezza, qual si vede nelle pitture di Leonardo<sup>28</sup> ». Ainsi, l'allusion d'Arluno à « Leonardum pictorem mollissimum, cuius in hunc diem picturae vivunt » s'accorde à celle de Jean Lemaire qui écrit dans un poème de 1509 :

« Toi Léonard qui as grâces superbes<sup>29</sup> »

C'est probablement la *Madone aux fuseaux* qui fit connaître en France le style de Léonard dans les premières années du XVI<sup>e</sup> siècle, et qui, sans doute, éveilla le désir soudain du roi de rencontrer Léonard. On peut le supposer d'après la lettre du 12 janvier 1507, dans laquelle Francesco Pandolfini, l'ambassadeur florentin à Blois, informe la Seigneurie du désir de Louis XII de rencontrer Léonard à Milan et de le prendre à son service<sup>30</sup>. Nous y apprenons que le roi pensait à demander à Léonard « certe tavolette di n.ra donna et altro, secondo che mi verrà alla fantasia : et forse li farò ritrare me medesimo ». Pandolfini explique que l'enthousiasme du roi pour Léonard était né devant une petite peinture récemment arrivée là-bas, très probablement la *Madone aux fuseaux* : « Et tutto questo è nato da un piccol quadro, suto condocto ultimamente di qua di sua mano : quale è tenuto cosa molto eccellente. »

« Quadretti », « certe tavolette », « piccol quadro » : autant de références à un même type de peintures, de format réduit, dont Léonard avait fait l'une de ses spécialités et qui devaient être très recherchées comme éléments privilégiés du décor intérieur, s'il faut en croire Bandello<sup>31</sup>. Il est clair que le bozzetto de Parme se rattache précisément à ce genre de peintures.

Durant la période de son activité au service du gouverneur français de Milan et du roi, entre 1506 et 1508, Léonard se rendit à Florence et de là écrivit à ses protecteurs français pour leur annoncer son retour imminent à Milan (sans doute au printemps 1508) et son intention d'emporter deux peintures de la Vierge, presque achevées, qu'il avait faites pour le roi ou pour toute autre personne de son choix : « Je pense arriver pour Pâques et emporter avec moi deux tableaux de Notre-Dame, de formats différents, que j'ai commencés pour le Roi très Chrétien, ou pour qui vous voudrez<sup>32</sup> ». On lit également, dans un brouillon de la même lettre, « Je pense être revenu à Pâques, car j'ai presque achevé mon procès [un litige avec ses frères] et j'emporterai deux tableaux de Notre-Dame que j'ai commencés et que j'ai presque finis à mes moments perdus<sup>33</sup> ».

Cette indication nous ramène une fois de plus au problème des œuvres perdues de Léonard, les peintures achevées, comme les études préliminaires exécutées pour elles. Rien dans les dessins ni dans les manuscrits du début du XVI<sup>e</sup> siècle ne peut être mis en rapport avec des œuvres autres que les peintures conservées ou connues soit par des copies, soit par des descriptions, c'est-à-dire la *Léda* et la *Madone aux fuseaux*. Tout ce que nous savons des deux Madones mentionnées par Léonard lui-même en 1508 est qu'il s'agit probablement des « certe tavolette » auxquelles le roi songeait en 1507. Bien que Léonard parle de tableaux, il n'est pas

impossible que l'une d'entre elles soit le carton pour la *Vierge à l'Enfant avec sainte Anne*. Même dans ce cas, l'une des œuvres mentionnées, une *Vierge à l'Enfant*, resterait à retrouver. De plus, une autre *Madone perdue* peut vraisemblablement être attribuée à la même période, une peinture, non identifiée jusqu'ici, que j'appellerai la « *Madonna di Casa Pazzi* ». Nous la connaissons seulement par des allusions et un document plus tardif mais incontestable. L'une des annotations, au recto du f<sup>o</sup> 191 du manuscrit Arundel, datant de 1504 environ ou un peu plus tard (probablement 1507), est rédigé ainsi : « va a casa e pazi » (aller à la maison Pazzi)<sup>34</sup>. Une autre mention de la famille Pazzi revient, toujours dans un memorandum, sur une feuille d'études géométriques du Codex Atlanticus (188 v-a) de 1507 environ : « mōsignor de pazi »<sup>35</sup>. Cette fois, nous sommes à peu près certains de la date, car c'est en 1508 que Monsignor Cosimo de'Pazzi quitta Arezzo pour devenir archevêque de Florence<sup>36</sup>. Cosimo mourut le 8 avril 1513, et Léonard qui était reparti pour Milan à la fin de 1508, ne revint à Florence qu'en octobre 1513, au cours de son voyage vers Rome<sup>37</sup>. On ne sait rien de ses relations avec Cosimo ou avec d'autres membres de la famille Pazzi, mais un document de 1563 atteste que Bronzino, deux ans plus tôt, avait été chargé de copier pour le duc d'Altamira une *Vierge à l'Enfant* de Léonard qui se trouvait dans la maison de Messer Cosimo de'Pazzi<sup>38</sup>. Malheureusement, la copie de Bronzino elle-même est perdue, mais nous savons du moins que, peu avant 1508, Léonard travaillait à trois *Madones*, — deux pour ses commanditaires français, une pour les Pazzi — qui ont disparu toutes les trois, ainsi que les études préparatoires qu'il avait réalisées pour elles. Des copies contemporaines ou des dérivations d'école pourraient nous fournir des informations sur les sujets de ces *Madones*. Mais c'est là un terrain de recherches extrêmement hasardeux, dangereux même dans le cas des échos que peuvent offrir les œuvres de Michel-Ange, Raphaël, Corrège et autres. De plus, sauf pour la *Madone Pazzi*, nous avons à faire à des œuvres qui quittèrent Florence avant d'être achevées. C'est pourquoi la production de médiocres émules lombards constitue sans doute une meilleure source d'information sur ce Léonard perdu.

