

# LEONARD DE VINCI ET SES ELEVES

---

## Léonard De Vinci 1452-1519

### ÉLÉMENTS DE BIOGRAPHIE

Léonard de Vinci est un pur Toscan, né dans le petit bourg dont il porte le nom, à trente kilomètres à l'ouest de Florence, entre Empoli et Pistoia. Il était le fils naturel d'un notaire, ser Piero, et d'une paysanne, Caterina, qui se maria en 1457 à Anchiano. L'enfant fut élevé à la maison paternelle et choyé par sa jeune belle-mère, ce qui nuance les spéculations de Freud sur la pénible condition du bâtard. Car ser Piero se maria quatre fois mais n'eut un second enfant qu'en 1476 ; il vint à Florence comme notaire accrédité auprès de la seigneurie en 1469, et mourut en 1504.

### Florence, de 1467-1469 à 1481-1482

Tout indique que Léonard eut une éducation soignée (grammaire et calcul en particulier), avant d'entrer vers 1467 ou 1469 dans l'atelier de Verrocchio auquel il dut sa formation « polytechnique » : peinture, sculpture, travaux de décoration. Admis à vingt ans à la guilde des peintres, Léonard ne quitte Verrocchio qu'en 1479. Outre des participations très vraisemblables aux travaux de la *bottega*, quelques tableaux appartiennent à cette époque ; la première grande commande, bien tardive, est celle de *L'Adoration des Mages* pour les moines de San Donato à Scopeto en 1481. Mais dès la fin de l'année, Léonard avait quitté Florence pour Milan, envoyé comme joueur de lyre par Laurent de Médicis auprès de Ludovic le More (d'après *l'Anonyme Gaddiano*) ou, plus probablement, appelé sur sa propre initiative à la cour lombarde pour s'occuper du monument équestre géant du duc Sforza, dit *Il Cavallo*, qui demandait un bronzier averti. Ce départ ne doit pas étonner : c'est une période où Florence exporte ses talents. Mais on reste déçu de ne rien savoir de précis sur les rapports de Léonard avec le milieu culturel et artistique de Laurent ; le jeune artiste semble être resté en marge pendant les treize ou quinze ans de ses débuts à Florence ; il est possible que vers 1480-1481 il ait travaillé comme restaurateur au jardin des marbres de Laurent de Médicis près de Saint-Marc (d'après *l'Anonyme Gaddiano*).

### Milan, 1482-1499

Les choses sont très différentes à Milan. Léonard y trouve un climat favorable où tous ses dons s'épanouissent. Il y a le projet du *Cavallo*, auquel - après de longs retards qui amènent en 1489 Ludovic le More à chercher un autre sculpteur à Florence - il revient activement de 1490 à 1494, construisant un modèle en terre de sept mètres qui est présenté durant une fête de novembre 1493, et préparant la fonte difficile à réaliser avec un soin dont témoignent les documents retrouvés dans un manuscrit de Madrid. Il y a la commande du retable pour la confrérie de l'Immaculée Conception à San Francesco Grande : *La Vierge aux rochers* (1483, Louvre). Il y a les consultations et les projets pour le *Tiburio* (tambour et coupole) de la cathédrale de Milan (1487-1488), et pour la cathédrale de Pavie (1490). Il y a des décors de théâtre à scène tournante pour *Il Paradiso* de Bellisozzone (1490), la *Danaé* de Taccone (1496) ; il y a les parades, fêtes et tournois dont il dessine les costumes et conçoit l'ordonnance. Il y a les petits divertissements de la cour pour lesquels il fournit des jeux de société amusants. En même temps, il se livre à des études d'urbanisme pour les bourgs, d'hydraulique pour les campagnes ou pour les canaux de Milan, à l'exploration des Alpes et à des observations géologiques, et aussi à de nombreuses études technologiques ; surtout, il assiste à des réunions de mathématiciens et à l'arrivée de Pacioli (1496). Il forme de bonne heure l'idée d'un *Traité de la peinture*. Les dernières années du siècle sont particulièrement actives : décors de *camerini* et de la *sala delle Asse* au château, peinture de la Cène sur le mur du réfectoire de Sainte-Marie-des-Grâces (1495-1497). Léonard est célèbre dans tout l'Occident, Pacioli lui rend hommage dans le *De divina proportione* (1498). Les campagnes françaises en Italie ont commencé à la fin de 1494, et Milan est occupé par les troupes de Louis XII en octobre 1499 ; c'est la fin du pouvoir de Ludovic.

