

LEONARDO DA VINCI TRADOTTO:  
FEDELTA' E INTERPRETAZIONE  
NELLA GRAFICA DEL SEICENTO

ISABELLA ROSSI

L'elenco delle incisioni di traduzione da Leonardo da Vinci, redatto da Pierre-Jean Mariette (Parigi 1694-1774) e inserito in calce alla famosa lettera al conte di Caylus del 1730, ricorda tutte le stampe allora note riferite a vario titolo alle invenzioni maestro<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> MARIETTE 1730, pp. 22-23 (*Catalogue des pieces qui ont esté gravées d'après les Tableaux, ou Dessains de Leonard de Vinci*). La lettera di Mariette fu tradotta da Bottari nelle sue lettere, cfr. BOTTARI 1754 - 1773, II, pp. 195-200, e poi inserita da Filippo Baldinucci in calce alla sua *Vita di Leonardo* (*Notizia dei professori del disegno da Cimabue in qua*, Torino 1770, vol. II, p. 285). Imprescindibile punto di partenza per gli studi in questo ambito è il catalogo *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, Milano 1984, in cui venivano elencate per la prima volta 267 stampe da Leonardo, di cui 41 relative al solo *Cenacolo*; nel corso degli anni, questo nucleo si è ampliato, cfr. ALBERICI 1992. Nel catalogo erano ricordate anche le incisioni la cui invenzione era stata attribuita erroneamente a Leonardo nelle indicazioni di responsabilità, come la *Madonna col Bambino e San Giuseppe* di Giovanni Antonio Lorenzini; a queste si deve aggiungere anche la *Madonna col Bambino e San Giovannino* (1610) di Bartholemeus Willemsz Dolendo (Leida 1570 ca. - 1626), in calce alla quale è l'iscrizione: *Leonardi del vinc. inven.*

Tra le opere più antiche, realizzate tra la fine del Quattrocento e il Cinquecento, non mancano i famosi *Nodi Vinciani*, le prime traduzioni dell'*Ultima Cena*, né tanto meno la rara xilografia tratta dalla *Sant'Anna, la Vergine e il Bambino* del Louvre<sup>2</sup>; tra le più recenti, proprio le tavole intagliate da Caylus<sup>3</sup>.

Tra le stampe seicentesche, oggetto di questo contributo, è possibile operare una divisione tra quelle tratte direttamente dai disegni del maestro, come le *Teste caricaturali* di Wenceslaus Hollar (Praga 1607 - Londra 1677) e quelle mediate da copie di altri artisti, come la *Battaglia per lo stendardo* di Gerard Edelinck (Anversa 1640 - Parigi 1707)<sup>4</sup>; un'analoga distinzione può essere fatta tra le incisioni derivate da dipinti allora considerati autografi, come il *Salvator Mundi* di Hollar<sup>5</sup>, la *Salomè con la testa del Battista* di Jan van Troyen (1610 - 1670), la *Madonna con il Bambino* di Joseph Juster<sup>6</sup> e quelle che si riferiscono a opere autografe di Leonardo, come il *San Giovanni Battista* di Jean Boulanger (Amiens 1608 - Parigi 1680) e l'*Ultima Cena* di Pieter Claesz Soutman (Harleem 1580 - 1657) da un perduto disegno di Pieter Paul Rubens (Siegen 1577 - Anversa 1640).

Una breve rassegna di queste opere permette di ragionare sulla fortuna delle invenzioni leonardesche nel Seicento, nonché sulle scelte compositive e sul vocabolario grafico impiegato dagli artisti per tradurle in incisione.

Intorno al 1650, un *Salvator Mundi* considerato l'originale di Leonardo fu tradotto da Wenceslaus Hollar<sup>7</sup> (fig. 1), l'incisore di origine boema che nel 1636 si trasferì a Londra, dove operò per gran parte della vita prima al servizio di Lord Arundel e, succes-

<sup>2</sup> Cfr. scheda di N. Takahatake, in *LA SAINTE ANNE* 2012, n. 99, pp. 286-287.

<sup>3</sup> Cfr. BARSANTI 2018.

<sup>4</sup> Cfr. su questo argomento e per la relativa bibliografia si rimanda ai contributi di Gabriella Bocconi e Rita Bernini in questa sede.

<sup>5</sup> TURNER 2010, pp. 116 e ssg, n. 1078.

<sup>6</sup> Il modello per la Salomè è oggi in collezione privata. Sull'argomento cfr. *DAVID TENIERS* 2006.

<sup>7</sup> In calce alla stampa compaiono le seguenti iscrizioni: *Leonardus da Vinci pinxit, Wenceslaus Hollar fecit Aqua forti secundum originale, A. 1650* (255x181 mm).

sivamente, su specifici progetti editoriali per John Ogilby e per l'antiquario Sir William Dugdale.

Non è questa la sede per ripercorrere le varie ipotesi sull'identificazione della tavola riprodotta dall'artista, che Pedretti considerava molto vicina a quella già De Ganay, oggi in collezione privata<sup>8</sup>. Se è difficile, infatti, stabilire con certezza quale sia la copia o la replica del dipinto da cui l'incisione dipende e, di conseguenza, procedere a un confronto più puntuale, è pur vero che qualunque essa sia, Hollar dimostra una certa difficoltà nel confrontarsi con lo stile di Leonardo, per quanto mediato da eventuali allievi e copisti. L'ombra che avvolge gli occhi di Cristo ad esempio e, in particolare, l'orbita interna e la sclera, sembra voler imitare l'effetto di sfumato ma appiattisce lo sguardo sul fondo, analogamente al sorriso, che appare inespressivo (fig. 2). L'acquaforte mostra tuttavia, a un'analisi ravvicinata, l'abilità dell'incisore che si avvale di un lessico molto vario di segni: le morbide linee che definiscono, diversificandoli, la barba e i capelli; il reticolo a losanga utilizzato nello sfondo, nella veste e nella sfera di vetro, con variazioni di intensità per rendere la differente qualità materica degli oggetti e delle ombre; i piccoli tratti e i puntini in corrispondenza delle carni, che ne restituiscono la morbidezza e i leggeri trapassi chiaroscurali (figg. 3-4).

La *Salomè* di Jan van Troyen (fig. 5), invece, riproduce un olio su tavola di Bernardino Luini (Dumenza 1481 - Milano 1532), oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna e allora nella collezione dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria. I capolavori di questa celeberrima raccolta furono pubblicati nel 1660 con il titolo di *Theatrum Pictorium*; la stampa è quindi una delle duecentoquarantatré tavole dell'imponente impresa editoriale diretta dal pittore di corte David Teniers il giovane (Anversa 1610 - Bruxelles 1690) che coordinò una squadra di incisori

<sup>8</sup> PEDRETTI 2017A, p. 22. PEDRETTI 2017B, p. 143-144. La relazione con la replica de Ganay, è contestata da FIORIO 2005, pp. 262-265, che ritiene più probabile la sua dipendenza da un quadro forse nella collezione di Aletheia Talbot, vedova di Lord Arundel, per cui Hollar aveva lavorato.

fornendo loro molti dei modelli per la traduzione dei quadri, tra cui quello per la *Salomè*: la sua tela è nello stesso verso del dipinto originale, ma è più ampia nella parte inferiore, dove compare una porzione della veste sotto la cinta<sup>10</sup>. L'incisione è invece in controparte e mostra l'utilizzo di una tecnica mista ad acquaforte e bulino, particolarmente evidente nel volto della donna per definire la rotondità della guancia e l'area degli occhi (fig. 6). Dei due personaggi, solo il boia è stilisticamente fedele all'originale, mentre le fattezze della fanciulla sono trasformate in quelle di una graziosa nobildonna nordica, molto vicina per tipologia all'ideale di bellezza rubensiano.

Diverso è il caso della *Madonna col Bambino* di Juster, una traduzione sicuramente più fedele all'originale (fig. 8), da una tavola oggi in collezione Albani-Torlonia attribuita a Giampietrino (1480/85-1553). L'artista realizzò l'acquaforte per le *Tabellae selectae et explicate* di Charlotte Catherine Patin (1672 ca. - 1744 ca.). Il volume, considerato un precedente del libro d'arte illustrato, commentava quaranta dipinti di scuola italiana, principalmente veneti (Tiziano, Tintoretto, Bassano, Veronese). Secondo quanto riferito dalla letterata e critica d'arte, l'opera – allora nella raccolta di famiglia – era stata acquistata dal padre, il famoso medico Charles Patin, dagli eredi del commerciante Perruchot a Parigi; il quadro, proveniente dalla raccolta di Carlo I d'Inghilterra, disperso sul mercato dopo l'avvento di

<sup>9</sup> Le incisioni sono precedute dalla prefazione di David Teniers, in cui è descritta la galleria e sono illustrate la genesi e le caratteristiche dell'opera. Il *Theatrum* non ha un carattere critico o tassonomico, ma mira alla comunicazione visiva di una collezione nel suo insieme, tramite la traduzione delle singole opere di cui è composta (WATERFIELD 2006, pp. 41, 45). La stampa pubblicata in questo contributo fa parte di un esemplare conservato presso l'Istituto centrale per la grafica di Roma (FC 23444, impronta 220x172, bulino e acquaforte); si tratta di una prima edizione dell'opera (vol. 32H11), con frontespizio e prefazione in olandese (*Schilder-boooneel van David Teniers, gheboortigh van Antwerpen...*). Il timbro (*Bibliotheca Corsinia Vetus*) e la presenza di precedenti collocazioni manoscritte, cancellate, indicano che il volume faceva parte del nucleo più antico della Biblioteca Corsiniana, quando questa si trovava ancora a piazza Fiammetta o a palazzo Pamphili.

<sup>10</sup> La tela, insieme ad altre di Teniers realizzate per il *Theatrum*, sono a Herwood House in Gran Bretagna.

Cromwell, vantava un'origine collezionistica ancora più antica, risalente a Francesco I di Valois<sup>11</sup>.

Il confronto tra queste due ultime stampe – intagliate a distanza di trent'anni l'una dall'altra – evidenzia il differente modo in cui gli incisori intendono e rendono la traduzione degli originali. Nel caso della *Salomè*, van Troyen copia fedelmente il modello di Teniers, sia nel disegno, sia nel modellato, con effetti di morbidezza accentuati dal 'puntinato' per la definizione delle carni, ma il risultato è bel lontano da una riproduzione fedele dell'opera leonardesca (fig. 7). Una ragione può essere presumibilmente individuata nella finalità della stampa, parte di una serie molto numerosa di incisioni da capolavori, pubblicata in una silloge – il *Theatrum Pictorium* – che doveva essere ammirata nel suo complesso, analogamente alla raccolta di Leopoldo I. Lo stesso Teniers, a capo dell'impresa, dovette dipingere velocemente una grande quantità di modelli, oltre che coordinare e supervisionare il lavoro dei molti artisti alle sue dipendenze: presupposti che verosimilmente hanno in parte determinato

<sup>11</sup> La stampa pubblicata in questo contributo è conservata presso l'Istituto centrale per la grafica (FN 19595, acquaforte, impronta 300x323 mm). Nel margine inferiore sono le seguenti iscrizioni: *JESUS LUDENS IN GREMIO SANCTISSIMAE MATRIS LILIUM TENENS/ Opus absolutissimum Leonardi Vincii pro Christianissimo Rege Francisco I/ in aedibus Patinianis/ Tabellae Patina*. In basso a destra: *Ioseph Iuster sc.* Il dipinto è riprodotto per la prima volta in GUERRIERI BORSOI, p. 115. Le *Tabellae selectae* furono edite a Padova nel 1691 (pp. 29-30 per l'incisione e il commento), cui seguì simultaneamente la traduzione in italiano, col titolo di *Le pitture scelte e dichiarate*, con la falsa indicazione tipografica di Colonia, presso Pietro Marteau (pp. 35-36 per l'incisione e il commento). Charlotte Catherine Patin era figlia di Charles, noto medico, chirurgo e numismatico parigino (Parigi 1633 – Padova 1693) esiliato per motivi politici nel 1668; stabilitosi a Padova, divenne professore di medicina e chirurgia presso la celebre Università. Sull'attività di Joseph Juster cfr. A. Corubolo, *Le incisioni di Louis Dorigny*, in «Verona Illustrata», 10, 1997, pp. 41-55. Juster è documentato a Roma nel biennio 1685-1686, con abitazione presso la salita di San Giuseppe, insieme al collega Arnold van Westerhout (Anversa 1651 - Roma 1725), cfr. BARTONI 2012, p. 60, 383, 535. L'incisione pubblicata in questo contributo è conservata presso l'Istituto centrale per la grafica (FN 19595, 309x228 mm). Fu acquistata (valore 100 lire) nel 1921, insieme ad altre opere, da Emma Drusiani, nipote del pittore Stanislao Drusiani. Sulle *Tabellae* cfr. FUCCIA 2010 e da ultima, PERINI FOLESANI 2018. Sulla stampa, *ibidem* p. 368.

un'attenzione 'diversa' al problema della 'fedeltà stilistica' al modello.