12. Léonard de Vinci, Étude pour la *Madone au chat* (recto). Florence, Musée des Offices.



13. Atelier de Léonard, *Vierge à l'Enfant avec des ancolies*. Denver, Colorado, The Denver Art Museum.

14. Léonard de Vinci, Étude pour la *Madone au chat* (verso). Florence, Musée des Offices.





15. Bernardino Luini, Vierge à l'Enfant. The Cleveland Museum of Art, Collection Holden.

16. Sodoma, Vierge à l'Enfant. Philadelphie, collection John G. Johnson.



Le bozzetto de Parme doit être pris comme point de départ dans cette recherche. Son style indique la bonne date : 1507-1508, et sa composition suggère une Vierge à l'Enfant. Mais il y a bien des manières de représenter un tel sujet, selon les variations du programme iconographique. Or, vers 1508, Léonard avait certainement expérimenté déjà toute la gamme des variations possibles, en sorte que chaque composition nouvelle devrait inclure des éléments empruntés à des œuvres antérieures. Ceci est vrai pour presque toutes les peintures exécutées après 1500. Dans notre quête des indices éventuels sur un tableau perdu de 1508, nous ne devons donc pas oublier ce que Léonard faisait trente ans plus tôt : également deux Vierges à l'Enfant — connues seulement elles aussi par les propres notes de Léonard, datées de 1478, mais auxquelles on peut, heureusement, rattacher une série d'études montrant l'Enfant jouant avec un chat ou avec une fleur, ce qui permet d'identifier l'une de ces peintures avec la *Madone Benois*<sup>39</sup>. Cette première série montre le nombre de variantes auxquelles peut donner lieu la représentation d'un thème donné. Traitant le même sujet trente ans plus tard, Léonard peut tout simplement avoir repris certaines des solutions déjà envisagées et les avoir développées pour des compositions conçues dans le style des œuvres tardives. La preuve de cette manière de procéder nous est fournie par un dessin d'élève (Windsor, n° 12564) (fig. 11) exécuté d'après une peinture de Léonard, dont on peut démontrer qu'elle a été faite après 1500. Le thème des deux Enfants, Jésus avec le petit saint Jean, a sa source dans les études pour les enfants de *Léda* et dans celles du British Museum pour le carton de Burlington House (fig. 10). La pose de la Vierge assise sur le sol, le bras gauche reposant sur une table basse, est déterminée par l'attitude de l'un des Enfants et ceci aurait été inconcevable au Quattrocento. D'autre part, la composition, dont l'horizontalité inhabituelle pourrait s'adapter à un cadre rectangulaire ou ovale, et dont l'acuité est celle d'un dessin de camée, reprend le motif antérieur d'un enfant (ici le petit saint Jean) jouant avec un chat.

On peut qualifier de « tavoletta » la peinture du musée de Denver (50,1 × 36,6 cm), représentant la *Vierge à l'Enfant avec des ancôlies* (fig. 12) qui a été attribuée à l'atelier de Léonard et datée aussi de 1506 environ<sup>40</sup>. Son état de conservation ne permet pas d'en apprécier la qualité, mais le dessin de la tête est assez proche de celui de la *Scapiliata* pour laisser supposer que la composition tout entière pourrait bien refléter l'une des Madones perdues de 1508. Le thème iconographique est clair : la Vierge

17. Léonard de Vinci, Fragment d'un carton. Localisation inconnue.



tient l'Enfant qui se retourne pour attraper une fleur (aquilegia) placée dans un vase près de la fenêtre. Le geste est le même sur le carton de Burlington House, légèrement modifié et inversé. Nous avons un autre exemple de la manière dont Léonard reprend des motifs déjà utilisés en les inversant, avec l'une des premières études pour la *Madone au chat* (fig. 12) au dos de laquelle l'enfant est inversé et la tête dans une position différente (fig. 14) rappelant celle de l'Enfant sur le tableau de Denver. Le pied relevé, dont la plante se tend vers le spectateur, qui paraît dès les premières études, ajoute à l'animation de l'attitude. L'élan de l'Enfant dans la *Madone aux fuseaux*, — autre dérivation d'études antérieures que n'ignorait pas le Maître de la Pala Sforzesca — est transposé dans la Madone de Denver de manière à créer un plaisant effet de putto volant<sup>41</sup>.

La tête de la Madone de Denver est presque du même format que celle de Parme. Son inclinaison, la ligne du cou, le front, les paupières ont beaucoup en commun avec celle-ci, mais l'angle de vue est tout juste modifié de ce qui est nécessaire pour altérer la conception de Léonard : nous regardons d'en haut, depuis un point situé au sommet de la tête, et la Vierge semble sommeiller ou plutôt regarder en bas, vers les pieds de l'Enfant.

Ce n'est pas le cas avec la *Madone* de Luini conservée au Musée de Cleveland (fig. 15), une autre « tavoletta » (55,2 × 43 cm) qui reprend sans doute plus fidèlement la tête de la Vierge sur la peinture perdue, mais offre une composition moins animée, dans le langage typique, et insipide, de Luini<sup>42</sup>. Le thème est également clair : c'est le moment du repas de l'Enfant, mais celui-ci est plus intéressé par la fleur symbolique. La tête penchée, le dessin du nez, le traitement des paupières et aussi le demisourcil indiquent une source léonardienne qu'on retrouve dans la tête de Parme (fig. 18). Et bien que le point de vue, cette fois, soit le même, la paupière droite a été suffisamment modifiée pour transformer l'effet d'une vue d'en bas qu'avait cherché Léonard. Une *Vierge à l'Enfant* de Sodoma, dans la collection Johnson de Philadelphie (fig. 16) et deux variantes traitées en Saintes-Familles à Munich et à Turin, reflètent, sur un autre mode, une idée de Léonard<sup>43</sup>. Œuvre d'un artiste déjà familiarisé avec le langage de Raphaël, le tableau de Philadelphie ne retient que de loin la leçon de Léonard. Cependant la main de la Vierge tenant une fleur révèle d'emblée sa source indéniable, la *Madone à l'aillet* de Munich. La draperie donne à la peinture de Sodoma une ampleur qui rappelle Albertinelli et l'Enfant semble porté par l'étoffe. En fait, cette draperie a plus d'importance que la tête de la Vierge qui n'est pas proéminente comme celle de la *Vierge à l'aillet*, mais elle suscite la même qualité atmosphérique que le paysage, avec une note d'intimité qui la rattache à la tête de Parme. Je sais bien que d'innombrables œuvres de cette période offrent tout un répertoire de réminiscences léonardiennes, pourtant cette peinture tout spécialement, et les variantes de Munich et de Turin ne sont pas seulement me semble-t-il, le fruit de quelques emprunts au vocabulaire de Léonard. Un fragment de carton (fig. 17) rarement étudié, et que Lord Clark est tenté d'attribuer à Léonard lui-même<sup>44</sup>, amène à se demander si la composition tout entière ne serait pas en réalité une version libre d'une Madone perdue de Léonard. Le carton montre l'Enfant dans une position suffisamment proche de celui du tableau de Sodoma pour être classé parmi les œuvres de même type, notamment en raison du pied vu en raccourci, légèrement d'en dessous. De plus, il présente (bien que ce soit un repentir) la disposition du bras en travers du corps, comme pour saisir un objet qui pourrait bien être une fleur. Je n'ai pas vu l'original, dont on ignore la localisation actuelle, mais le fac-similé publié par la Vasari Society rend convaincante une attribution à Léonard. Il est difficile de ne pas en rapprocher un dessin très connu de Lorenzo di Credi conservé à Bayonne, et il faut probablement le dater assez tôt. Toutefois l'attitude a plus de vivacité et une plénitude de forme qui le rattache aux figures du carton de Burlington House, la manière large d'utiliser la pierre rappelant Raphaël plus que Verrocchio<sup>45</sup>. Je propose cette comparaison uniquement comme une hypothèse de travail dans une recherche sur les Madones que Léonard peignait en 1507-1508.