## Florence-Milan, 1500-1513

En 1500, Léonard se rend à Mantoue, où il dessine le portrait d'Isabelle d'Este, qui tentera en vain d'obtenir d'autres œuvres, à Venise, où il ne fait qu'un bref séjour, et à Florence, où - sauf une parenthèse au service de César Borgia en 1502 - il va rester jusqu'en 1506. Son activité se partage entre des travaux de peinture : carton de *Sainte Anne*, *Mona Lisa*, *Léda* (perdue), la grande composition de *La Bataille d'Anghiari* (commandée fin 1503, étudiée jusqu'en 1505, peinte pendant l'été, puis abandonnée), et des travaux d'ingénieur militaire dans le val d'Arno et à Piombino. Léonard remet en chantier le *Trattato* commencé entre 1487 et 1492, et y travaille jusque vers 1513. À partir de 1506, il partage son temps entre Milan où il est cette fois au service des Français, plus spécialement de Charles d'Amboise, et Florence, où l'appellent d'anciens engagements envers la seigneurie puis des procès d'héritage avec ses frères. Il revient au projet de statue équestre, cette fois pour le condottiere Trivulce, donne de petits panneaux (perdus) de Madones pour Louis XII, une seconde version de *La Vierge aux rochers*, le tableau de la *Sainte Anne*. Il déploie une grande activité scientifique : anatomie, mathématique, et fournit des projets d'architecture, de décors pour Charles d'Amboise. Mais, en 1513, il quitte définitivement Milan reconquis par la coalition antifrançaise.

## Rome-Amboise, 1513-1519

À Rome, où il loge au Belvédère, Léonard se trouve dans la clientèle de Giuliano de Medicis, frère de Léon X. Il se consacre à des travaux de mathématique et d'optique. Mais Giuliano meurt en 1515, et Léonard, impatient de quitter Rome où règnent Raphaël et Michel-Ange, accepte, à la fin de 1516, l'invitation de François I<sup>er</sup>, vainqueur à Marignan et arbitre de l'Italie. En 1517, il réside à Amboise, au manoir de Cloux, et il est nommé « premier peintre, ingénieur et architecte du roi ». Il reprend des projets de canalisation et d'architecture pour Romorantin, donne des décors pour la fête de cour du printemps 1516. Il a apporté ses tableaux et ses cahiers de notes qui seront en totalité légués à Francesco Melzi, son élève et compagnon fidèle. Un témoignage important est fourni par le secrétaire du cardinal d'Aragon, grand personnage proche des Habsbourg, qui faisait son tour d'Europe septentrionale et demanda à rendre visite à l'illustre maître à Amboise ; le journal du voyage est très précis sur la rencontre du 10 octobre 1517 au manoir de Cloux. Léonard a montré trois tableaux « tous parfaits » ; il ne peut plus peindre mais il dessine encore ; il a fait voir à ses visiteurs émerveillés ses cahiers, car « il a composé sur la nature de l'eau, les machines et autres objets, selon ses propres paroles, d'innombrables volumes, tous en langue vulgaire, qui, s'ils sont publiés, seront bien utiles et d'un grand agrément... ». En fait, il a fallu quatre siècles pour que ce vœu soit réalisé et le testament d'Amboise a été suivi d'un long obscurcissement de l'héritage intellectuel de Léonard.