Juster, invece, si dimostra piuttosto attento al prototipo, riuscendo a interpretarne correttamente il chiaroscuro (figg. 9-11); tra le incisioni delle *Tabellae selectae*, questa *Madonna col Bambino* è sicuramente tra le meglio riuscite, come sembra anche testimoniare la critica settecentesca, che pur definiva lo stile dell'artista «indifferente» e «grossolano»<sup>12</sup>.

Come già accennato in precedenza, la stampa di Van Troyen è in controparte rispetto al dipinto – una tendenza ampiamente documentata nelle incisioni di traduzione degli intagliatori fiamminghi – mentre quella di Juster ne rispetta il verso esatto, probabilmente per esplicita volontà dell'orgogliosa proprietaria del dipinto, oltre che autrice delle *Tabellae*.

Un caso di restituzione sostanzialmente puntuale, ma su un piano qualitativo superiore, è rappresentato invece dal *San Giovanni Battista* di Jean Boulanger eseguito, come ricorda Mariette, per il banchiere Everhard Jabach (Colonia 1618 - Parigi 1695), proprietario di quattordici quadri appartenuti a Carlo I d'Inghilterra, tra i quali l'enigmatica tavola leonardesca (fig. 12)<sup>13</sup>. Negli anni '50 del '600, il ricco collezionista aveva fatto intagliare queste opere, senza dubbio a scopo promozionale e pubblicitario: non a caso quasi tutti i dipinti tradotti saranno venduti a Luigi XIV. L'incisione di Boulanger, artista da non

<sup>12</sup> STRUTT 1786, II, p. 57: «This artist apparently was a native of Venice; at least, he resided there, and engraved a considerable number of book-prints, which were published in that city. His plates are etched and finished with the graver, in a coarse, tasteless style, without any degree of merit to recommend them to the notice of the connoisseur. His best engravings, I believe, are contained in the collection of prints, published by Catharine Patin at Venice, 1691, under the title of *Pitture Scelte e Dichiarate da Carla Caterina Patina Parigina accademica*. We have also several portraits by this engraver but they are equally indifferent with the rest of his works». Cfr. anche BRIAN 1849, p. 366.

<sup>13</sup> Si tratta di una stampa di medie dimensioni (322x221 mm). Reca in basso le indicazioni di responsabilità (*Leonard da vinci pinx. Boulange Sculp. Cum privil. Regis*). Cfr. la scheda di Maria Teresa Chirico De Biasi in ALBERICI 1984, p. 150, n. 221; MARANI 2009, pp. 45-59; FAGNART 2009, pp. 97-98, fig. 38.

confondere con l'omonimo pittore attivo a Modena, morto nel 1660<sup>14</sup>, fu riutilizzata poi da André Felibien nel 1686 a corredo del secondo volume dei suoi *Tableaux du roy, gravées au dépens des divers particuliers*<sup>15</sup>. Il sofisticato linguaggio grafico adottato dall'artista è funzionale alla resa delle ombre, delle penombre e degli impercettibili passaggi chiaroscurali del dipinto – del suo carattere 'fumoso' – ottenuti attraverso una 'selva' disciplinata di segni variamente incisi (figg. 13-14). Mariette, che possedeva un esemplare della stampa, elogiò apertamente la «manière extrêmement terminée», ovvero rifinita e precisa, dell'incisore, agguaggiando:

Le opere di Boulanger sono rifinite con così tanta attenzione e cura che vi regna una grande pulizia (*propreté*), al punto che non esistono stampe che si facciano ammirare con più piacere. Sono tutte eseguite al bulino, e la maggior parte rappresenta soggetti di pietà o ritratti di persone illustri, avendo Boulanger preferito scegliere questo genere di soggetti secondo la propria inclinazione, il proprio talento, che non era né così elevato e né così ispirato da poterne realizzare altri il cui merito risiedesse nella bellezza dei caratteri o delle espressioni. Così questo incisore si è limitato alla 'pratica' dell'intaglio, applicandosi nella resa di segni regolari, in modo che l'armonia delle ombre e dei mezzi toni producesse un colore morbido e gradevole; in questo modo, senza mettersi in pena per il tempo che gli sarebbe costato, immaginava di esprimere le ombre della carne per mezzo di un numero infinito di punti posti l'uno vicino all'altro, come si fa nella miniatura, invece di utilizzare dei tagli, ovvero tratti, come era sempre stato fatto fino allora. Questo nuovo modo ha abbastanza successo e da allora è stato seguito da molti altri incisori che, come lui, si sono unicamente applicati a incidere con estrema pulizia<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> SIROCCHI 2015, pp. 220-221.

<sup>15</sup> FAGNART 2009, p. 98.

<sup>16</sup> La traduzione è a cura di chi scrive. Per il passo originale cfr. MARIETTE 1851-1860, I, pp. 167-168: «Les ouvrages de graveure de Boulanger sont terminés avec tant de soin, et il y règne une si grande propreté, qu'il n'y a guère d'estampes qui se fassent regarder avec plus de plaisir. Elles sont toutes exécutées au burin, et la plus grande partie représente des sujets de piété ou des portraits de gens illustres, Boulanger ayant préférablement choisy ce genre de sujets, comme luy paroissant plus convenable à son génie, qui n'étoit ny assez élevé, ny assez plein de feu pour en entre-

Nel 1792, l'acquafortista Claude-Henri Watelet (Parigi 1718-1786), autore della voce *gravure* dell'*Encyclopédie*, reputava Boulanger uno dei primi incisori dediti alla maniera *pointillé*, il cui utilizzo era suggerito per infondere morbidezza agli incarnati; il suo giudizio, tuttavia, si rivelò piuttosto critico. Watelet definiva «vizioso», il contrasto troppo marcato tra i duri segni a bulino dei fondi, e la sfumatura del puntinato<sup>17</sup>: non vi riscontrava quindi «l'accordo dei toni» elogiato da Mariette. La sua sensibilità, tuttavia, non poteva essere più lontana da quella di uno scrupoloso incisore di traduzione come Boulanger: il critico e saggista francese fu infatti anche un apprezzato acquafortista, grande ammiratore di Rembrandt, di cui imitò la maniera libera e fresca, in diverse incisioni<sup>18</sup>.

Un caso molto più complesso è invece costituito dall'*Ultima*

prendre d'autres dont le mérite consistât dans la beauté des caractères et des expressions. Ainsy ce graveur se bornoit précisément à la pratique de la graveure; il donnoit toute son application à arranger ses tailles avec égalité, de manière que l'accord des ombres et des demies teintes produisît une couleur douce et agréable; dans cette veue, sans se mettre en peine du tems qu'il lui en coûteroit, il imagine d'exprimer les ombres des chairs par le moyen d'une infinité de points mis auprès l'un de l'autre, comme on le pratique dans la peinture en mignature, au lieu qu'on les avoit jusqu'alors représentées avec des tailles, c'est à dire avec des traits. Cette nouvelle manière luy réussit assez et elle a été suivie depuis par plusieurs autres graveurs, qui, comme luy, se sont uniquement étudiés à graver avec une extrême propreté». Mariette ci informa anche che la matrice calcografica della stampa era, ai suoi tempi, ancora in possesso degli eredi di Jabach.

<sup>17</sup> WATELET 1792, pp. 568-569: «Jean Boulanger vivoit en même tems que Morin, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à côté de cet artiste, parce qu'il s'avisait aussi, pour donner plus de douceur et de moelleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais Morin faisoit ces points à l'eau forte, et Boulanger les établissoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin souvent assez dur, ce contraste de mollesse et d'une excessive fermeté, produisoit un effet vicieux. En général ses estampes manquent d'accord dans les tons et dans les travaux. Boulanger et Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, est forte en usage en Angleterre, et que le François commencent à imiter».

<sup>18</sup> Nel 1767 Watelet aveva acquistato ottantuno rami di Rembrandt. Nel 1783 diede alle stampe la raccolta *Rymbranesques ou Essais de gravures* (1783), in cui pubblicava le sue incisioni accanto a quelle del maestro olandese.

*Cena* di Soutman (fig. 15)<sup>19</sup>.

Prima di affrontare nello specifico l'opera, è utile ripercorrere la fortuna incisoria del capolavoro leonardesco. Il *Cenacolo* era stato riprodotto, negli ultimi anni del Quattrocento, in una serie di stampe a bulino caratterizzate da un linguaggio stilistico elementare, non ancora in grado di tradurre la vivacità emotiva dell'originale.

Si tratta di incisioni di anonimi artisti di area lombarda in cui lo sfondo prospettico del dipinto murale è modificato o totalmente rielaborato<sup>20</sup>. Tra queste, la stampa che rispetta più fedelmente le proporzioni e la dinamica psicologica dell'azione – e che ha avuto più fortuna e diffusione già in antico – è quella attribuita a Giovanni Pietro Birago (notizie 1471-1513 [fig. 16])<sup>21</sup>.

Per tutto il Cinquecento l'*Ultima Cena* non sembra interessare gli incisori; dell'opera, al contrario, esistono diverse repliche dipinte risalenti al primo decennio del XVI secolo. Come non ricordare la tela, oggi alla Royal Academy di Londra, proveniente dalla Certosa di Pavia e recentemente attribuita a Giovanni Antonio Boltraffio (Milano 1476 - 1516)<sup>22</sup>; o a quella riferita ad Andrea Solario (1506-1509), dal 1545 conservata presso l'Abbazia premostratense di San Norberto a Tongerlo, a soli 45 chilometri da Anversa, probabilmente studiata da artisti

<sup>19</sup> Sulla stampa cfr. WOOD 2002, p. 41, n. 6.

<sup>20</sup> Nell'*Ultima Cena con arcate sul fondo*, ad esempio, compare un portico aperto su un paesaggio, mentre in un bulino coevo la prospettiva della sala è compressa e due medaglioni con la Vergine e l'Arcangelo Gabriele pendono dalle pareti.

<sup>21</sup> Per una rassegna di queste incisioni cfr. ROVETTA 2001, pp. 172-176, nn. 42-45. Sulla tradizione iconografica precedente e sull'influenza esercitata dal *Cenacolo* cfr. il fondamentale contributo di D. A. Brown, *LEONARDO'S LAST SUPPER: PRECEDENTS AND REFLECTIONS* 1983.

<sup>22</sup> Cfr. P. C. MARANI, *La copia del Cenacolo della Royal Academy di Londra: vicende, fortuna, attribuzione*, 2016. Già attribuito a Marco d'Oggiono e a Giampietrino, il dipinto è datato al 1515-1520 ca. (302x785 cm). L'opera è documentata a Pavia tra il 1591 e il 1793, cfr. Rossi 2001a, pp. 190-191, n. 53. Tra i più recenti contributi sulla copia di Tongerlo cito, senza aver avuto la possibilità di consultarlo, il contributo di cfr. P. BONCQUET, *Het Laatste Avondmaal naar Leonardo da Vinci: een wonderlijke geschiedenis*, Gorredijk 2019.

fiamminghi e forse anche olandesi<sup>23</sup>.