Je m'en tiendrais à ces exemples des échos possibles laissés par les Madones perdues de Léonard, si je ne devais en ajouter un autre en raison de sa présence supposée dans les collections du



18. Léonard de Vinci, La Scapiliata (Voir fig. 1).

roi de France. C'est la *Vierge à l'Enfant avec un lys*, attribué à Giampetrino et connu en plusieurs exemplaires : l'une dans la collection de la Villa Albani, à Rome (fig. 19), une autre à Highman Court (Gloucester), une autre enfin dans la collection Bergmann à Monroe (Michigan)<sup>46</sup>. Suida propose de voir la source de cette composition dans les études du British Museum pour la *Madone au chat*<sup>47</sup>, et d'autre part, la tête de la Vierge est exactement celle de la *Scapiliata*, inversée. Le rapport est encore plus sensible sur une gravure publiée en 1691 (fig. 20) qui reproduit, semble-t-il, la version de la collection Albani<sup>48</sup>. L'iconographie pourrait fort bien reprendre une idée de Léonard. La Mère offre à l'Enfant une fleur (probablement une primevère) en échange d'un lys qu'il semble ne pas vouloir lui donner. La gravure porte l'inscription suivante : IESUS LVDENS IN GREMIO SANCTISSIMAE MATRIS, LILIU M TENENS. *Opus absolutissimum Leonardi Vincij pro Christianissimo Rege Francisco I. In aedibus Patinianis*. La légende de la gravure explique comment le tableau passa de la collection de François I<sup>er</sup> à celle de la Couronne britannique, en échange d'une peinture de Holbein. Mais la peinture n'est pas mentionnée dans l'inventaire de Fontainebleau établie en 1642 et cet impressionnant pedigree peut bien avoir été forgé de toutes pièces<sup>49</sup>.

Cet exercice de « repérage des échos », pourrait être poussé jusqu'aux fastidieuses digressions inhérentes au caractère passésiste de l'histoire de l'art, mais qui n'ajoutent rien, ou fort peu de chose, à notre connaissance de Léonard. Revenons à la *Scapiliata* pour constater simplement qu'elle possède le pouvoir de parler d'elle-même. Le bois conserve la trace des traits horizontaux de la scie, impliquant l'idée du non-finito. Il n'est pas nécessaire de savoir si le bozzetto est une étude pour *Léda*, pour la version londonienne de la *Vierge aux rochers*, ou pour une Madone perdue de 1508. En fait, il n'est même pas important, pour une fois, de savoir si elle a été peinte avant ou après 1500. Cette figure, qui est probablement la *Scapiliata* jadis accrochée dans les appartements d'Isabelle d'Este à Mantoue, nous permet d'approcher, plus près que jamais auparavant, un modèle vivant, une très belle jeune fille, dépouillée de toute implication païenne ou chrétienne : « Fa tu adunque alle tue teste li capelli scherzare insieme col finto vento intorno alli giovanili volti e con diverso revoltare graziosamente ornargli » (Fais donc jouer sur tes têtes les cheveux entremêlés par un vent imaginaire autour des jeunes visages, en multiples volutes qui leur donneront grâce et beauté)<sup>50</sup>. Nous n'avons pas le droit de ternir la poésie de l'image par la psychanalyse, mais nous pouvons y voir un tribut à l'héritage étrusque, dont l'énigmatique qualité de sérénité et de douceur affleure à la rugueuse surface du bois.



19. Atelier de Léonard, Vierge à l'Enfant avec un lis. Rome, Villa Albani.



20. Joseph Juster, Gravure d'après la Madone Patina, 1691.

## Notes

Les titres des publications de base sur Léonard (Beltrami, Richter, etc.) sont donnés sous la forme abrégée adoptée dans le catalogue des dessins de Léonard à Windsor, établi par Lord Clark (2<sup>e</sup> édition revue avec ma collaboration, 3 vol., Londres, 1968-1969; cf. vol. I, pp. LIV-LVIII). Mon étude d'ensemble sur Léonard, citée au début de cet article, est publiée par Thames and Hudson Ltd, Londres.

1. La peinture de Parme (couleur terre brune, ambre et gouache sur bois, 24,7 × 21 cm) est mentionnée pour la première fois en 1826 lorsque les héritiers du peintre parmesan Gaetano Callani offrirent de la vendre à l'Académie locale. Elle entra à la Galerie en 1839, et les guides de Martini et Pigori publiés en 1875 et 1887 la mentionnent comme une précieuse peinture de Léonard. Dans son catalogue de 1896, Corrado Ricci, repoussant l'attribution à Léonard, y voit un faux moderne, exécuté probablement par l'ancien propriétaire, qui était peintre. Aucune des publications ultérieures sur Léonard ne la mentionnent jusqu'au moment où elle fut pratiquement redécouverte par Adolfo Venturi, qui la rendit à Léonard (*l'Arte*, XXVII, 1924, p. 54-57; voir aussi *Storia dell'arte*, IX, 1<sup>re</sup> partie (1925), p. 154-157). Selon Venturi, la peinture peut être identifiée avec le n° 343 de l'inventaire fait en 1627 des œuvres d'art appartenant aux Gonzague mis en vente cette année-là : « un quadro dipintovi una testa d'una donna scapiliata, bozzata con cornici di violino, opera di Leonardo da Vinci, L. 180 ». (Cf. A. LUZIO, *La Galleria Gonzaga venduta all'Inghilterra nel 1627-1628*, Milan, 1913, p. 117). C'est l'une des quatorze pièces (n° 336-349) qui étaient accrochées dans le *Passetto davanti al camerino della grotta*, c'est-à-dire dans le couloir proche du *studiolo* et de la *grotta* d'Isabelle d'Este (n° 7 sur le plan donné par G. GIANNANTONI, *Il Palazzo Ducale di Mantova*, Rome, 1929, p. 11; voir aussi E. VERHEYEN, *The Paintings in the Studiolo of Isabella d'Este at Mantua*, New York, 1971, p. 52 et suiv.). C'est dans la *grotta* que le *Cupidon* de Michel-Ange était exposé près d'un antique. Cf. Leandro ALBERTI, *Descrizione di tutta Italia*,

Bologne, 1550, c. 353 v. (La statue publiée par A. PARRONCHI, *Il Cupido dormente di Michelangelo*, Florence, 1971, montre une chevelure semblable à celle de la *scapiliata*). Il n'est pas prouvé que Léonard ait donné lui-même la *scapiliata* à Isabelle; en fait, c'est peut-être la peinture mentionnée par Ippolito Calandra en 1531 dans son projet concernant les peintures à placer dans les appartements nouvellement installés pour Marguerite Paléologue et Frédéric Gonzague. Près des œuvres de Titien, Mantegna (*Le Christ mort* de la Brera) et Jules Romain, on devait mettre « quello di Leonardo Vinci che dono il conte Nicola [Maffei] ». On aimerait en savoir davantage sur le Comte Nicola Maffei, dont Bando rapporte qu'il avait été à la cour de France et qu'il est le narrateur de sa cinquième nouvelle. Un certain « maestro Maffeo » est mentionné par Léonard sur la couverture du manuscrit F (1508) à propos d'une information sur l'Adige. Selon RICHTER, § 1471 A, il s'agit peut-être de Girolamo Maffei, éditeur de l'*Anatomie* de Mondino, mais Ravaisson-Mollien propose de l'identifier avec Raphael Maffei de Volterra, auteur des *Commentarii rerum urbanorum*, Rome, 1506 (VERGA, *Bibliografia Vinciana*, n° 113, cite la 5<sup>e</sup> édition, publiée en 1552), qui mentionne la *Cène* de Léonard. Cf. E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, Paris, 1879, vol. II, p. 304-305. La famille Maffei, originaire de Vérone, mais établie à Rome au début du XVI<sup>e</sup> siècle, était renommée pour sa collection d'antiques, qui comprenait notamment la fameuse *Ariane* achetée par Jules II et dont Léonard donne un croquis dans le *Codex Atlanticus* (283r-e, vers 1514). Cf. H. H. BRUMMER, *The Statue Court in the Vatican Belvedere*, Stockholm, 1970, p. 154 et suiv. Voir aussi mon *Leonardo da Vinci, The Royal Palace at Romorantin*, Cambridge, Mass., 1972, pl. 82. J'ai donné les références bibliographiques concernant la peinture de Parme dans *Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*, Bologne, 1953, p. 5-6. Voir également le catalogue *Dessins et manuscrits de Léonard de Vinci*, Amboise, 1952, n° 49, et A. OTTINO DELLA CHIESA, *Leonardo pittore*, Milan,