## L'aspect de Léonard

La plupart des auteurs insistent sur la majesté et la beauté du personnage, son charme extraordinaire, la séduction de sa conversation, la générosité de son caractère. Leur accord est certainement convaincant, mais il est assez étonnant que l'on ne possède, à part le magnifique dessin à la sanguine de Turin, qui s'impose comme un autoportrait (de 1512 environ : l'artiste a soixante ans), aucun document sûr de son apparence physique. On a supposé bien gratuitement qu'il a posé pour le *David* de Verrocchio (vers 1473), ou qu'il aurait plus ou moins volontairement semé ses cahiers d'autoportraits. La plupart des représentations anciennes ou modernes de Léonard dérivent du dessin de Turin et d'une autre feuille à la sanguine des collections de Windsor (*W. 12726*) où apparaît de profil le même visage à longs cheveux et longue barbe, mais lisse et serein : c'est là sans doute une œuvre d'Ambrogio da Pradis. Ce dessin a servi à Vasari qui a créé l'image type de Léonard au Palais-Vieux (1557), et il a été diffusé par la gravure de Cristoforo Coriolano qui accompagne la seconde édition des *Vite* (1558). Or, on a pu montrer que cette longue barbe et ces cheveux longs, contraires à l'usage de l'époque, étaient destinés à donner l'image d'un sage et se retrouvent, parfois avec les traits de Léonard, dans des figurations d'Aristote ou de Platon. S'il est vrai - comme on peut le penser - qu'il a servi de modèle au Platon de l'« école d'Athènes », c'est que Raphaël a obéi à l'image que Léonard a voulu donner de lui-même à ses contemporains.

## Ses Patrons

Léonard, quittant l'atelier de Verrocchio, a pu être quelque temps au service de Laurent de Médicis ; c'est ce qu'affirme l'*Anonyme Gaddiano*, ajoutant que le maître de Florence l'envoya en mission à Milan. Une note du *Codex atlanticus*, du folio 159, recto, « *Li medici mi creorono e mi destrusso* », contient peut-être, plutôt qu'une allusion aux médecins, une sorte de bilan opposant à la générosité de Laurent l'indifférence de son neveu Léon X (la note est de 1515).

En 1482-1483, Léonard est au service de Ludovic le More qui vient de s'emparer du duché de Milan (1480). Il devient le grand animateur de la cour. Après 1499, il cherche un autre protecteur princier : il songe un moment au comte de Ligny, cousin de Louis XII ; revenu à Florence, il quitte sa ville natale à plusieurs reprises. Il intéresse César Borgia pour la guerre

en Romagne (1502), Charles d'Amboise pour l'architecture (projet de villa au bord du Noviglio) et la décoration des demeures (à partir de 1506). Aux yeux des princes français comme à ceux de César Borgia, Léonard, si célèbre qu'il soit comme peintre, compte pour ses autres capacités. On est frappé aussi par la facilité avec laquelle l'artiste-ingénieur passe du service d'un protecteur à celui de son adversaire. Il revient à Milan avec les princes français qui ont chassé Ludovic ; à la fin de 1504, il est à Piombino, auprès de Jacoppo IV d'Appiano, qui, l'année précédente, avait été chassé par César Borgia, le patron de Léonard. Les grands esprits n'ont pas de camp. Léonard appartient à qui se l'attache et lui laisse un loisir pour l'étude. Paul Jove a été frappé de ses capacités comme organisateur de fêtes, musicien, etc., et conclut que ces aptitudes « l'ont rendu cher à tous les princes qui l'ont connu... ». En dehors des décors de théâtre ou de parade, Léonard a composé des rébus, constitué des recueils de devinettes et de fables, rédigé des devises, des *imprese*.

## L'ART

### La peinture

Au XIX<sup>e</sup> siècle, certains auteurs réunissaient hardiment une cinquantaine de tableaux qu'ils donnaient à Léonard ; personne aujourd'hui ne peut être affirmatif pour plus d'une quinzaine d'ouvrages. Il suffit d'un tableau récapitulatif pour établir que la plupart des tableaux de la période de jeunesse sont des récupérations, d'ailleurs souvent acceptables, du XIX<sup>e</sup> siècle, et que le nombre des ouvrages perdus ou détruits est énorme (au moins sept) et celui des ouvrages inachevés élevé (cinq). La réputation de Léonard peintre s'est faite aux temps classiques sur un tout petit nombre d'œuvres sûres (*La Cène*, *Mona Lisa*), et beaucoup d'attributions douteuses, dont il ne reste que le souvenir. Il faut noter enfin que si les collaborations sont caractéristiques de l'œuvre de jeunesse, quand Léonard est lié à Verrocchio, elles le sont aussi de l'œuvre du maître après 1500, qui se contente d'élaborer des cartons que développeront les disciples.