In generale, la fama di Leonardo e del *Cenacolo* in area nordica è documentata sin dai primi due decenni del XVI secolo<sup>24</sup>. In Francia esistevano diverse copie, come quella commissionata dal Connestabile di Montmorency, oggi al Musée National de la Renaissance di Ecoeuven, e Francesco I possedeva anche una copia tessuta in arazzo. Nei Paesi Bassi del Sud, l'influenza del maestro fiorentino è documentata dalle opere di Quentin Massys, Jan Gossert detto Mabuse e soprattutto di Joos van Cleve (1485-1541) che, nella predella della pala d'altare per la chiesa di Santa Maria della Pace a Genova, oggi al Louvre, fu tra i primi a trarre ispirazione dal *Cenacolo* in una propria opera, probabilmente per il tramite di un'incisione<sup>25</sup>. La critica ha anche supposto che il successo dell'iconografia leonardesca nelle raffigurazioni dell'*Ultima Cena* nel nord Europa sia una conseguenza del conflitto religioso, allora in atto, tra cattolici e luterani-calvinisti: la narrazione del momento del tradimento, permetteva agli artisti di non focalizzare l'attenzione su quello teologicamente 'divisorio' dell'eucarestia<sup>26</sup>.

Come anticipato in precedenza, quindi, la prima incisione seicentesca che abbia una relazione con il dipinto milanese è fiamminga e, soprattutto, mediata da un artista che aveva avuto modo di studiare l'arte italiana da vicino: Rubens che, come pittore di corte, agente e diplomatico del duca Vincenzo

<sup>23</sup> La tela fu venduta all'abbazia dagli eredi di Jean Le Grand nel 1545. Cfr. PLOMP 2019, p. 98.

<sup>24</sup> Per una rassegna puntuale del fenomeno cfr. SCIOLLA 2001, pp. 321-333. L'*Ultima Cena* di Marcantonio Raimondi (1515 ca.) da un disegno di Raffaello oggi a Windsor è considerata invece il punto di partenza per diverse interpretazioni del soggetto ad Anversa, come è evidente nella predella con l'*Ultima Cena* di Joos Van Cleve (Parigi, Musée du Louvre). La creazione dell'Urbinato è una rielaborazione autonoma del celebre originale, cui si ispira per una serie di particolari compositivi. Cfr. la scheda di D. A. Brown sull'*Ultima Cena* di Marcantonio Raimondi in *IL GENIO E LE PASSIONI* 2001, n. 106, p. 284.

<sup>25</sup> PLOMP 2019, in particolare pp. 94-96. Su Van Cleve, il 'Leonardo del Nord' cfr. *Joos van Cleve: Leonardo des Nordens*, catalogo della mostra (Aachen, Suermond-Ludwig-Museum, 17 marzo - 26 giugno 2011), Stuttgart 2011.

<sup>26</sup> SCIOLLA 2001.

Gonzaga, fu in Italia tra il maggio 1600 e il 1609<sup>27</sup>.

L'artista aveva una particolare considerazione di Leonardo, come emerge dalle annotazioni del suo famoso taccuino perduto, fortunatamente trascritte e tradotte da Roger De Piles (Clamecy 1635 - Parigi 1709) nella biografia dell'artista fiammingo:

Egli [Leonardo, *n.d.r.*] cominciava con l'esaminare tutte le cose secondo le regole di un'esatta teoria, applicandole successivamente sull'aspetto del naturale di cui voleva servirsi.

Osservava le convenienze e fuggiva ogni affettazione; sapeva dare a ogni oggetto il carattere più vivo, più specifico e più congruo possibile, e spingeva quello della maestà sino a renderla divina. L'ordine e la misura che serbava nelle espressioni riuscivano a scuotere l'immaginazione, elevandola per mezzo di parti essenziali, piuttosto che soffocarla con minuzie, riuscendo a non essere, in ciò, né prodigo né avaro. Aveva una cura così grande nell'evitare la confusione degli oggetti, che preferiva lasciar qualcosa da desiderare nelle sue opere, piuttosto che saziare gli occhi attraverso una scrupolosa esattezza, ma ciò in cui eccelleva più di tutto, era la capacità di donare alle cose un carattere proprio, specifico, che le distinguesse le une dalle altre. Incominciò col consultare ogni tipo di libri; ne aveva ricavato un'infinità di luoghi comuni, che aveva concentrato in una 'Raccolta', non si lasciava sfuggire nulla che potesse essere utile alla descrizione dell'espressione del soggetto e attraverso il fuoco della sua immaginazione, come anche per via del suo solido giudizio, era capace di elevare le cose umane al grado di divine e sapeva infondere agli uomini gradi differenti che li facevano assurgere al carattere di eroi.

Il primo degli esempi che ci ha lasciato, è la *Cena* di Nostro Signore nella quale ha raffigurato gli apostoli nei posti che a loro convengono e Nostro Signore al centro, nel più onorevole di tutti, non avendo

<sup>27</sup> Rubens ebbe sicuramente modo di visitare il refettorio di Santa Maria della Grazie. Non abbiamo documenti certi, ma è difficile immaginare che l'artista non approfittasse della vicinanza tra Mantova e Milano per ammirare dal vivo il capolavoro leonardesco. In una lettera del fratello Philip (Padova, 13 dicembre 1601), quest'ultimo si diceva curioso di conoscere le impressioni Pieter Paul sulle "molte" città italiane già visitate dopo appena un anno di permanenza in Italia. Cfr. JAFFÉ [1977] 1984, pp. 11-12. Per il regesto bibliografico e critico sul soggiorno italiano dell'artista (fonti letterarie, contratti, missive relative a questo periodo), cfr. MORSELLI 2018. Per una panoramica generale sulla fortuna delle opere di Leonardo nelle incisioni fiamminghe, cfr. TERLINDEN 1954.

nessuno che lo pressi, non avendo nessuno al suo fianco. Il suo atteggiamento è grave e libero, per sottolineare maggiormente la sua grandezza, mentre gli apostoli appaiono agitati da un lato all'altro a causa della violenza della loro inquietudine, nella quale tuttavia non appare alcuna bassezza o azione contro la convenienza<sup>28</sup>.

Una così grande ammirazione di Rubens nei confronti del genio fiorentino è, in effetti, alla base di due studi autografi per un'*Ultima Cena*, messi in relazione con una tela mai eseguita per l'Abbazia benedettina di St. Winoksbergen, e in cui è evidente l'influenza esercitata dal dipinto milanese<sup>29</sup>. Ma sono le ultime parole di questa straordinaria testimonianza a gettare una più corretta prospettiva interpretativa sul rapporto del pittore fiammingo con Leonardo e, in uno certo senso, con la nostra

<sup>28</sup> Traduzione a cura di chi scrive. Cfr. DE PILES 1699, pp. 166-169: «Leonard de Vinci commençoit par examiner toutes choses selon les regles d'une exacte Théorie, et en faisoit ensuite l'application sur le Naturel dont il vouloit se servir. Il observoit les bienséances, et fuioit toute affectation. Il savoit donner à chaque objet le caractere le plus vif, le plus specificatif et le plus convenable qu'il est possible, et pousoit celui de la majesté jusqu'à la rendre divine. L'ordre et la mesure qu'il gardoit dans les Exspressions étoit de remuer l'imagination, et de l'élever par des parties essentielles, plutôt que de la remplir par les minuties, et tâchoit de n'être en cela, ni prodigue, ni avare. Il avoit un si grand soin d'éviter la confusion des objets, qu'il aimoit mieux laisser quelque chose à souhaiter dans son Ouvrage, que de rassasier les yeux par une scrupuleuse exactitude: mais en quoy il excelloit le plus, c'étoit comme nous avons dit, à donner aux choses un caractère qui leur fût propre, et qui le distinguât l'une de l'autre. Il commença par consulter plusieurs sortes de Livres. Il en avoit tiré une infinité de lieux communs, dont il avoit fait un *Recueil*, il ne laissoit rien échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expression de son sujet et par le feu de son Imagination, aussi-bien que par la solidité de son jugement, il élevoit les choses divines par les humaines, et savoit donner aux hommes les degrez différens qui les portoient jusqu'au caractere de Héros. Le premier des exemples qu'il nous a laissez, est le Tableau qu'il a peint à Milan de la Cène de Notre-Seigneur, dans laquelle il a représenté les Apôtres dans les places qui leur conviennent, et Notre-Seigneur dans la plus honorable au milieu de tous, n'ayant personne qui le presse, ni qui soit trop près de ses côtés. Son attitude est grave, et ses bras sont dans une situation libre et dégagée, pour marquer plus de grandeur, pendant que les Apôtres paroissent agités de côté et d'autre par la véhémence de leur inquiétude, dans laquelle néanmoins il ne paroît aucune bassesse, ni aucune action contre la bienséance. Enfin par un effet de ses profondes spéculations, il est arrivé à un tel degré de perfection, qu'il me paroît comme impossible d'en parler assez dignement, et encore plus de l'imiter».

<sup>29</sup> I disegni sono conservati al Getty Center e alla Devonshire Collection di Chatsworth, cfr. SCIOLLA 2001, pp. 325-326.

stampa:

Infine, quale effetto delle sue profonde riflessioni, è giunto a un tal grado di perfezione, che mi sembra come impossibile di parlarne abbastanza degnamente, ed ancor più d'imitarlo.

L'incisione, infatti, è in realtà una libera interpretazione dell'originale: non possiamo parlare, quindi, né di traduzione né, per usare le parole di Rubens, di «imitazione».

Rispetto al dipinto murale, infatti, la scena è in controparte e appare tagliata sia in alto, dove la fuga prospettica della sala è sostituita e annullata da un fondo scuro che spinge le figure verso il primo piano, sia in basso, dove si arresta all'altezza del margine inferiore della tovaglia, escludendo le gambe degli apostoli. La tavola è sgombra di tutti gli oggetti – stoviglie e cibo – presenti nel dipinto salvo alcune importanti eccezioni. La prima riguarda la borsa con i trenta denari di Giuda posta in evidenza sulla tovaglia, invece di essere stretta nella mano destra dell'apostolo (fig. 17). La seconda è sicuramente la più rilevante, con l'inserimento di un pane e del calice liturgico di fronte a Cristo<sup>30</sup> (fig. 18): pochi ma 'significativi' elementi che alterano il senso della composizione originaria, poiché costituiscono un chiaro riferimento all'istituzione dell'Eucarestia che, nel racconto biblico, segue immediatamente la rivelazione del tradimento. C'è la chiara volontà di sottolineare il momento fondativo del più importante dei sette sacramenti, fulcro intorno al quale ruotava lo scontro teologico con il Protestantismo. È quindi in quest'ottica che si comprende

<sup>30</sup> Le immagini pubblicate in questo contributo sono relative all'esemplare conservato presso l'Istituto centrale per la grafica (FC 49965, 296x997 mm, smarginata). La stampa è incollata sul volume di provenienza (40H8). È ricordata nell'*Inventario delle stampe Corsini* del bibliotecario Luigi Maria Rezzi (Piacenza 1785 - Roma 1857), un manoscritto diviso per autori e aree tematiche, risalente alla metà del XIX secolo, conservato presso la Biblioteca Corsiniana di Roma. Paul Kristeller, lo storico dell'arte tedesco chiamato da Adolfo Venturi per riordinare il Gabinetto Nazionale delle Stampe istituito nel 1895, nella relazione sullo stato della raccolta Corsini considerava «ottime [...] le stampe della scuola di Rubens, di Van Dyck e dei fiaminghi posteriori, le quali abbondano», cfr. KRISTELLER 1896, p. 141.

l'inserimento, nel margine inferiore, dei quattro passi biblici relativi all'episodio, tratti dai tre *Vangeli* di Matteo (fig. 19), Marco, Luca e dalla prima *Lettera ai Corinzi*<sup>31</sup>; o la vistosa cortina drappeggiata, che sottolinea la figura di Cristo isolandola simbolicamente dal contesto, come se il suo 'corpo' e il suo 'sangue' fossero già in un tabernacolo. È pur vero che la volontà di marcare l'aspetto liturgico-eucaristico del soggetto si era già manifestata in alcune stampe della fine del Quattrocento, come il bulino di Birago in cui compariva un 'pesce' nel piatto di Gesù. In generale, le copie incise del *Cenacolo* sembrano avere avuto una tradizione indipendente da quelle dipinte, molto più fedeli all'originale.