1957, n° 17. La seule étude particulière sur la peinture est celle de A. O. QUINTAVALLE, « La testa leonardesca di fanciulla n. 362 della R. Galleria di Parma », *Emporium*, LXXXIX, 1939, p. 272-280. Elle n'est mentionnée dans aucune des publications postérieures sur Léonard — Clark, Goldscheider, Heydenreich — (ce dernier ne la citant même pas dans l'inventaire exhaustif qu'il donne aux p. 180-181), probablement en raison des doutes persistants sur son authenticité (cf. W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, Munich, 1929, p. 184); de ce fait, sa date et sa destination demeurent incertaines. Venturi lui-même la rattache à la fois aux études pour la *Leda* (*Comm. Vinc.*, fasc. V, Introduction, p. 19) et à la *Vierge aux rochers* du Louvre (A. VENTURI, *Leonardo e la sua scuola*, Novare, 1942, p. XV). S. BOTTARI, *Leonardo*, Bergame, 1942, p. 38, pl. 127, la reproduit en relation avec la *Leda*. Voir aussi L. BORGHISE, « Leonardo pittore », *Illustrazione Italiana*, LXVI, 1939, p. 1274. G. NICODEMI, « La vita e le opere di Leonardo », dans *Leonardo a cura della Mostra*, Novare, 1939, p. 66 (rep. p. 41), la met en rapport avec la *Vierge aux rochers* et avec les portraits féminins exécutés à la cour des Sforza. C. BARONI, *Tutta la pittura di Leonardo*, Milan, 1952, p. 34, pl. 85, met en doute son authenticité et la situe dans la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle. G. CASTELFRANCO, *The Paintings of Leonardo da Vinci*, New York, s.d., pl. 92, la reproduit près de la tête de *Leda* de la collection Spiridon et la date de 1495-1499 environ. Dans mon ouvrage sur Léonard publié par Thames and Hudson, je ne la mentionne pas car au moment où j'ai écrit ce livre, j'en étais encore à reviser ma première opinion. Par une intuition heureuse G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milan, 1952, p. 188-189 et pl. XLIII, compare la tête de Parme, pour le style et la technique, à la *Sainte Anne* du Louvre et même au *Saint Jean-Baptiste*, concluant par une référence au carton de Burlington House, qu'elle date, avec raison des années 1506-1508. A. CHASTEL, *The Genius of Leonardo da Vinci*, New York, 1960, p. 171 en donne une reproduction en couleurs, mais n'y fait pas allusion dans le texte.

2. M. H. GOLDBLATT, *Leonardo da Vinci, A Newly Identified Head of Leda*, New York, 1961. Voir aussi *Leonardo da Vinci, Loan Exhibition*, Los Angeles County Museum, 1949 (catalogue par W. E. SUIDA), n° 31 et 32. L. GOLDSHEIDER, *Leonardo* (Phaidon), dans les notices aux pl. 10 et 11, mentionne les études d'atelier à l'huile et les met en rapport avec les études de Windsor pour la tête de *Leda* : il y inclut la tête de Parme (qui n'est pas une peinture à l'huile).

La copie appartenant à la collection Johnson, de Philadelphie comporte, au dos de la toile une inscription à la plume : « M. Leonardo da Vinci... [peut-être une date raturée] Parma », Au-dessus, sur un bandeau de papier collé à la toile, et également écrit à l'encre : « Mar Dogoni cartone! [d'une encre plus pâle : Orig<sup>1</sup>] di Leonardo. a/Parma. 1797. » La date n'est pas certaine, car le premier 7 paraît avoir été corrigé en 5, avec une encre plus pâle et le 9 pourrait être un 4 raturé. Cette inscription attesterait donc la présence du bozzetto de Léonard à Parme dès le XVIII<sup>e</sup> siècle. « Mar [Marchese, Mario?] Dogoni » est peut-être le nom du premier propriétaire de la copie aujourd'hui dans la collection Johnson. Je dois avouer cependant que l'inscription tout entière me paraît une adjonction de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, délibérément imprécise quant à la provenance et à la date, et indiquant seulement un rapport avec le bozzetto de Parme qui était alors exposé depuis un certain temps déjà dans la galerie de Parme.

3. Cf. Windsor 12515 : « Questa si po / leuare eppo / re senza gu / asstarsi » (Ceci peut être enlevé et remis sans s'abîmer). Une autre étude pour la tête de *Leda* est conservée au musée du Castello Sforzesco à Milan (*Comm. Vinc.*, fasc. V, pl. 210); elle est certainement de Léonard lui-même, bien que souvent attribuée à Sodoma ou Cesare da Sesto (cf. *Leonardo da Vinci, Mostra di disegni...*, Florence, 1952, n° 70). Elle est exécutée à la sanguine, sur préparation rouge; bien qu'assez endommagée et frottée, elle montre la coiffure caractéristique de *Leda*. FUMAGALLI, *op. cit.*, p. 188, pl. XLII, la considère comme une contre-épreuve de la tête de Parme.

4. « Puis la Vierge ôta ses chaussures, enleva le manteau qui l'enveloppait, et posa près d'elle le voile qui recouvrait sa tête, restant vêtue seulement de sa tunique, avec ses beaux cheveux d'or répandus librement sur ses épaules » (D'après le texte des *Révélation*s de Sainte Brigitte donné par H. CORNELL, *Iconography of the Nativity of Christ*, Upsala, 1924, p. 11-13.) Voir aussi *Leonardo da Vinci : Studies for a Nativity...* Catalogue par C. PEDRETTI, Los Angeles, 1973, p. 31-34.

5. Voir mon *Leonardo* (Thames and Hudson), p. 176. Comme l'a noté G. CALVI (*Manoscritti*, p. 56), le dessin du British Museum pour une tête de Vénus (G. PASSAVANT, *Verrocchio*, Londres, 1969, pl. 93 et 94) peut être mis en relation avec deux mentions de l'inventaire que Léonard donne de ses premières œuvres au f° 324 r° du Codex Atlanticus : « una testa di putta chon trezie ranodate / una tessar cor a chonciatura ».