Toute cette production apparaît comme étroitement liée aux programmes et à la commande. Léonard est un peintre qui obéit à l'occasion, qui ne la devance et surtout ne la provoque pas (sauf une exception : pour des raisons d'ordre pratique, il aurait, d'après Vasari, demandé à son retour à Florence, en 1500, qu'on le charge du panneau destiné à l'autel majeur de l'Annunziata). Mais par son activité graphique et réflexive, il est préparé à toute éventualité. Il a d'ailleurs abordé tous les genres : tableau d'autel (ou *pala*), tableau de dévotion, portrait, composition monumentale. Il n'y a chez lui aucune de ces entreprises révolutionnaires que tenteront et réussiront ses jeunes rivaux : Raphaël, Michel-Ange ; ou même ceux qu'il influencera, comme Andrea del Sarto. Visiblement, après les travaux communs à la *bottega* et son émancipation définitive en 1479, il restreint le plus possible son œuvre, concentrant chaque fois toutes ses forces pour dépasser ses prédécesseurs. On peut être frappé de l'importance des tableaux religieux, du petit nombre des portraits et du peu d'œuvres « mythologiques » : la *Léda*, peut-être un *Bacchus* perdu, et le décor des *camerini* au château Sforza (vers 1495). Dans tous ses ouvrages religieux, Léonard a subtilement renouvelé l'iconographie du sujet. Il conçoit le rapport de la madone et de l'enfant comme un mélange de tendresse et d'effroi, l'enfant se portant vers l'emblème de la future passion, que redoute la mère ; à l'image de dévotion est ainsi substitué un petit drame psychologique qui culmine dans la *Madone aux fuseaux* et la *Sainte Anne*. *L'Adoration des Mages*, inachevée, est comme l'empreinte d'une invention complexe où tout gravite autour d'un éblouissement. De même le traitement de *La Cène* est entièrement repensé, comme tout le monde l'a observé et comme l'exposent les notes de Léonard : les réactions distinctes de chaque apôtre à la parole du Christ transforment la scène symbolique en événement. De même encore pour *La Bataille*, où le problème était de donner une cohérence à la dispersion d'une mêlée, analysée dans tous ses replis terribles et mouvementés, l'opposé exactement de *La Cène* où il s'agissait d'animer une formule statique.

L'autorité de Léonard se marque d'une manière saisissante par deux traits : la composition géométrique et l'affinement du contour, deux perfectionnements décisifs apportés à la symétrie des mises en page et à l'organisation serrée des formes qui régnaient dans l'atelier de Verrocchio, comme dans l'ensemble de l'art toscan des années 1470-1480. L'apparition du groupe « pyramidant » dans *La Vierge aux rochers* est une date. Comme l'a admirablement exposé H. Wölfflin (*L'Art classique*, 1894, trad. franç. 1911), le style classique se déclare ici avec une élégante franchise qui rend l'évolution irréversible ; ce parti répété dans la *Sainte Anne* impressionnera durablement Raphaël et toute la génération nouvelle. Quant au passage du dessin appuyé, découpant les formes sur le fond par une arabesque simple, au *sfumato*, qui noie les contours dans la vapeur de l'air, il constitue la seconde innovation, elle aussi essentielle, qui a changé autour de 1500 l'art de peindre. Tout paraît sec et dur, après l'apparition de ces enveloppes subtiles et de ces modelés adoucis par l'ombre. C'est un problème actuellement sans réponse nette de savoir dans quelle mesure la connaissance des œuvres flamandes et de la technique à l'huile récemment diffusée en Italie autour de 1470 a joué dans cette évolution. Mais cette orientation était liée à deux autres