È interessante notare come il taglio longitudinale della scena, concentrato sulla parte mediana della composizione, sia lo stesso adottato da Vespino nella copia commissionata dal cardinale Federico Borromeo (Milano, Pinacoteca Ambrosiana), risalente al decennio successivo (1611-1618 ca.) al rientro in patria di Rubens. Una scelta dettata probabilmente dall'oramai compromesso stato conservativo del dipinto murale, di cui resta la descrizione dello stesso prelado, tutta concentrata sulle reazioni emotive degli apostoli all'annuncio del tradimento<sup>32</sup>. Anche nella tela milanese sono assenti gli oggetti sulla mensa, e l'espressione di Cristo, con le labbra serrate invece che socchiuse, è analoga a quella dell'incisione: un'affinità dovuta, evidentemente, alla difficoltà di distinguere i contorni evanescenti delle figure e degli oggetti<sup>33</sup>.

Oltre ai passi biblici, le indicazioni di responsabilità nel margine

<sup>31</sup> Al posto del breve passo sull'istituzione dell'eucarestia, Giovanni inserisce il lungo discorso di Gesù ai discepoli (Gv 14-7). Le iscrizioni sono le seguenti: *Matth 26 Accepit Jesus panem et benedixit, ac fregit, dedique discipulis suis, / et ait, Accipite et Comedite: Hoc facite in meam commemorationem; Marc 14 Accepit Jesus panem: et benedicens fregit, et dedit iis, / et ait: Hoc est corpus meum; Luc. 22 Accepit pane gratias egit et fregit, et dedit iis, dicens Hoc est corpus meum / quod pro vobis datur. Hoc facite in meam commemorationem; Corinth. 11 Dominus Jesus in qua nocte tradebatur accepit panem, et gratias agens fregit / et dixit Accipite et manducate: Hoc est corpus meum quid pro vobis tradetur / hoc facite in meam commemorationem.*

<sup>32</sup> Per la descrizione delle *reliquiae fugientes* del *Cenacolo*, cfr. *Museum Bibliothecae Ambrosianae*, Milano 1625.

<sup>33</sup> Sulla tela di Vespino cfr. ROSSI 2001B, pp. 228-229.

forniscono altre fondamentali informazioni sulla genesi della stampa. Le fonti più antiche la vogliono incisa da Pieter Claesz Soutman il cui nome, in qualità di disegnatore ed editore, compariva sul primo stato (*effigianit et excudit*): formatosi ad Haarlem presso l'atelier di Jacob Matham (Haarlem 1571-1631), genero di Hendrick Goltzius (Venloo 1558 - Haarlem 1617), Soutman approdò nella bottega di Rubens tra il 1615 e il 1616, tra gli artisti impiegati nella traduzione dei dipinti del maestro<sup>34</sup>. Dal 1624 al 1628 fu pittore di corte di Sigismondo III, re di Polonia. Tornato ad Haarlem nel 1628, mantenne contatti con gli artisti di Anversa per tutta la vita<sup>35</sup>.

Dell'acquaforte, incisa su doppia lastra, sono documentati sei stati<sup>36</sup> che si differenziano tra di loro, principalmente, per le diverse indicazioni editoriali; gli unici elementi invariati riguardano Leonardo quale autore del dipinto (*Lionardo da Vinci pinxit*), il privilegio (*Cum Privilegio*) e la frase «la cena stupenda di Leonardo d'Avinci chi moriva nelle braccia di Re di Francia» (fig. 20). Come sappiamo, Rubens parlava e scriveva in un corretto e fluente italiano<sup>37</sup>: incisa al centro in una posizione di particolare visibilità, l'iscrizione costituiva probabilmente un dettaglio apprezzato da colti collezionisti e rendeva la stampa più appetibile sul mercato italiano e internazionale.

Il termine *effigianit* che compariva nel primo stato dell'incisione, d'altro canto, si riferiva alla predisposizione del disegno definitivo per il trasferimento dell'invenzione sulla matrice.

Fortunatamente, una porzione di questo 'modello' è giunta a noi: il foglio, a matita rossa e nera con acquerellature in grigio (Chatsworth, Devonshire Collection), corrisponde alla parte destra della stampa e presenta, lungo i contorni, le linee di

<sup>34</sup> RUBENS E L'ART DE LA GRAVURE, pp. 136-138.

<sup>35</sup> Sull'attività e sul catalogo delle opere dell'artista cfr. BARRET 2012.

<sup>36</sup> VOORHELM SCHNEEVOGT 1873, n. 231, p. 38. Cfr. anche HOOP DE SCHEFFER 1983, vol. XVII, n. 4, p. 225, la scheda di M. CHIRICO DE BIASI in LEONARDO E L'INCISIONE 1984, n. 41, p. 62 e la monografia di BARRETT 2012 (Pr-5) in cui sono indicate l'ubicazione degli esemplari di primo stato.

<sup>37</sup> Sull'argomento e sul ruolo di Rubens come segretario in Italia di Jan Breughel dei Velluti cfr. ARGENZIANO 2016.

ripasso del ricalco: è un tipico esempio della grafica di Soutman legata alla traduzione delle opere Rubens<sup>38</sup>.

Successivamente, le informazioni relative al suo ruolo furono abraste e sostituite da *P. P. Rubens Delineavit* (fig. 19): quindi, già dal secondo stato di questa acquaforte, i cui migliori esemplari sul mercato a inizio Ottocento erano pagati «molto cari»<sup>39</sup>, il nome di Soutman è sostituito da quello del maestro quale ‘autore’ del disegno da Leonardo. In un momento più tardo, non precisato, le lastre passarono nelle mani del mercante Clement De Jonghe (Brunsbüttel 1624 - Amsterdam 1677), le cui indicazioni compaiono nel terzo stato; furono sostituite in seguito da quelle dell’editore e cartografo Frederik de Wit (Gouda 1629 - Amsterdam 1706) e, da ultimo, dal nome dell’incisore francese Jacques-Filippe Le Bas (Parigi 1708 - 1783)<sup>40</sup>.

Le matrici, attualmente conservate presso il Plantin-

<sup>38</sup> L’opera è catalogata e riprodotta in JAFFÉ 2002, II, p. 242, n. 1275 (677), il foglio misura 260x506 mm. Per Barret l’uso di *fecit* nelle stampe di Soutman sarebbe legato principalmente all’esecuzione di acqueforti.

<sup>39</sup> FÜSSLIN [1771] 1805, pp. 70-71: «Quoiqu’il soit facile de remarquer, que le graveure, accoutumé à travailler d’après des tableaux de Rubens, ne s’est pas attaché à la manière correcte de Léonard, et qu’il a travaillé, tant en gros qu’en détail dans la manière libre et hardie du caractère de Rubens, le caractéristique du tableau n’est pas moins exactement rendu [...]. Il est très rare de rencontrer de bonnes épreuves de cette intéressante gravure et il faut les payer très cher».

<sup>40</sup> Su de Wit cfr. CARHART 2016. Pietro Zani, nella sua *Enciclopedia metodico critica*, oltre a proporre una diversa successione degli stati, sosteneva che l’editore Le Bas a Parigi possedesse uno di questi rami e che mai gli fu possibile rintracciare la parte mancante: «VII. *Stessa Cena*. BB. R. p. d. inc. all’ a. f. sotto la direzione di Pietro Soutman, o piuttosto dal Soutman medesimo, sopra un Disegno del Rubens l. 36, 6. a. 10, 18. in due fol. compr. 9 linee di marg. in cui leggonsi tre testi, ma nessuno relativo al Soggetto: *Accepit Jesus panem*, eccetera, *Lionardo da Vinci Pinxit*. P: *P. Rubens Delin. Cum Privilegio. La Cena stupenda di Lionardo d’Aninci che moriva nelle braccia di Re di Francia*. Le figure sono tutte senza i piedi, e sulla mensa non vi si scorge che un pane intiero, il calice, e la borsa di Giuda, vicino alla quale tiene questo Traditore la m. sin. Il fondo ha nel mezzo una gran tenda, e lateralmente è nero. Le 1° Prove sono senza il nome del *Rubens*: le 2°. sono giusta la descrizione datone: le 3° tengono dopo *di Re di Francia*: P: *Soutman Excudit*; e le 4° hanno questo indirizzo cassato, e vi si vede sostituito quest’altro: *F. De Wit*. Gio: *Giacomo le Bas* possedeva in Parigi uno di questi Rami, né mai gli fu possibile, malgrado le indagini da lui fatte, di rintracciar l’altro Rame». Cfr. ZANI 1821, vol. VII, p. 129, n. 7.

Moretusmuseum di Amsterdam, non presentano alcuna sottoscrizione editoriale e corrispondono, quindi, al sesto stato dell'opera<sup>41</sup>.

Il ruolo di Soutman quale incisore non è invece mai chiaramente specificato, mancando di fatto l'inserimento di una formula quale *sculpsit* o *incidit*<sup>42</sup>. Il privilegio, ovvero quello che noi oggi chiameremo l'esclusiva sul diritto di immagine, fu ottenuto dall'artista nel 1636 quando era oramai attivo da diversi anni a Haarlem, coadiuvato da alcuni valenti collaboratori come Pieter van Sompel, Jonas Suyderhoef e Jacob Louys. Al di là di come siano andate 'praticamente' le cose, l'analisi delle indicazioni di responsabilità nelle stampe di Soutman lascia ipotizzare che il termine *effigiavit* possa intendersi in modo più ampio, includendo la fase del disegno ad acquaforte sulla lastra: operazione che potrebbe anche essere stata 'condotta' o 'rifinita' da uno dei suoi incisori.<sup>43</sup>

L'*Ultima Cena*, inoltre, non è l'unica tratta da 'disegni' di opere italiane del maestro: si ricordi anche la *Consegna delle chiavi* dalla serie degli arazzi di Raffaello e il *San Francesco* da Francesco Bassano (Vienna, Kunsthistorisches Museum), attribuito nell'iscrizione a Caravaggio<sup>44</sup>. In generale, lo stile di queste traduzioni è molto più controllato rispetto alle acqueforti firmate da Soutman con l'indicazione del *fecit*, che sembrerebbero quindi appartenere alla fase giovanile della sua carriera<sup>45</sup>.

Rispetto alle altre traduzioni da dipinti di Rubens invece, le tre incisioni hanno in comune l'utilizzo di un formato più grande, l'indicazione dell'autore del dipinto originale e dell'esecutore del

41 Plantin-MoretusMuseum, inv. PK.KP.01247 e inv. PK.KP.03075.

42 DE ANGELIS-GORI GANDELLINI 1815, vol. XIV, p. 221, n. V: «Il famoso Cenacolo del Refettorio dei Domenicani di Milano, disegnato da Rubens dall'originale di Leonardo da Vinci, senza nome dell'Intagliatore [...]».

43 BARRET 2012, p. 44 e nota 38.

44 BARRET 2012, cat. Pr-4, p. 186 e cat. Pr-16, p. 189.

45 BARRET 2012, p. 48.

modello, l'impiego della tecnica mista<sup>46</sup>: all'acquaforte si affiancano dei ritocchi a bulino, che nell'*Ultima Cena* sono evidenti principalmente sullo sfondo e in limitati dettagli disseminati nella composizione (barbe, volti, profili, zone d'ombra, eccetera) (figg. 21 e 29). Per ottenere le gradazioni tonali delle carni, l'artista ha invece fatto ampio uso di piccoli tratti e del puntinato ad acquaforte (figg. 21-34)<sup>47</sup>. Alcune aree, tuttavia, sembrano non essere state portate a termine, come, ad esempio, il coltello stretto da Pietro, delineato solo lungo il perimetro (fig. 27). Questo particolare permette di comprendere in che modo l'artista debba aver proceduto nella modellazione di buona parte dei volumi della composizione: la mano destra è infatti totalmente definita da un fitto puntinato, che funge da base per il successivo tratteggio.