6. Sur l'emplacement original de l'Annonciation des Offices, voir G. CALVI, *Raccolta Vinciana*, XIV, 1930-1934, p. 201 et suiv. Sur celui de la *Vierge aux rochers*, voir A. CALDERINI, « Documenti inediti per la storia della chiesa di S. Francesco Grande in Milano », *Aevum*, XIV, 1940, p. 197-230, et l'article que je prépare moi-même sur la reconstruction du retable.

7. Voir mon *Leonardo* (Thames and Hudson), p. 176.

8. Florence, Offices, n° 428 E, *Comm. Vinc.*, fasc. I, pl. 16. Popham ne le fait pas figurer dans sa publication des dessins de Léonard, mais Berenson le considère comme authentique (1015 A, fig. 561) : « ... les cheveux volent et s'entrecroisent autour des nattes avec une merveilleuse finesse, ils sont dessinés, en blanc, d'une pointe de pinceau plus délicate qu'aucune pointe d'argent, avec une subtilité minutieuse et raffinée, comme si l'artiste s'était donné pour tâche de surmonter toutes les difficultés imaginables. » De nombreuses gravures représentant des profils féminins aux chevelures très élaborées ont leur origine dans l'entourage milanais de Léonard; l'une d'entre elles porte l'inscription : ACHA. LE. VI. Cf. SUIDA, *op. cit.*, fig. 123. Voir aussi E. MÜNTZ, *Leonardo da Vinci*, Londres, New York, 1898, vol. I, p. 217 et suiv. Ces gravures peuvent avoir influencé le cercle de Filippino Lippi à Florence. On peut en rapprocher le profil de femme par Raffaellino del Garbo appartenant à la collection Rothschild à Paris (BERENSON, *Florentine School*, n. 1160).

9. Le dessin jadis dans la collection Pollen (Popham, pl. 8 B) appartient aujourd'hui à la collection Bodmer de Genève. Voir *Raccolta Vinciana*, XX, 1964, p. 451. La même manière d'employer le pinceau apparaît dans l'allégorie du British Museum (POPHAM,

pl. 103), où les rubans flottants rappellent les cheveux de la *Scapiliata*. Mais cet usage du pinceau n'est pas limité aux premiers dessins. On le retrouve, avec la même liberté que dans la tête de Parme, sur la carte de l'Arno de Windsor (n° 12279) et la série des têtes de *Leda*, également à Windsor, montrent des traces de gouaches posées au pinceau et dessinant des cheveux entortillés. Le pinceau est employé aussi dans des dessins aussi tardifs que les études du British Museum pour le carton de Burlington House (POPHAM, pl. 175), dans la tête d'un Pharisien de Windsor (19106, POPHAM, pl. 153) et naturellement dans l'étude de draperie pour l'ange agenouillé de la *Vierge aux rochers* de Londres (POPHAM, pl. 158). Voir aussi certains dessins du *Déluge*, e.g. Windsor 12380, et les dernières études de chevaux, Windsor 12331.

10. Louvre, n° 2252, sanguine, 10 x 8,5 cm reproduit dans L. DEMONTS, *Des dessins de Léonard de Vinci...*, Paris, 1921, n° 24. Pour le terme de *scapiliata*, il suffit de rappeler la « *sozza e scapigliata fante* » (*Enfer*, XVIII, 130) ou ses *certi visi di donne scapigliate, che mi diceano : tu pur morrai* (Vita Nuova, XXIII), Boccace, parlant d'une *bellissima giovane ignuda, scapigliata, e tutta graffiata dalle frasche e da' pruni* (Déc. V, 8) propose une image assez ambiguë mais qui reste une image de cauchemar. L'inventaire que Léonard donne de ses premières œuvres au f° 324 r° du Codex Atlanticus mentionne « una tessita di zinghana » sujet que l'auteur des *Antiquarie prospettive romane* (fol. 3, col. 2) cite comme une spécialité de Verrocchio.

11. ALBERTI, *Della Pittura*, livre II, ed. L. MALLÉ (Florence, 1950), p. 97 : « ... volgasi in uno giro quasi volendo anodarsi et ondeggiando in aria simile alle fiamme, parte quasi come serpe si tessano fra li altri, parte crescendo in qua et parte in là. » Cf. mon *Libro A*, note p. 53.

12. Notamment le panneau de la *Tentation*. Voir J. H. BECK, *Jacopo della Quercia et il portale di S. Petronio a Bologna*, Bologne, 1970, fig. 34.

13. Mentionné par Vasari parmi les premières œuvres de Léonard comme ayant été donné à Ottaviano de Médicis par l'oncle de Léonard. Ce serait donc avant 1506, puisque Francesco da Vinci mourut cette année-là en faisant de Léonard son héritier. Ottaviano possédait une propriété à Fiesole, près de celle dont Léonard devait hériter et lui-même en parle dans une lettre de 1515, aujourd'hui perdue (BELTRAMI, *Documenti*, n° 232). On ne possède pas d'éléments permettant de dater le carton d'Adam et Ève, fait en vue d'une tapisserie commandée par le roi de Portugal. Une recherche sur l'activité de celui-ci semble indiquer le temps de Laurent de Médicis, mais l'incertitude demeure sur la date précise et le sujet de cette œuvre perdue, bien connue au Cinquecento, notamment par Vasari, qui fréquentait régulièrement la maison d'Ottaviano de Médicis. Ses « reflets » possibles dans des œuvres contemporaines, — y compris celles de Raphaël — recensées par W. SUIDA (*Raccolta Vinciana*, XIII, 1926-1929, p. 71-79) pourraient suggérer une figure d'Ève debout, baissant les yeux vers Adam, assis à gauche.

14. Vers 35-36 de l'*Hymne à la Vierge*, qui termine les *Rime* de Pétrarque. Léonard possédait un exemplaire des *Rime* (cf. SOLMI, *Le Fonti*, p. 229). On serait tenté de voir dans la tête de Parme une illustration du sonnet de Pétrarque *In qual parte del ciel, in qual idea*, où le poète exalte l'origine céleste de la beauté de Laure, dont il donne un portrait en se limitant aux expressions du visage, et en évoquant l'image des cheveux défaits :

*Qual ninfa in fonti, in selva mai qual dea  
chiome d'oro si fino a l'aura sciolsa ?*

Ce n'est peut-être pas par hasard qu'un commentateur du XVI<sup>e</sup> siècle, Alessandro Vellutello (Venise, 1545, c. 45b, et plusieurs éditions successives), explique le concept platonicien de l'« Idée » dans ce sonnet par une référence à une Vierge de Léonard : « Leonardo Vinci uol far l'immagine di Maria Vergine, ma prima che metta mano a l'opera, ha stabilito ne la mente sua di che grandezza, in che atto & habito e di che liniamenti ch'ella sia. »