décisions capitales : d'abord l'association de plus en plus étroite de la figure au paysage ; abordée indirectement, si l'on peut dire, par le décor minéral, l'architecture naturelle de la grotte dans *La Vierge aux rochers*, se développant dans l'inoubliable fond léger de *Mona Lisa* et portée à la limite dans la *Sainte Anne* où l'espace pictural change en quelque sorte de nature. En même temps la recherche de l'enveloppe atmosphérique, commandée par le voile bleuté de l'univers sublunaire et des lointains, amène à réduire progressivement l'intensité de la couleur, et à substituer à la mosaïque ou à l'harmonie des tons saturés la modulation délicate mais insistante des valeurs, c'est-à-dire du « clair-obscur ». Toutes ces toiles arrêtées au seuil du monochrome instituent une gamme de tons baissés, une palette réduite aux reflets rares, qui a son importance pour provoquer l'espèce d'envoûtement auquel tient expressément Léonard.

L'étonnant est, en effet, qu'il a conduit parallèlement à ces quelques ouvrages une réflexion méthodique, où sont explicitées ses préoccupations, ses méthodes, ses obsessions. On l'a vu, le but élevé qu'il se proposait comme peintre l'a conduit à composer un nouvel édifice du savoir lui permettant de rendre compte de toutes les démarches d'un art complet. Plus que la délectation, sa fin est le ravissement de la beauté, l'indicible, qui donne au peintre le sentiment d'être une puissance supérieure. La figure humaine est le motif central de toute composition : seule la familiarité parfaite avec les membres du corps et leur agencement permet de régler les attitudes expressives dont l'enchaînement calculé donne son assiette à la composition. Deux lois interviennent, *varietà*, c'est-à-dire pas de répétition mécanique des types, et *convenienza*, c'est-à-dire la recherche des « mouvements qui traduisent l'émotion de l'âme ». D'où la critique sévère des anatomies monotones et des gestes brutaux. Il faut expliciter l'esprit du thème : la composition douce et nuancée culmine dans *La Cène*, l'enchevêtrement et l'horreur dans *La Bataille d'Anghiari* (dont il ne reste que des dessins partiels).

L'insistante préoccupation de l'effet « vrai » semble hanter Léonard dans ses notes. Mais cette préoccupation naturaliste est, comme on le voit bien dans ses tableaux, destinée à s'accomplir dans certains effets « privilégiés » : « un haut degré de grâce est conféré par l'ombre et la lumière aux visages de ceux qui sont assis sur le seuil des demeures obscures... ». La finesse extrême du modèle, le léger pivotement de la figure sur elle-même, l'attention aux taches qui se forment sous une lumière filtrante..., autant de conditions de cette « grâce » dont la *Mona Lisa* et la *Sainte Anne* diffusent le rayonnement. On ne possède malheureusement que d'une manière incomplète les conseils purement techniques qui venaient compléter les indications minutieuses sur la pose et l'éclairage. Léonard prétendait autant innover dans la matière fluide de la peinture que dans la composition et le style : il étudiait donc des médiums légers, à base d'huile et de vernis, permettant des glacis incroyablement subtils, qui n'ont pas toujours répondu à son attente et qui rendent ses ouvrages curieusement imperméables à la radiographie. Celle-ci ne nous apprend rien sur le travail du peintre. Le même esprit d'initiative a conduit à des recettes catastrophiques pour *La Cène* - qui s'est si profondément altérée - et *La Bataille d'Anghiari* qui n'a pas séché le moment venu. La manière dont Léonard a entendu tirer parti de la tradition italienne, des ressources de la technique flamande et peut-être de certaines formules antiques, connues par Plinie, n'apparaît pas encore avec la précision voulue.