Come abbiamo visto, la presenza del privilegio colloca la datazione della stampa intorno al 1636. È stato ipotizzato che l'eliminazione del nome di Soutman, dal secondo stato, possa dipendere da uno dei successivi editori che, per aumentare i propri profitti, lo avrebbe sostituito con quello più importante di Rubens, immaginando che il legame tra i due artisti fosse di dominio pubblico<sup>48</sup>. Ma è anche possibile che Soutman abbia alterato le indicazioni di responsabilità in seguito alle rimostranze del maestro o per evitare un possibile conflitto<sup>49</sup>.

<sup>46</sup> BARRET 2012, p. 48.

<sup>47</sup> DE ANGELIS-GORI GANDELLINI 1814, vol. XIV, p. 220. A proposito della tecnica di Soutman, De Angelis aggiungeva: «La sua punta, dice Watelet, è *magra*; e ciascuno dei suoi lavori ha poco merito, se si considerino in particolare. Qualche volta sono in disordine, e qualche volta l'ordine, e la scelta sembrano esser contrari alla teoria dell'arte. Tutto l'insieme poi suol dare alle sue stampe quel merito, che molto è dovuto alla mollezza delle carni, e al colorito del Maestro, dal quale sono state pigliate. Incise a puro bulino con i medesimi pregi, e con i medesimi difetti, ma in qualcheduna veramente si è mostrato Pittore [...]».

<sup>48</sup> BARRET 2012, p. 49.

<sup>49</sup> BARRET 2012, p. 49. Nonostante lo stretto controllo esercitato sull'operato degli incisori, Rubens non riuscì sempre a proteggere le sue creazioni da contraffazioni, traduzioni non autorizzate e furti – cfr. *RUBENS ET L'ART DE LA GRAVURE* 2004, pp. 30, 36 – o da accese controversie: si pensi solo allo scontro con Lucas Vosterman, animato dall'ottenere un più adeguato riconoscimento professionale del proprio ruolo nel procedimento artistico, cfr. BODART 1977, pp. 9-10: «Con tutto ciò posso dire

Come nel caso delle incisioni appena citate (la *Consegna delle chiavi* e il *San Francesco*), si tratta di opere in cui il ruolo di Rubens non è specificato, probabilmente perché legato a disegni ‘da’ opere altrui. Proprio per questo motivo, è difficile dirimere fino in fondo la questione e capire quale sia il ruolo del maestro nella ‘promozione’ di questa immagine: che Rubens abbia inteso dare alle stampe la sua ‘interpretazione’ di Leonardo appare probabile, per via della frase in italiano al centro del margine inferiore<sup>50</sup>. Ma il progetto potrebbe aver impiegato molti anni prima di venire alla luce. Può anche darsi che Soutman abbia cancellato il proprio nome per evitare un conflitto tra il suo privilegio e quello del maestro – ancora vivo tra il 1636 e il 1640 – che potrebbe non aver gradito l’associazione di una sua composizione al “privilegio” – e quindi all’esclusiva – dell’ex allievo<sup>51</sup>.

L’unica certezza è la dipendenza dell’incisione da un prototipo di Rubens, attestato dall’esistenza di disegni e varianti pittoriche. Nel Settecento era stato identificato in un lotto venduto all’asta Neyman del 1776 e mai più rintracciato:

Autre sujet, aussi coloré, et restauré [...]; c’est un dessin de Rubens, qui représente la *Cène*, fait d’après le tableau de L. de Vinci, e dont on connoît l’estampe par Soutman: il est en trois morceau<sup>52</sup>.

con verità che li disegni sono più finiti e fatti con più diligenza che le stampe, li quali disegni io posso mostrare a ognuno poiché li ho in mia mano», *ibidem*, p. 11.

<sup>50</sup> «L’exécution de cette planche importante sous les yeux de Rubens ne peut être douteuse et l’inscription en langue italienne qui l’accompagne le prouverait au besoin: *La Cena stupenda di Lionardo d’Avinci chi moriva nelle braccia di Rè di Francia*». Cfr. HYMANS 1879, pp. 135-136.

<sup>51</sup> Rubens è noto per aver ottenuto tra il 1618 e il 1620 ben tre privilegi, dal re di Francia, dalle Province Unite e dal Ducato di Brabante (*Cum privilegijs Regis Christianissimi, Principum Belgarum et Ordinum Bataviae*). Sui privilegi ottenuti dall’artista cfr. RUBENS ET L’ART DE LA GRAVURE 2004, pp. 30-39 (capitolo: *Copyright Rubens*). Sul rapporto con i propri incisori *ibidem*. Sull’argomento si veda il recente contributo di SANCHO LOBIS 2019.

<sup>52</sup> WOOD 2011, XXVI, 2, III, n. 168, p. 110. Tra queste ricordiamo anche il disegno del Louvre (Département des Arts Graphiques, inv. 20.191), attribuito da Wood a Jacob de Wit, con il solo Cristo e San Simone. Cfr. *Ibidem*, p. 104 (*copies* n. 4). La ven-

Nel Novecento Michael Jaffé lo individuò nel foglio del Musée de Beaux-Arts di Dijon, attribuzione oggi rigettata a favore di un collaboratore di Rubens; qui, le gambe degli apostoli sulla sinistra sono in parte abbozzate ma la differenza più significativa riguarda la posizione della borsa con i trenta denari di Giuda, correttamente posizionata tra le mani dell'apostolo<sup>53</sup>. Lo stesso dettaglio si ritrova nell'olio su tavola, non unanimemente attribuito a Antoon Van Dick (Anversa 1599 - Londra 1641) e datato al 1618, in cui compare un'iscrizione che ne riferisce l'invenzione a Rubens<sup>54</sup>. Il quadro rispetta lo stesso verso del foglio di Digione ed è, come questo, in controparte rispetto all'incisione; con questa condivide l'ambientazione entro un interno dominato dall'ampio tendaggio del baldacchino – raffigurato però nello stesso verso della stampa – e affinità nella fisionomia degli apostoli. Nella composizione compaiono molti altri particolari, come gli oggetti sulla tavola, le scorte di cibo e le suppellettili in primo piano, e un cagnolino

dieta della collezione dell'olandese Jan Danser Neyman (o Nyman, 1735-1797) ebbe luogo a Parigi presso il mercante ed editore Pierre François Basan (Parigi 1723-1797): «Autre sujet, aussi coloré, et restauré [...]»; c'est un dessin de Rubens, qui représente la *Cène*, fait d'après le tableau de L. de Vinci, e dont on connoit l'estampe par Soutman: il est en trois morceau, qui portent chacun 20 pouces sur 12 de haut», cfr. BASAN 1776, p. 33, n. 222. Il disegno doveva misurare all'incirca 1415x1065 mm. Basan lo considerava ritoccato da Jacob De Wit (1795-1754).

<sup>53</sup> Dijon, Musée des Beaux-Arts, inv. 847, penna, inchiostro bruno, acquerello e rialzi di biacca, 220x680 mm. Il disegno è riprodotto in WOOD 2011, XXVI, 2, III, n. 168 (tav. 12) e nella scheda di G. C. Sciolla in *IL GENIO E LE PASSIONI* 2001, p. 343. Il foglio presenta tra l'altro, numerose differenze che lo rendono più vicino *Cenacolo*: l'abbozzo di finestra alle spalle di Cristo, la borsa con i denari che Giuda stringe tra le mani – e che nella stampa è invece raffigurata sulla tavola – il nastro intorno allo sbuffo della manica di San Bartolomeo. Sul verso del foglio sono poi vergate alcune note in fiammingo relative ai colori, considerate in passato come prova di una sua ripresa dal vero: ma finché fu in Italia, Rubens annotò sempre le sue osservazioni in latino o in italiano. Cfr. *ibidem*.

<sup>54</sup> Madrid, Collezione Alvarez, 108x191 cm. La prima menzione del dipinto è nell'inventario di Jan Wildens del 1653, pittore, collezionista e amico di Van Dick. L'iscrizione, in basso a destra, recita: *Pedro Pablo Rubens Invent. Antonio Vandig F. La tela è ricordata da Antonio Ponz nel 1776 nella sagrestia del convento di San Hermenegildo de los Carmelitas Descalzos di Madrid. Cfr. la scheda di M. Dias Padrón in IL GENIO E LE PASSIONI* 2001, pp. 346-347, n. 15 e WOOD 2011, XXVI, 2, III, n. 168, p. 105 (*copies* 6) e p. 110.

che addenta l'osso, forse un 'ricordo' della stampa di Birago. Nel Seicento, l'eco del *Cenacolo* giunse, attraverso l'incisione, anche a Rembrandt (Leida 1606 - Amsterdam 1669) che mai fu in Italia. Ciò non stupisce, considerato che l'artista olandese possedeva una vasta e preziosa collezione di disegni e stampe (*Papier Kunst*) dei grandi maestri italiani, francesi, tedeschi e fiamminghi, venduta all'asta nel 1665 in seguito alla bancarotta. Tra questi, era sicuramente la copia del *Cenacolo* di Birago: in uno studio a matita rossa per un'*Ultima Cena* (1634-1635) la suggestione esercitata dalla stampa lombarda è confermata dalla presenza del cane nell'angolo a destra<sup>55</sup>. Rembrandt fissò la composizione nei suoi lineamenti generali, concentrandosi sulle figure umane, rese con segni veloci e essenziali che ben interpretano lo spirito concitato del momento. Nello schizzo è evidente una prima stesura a tratti leggeri e sottili, poi ripresi da segni più energici e spezzati, che enfatizzano i gesti e gli atteggiamenti degli apostoli. Lo spazio è completamente trasformato: la fuga prospettica è negata, sostituita da una parete di fondo su cui è posizionato un baldacchino leggermente decentrato, e l'area di fronte alla tavola è ridotta, eliminando l'effetto di spinta verso il fondo presente nel bulino di Birago. Il disegno è tra i più grandi eseguiti dal pittore olandese: la scelta fu probabilmente ispirata dalla stampa italiana che ha all'incirca la stessa lunghezza<sup>56</sup>. Rembrandt tornò poi sulla composizione in un altro foglio che comprende solo il gruppo dei discepoli alla sinistra di Cristo (1635 ca.)<sup>57</sup> e che deriva, evidentemente, dal modello di Soutman oggi a Chatsworth: a parte piccole differenze nell'orientamento della testa di sant'Andrea e nelle diverse altezze dei personaggi, lo schizzo si arresta esattamente nello stesso punto, all'altezza del braccio di Cristo<sup>58</sup>. Ciò ha indotto la critica a supporre che il

<sup>55</sup> New York, Metropolitan Museum (collezione Lehman), inv. 1975.1.794.

<sup>56</sup> Il foglio è riprodotto in HAVERKAMP BEGEMANN 1999, n. 66, pp. 204-211 e consultabile *on line* sul sito del MET. Il disegno misura 364x473 mm; la stampa di Birago 230x450 mm.

<sup>57</sup> Londra, British Museum, inv. 1900,0611.7

<sup>58</sup> Il foglio è riprodotto in HAVERKAMP BEGEMANN 1999, n. 66, pp. 204-211 e in

disegno di Soutman fosse in possesso di Rembrandt. La provenienza lo confermerebbe, anche in assenza di marchi di collezione: alcuni tra i più bei fogli di scuola fiamminga – tra cui i disegni di Rubens e la sua scuola – acquistati da William Cavendish, secondo Duca di Devonshire (1672-1729), provenivano dalle raccolte di Nicolaes Anthonis Flink (Amsterdam 1646 - Rotterdam 1723), figlio dell'allievo di Rembrandt Govaert Flinck (Clèves 1615 - Amsterdam 1660)<sup>59</sup>.