15. Cf. K. CLARK, « The Madonna in Profilo », *Burlington Magazine*, LXII, 1933, p. 135-140, et *Leonardo* (Penguin), p. 48-49. Voir aussi M. A. GUKOVSKI, *Madonna Litta* (en Russe), Moscou, 1959, qui inclut la tête de Parme (p. 42 et fig. 10) dans la série d'études pour la *Madonna Litta*. Mais Lord Clark, dans son interprétation de la *Madonna Litta* comprend l'une des premières mentions du Codex Atlanticus (324 r°, Richter, § 680) comme désignant une Madone « presque finie » et non « presque de profil ». L'original porte : « una nostra donna finita / vnaltra quasi ch'è profilata », transcrit ainsi par CALVI (*Manoscritti*, p. 56) : « una nostra donna finita / vn altra qu[asi] che n'profilo. » En vieux Toscan : « quasi che » ou « quasiche » signifie « comme », « comme si » ou « presque ». Tel est le sens chez Dante, Boc-

cace, etc... (Cf. DANTE, *Vita Nuova*, III, 5 : *Già eran quasi che atterzate l'ore.*) D'où la précision que la Madone n'était pas quasi finita mais quasi che in profilo, presque de profil. C'est la version correctement adoptée par Baldassare Oltrocchi dès 1785 environ (*Memorie*, édition par S. RITTER, Rome, 1925, p. 69) qui traduit en italien moderne : « un'altra quasi in profilo » (Amoretti, *Memorie* (1804), p. 72, transcrit par : « un'altra quasi con profilo », ce qui est également correct). Les anthologies modernes de Léonard donnent également la bonne interprétation, e.g. BRIZIO (1952), p. 52 : « Un'altra quasi che n'profilo » et MACCURDY (*Personalità*) : « Une autre, presque de profil ». RICHTER, qui donne dans sa première édition (1883) : « Une autre, à peu près de profil », se rallie dans sa deuxième édition (1939) adopte la suggestion de Lord Clark : « Une autre presque (achevée), qui est de profil ».

16. N° 12505. Voir note du Catalogue de Windsor.

17. POPHAM, p. 41 et pl. 17. A mon avis, l'esquisse d'Oxford est d'un style beaucoup plus avancé que celui du Louvre pour une composition anglaise (*Comm. Vinc.* fasc. III, pl. 84) et peut être datée de 1490 environ. Ce pourrait être une autre pensée pour la *Vierge aux rochers* mais les contours indiquent un format carré, les figures occupant presque toute la surface de la peinture comme dans les derniers cartons de *Sainte Anne*. Lord Clark (*Windsor Catalogue*, note du n° 12565) lui assigne une date précoce, vers 1478, c'est-à-dire à l'époque de l'esquisse du Louvre (qu'il identifie justement au n° 2316, et non au n° 2023 comme dans le *Comm. Vinc.*). Le verso de la feuille d'Oxford comporte des esquisses et des croquis de perspective qui peuvent être datés de 1487-1490 environ. Voir ma note dans *l'Arte*, LVII, 1958, p. 279-282. L'inclinaison de la tête de Parme apparaît dans un *pentimento* de la tête de la Vierge sur le grand dessin de Windsor n° 12276 r° et sur un dessin esquissé dans l'angle inférieur gauche de la feuille 12513 de Windsor, qui présente dix-huit études de la tête et du buste d'une dame.

18. N° 12521. Voir mon *Leonard* (Thames and Hudson), p. 58.

19. Sur le problème du Maître de la Pala Sforzesca, tel qu'il est traité par Suida, von Seidlitz, Jacobsen, etc... voir la notice au n° 292 du catalogue des dessins italiens du British Museum, par A. E. POPHAM et P. POUNCEY (Londres, 1950, vol. I, p. 186).

20. Windsor 12512, à la pointe d'argent sur papier préparé en bleu. Clark l'attribue à l'un des meilleurs élèves de Léonard, probablement Boltraffio. GOLDSCHIEDER, pl. 19, le donne comme « partiellement repris par un élève, peut-être Ambrogio de' Predis ».

21. Autrefois collections Sir Peter Lely et Earl of Pembroke, 13,2 x 10,3 cm. Cf. S. A. STRONG, *Reproductions of Drawings by Old Masters in the Collection of the Earl of Pembroke at Wilton House*, Londres, 1900-1902, III<sup>e</sup> partie, n° 28. Le profil aigu, son inclinaison et son raccord avec le buste évoque une composition de Léonard qu'on pourrait appeler la « Madone de la leçon de géométrie », connue seulement par un dessin d'élève de l'Ambrogio. Cf. A. ROSENBERG, *Leonardo da Vinci*, Leipzig, 1898, fig. 110. Il existe une variante du même profil à l'Institut Néerlandais, à Paris, avec une attribution à Léonard (Berenson, fichier photographique n° 305), mais qui est indiscutablement de la même main. Voir aussi le dessin du Clark Art Institute, reproduit dans le catalogue de la collection (New Haven et Londres, 1964), n° 7.

22. Le profil du Ms A est reproduit par RICHTER, pl. XVII, n° 1. Sur le dessin de l'Ambrosienne F 274, n° 14 (olim n° 64) voir mes *Studi Vinciani*, Genève, 1957, pl. XIX. On y trouve le détail d'un œil avec la lourde paupière caractéristique, semblable à celles des fragments de Windsor n° 12434, 435 et 436, dont Clark relève à juste titre « la douceur et la lourdeur milanaïses ».

23. Windsor 12510, pointe d'argent, rehaussé de blanc, sur papier préparé en bleu ardoise. Un dessin de même style et de même technique (et probablement d'après le même modèle) est conservé à l'Ambrosienne. Cf. L. BELTRAMI, *Disegni di Leonardo e della sua scuola alla Biblioteca Ambrosiana*, Milan, 1904, pl. I. Voir aussi le dessin bien connu des Offices que Möller attribue à Salai et interprète comme une autre attitude de *Mona Lisa* (*Monatshefte fr Kunstwissenschaft*, XI, 1918, p. 1-14, pl. 2; voir aussi L. SCHIAPPARELLI, *Leonardo ritrattista*, Milan, 1919, p. 164 et fig. 35).

24. Pierpont Morgan Library, New York, Dessin de l'école de Léonard, IV, 34, sanguine (taché au centre), 16,1 x 11,6 cm. Reproduit dans le catalogue de l'exposition Léonard de Vinci au Los Angeles County Museum, 1949, n° 89, avec une référence erronée au Fogg Museum of Art, Cambridge, et la suggestion d'une attribution à Melzi (VALENTINER). La vivacité de la touche

et le traitement des ombres fait penser à Cesare da Sesto. Un dessin à la sanguine attribué à Melzi, autrefois dans la collection Rasini à Milan, rappelle un peu la tête de Parme. Cf. A. MORASSI, *Disegni antichi della Collezione Rasini in Milano*, Milan, 1937, p. 25, pl. VI.

25. Lettre de Fra Pietro Novellara à Isabelle d'Este, 4 avril 1501 (BELTRAMI, *Documenti*, n° 108). Beltrami localise ce document fameux dans l'archivio di Stato de Mantoue, mais l'original n'y a pas été retrouvé, et n'y a peut-être jamais été. En fait, son premier éditeur (G. L. CALVI, *Notizie dei principali professori di Belle Arti... Parte III: Leonardo da Vinci*, Milan, 1869, p. 97, doc. XIV) dit qu'il est conservé aux archives de S. Fedele à Milan, mais il n'y est pas davantage et je suis toujours à sa recherche. Cf. E. MÖLLER, *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 61, qui le considère comme perdu.