## Le dessin

Pour bien des raisons, les tableaux de Léonard ne permettent pas toujours de retrouver l'ampleur des calculs et des recherches que leur auteur multipliait. Il n'en va pas de même avec les dessins qui constituent sans doute l'apport le plus riche et le plus convaincant de l'artiste. Ils ouvrent par leur diversité un domaine inépuisable où l'on distinguera plusieurs familles : les études directes de jeunesse, souvent très poussées, comme les grands cartons qui en sont l'aboutissement ; les représentations d'instruments et de mécanismes qui, peuvent être très soignées ; les notes et croquis spontanés, décrivant une scène fantastique en illustrant une situation imaginaire, dessins de plus en plus nombreux après 1500 jusqu'à la célèbre série des cataclysmes (1513-1515) ; enfin les dessins du type du diagramme, schémas inspirés par le souci des « démonstrations mathématiques », qui peuvent être d'ailleurs eux-mêmes très « finis » - pour des « théorèmes » sur la lumière, ou de simples notations, qui tendent vers la sténographie, comme d'ailleurs la recommandé Léonard lui-même. Quand il s'abandonne librement à l'inspiration graphique, jouant du dessin pour lui-même, Léonard retrouve d'instinct les deux pôles de l'expression : la figure suave et l'évocation tourmentée, l'élégance et l'horreur. Cela est vrai pour les visages, pour les attitudes, mais aussi pour les accidents et les formes de la nature régulièrement rapportés par le dessin à l'arabesque gracieuse ou au tourbillon effrayant. Le goût de l'entrelacs, équilibré et indéfini, doit sans doute être compris comme une fusion des deux termes.

Cette extraordinaire aisance dans l'usage de l'outil graphique permet de mieux comprendre comment Léonard a pu avancer si avant dans l'exploration des arts autres que la peinture et, on l'a vu, de la technique. Le tracé devient un mode d'expérimentation et d'analyse, où il peut donner corps à ses « idées » aussi bien pour l'architecture et les problèmes de la construction que pour la sculpture et ses difficultés propres. On aperçoit ainsi par quelles voies il a été amené à élaborer de

véritables « traités » chaque fois qu'il abordait ces domaines. La démarche est toujours la même : l'analyse théorique des problèmes doit précéder la réalisation. D'où des suites d'églises à plan central, ou, lorsqu'il faut travailler à la statue équestre colossale de Francesco Sforza, les deux études parallèles du mouvement du cheval (cabré ou au pas, animé ou calme) et des moules et fours destinés à la fonte. Le dessin commenté est la clef universelle de Léonard. Et il est intimement incorporé à son analyse « scientifique » du réel.

Cette exigence n'est probablement pas ce qui a été le mieux compris des artistes et des amateurs contemporains. Le détour qui lui semblait nécessaire pour asseoir la pratique des arts est bientôt apparu comme le goût de spéculations abstruses, inutilement absorbantes, peu intelligibles, sinon « hérétiques ». La masse d'informations et d'idées véhiculée par le texte et l'image semble dès 1513-1515 se refermer sur elle-même, comme un trésor inutile, qui allait traverser l'ignorance et l'indifférence de plus de trois siècles. Il n'en fut pas de même pour les dessins, croquis et études qui ont intéressé les collectionneurs, surtout à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, et d'assez bonne heure, semble-t-il, les praticiens, avides de reprendre les trouvailles de Léonard : certains motifs comme les fameuses « caricatures » (en fait, des exercices de caractère « physiognomonique ») sont copiés au XVI<sup>e</sup> siècle et imités en Flandre avant d'être gravés au XVII<sup>e</sup>. Surtout, dans tous les cas où il a pu fournir un modèle explicite, en peinture, en sculpture, en architecture même, l'action exercée par Léonard sur le cours des arts s'est marquée avec netteté. Sans lui, rien ne se serait exactement passé de la même manière, ni la définition complète du plan central avec Bramante, camarade et ami de Vinci à Milan, ni la tournure prise par la sculpture « classicisante » avec Rustici, très proche de Léonard en 1507-1508, ni, bien entendu, l'orientation finale de Raphaël (après le séjour à Florence en 1504-1505), de fra Bartolomeo et d'Andrea del Sarto vers une sorte de douceur solennelle, ni celle de Luini et de Sodoma vers les formes complexes et recherchées. Et Vasari datera tout naturellement l'âge nouveau - la haute Renaissance - de l'apparition de Léonard. L'importance artistique de Léonard fera oublier l'échec de la grande synthèse art-science. C'est par la séparation croissante et définitive du savoir scientifique et de l'activité artistique que se définira l'âge moderne. Mais cette ambition, conduite aussi loin qu'il était possible par les ressources d'un esprit indomptable et infiniment agile, apparaît comme une des dimensions essentielles de la Renaissance.