La stampa di Soutman destò, nella seconda metà del Seicento, l'interesse del pittore e incisore tedesco Hermann Hendrik Quiter (Ostfriesland, 1628 - Kassel, 1708) che la copiò sperimentando precocemente su di essa il mezzotinto (o maniera nera), messo a punto solo quarant'anni prima da Ludwig Von Siegen (Colonia 1609 - Wolfenbuttel 1680). La caratteristica principale di questa tecnica era quella di tradurre gli effetti tonali, le trasparenze e le sfumature della pittura a olio<sup>60</sup> e fu inizialmente e ampiamente impiegata nella traduzione di ritratti.

L'incisione (fig. 35) è dedicata all'arcivescovo di Colonia Maximilian Heinrich di Wittelsbach (Monaco di Baviera 1621 - Bonn 1688) che era anche arcicancelliere per l'Italia; è pertanto databile tra il 1681 e il 1688, periodo in cui l'artista fu al servizio del prelado come pittore di corte e curatore della sua collezione

ROYALTON-KISCH 2010, cat. n. 11, ora consultabile *on line* anche sul sito del British Museum. Il disegno è a matita rossa, rialzi di bianco, acquerellature in inchiostro marrone/grigio.

<sup>59</sup> WOOD 2011, XXVI, 2, III, n. 168, p. 106 (copies n. 9); BARRETT 2012; JAFFÉ 2002, 1275 (677). Negli anni '30 Rembrandt riprende la tecnica a matita rossa, già sperimentata per breve tempo in età giovanile, sebbene quasi mai in forma autonoma e isolata. È stato ipotizzato la scelta sia in relazione con l'interesse per una tecnica disegnativa considerata 'tipicamente italiana', sperimentata e lodata da Leonardo nel *Trattato*, forse noto a Rembrandt dalle copie seicentesche. Cf. Cfr. la scheda di G. C. Sciolla in *IL GENIO E LE PASSIONI* 2001, n. 137, p. 348. Un altro disegno dell'artista olandese dipendente dal *Cenacolo* di Leonardo è a Berlino (Kupferstichkabinett, 128x355 mm, inv./cat.nr KdZ 3769).

<sup>60</sup> Su Quiter cfr. ZIJLMA 1992; ABAFFY 2001. Nella tecnica a mezzotinto la lastra è graffiata in tutte le direzioni con il *bervean*, ottenendo una superficie scabra che, se stampata, risulterà nera. I bianchi devono essere pertanto ottenuti asportando le asperità e le barbe con il raschietto, lucidandole successivamente con il brunitoio.

d'arte. La produzione incisoria di Quiter è limitata a circa sessanta stampe, principalmente ritratti che mostrano ancora una certa difficoltà nella resa tonale ed esiti estetici non pienamente raggiunti. È interessante riflettere, tuttavia, sulla decisione di copiare una famosa stampa, ispirata a sua volta da un celebre capolavoro, adottando un nuovo linguaggio grafico: scelta a cui non è forse estranea la volontà di darne un'interpretazione più pittorica (fig. 36)<sup>61</sup>.

### *La critica*

L'*Ultima Cena* di Soutman è stata, sin dal Settecento, oggetto delle attenzioni della critica che ne ha fornito, in molti casi, interessanti e attuali chiavi di lettura.

Mariette, ad esempio, considerava corretta l'interpretazione chiaroscurale data dall'artista, giudicando meno riuscito il disegno generale, troppo distante da quello di Leonardo: «ce peintre flamand, disciple de Rubens, y a mis une grande intelligence de clair obscure mais le goût du dessein n'en est pas excellent et est fort éloigné de celui de l'authheur»<sup>62</sup>.

Tra i difetti, Mariette lamentava una eccessiva carica espressionistica dei volti e la scelta poco accorta – attribuita tutta all'incisore – di tagliare la composizione in basso, alterando la grazia e l'equilibrio generale dell'originale

<sup>61</sup> Nel 1992 Zijlma, pur catalogando la stampa, non ne indicava alcuna ubicazione nota. Cfr. ZIJLMA 1992, n. 3, p. 77. Sulla sua relazione con la stampa di Soutman, cfr. WOOD 2011, XXVI, 2, I, n. 168, p. 106, (*copies* n.9). Anche questa stampa è su due fogli. Presenta le stesse citazioni dai tre Vangeli e dalla I Lettera ai Corinzi, e la frase in italiano. Le indicazioni di responsabilità indicano il ruolo di Quiter sia come incisore sia come editore (*H. Hend. Quiter fecit et exc.*). La traduzione di Quiter è rara: l'esemplare del British Museum, al momento l'unico rintracciato (inv. 1898, 0520.131, 385x1036 mm), fu acquistato dal mercante Gustav Lauser (1841-1901). Nel Settecento la composizione fu nuovamente copiata da Andrew van Rymdyk (Londra 1734 ca. - 1786). Anche questa è su due fogli (Londra, British Museum, 105x1003 mm, inv. 1882, 0311.1188.1-2); le iscrizioni riportano *Leonardo da Vinci pinxit/ Sr Peter Paul Rubens delineavit/ Andrew Van Rymdyck fecit aqua forti; Sold by A. V. Rymdyck/ Charles Street, St James's; price 12 s.*, mentre la frase in italiano è tradotta in inglese (*The stupendous performance of Leonardo da Vinci who expired in the arms of Francis 1st of France*). Cfr. WOOD 2011, XXVI, 2, III, n. 168, p. 106 (*copies* 10).

<sup>62</sup> MARIETTE 1851-1860, vol. III, p. 172.

leonardesco. Aggiungeva poi la necessità di esplicitare un tale giudizio, affinché non si giudicasse un'opera eccellente da una siffatta «copia»:

La troisième, gravée avec soin sous la conduite de P. Soutman, disciple de Rubens, sur un dessin que son maître avoit fait en Italie, paroît la charge plutôt qu'une copie fidèle du tableau; les caractères des têtes, à force de vouloir leur donner de l'expression, sont forcés: l'estampe ne se soutient que par une assez belle entente de clair obscur. De plus, Soutman n'a fait graver que la partie supérieure du tableau; de sorte que, l'autre partie, où sont les pieds des figures, étant supprimée, la composition n'a plus la même grâce. Il est nécessaire de faire cette remarque pour que l'on ne juge pas d'un aussi excellent ouvrage sur une pareille copie<sup>63</sup>.

È utile confrontare il passo originale del francese con la traduzione che ne diede l'abate Giovanni Gaetano Bottari (Firenze 1686 - Roma 1775) nella sua *Raccolta di lettere sulla pittura*, basata evidentemente sul proprio gusto estetico.

Il bibliotecario dei Corsini, responsabile anche dell'organizzazione del materiale grafico e degli acquisti delle stampe per il cardinale Neri Maria, definì la copia «infedele» e sintetizzò l'argomentato giudizio di Mariette sulla caricatura delle espressioni in maniera decisamente ellittica e molto personale, riducendolo al concetto di disegno non «soportabile»:

La terza è intagliata all'acquaforte sotto la direzione di Pietro

<sup>63</sup> Un giudizio simile è espresso dal critico e storico dell'arte Max Rooses (Anversa 1839-1914), dal 1876 conservatore del Museum Plantin-Moretus, cfr. ROOSES 1892, p. 197, n. 1376: «On regarde généralement comme ayant été exécutée d'après un dessin de Rubens la gravure de Pierre Soutman, reproduisant la *Dernière Cène* de Léonard da Vinci. La planche ne donne que la partie supérieure de la célèbre fresque, en omettant le bas, où l'on voit les jambes des convives. Le caractère des traits est plus fortement accentué que dans la peinture, ce qui a fait dire que Rubens et Soutman ont fourni plutôt la caricature que la reproduction du chef-d'œuvre de Léonard da Vinci. Le premier état de la gravure porte les inscriptions: «*Lionardo da Vinci pinxit. P. Soutman effigavit et excud. Cum Privilegio*». Au second état les mots «*Rubens delin.*» ont remplacé ceux de «*Soutman effigavit et excud.*».

Soutman discepolo del Rubens, e non ha altro pregio, se non che v'è un chiaroscuro ben inteso, perché quanto al disegno, non è né pur sopportabile. Di più Soutman non ha fatto intagliare se non la parte di sopra del quadro, talché l'altra parte, in cui sono i piedi delle figure, mancando, tutta la composizione perde la grazia. È necessario il dirlo, perché altri non giudicasse d'una così eccellente opera da una copia cotanto infedele<sup>64</sup>.

Se Mariette riconosceva perlomeno una buona resa del chiaroscuro, il pittore neoclassico Giuseppe Bossi (Busto Arsizio 1777 - Milano 1815), che tra il 1807 e il 1809 aveva realizzato una copia dell'*Ultima Cena* dando conto dei suoi metodi nel libro *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, fu addirittura più *tranchant*, contestando anche il celebre conoscitore:

Parlando di quella del Soutman, dico riconoscersi meglio la *Gerusalemme* del Tasso nelle traduzioni in dialetto milanese o bergamasco, di quello si riconosca in questa stampa la maniera di Leonardo. Il Mariette non mostra buon giudizio dicendo in essa ben inteso il chiaroscuro<sup>65</sup>.

Il parallelismo di Bossi non è un'iperbole fine a sé stessa: sembra un evidente riferimento alla traduzione della *Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese* di Domenico Balestrieri (Milano, 1714 - 1780), edita nel 1772. Le traduzioni

<sup>64</sup> BOTTARI 1754 - 1773, vol. II, p. 195. Giudizi negativi sull'incisione di Soutman, incapace di rendere la 'maniera' di Leonardo, ricorre nelle opinioni dei critici come degli artisti tra Settecento e Ottocento. Il pittore e incisore Carlo Bianconi (Bologna 1732 - Milano 1802), professore di figura e ornato all'Accademia Clementina, segretario perpetuo dell'Accademia di Brera e accademico di San Luca, così si esprimeva a proposito della stampa: «A quasi eguale sfortuna è stata soggetta quest'opera nelle varie incisioni, da le quali i dipinti sogliono trarre in qualche modo l'immortalità. Copiata, e ricopiata in pittura moltissime volte, e da autori insigni sembrava facile che fosse ancora pubblicata sopra fedele disegno da qualche bravo incisore. Ma diversamente è andata la cosa [...]. La terza [incisione n.d.r.] è fatta sopra un disegno di Rubens che bisogna ne formasse un solo schizzo dalla pittura, e lo finisse lontano da quella; cosicché non vi si conosce punto la maniera del Vinci. Fu incisa sotto la direzione di Pietro Soutman, e contiene solamente la parte superiore del Quadro». Cfr. BIANCONI 1787, p. 331.

<sup>65</sup> BOSSI 1810, p. 163. Sulla copia del *Cenacolo* leonardesco cfr. ALBERICI 1984.

in dialetto dei classici della letteratura si caratterizzavano per un abbassamento del registro stilistico, da lirico e epico a giocoso e realistico, anche al fine di diffonderne la conoscenza presso un pubblico meno dotto attraverso le piacevoli armi dell'arguzia e del riso<sup>66</sup>. La sfumatura, in questo caso, sembrerebbe non riguardare tanto il dialetto – una lingua di pari dignità di quella di partenza – ma il registro utilizzato: la lingua sta all'incisione, come il registro allo stile (o all'interpretazione chiaroscurale e alle espressioni caricate, per dirla come Mariette).

In generale, per l'artista neoclassico, tutte le stampe del *Cenacolo* prodotte fino alle fine del Settecento avevano mostrato un certo «mal gusto delle arti [...] che dominò allorché fiorirono forse i più eccellenti intagliatori»<sup>67</sup>.

Un altro giudizio illuminato è quello dell'artista e incisore Giuseppe Longhi (Monza 1766 - Milano 1831) che, nella sua *Calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame* del 1810, ripercorre l'annosa questione ma, a differenza di Mariette e di Bossi, mostra un atteggiamento più equidistante, attribuendo totalmente a Rubens la responsabilità dello stravolgimento del linguaggio di Leonardo, ridimensionando quindi quella dell'allievo e regalandoci una delle più interessanti immagini metaforiche nel paragone tra l'arte di Rubens e quella del genio fiorentino<sup>68</sup>:

Fra gl'incisori discepoli di Rubens merita onorevole menzione Pietro Soutman, il quale con qualche differenza d'artificio incisorio ha saputo anch'egli fedelmente rappresentare lo stile del suo maestro. Gli amatori hanno cercata avidamente la stampa, rappresentante il *Cenacolo* famoso di Leonardo da Vinci, ch'egli incise da uno studio fatto da Rubens nel suo passaggio per Milano.