26. Lettre d'Isabelle d'Este à Fra Pietro Novellara, 27 mars 1501. Mantoue, Archivio di Stato, Gonzaga, Série F. II 9, busta 2993, copialeterre 12, n° 80, ca. 28 (BELTRAMI, *Documenti*, n° 106). Sur la *Madone aux fuseaux* de la collection Buchleuch (48,3 × 36,8 cm), voir E. MÖLLER, *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, p. 61-68. Je crois que le tableau de la collection Buchleuch est un original très endommagé, défiguré par d'anciens repeints. Un bon nettoyage et une restauration attentive feraient apparaître l'un des documents les plus importants pour l'étude du style de Léonard et de ses développements.

27. BELTRAMI, *Documenti*, n° 238.

28. G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte di la pittura*, Milan, 1584, p. 239 (BELTRAMI, *Documenti*, p. 192).

29. Sur Arluno, voir mon *Leonardo da Vinci, The Royal Palace at Romorantin*, op. cit., p. 287, note 28. Sur *La plainte du désir* dans *La Légende des Vénitiens* de Jean Lemaire, Lyon, 1509, fol. DDI 1<sup>er</sup>, voir L. DOREZ, « Léonard de Vinci au service de Louis XII et de François 1<sup>er</sup> », dans *Per il IV<sup>o</sup> Centenario della Morte di Leonardo da Vinci*, Bergamo, 1919, p. 366-367.

30. Florence, Archivio di Stato, Signori, Responsive originali, f. 20, c. 6 (BELTRAMI, *Documenti*, n° 183).

31. Matteo BANDELLO, *Tutte le opere*, édité par FLORA, Milan, 1934, vol. I, Novella III, p. 53, nous dit qu'on pouvait voir des tableaux de Léonard sur les murs d'un palais de Milan : « Alcuni quadri di man di maestro Lionardo da Vinci il luogo mirabilmente adornavano. »

32. Codex Atlanticus 372 v<sup>o</sup>. Voir note suivante.

33. Codex Atlanticus 373 v<sup>o</sup> et v<sup>o</sup>. Cf. RICHTER, § 1350 pour le texte italien. J'ai revu la traduction anglaise pour retrouver l'idée de Léonard : « tempi che mi sono avanzati » signifie « à mes moments perdus » et non « au moment présent », « actuellement ». BELTRAMI (*Documenti*, nos 209-211), assigne une date erronée à ce texte — 1510-1511 — suivant en cela Oltrocchi (vers 1785), AMORETTI (1804) et UZIELLI (1872). Pour une datation correcte, voir G. CALVI, *Manoscritti*, p. 264 et suiv. et mes propres notes sur RICHTER § 1349 et 1350 dans *Leonardo Commentary* (en préparation, Phaidon Press, 2 vol.). Une première feuille d'études pour la *Vierge aux rochers* dans le Ms Arundel (ff. 253 v<sup>o</sup>-256 r<sup>o</sup>) était rattachée, à tort, à la Madone perdue de 1508 par H. P. HORNE (*Vasari's Life of Leonardo*, Londres, 1903, p. 40). L'erreur persiste même après la rectification apportée par K. Clark dans le *Burlington Magazine*, LXII, 1933, p. 136 et suiv. Sur une photographie aux ultra-violet de la feuille, voir l'article de POPHAM, *ibid.*, XCIV, 1952, p. 127-132.

34. Cf. RICHTER, § 1454. Pour une discussion complète de ce point et des notes s'y rapportant, voir mon *Leonardo Commentary*.

35. Cf. RICHTER, § 1447. Le memorandum cite le nom de Ser Antonio Pacini. La feuille est proche, par son contenu et son style, du Codex Atlanticus 288 v-b, qui porte les notes suivantes : « fatiche derchale a pier [francesco] | ginorj | lorto de Medejj — ».

36. Landucci note dans son *Diario* que Cosimo de'Pazzi entra à Florence le 27 septembre 1508 (il était évêque d'Arezzo depuis 1502) et nous savons que le 12 septembre Léonard était déjà revenu à Milan (cf. Ms. F, fol. I 1<sup>er</sup>, RICHTER, § 1375). Mais, selon

Landucci, Cosimo était devenu archevêque de Florence dès le 6 juillet, succédant à Rinaldo Orsini; l'événement avait donné lieu à de grandes réjouissances à Florence. Il est possible qu'une Madone ait été commandée à Léonard par la famille Pazzi pour être offerte en présent au nouvel archevêque. Léonard aurait alors été en rapport avec le père de Cosimo, Guglielmo de'Pazzi, personnalité en vue du gouvernement républicain.

37. Sur la mort de Cosimo, voir le *Diario* de LANDUCCI et Jacopo NARDI, *Istorie della Città di Firenze*, Florence, 1838-1841, vol. II, p. 31.

38. GAYE, *Carteggio*, III, p. 94, doc. n° XCII. Cf. A. EMILIANI, *Il Bronzino*, Busto Arsizio, 1960, p. 86. Aucune œuvre de Bronzino ne trahit l'influence de Léonard, sauf une figure de l'*Allégorie de Vénus* (EMILIANI, pl. 50) qui dérive du « guerrier hurlant » de la *Bataille d'Anghiari*. Voir cependant les observations sur la *Madone de Pontorno* (et Bronzino) à Leningrad dans K. W. FORSTER, « A Madonna by Maso da San Friano », *The Art Institute of Chicago. Museum Studies*, 7, 1972, p. 35-51.

39. Florence, Offices, n° 446 E, POPHAM, pl. 127.

40. KRESS, n° 430. Cf. F. R. SHAPLEY, *Paintings from the Samuel H. Kress Collection. Italian Schools XV-XVI Century*, New York, 1968, p. 131, fig. 315 (avec une bibliographie complète, à laquelle il faut ajouter : M. A. GUKOVSKI, *Colombine* (en Russe), Leningrad, 1963, p. 22 et fig. 24). L'existence d'un modèle de Léonard ayant posé pour la tête de cette Madone est attestée par deux versions d'une variante sur le thème de la *Madone Litta*. Cf. SUIDA, fig. 225, et le catalogue de l'exposition Léonard au Los Angeles County Museum, n° 43 A. Le même modèle est peut-être à l'origine de la *Madone avec l'Enfant et le tuteur saint Jean* attribué à Boltraffio, dans la collection du Baron Tucher à Vienne (Berenson, fichier photographique n° 85).