## LES ELEVES DE LEONARD.

### **Salai (1480 - 1524)**

Gian Giacomo Caprotti da Oreno, dit « *il Salaino* » (« le petit diable ») ou Salai, a été décrit par Giorgio Vasari comme « un gracieux et beau jeune homme avec des cheveux fins et bouclés, en lequel Léonard était grandement ravi ». Il est le fils de Pietro di Giovanni, locataire d'un domaine viticole de Léonard de Vinci près de la Porta Vercellina et est recueilli par Léonard à ses dix ans. Leur relation n'est pas facile. Un an plus tard, Léonard fait une liste des délits du garçon, le qualifiant de « voleur », « menteur », « têtu » et de « glouton ». Le « petit diable » avait volé de l'argent et des objets de valeur à au moins cinq reprises, et avait dépensé une fortune en vêtements, dont vingt-quatre paires de chaussures. Néanmoins, les carnets de Léonard des premières années de leur relation contiennent beaucoup d'images de l'adolescent. Salai est resté son compagnon, son serviteur et son assistant durant les trente années suivantes.

### **Francesco Melzi (1491 - 1570)**

Giovanni Francesco Melzi est issu d'une famille de la noblesse milanaise. Son père est sénateur de Milan, et sert comme capitaine de l'armée de Louis XII. Il entre dans l'atelier de Léonard de Vinci vers 1508 et l'accompagne lorsqu'il est appelé à Rome par Julien de Medicis. Léonard note au début du carnet F : « Je quitte Milan pour Rome, le 24 septembre avec Giovanni Francesco (Melzi), Salai, Lorenzo et Fanfoia » Léonard est aussi invité dans la ville familiale, la villa Melzi, à Vaprio d'Adda. Il y réfléchit même à des travaux d'agrandissement comme le montrent les croquis 225 r-a et 283 r-e du Codex Atlanticus, qu'on date de 1513. Melzi suit Salai, Léonard et son serviteur, Battista da Villanis en France en 1516. On sait par un document conservé dans les archives nationales qu'il reçoit du roi François Ier une pension de 800 ducats pour deux années (1517 et 1518) : « A mes. Francisque de Melce, ytalien gentilhomme qui se tient avec le dit Me Lyenard, 800 ducats pour 2 ans. » Le 2 mai 1519, Léonard meurt au Clos-Lucé. Par le testament du 23 avril 1519, Melzi hérite d'une partie de ses biens. Il écrit également aux demi-frères de Léonard pour leur apprendre la nouvelle. Il reste un temps en France, puisqu'un document nous apprend que le 20 août 1519, il est toujours à Amboise, pensionné par le Roi. Il retourne en Italie sans doute vers 1520 ou 1521. Melzi emporte avec lui les manuscrits de Léonard de Vinci. qu'il conserve dans la villa familiale, à Vaprio d'Adda. Il s'efforce alors de tirer de ces manuscrits le Traité de la peinture (*Trattato della Pittura*) que Léonard avait projeté toute sa vie d'écrire. Pour cela il les dote de sigles alphabétiques, note d'un petit cercle chacun des passages qui lui semblent susceptibles d'y figurer, puis écrit « rien sur la peinture » sur les pages qu'il juge sans rapport avec son projet, et engage deux scribes chargés de les recopier. Ce travail « très avancé, mais inachevé » entre à la Bibliothèque des ducs d'Urbino puis au Vatican, lorsque celui-ci acquiert le duché en 1626. En 1523, Alberto Bendadeo écrit au duc d'Este, que Melzi possède « tels de ses carnets qui traitent d'anatomie et maintes autres belles choses. » En 1566, Vasari rencontre Melzi : « Un bon nombre de ces feuillets d'anatomie humaine se trouvent chez messire Francesco Melzi, gentilhomme milanais qui, du temps de Léonard était un bel adolescent, très cher au maître, et aujourd'hui un noble et beau vieillard. » Melzi meurt en 1570, laissant un fils, Orazio, (qui dispersera les manuscrits de Léonard).