<sup>66</sup> Gerusalemme Liberata travestita in lingua milanese a sua Eccellenza Carlo conte, e signore De Firmian, in Milano, appresso Gio. Batista Bianchi regio stampatore, 1772. La Gerusalemme Liberata era stata tradotta tra XVII e XVIII secolo in vari dialetti: veneziano, genovese, bolognese, napoletano, calabrese. Domenico Balestrieri attese alla sua traduzione in milanese per ben quindici anni, dal 1743 al 1758.

<sup>67</sup> BOSSI 1810, pp. 163-164.

<sup>68</sup> LONGHI 1810, pp. 133-134 (in nota non numerata).

Ma poteva egli mai Pietro Paolo, per quanto valesse in pittura, copiare fedelmente Leonardo, il quale ha operato con principi e con modi totalmente diversi? No certamente. Egli era in questo caso un'aquila bensì, ma che tentava in vano contro natura d'imitare il canto melodioso dell'usignuolo. Perciò quanto sia difformata quella *Cena* non è da dire. Rubens era investito di tal maniera sua propria, ed era questa sì radicata in lui, e per lunga abitudine divenuta immutabile, che mentre credea di trasformarsi in Leonardo, trasformò Leonardo in sé medesimo, sì che quel meraviglioso dipinto ancora visibile a quel tempo e non, come adesso, da più d'una mano profana totalmente ridipinto, appare in quella stampa evidentissima opera dell'Olandese Caposcuola più ancora di molti altri dipinti di piena sua composizione.

Concludo questa rassegna critica, con quello che considero il giudizio più equo sulla stampa, citando Henry Hymans (Anversa, 1836 - 1912), litografo, teorico e storico dell'arte, direttore del Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Royale de Belgique e autore di molte pubblicazioni sull'incisione fiamminga. Hymans, nella sua *Histoire de la gravure dan l'école de Rubens* edita nel 1879, pur ascrivendo a Soutman la responsabilità di ciò che lui definiva «eccesso di espressione», sosteneva che:

Sarebbe mancare di giustizia disconoscere lo sviluppo in qualche modo razionale di questa composizione sotto le mani di Rubens e del suo incisore. Imbevuto del carattere grandioso dell'affresco di Leonardo, Rubens sottolinea l'espressione delle fisionomie, il vigore dei gesti e, con l'aiuto di Soutman, offre ai suoi contemporanei una traduzione che si può definire libera, ma che continua a essere eloquente.

Chiunque abbia visto la grandiosa pittura di Milano solo attraverso la versione fiamminga è sicuro di non dimenticarne mai nessun personaggio. La paura, l'indignazione, la pietà che si dipingono sui volti degli apostoli rimangono impressi nella memoria dello spettatore molto meglio che con l'irrepreensibile ma fredda precisione di un Raffaello Morghen. Il ricordo delle esagerazioni si cancella e lo spirito

stesso della concezione rimane<sup>69</sup>.

Esattamente come nelle traduzioni di opere letterarie, in cui deve rimanere intatta la funzione comunicativa poetica.

<sup>69</sup> HYMANS 1879, pp. 135-136: «[...] sur la grande *Cène* d'après Léonard de Vinci les mots P.P. Rubens ne viennent remplacer qu'au deuxième état le nom de Soutman. L'exécution de cette planche importante sous les yeux de Rubens ne peut être douteuse et l'inscription en langue italienne qui l'accompagne le prouverait au besoin: *La Cena stupenda di Lionardo d'Avinci chi moriva nelle braccia di Rè di Francia*. Le grand peintre flamand a certainement outré son admirable modèle et nous connaissons assez Soutman pour savoir qu'il lui revient une bonne part de l'excès d'expression que l'on reproche à cette œuvre. Et pourtant, ce serait manquer de justice que de méconnaître le développement, en quelque sorte rationnel, de cette composition, sous la main de Rubens et de son graveur. Pénétré du caractère grandiose de la fresque de Léonard, Rubens souligne l'expression des physionomies, la vigueur du geste et Soutman aidant, offre à ses contemporains une traduction que l'on peut qualifier de libre mais qui demeure singulièrement éloquente. Quiconque n'aura vu la grandiose peinture de Milan qu'à travers la version flamande est assuré de n'en oublier jamais aucun personnage. La crainte, l'indignation, la pitié qui se peignent sur les visages des apôtres restent gravés dans la mémoire du spectateur bien mieux que par l'irréprochable mais froide précision d'un Raphaël Morghen. Le souvenir des exagérations s'efface et l'esprit même de la conception demeure».

## Bibliografia

- ABAFFY 2001 = MIRNA ABAFFY, *Mezzotinte Hermanna Hendricka Quiteira u Valvasorovoj grafičkoj zbirci Nadbiskupije zagrebačke* in «Acta historiae artis Slovenica», 6, 2001, pp. 43-52.
- ALBERICI 1984 = CLELIA ALBERICI, *Il Cenacolo di Leonardo nelle stampe. Giuseppe Bossi e il Cenacolo in Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio - aprile 1984), a cura di C. Alberici, Electa, Milano 1984, pp. 49-57.
- ALBERICI 1992 = CLELIA ALBERICI, *Leonardo da Vinci e l'incisione: qualche aggiunta*, in «Raccolta Vinciana», fasc. 25, 1992, pp. 9-53.
- ARGENZIANO 2016 = RAFFAELE ARGENZIANO, *L'italiano di Pieter Paul Rubens in qualità di segretario di Jan Breughel dei Velluti*, in «Lingue Culture Mediazioni - Languages Cultures Mediation (LCM Journal)», 3, 9-29. 10.7358/lcm-2016-001-arge.
- BARRET 2012 = K. BARRETT, *Pieter Soutman: Life and Oeuvre*, Benjamins, Amsterdam 2012.
- BARSANTI 2018 = ROBERTA BARSANTI, *L'edizione del "Recueil de charges et de têtes" del Conte di Caylus della Biblioteca Leonardiana di Vinci*, in *Leonardo disegnato da Hollar*, a cura di A. Perissa Torrini, Poggio a Caiano 2018.
- BASAN 1776 = FRANCOIS BASAN, *Catalogue d'une belle collection de dessins italiens, flamands, hollandois ainsi que de plusieurs tableaux, estampes, volumes d'antiquités et autres le tout rassemblé avec soins et dépenses, par M. Neyman, amateur à Amsterdam dont la vente se fera à Paris, vers la fin du mois de juin 1776, rue Saint Honoré, à l'Hôtel d'Aligre*, Prault, Paris 1776.
- BIANCONI 1787 = CARLO BIANCONI, *Nuova Guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane Antichità milanesi*, Sirtori, Milano 1787.
- BODART 1977 = DIDIER BODART, *Introduzione a Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 8 febbraio - 30 aprile 1977), a cura di D. Bodart, De Luca, Roma 1977, pp. 7-10.
- BOSSI 1810 = GIUSEPPE BOSSI, *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci. Libri quattro*, Stamperia Reale, Milano 1810.
- BOTTARI 1754 - 1773 = GIOVANNI G. BOTTARI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura: scritte da' più celebri personaggi che in dette arti fiorirono dal secolo XV al XVII*, 7 voll., Barbellini, Roma 1757-1773.
- CARHART 2016 = GEORGE S. CARHART, *Frederick de Wit and the first*

- concise reference atlas*, Brill Hes & de Graaf, Leiden, Boston 2016.
- DAVID TENIERS 2006 = *David Teniers and the Theatre of Painting*, catalogo della mostra (Londra, Somerset House, 19 ottobre 2006 - 21 gennaio 2007), a cura di E. Vegelin van Claerbergen, Holberton, London 2006.
- DE ANGELIS-GORI GANDELLINI 1771-1816 = LUIGI DE ANGELIS-GIOVANNI GORI GANDELLINI, *Notizie storiche degl'intagliatori con osservazioni critiche raccolte da varj scrittori...*, 16 voll., Lazzini Carli, Siena 1771-1816.
- DE PILES 1699 = ROGER DE PILES, *Abregé de la vie des peintres avec des reflexions sur leurs ouvrages, et un Traité du peintre parfait; De la connoissance des desseins; De l'utilité des estampes*, François Muguet, Paris 1699.
- FAGNART 2009 = LAURE FAGNART, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XVe-XVIIe siècles)*, Roma 2009, pp. 97-98.
- FIORIO 2005 = MARIA TERESA FIORO, *Un Salvator Mundi ritrovato*, in «Raccolta vinciana», 31, 2005, pp. 257-283.
- FUCCIA 2010 = LAURA FUCCIA, *Le 'Pitture scelte' di Carla Caterina Patin: un'impresa editoriale tra Francia e Italia nel Seicento*, in *À l'origine du livre d'art: les recueils d'estampes comme entreprise éditoriale en Europe (XVe - XVIIIe siècles)*; atti del colloquio (Parigi, Institut National d'Histoire de l'Art-l'Institut Néerlandais, 20 et 21 ottobre 2006) a cura di C. Hattori, E. Leutrat, V. Meyer, Silvana Editore, Cinisello Balsamo 2010, pp. 81-94
- FÜSSLIN [1771] 1805 = JEAN RUDOLPHE FÜSSLIN, *Catalogue critique des meilleurs gravures d'après les maitres les plus célèbres de tout les écoles*, Gerstenberg, Hildesheim 1805.
- HAVERKAMP BEGEMANN 1999 = EGBERT HAVERKAMP BEGEMANN, *Fifteenth to Eighteenth-century European Drawings: Central Europe, the Netherlands, France, England*, in *The Robert Lehman Collection*, vol. VII, The Metropolitan Museum of Art, New York 1999.
- HOOP SCHEFFER 1983 = DIEUWKE DE HOOP SCHEFFER, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts c.1400-1700. Christoffel van Sichem I to Herman Specht*, vol. XXVII, Hertzberger, Amsterdam 1983.
- HYMANS 1879 = HENRY HYMANS, *Histoire de la gravure dans l'école de Rubens*, Olivier, Bruxelles 1879.
- IL GENIO E LE PASSIONI 2001 = *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo: innovazioni, precedenti, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 15 marzo-17 giugno 2001) a cura di P. C. Marani, Skira, Milano 2001.

- JAFFÉ [1977] 1984 = MICHAEL JAFFÉ, *Rubens e l'Italia*, Palombi, Roma 1984.
- JAFFÉ 2002 = MICHAEL JAFFÉ, *The Devonshire Collection of Northern European Drawings*, vol. II, *Flemish Artist*, Torino, London, Venezia 2002.
- KRISTELLER 1896 = PAUL KRISTELLER, *La galleria Nazionale in Roma. Le stampe*, in «Le Gallerie Nazionali italiane. Notizie e Documenti», II, 1896, pp. 139-144.
- LA SAINTE ANNE 2012 = *La "Sainte Anne", ultime chef-d'oeuvre de Léonard De Vinci*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 29 marzo - 25 giugno 2012), a cura di V. Delieueven, Paris 2012.
- LEONARDO E L'INCISIONE 1984 = *Leonardo e l'incisione. Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal XV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, gennaio - aprile 1984), a cura di C. Alberici, Milano 1984.
- LEONARDO'S LAST SUPPER: PRECEDENTS AND REFLECTIONS 1983 = *Leonardo's Last Supper: precedents and reflections*, catalogo della mostra (Washington, National Gallery of Art, 18 dicembre 1983 - 4 marzo 1984), a cura di D. A. Brown, Washington 1983.
- LONGHI 1810 = GIUSEPPE LONGHI, *Calcografia propriamente detta ossia l'arte d'incidere in rame con l'acquaforte, il bulino e colla punta...*, Stamperia Reale, Milano 1810.
- MARANI 2009 = PIETRO CARLO MARANI, *Il San Giovanni di Leonardo: qualche nuova ipotesi sulle manipolazioni antiche, la sua genesi e la sua fortuna*, in *Leonardo a Milano. San Giovanni Battista*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Marini 27 novembre - 27 dicembre 2009) a cura di V. Merlini, D. Storti, Skira, Ginevra-Milano 2009.
- MARIETTE 1730 = PIERRE JEAN MARIETTE, *Recueil de testes de caractère et de charges, dessinées par Léonard de Vinci... et gravées par M. le C. de C. [comte de Caylus]*, chez J. Mariette, Paris 1730.
- MARIETTE 1851-1860 = PIERRE JEAN MARIETTE, *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. Ouvrage publié d'après les manuscrits autographes, conservés au Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Imperiale ed. Philippe de Chennevières and Anatole de Montaiglon*, 6 voll., Dumoulin, Paris 1851-1860.
- MEZZETTI 1977 = ROMA MEZZETTI, *scheda in Rubens e l'incisione nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina alla Lungara, 8 febbraio - 30 aprile 1977), a cura di D. Bodart, De Luca, Roma 1977.
- MORSELLI 2018 = RAFFAELLA MORSELLI, *Tra Fiandre e Italia: Rubens 1600-1608: regesto biografico-critico*, Viella, Roma 2018.