41. La *Madone Bridgewater* de Raphaël, datée de 1507 environ, est souvent mentionnée comme une dérivée de la *Madone aux fuseaux*. Cf. C. GOULD, *An Introduction to Italian Renaissance Painting*, Londres, 1957, p. 128. La source en serait plutôt un projet pour la *Vierge avec sainte Anne* tel qu'il est reflété dans le dessin du Louvre, POPHAM, pl. 174 B. La tête de Parme, par contre, pourrait être une étude pour une tête de Vierge dans une composition de ce type et en fait, la tête de la Vierge sur le dessin du Louvre rappelle celle de *Léda*. Sur la pose oblique de l'Enfant en rapport avec le *Tondo Taddei* de Michel-Ange, et à propos de « l'influence de Léonard », voir J. POPO-HENNESSY *Raphaël*, New York, 1970, p. 187-190. Des études de Léonard pour les « enfants nageant » sont assez nombreuses à l'époque de la *Léda* et de *Sainte Anne*, et aboutissent à une composition d'école réunissant l'*Enfant Jésus* et le *petit saint Jean* qu'on retrouve sur le dessin 12564 de Windsor (fig. 10) et sur de nombreuses versions flamandes. (Cf. GLUCK, *Panttheon*, I, 1928, p. 502). Ceci démontre indirectement que, dans la Madone perdue de 1508, la position en diagonale de l'Enfant constituait l'élément central de la composition. On peut établir une comparaison avec la feuille d'étude de Cesare da Sesto, pour une Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean, Windsor 12563, qui se rattache à la *Madone d'Albe* de Raphaël. Voir aussi la *Vierge à l'Enfant avec saint Jean* de la Galerie Borghèse (n° 153), donnée à un maître romain mais qui appartient plutôt au cercle de Cesare Magni, comme l'a suggéré Longhi (cf. P. DELLA PERGOLA, *Galleria Borghese. I Dipinti*, Rome, 1959, vol. II, p. 105). Le même peintre est l'auteur de la *Vierge à l'Enfant* (Galerie Borghèse, n° 151) qui dérive de la *Madone aux fuseaux*.

42. A. OTTINO DELLA CHIESA, *Bernardino Luini*, Novare, 1956, n° 38, p. 34, 72 et fig. 91. Une autre *Vierge à l'Enfant*, dans le même musée (bois, 41,7 × 30,9 cm) attribué à un élève espagnol de Léonard, Fernando de Llanos, peut être rattaché à l'une des Madones perdues de Léonard en raison de la position en oblique de l'Enfant (La tête de la Vierge dérive de celle de la *Vierge aux rochers* de Londres). Le paysage qui apparaît à travers les deux fenêtres montre, à gauche une vue perspective du Castello Sforzesco à Milan et, à droite, une vue de l'Adda à Paderno, deux sites bien représentatifs quant à la présence de l'autorité française en Lombardie. Il est reproduit dans le catalogue de l'exposition Léonard au Los Angeles County Museum, n° 64.

43. Le tableau de la collection Johnson a été acheté à Berenson

en 1508. Dans son catalogue de la collection établi en 1913, Berenson le date entre 1508 et 1510. Dans la *Sainte Famille* de Munich (que BERENSON, *Central and North Italian Schools*, n° 101) située également assez tôt, l'Enfant regarde le spectateur. La position de Turin a été datée tantôt de 1505 (BERENSON, GIELLY, tantôt de 1513 (PRIULI-BON et SEGARD). Cf. N. GABRIELI, *Galleria Sabauda. Maestri Italiani*, Turin, 1971, n° 56. Sur toutes ces peintures, l'Enfant est évidemment placé sur le bras de la chaise qui est complètement caché par la draperie de la Vierge. Pour les rapports avec la *Madone* de Léonard à Munich, voir E. MÖLLER, « Leonards Madonna mit der Nelke in der altpinakothek », *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, XII, 1938, p. 27, note 18.

44. K. CLARK, « Italian Drawings at Burlington House », *Burlington Magazine*, LVI, 1930, p. 182 (en référence au catalogue de l'exposition) : « Si j'ai un regret à formuler, c'est que le carton de la collection Ricketts et Shannon (455) n'a pas été exposé parmi les œuvres de Léonard. Il est catalogué comme de l'école de Verrocchio, mais le type de l'Enfant, la manière de poser la main et d'utiliser la pierre est beaucoup plus proche de Léonard que de son maître. On ne peut cependant le lui attribuer d'un seul coup de main, bien qu'il s'agisse à coup sûr d'une œuvre datable assez tôt, ce ne peut être un carton pour aucune des deux peintures Madones. L'Enfant est tourné du mauvais côté en ce qui concerne la *Vierge aux Fleurs* et ne correspond pas, pour des raisons évidentes, à la *Vierge au chat*. » Voir aussi Lord BALNIEL et K. CLARK, *A Commemorative Catalogue of the Exhibition of Italian Art*, Oxford, 1931, vol. I, p. 215, n° 657.

45. *Vasari Society*, 2<sup>e</sup> série, III<sup>e</sup> partie, Oxford, 1922, pl. 2 (comme École de Verrocchio), pierre noire, 26,4 23,3 cm. La notice du catalogue (par A.M.H.) note que le même type de tête apparaît dans une pose très semblable sur différentes Vierges à l'Enfant attribuées à Léonard (Munich), Verrocchio (Napoli), Lorenzo di Credi (Pistoia et Florence), Cesare da Sesto (Leningrad) et conclut : « Compte tenu des vingt années qui séparent ces deux œuvres, la qualité technique du carton de la Royal Academy pour la Vierge à l'Enfant avec sainte Anne, présente une ressemblance très nette avec celui-ci, en dépit d'une manière plus sèche et d'une qualité atmosphérique plus sensible. » Voir également les puttì de la feuille 12562 de Windsor qui sont dans le style du carton de Burlington House et rappellent un dessin de Raphaël représentant un puttò avec un aigle (Hercule?) conservé au British Museum (P. POUNCEY et J. A. GERE, *Raphaël and his Circle* (1962), n° 35). Sur le dessin de Lorenzo di Credi à Bayonne (n° 1236), cf. BERENSON, n° 669 D (3<sup>e</sup> édition, Milan, 1961, fig. 138) placé près de la *Vierge à l'Enfant avec le petit saint Jean* de Lorenzo di Credi, à la Galerie Borghèse. Voir les dérivations de cette composition dans les versions données par Luini de la *Madone au lait*, l'une à l'Ambrosienne, l'autre ayant figuré dans une vente Finarte à Milan en décembre 1969 (BERENSON, fichier photographique n° 240). Comparer également le dessin de Raphaël à Bayonne n° 1285 (FISCHEL, III, n° 153).

46. SUIDA, p. 52-53 et fig. 37 (collection Highnam Court); *Leonardo da Vinci a cura della Mostra*, Novare, 1939, fig. p. 228 (collection Villa Albani); catalogue de l'exposition Léonard au Los Angeles County Museum, n° 23 (collection Bergman). Il en existe deux copies en France, l'une au musée du Mans, l'autre dans la collection Raguit à Châtelleraut. Une variante attribuée à Léonard, autrefois dans la collection Harris à Londres, comprend un petit saint Jean. Voir aussi la *Vierge à l'Enfant* de Cesare Magni, à l'Ambrosienne.

47. SUIDA, loc. cit. Voir aussi POPHAM, pl. 11.

48. C. C. PATINA, *Pitture scelte e dichiarate*, In Colonia, 1937, p. 35-36.

49. Parmi les cinq Léonard cités par le P. DAN, *Le Trésor des merveilles de la Maison Royale de Fontainebleau*, Paris, 1642, p. 95, une seule est une Madone, identifiable avec la *Vierge aux rochers*.

50. Lu 404 (McM 442). J'ai essayé de traduire en conservant l'idée exprimée par l'original, la force de l'expression « diversus revolvare », qui évoque des courants d'eau, étant à peu près impossible à rendre.