- PERINI FOLESANI 2018 = GIOVANNA PERINI FOLESANI, *La disperazione della ragione: la tragica vicenda umana di Carla Caterina Patina, pioniera del libro d'arte illustrato*, in «Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana», vol. 42 (2015/2016), 2018, pp. 337-382.
- PEDRETTI 2017A = CARLO PEDRETTI, *Il "Salvator Mundi" questo sconosciuto*, in *Leonardo a Donnarregina. I "Salvator Mundi" per Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diocesano, 12 gennaio-30 marzo 2017), ideata da C. Pedretti, catalogo a cura di N. Barbatelli e M. Melani, CB Edizioni, Poggio a Caiano-Roma 2017, pp. 15-42.
- PEDRETTI 2017B = CARLO PEDRETTI, *scheda* in *Il "Salvator Mundi" questo sconosciuto*, in *Leonardo a Donnarregina. I "Salvator Mundi" per Napoli*, catalogo della mostra (Napoli, Museo Diocesano, 12 gennaio - 30 marzo 2017), ideata da C. Pedretti, catalogo a cura di N. Barbatelli e M. Melani, CB Edizioni, Poggio a Caiano-Roma 2017, pp. 143-145.
- PLOMP 2019 = MICHIEL PLOMP, *The Netherlands and Leonardo da Vinci, 1500-1700*, in *Leonardo da Vinci. The Language of faces*, catalogo della mostra (Haarlem, Teylers Museum, 5 ottobre 2018 - 6 gennaio 2019), a cura di M. W. Kwakkelstein con la collaborazione di M. Plomp, Uitgeverij Thoth Bussum 2019, pp. 90-103
- ROOSES 1892 = MAX ROOSES, *L'œuvre de P. P. Rubens. Histoire et description de ses tableaux et dessins*, vol. V, Jos. Maes, Anvers 1892.
- ROSSI 2001A = MARCO ROSSI, *scheda* (Giampietrino, *Ultima Cena*), in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo: innovazioni, precedenti, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 15 marzo - 17 giugno 2001), a cura di P. C. Marani e H. Gombrich, Skira, Milano 2001, n. 53, pp. 190-191.
- ROSSI 2001B = MARCO ROSSI, *scheda* (Vespino, *Ultima Cena*), in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo: innovazioni, precedenti, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 15 marzo - 17 giugno 2001), a cura di P. C. Marani e H. Gombrich, Milano 2001, n. 53, pp. 228-229.
- ROVETTA 2001 = ALESSANDRO ROVETTA, *schede*, in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo: innovazioni, precedenti, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 15 marzo - 17 giugno 2001), a cura di P. C. Marani e H. Gombrich, Skira, Milano 2001, pp. 172-177, nn. 42-45.
- ROYALTON-KISCH 2010 = MARTIN ROYALTON-KISCH, *Catalogue of Drawings by Rembrandt and his School in the British Museum*, The British Museum, London 2010.
- RUBENS ET L'ART DE LA GRAVURE 2004 = *Rubens et l'art de la gravure*,

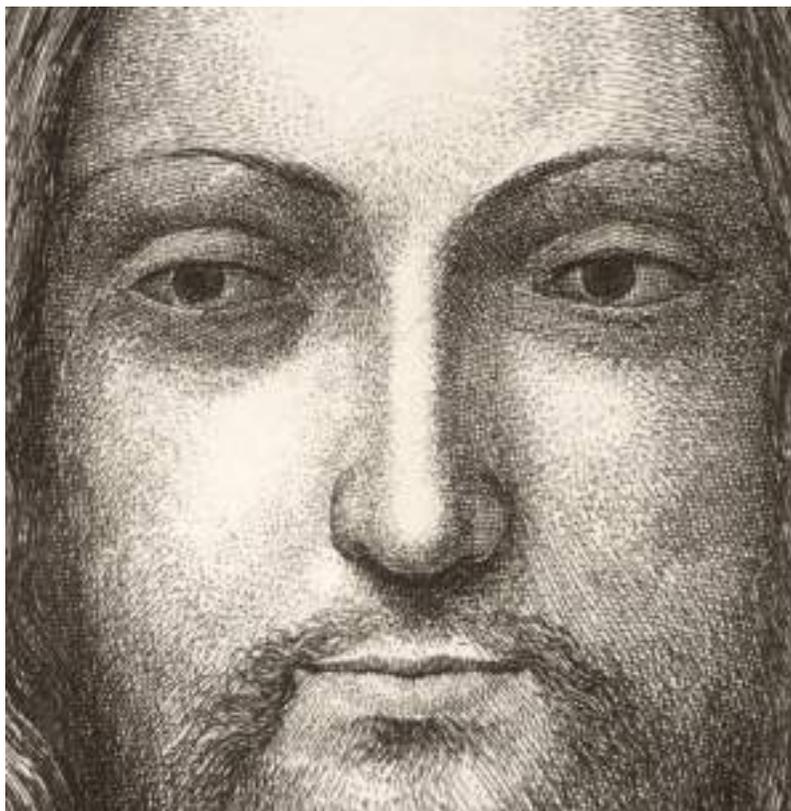
- catalogo della mostra (Anversa, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 12 giugno - 12 settembre 2004; Québec, Musée national des beaux-arts du Québec 14 ottobre 2004 - 9 gennaio 2005, a cura di N. van Hout, Ludion, Gand 2004.
- SANCHO LOBIS 2019 = VICTORIA SANCHO LOBIS, *Vosterman, Van Dyck, and Rubens's printmaking enterprise* 2019, in *Tributes to David Freedberg. Image and Insight*, Harvey Miller Publishers, London 2019, pp. 175-185.
- SCIOLLA 2001 = GIANNI CARLO SCIOLLA, *Da Leonardo a Rembrandt. Fortuna e interpretazione del Cenacolo nell'area nordica durante i secoli XVI e XVII* in *Il Genio e le Passioni, Leonardo e il Cenacolo: innovazioni, precedenti, riflessi di un capolavoro*, catalogo della mostra (Milano, Civico Museo d'arte contemporanea, 15 marzo - 17 giugno 2001), a cura di P. C. Marani e H. Gombrich, Skira, Milano 2001, pp. 321-333.
- SIROCCHI 2015 = SIMONE SIROCCHI, *Jean Boulanger (Troyes-1608, Modène-1660). La formation et le portrait troyen du «premier peintre du duc»*, in «Mémoires de la Société Académique de l'Aube», 138 (2015), pp. 215 -240.
- STRUTT 1786 = JOSEPH STRUTT, *A Biographical Dictionary: Containing An Historical Account Of All The Engravers, From The Earliest Period Of The Art Of Engraving To The Present Time; And A Short List Of Their Most Esteemed Works...*, 2 voll., J. Davis, London 1786.
- TERLINDEN 1954 = CHARLES TERLINDEN, *Léonard de Vinci dans la gravure flamande*, in *L'art et la pensée de Léonard de Vinci; communications du Congrès international du Val de Loire* (7-12 luglio 1952), Paris 1954, pp. 361-374.
- TURNER 2010 = SIMON TURNER, *The New Hollstein engravings etchings, and woodcuts, 1400-1700, Wenceslaus Hollar*, part IV, Sound & Vision Interactive, Rotterdam 2010.
- VOORHELM SCHNEEVOGT 1873 = CARL GOTTFRIED VOORHELM SCHNEEVOGT, *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Loosjes, Haarlem 1873.
- WATERFIELD 2006 = GILES WATERFIELD, *Teniers's Theatrum Pictorium: Its Genesis and Its Influence*, in *David Teniers and the Theatre of Painting* catalogo della mostra (Londra, Somerset House, 19 ottobre 2006 - 21 gennaio 2007), a cura di E. Vegelin van Claerbergen, Holberton, London 2006, pp. 40-57.
- WATELET 1792 = CLAUDE H. WATELET, *Dictionnaire de arts de peinture, sculpture et gravure*, vol. II, Prault, Paris 1792.
- WOOD 2002 = JEREMY WOOD, *Rubens drawing on Italy*, catalogo della mostra (Edinburgh, National Gallery of Scotland, Nottingham,

- Djanogly Art Gallery 2002), a cura di J. Wood, Edinburgh 2002.
- WOOD 2011 = JEREMY WOOD, *Copies and Adaptations from Renaissance and Later Artists: Italian Artists*; III. *Artists Working in Central Italy and France*, XXVI, 2, III, Harvey Miller Publishers, London / Turnhout, 2011.
- ZANI 1821 = PIETRO ZANI, *Enciclopedia metodico critico-ragionata delle Belle Arti*, parte seconda, vol. VII, Tipografia ducale, Parma 1821.
- ZIJLMA 1992 = ROBERT ZIJLMA, *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts c. 1400-1700. Michael Pregel to Johann Reinsenseither*, vol. XXXIII, Tilman Falk, Roosendaal 1992.

*Didascalie*

- Fig. 1. Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi*, 1650, acquaforte, mm 255x181.
- Figg. 2-4. Wenceslaus Hollar, *Salvator Mundi*, 1650, acquaforte, mm 255x181 (particolari).
- Fig. 5. Jan van Troyen, *Salomè con la testa del Battista*, ante 1660, acquaforte e bulino, mm 220x172.
- Figg. 6-7. Jan van Troyen, *Salomè con la testa del Battista*, ante 1660, acquaforte e bulino, mm 220x172 (particolari).
- Fig. 8. Joseph Juster, *Madonna col Bambino*, acquaforte, 1691, mm 309x228.
- Figg. 9-11. Joseph Juster, *Madonna col Bambino*, acquaforte, 1691, mm 309x228 (particolari).
- Fig. 12. Jean Boulanger, *San Giovanni Battista*, 1660, bulino, mm 322x221
- Figg. 13-14. Jean Boulanger, *San Giovanni Battista*, 1660, bulino, mm 322x221 (particolari).
- Fig. 15. Pieter Claesz Soutman da Pieter Paul Rubens, *Ultima Cena*, 1636 circa, acquaforte con ritocchi a bulino, mm 296x997.
- Figg. 17-34. Pieter Claesz Soutman da Pieter Paul Rubens, *Ultima Cena*, 1636 circa, acquaforte con ritocchi a bulino, mm 296x997 (particolari).
- Fig. 16. Giovanni Pietro Birago, *Ultima Cena*, 1500 circa, bulino, mm 230x450 circa.
- Fig. 35. Hermann Hendrik Quiter, *Ultima Cena*, 1681-1688, mezzotinto, mm 359x1005.
- Fig. 36. Hermann Hendrik Quiter, *Ultima Cena*, 1681-1688, mezzotinto, mm 359x1005 (particolare).





2





4





6



7











Leonard. di Vinci. Pitt.

Engraving. Sculp. Gio. princi. Regio



13



14



15



16







19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



34



35



36