### **Andrea Solario (1460 à Milan - 1524)**

Andrea Solario est un peintre italien de la Renaissance. Il fut un des plus importants peintres de l'école de Léonard de Vinci. Son frère Cristoforo Solario a été son premier professeur. Il a peint des chefs-d'œuvre à Venise, Milan et au château de Gaillon (Normandie). Andrea Sabbatini a été de ses élèves.

### **Giovanni Ambrogio de Predis (vers 1455 - vers 1508)**

était un peintre italien de la Renaissance. À Milan, il est connu pour avoir collaboré avec Léonard de Vinci et avec son propre frère Evangelis, dans le retable de *La Vierge aux rochers* pour la Confrérie de l'Immaculée Conception. Il a acquis une réputation de portraitiste, notamment des miniatures, pour la cour de Ludovic Sforza.

### **Bernardino de Scapis dit Bernardino Luini (1481 - 1532)**

Il passe pour avoir été l'élève de Léonard de Vinci avec Giovanni Antonio Boltraffio. Il imita ce maître avec tant de succès que très souvent ses œuvres ont été attribuées à Léonard. Bernardino Luini naît à Runo, une frazione de Dumenza, sur le lac Majeur. En 1500 il part à Milan avec son père. Selon Lomazzo, il est apprenti chez Giovan Stefano Scotto, pour d'autres

chez Ambrogio Borgognone. Certains personnages de *À la recherche du temps perdu*, l'œuvre de Marcel Proust, soulèvent la ressemblance du personnage de Charles Swann avec le roi mage blond de l'*Adoration des Mages* de Luini au Louvre.

### **Cesare Da Sesto (1477 - 1523)**

C'est l'un des élèves les plus connus de Léonard de Vinci ; Vasari signale sa première activité v. 1505, à la Rocca di Ostia, aux côtés de Peruzzi. Certains auteurs s'appuient sur cette indication pour lui attribuer une fresque de style vincien, à S. Onofrio à Rome, tandis que d'autres, au contraire, y voient l'œuvre de Boltraffio. Il travailla certainement avec Léonard de Vinci durant la seconde période milanaise de celui-ci, donnant à ses compositions, chargées de clair-obscur, une plastique un peu lourde (Madone, Brera). À Messine, à partir de 1514, toujours influencé par son maître, il peint l'Adoration des mages (Naples, Capodimonte), où les figures, d'inspiration léonardesque, sont groupées dans une riche mise en scène dérivée de Raphaël. Il laisse inachevée l'imposante " Pala " de Saint Roch, commandée en 1523 (ce qui en subsiste est conservé à Milan, au Castello Sforzesco) ; son art, tributaire à la fois de Vinci et de Rome, y traduit déjà un goût maniériste dans l'éclat sculptural des formes. C'est à cette époque (et non dix ans auparavant, comme on le pense habituellement) qu'il exécute, sur un fond du Flamand Bernazzano, le grand Baptême du Christ (Milan, coll. part.). Il est aussi l'auteur de la Vierge à l'Enfant avec saint Roch et saint Jean-Baptiste de San Francisco (De Young Memorial Museum).

### **Giovanni Antonio Boltraffio (1467 - 1516)**

Giovanni Antonio Boltraffio ou Beltraffio est un peintre de l'école lombarde de la Renaissance italienne. Les premiers travaux de Boltraffio sont influencés par le style de Bernardo Zenale, Ambrogio Borgognone et de Vincenzo Foppa, après l'arrivée de Léonard de Vinci à Milan en 1482 où on le retrouve à l'atelier de Marco d'Oggiono et Salai. Il est considéré comme le plus célèbre des élèves de Léonard de Vinci, au point qu'on a prononcé son nom pour certaines œuvres controversées du maître, telles que la Madone Litta (Ermitage) et la Belle Ferronnière (Louvre), comme auteur ou, tout au moins, comme collaborateur du maître pour ces peintures. Sa personnalité est difficile à définir, ses œuvres attestées se réduisant à trois tableaux d'autel : La Vierge à l'Enfant et les saints Jean-Baptiste et Sébastien entre deux donateurs (1500, dite Pala Casio, Louvre, provenant de l'église de la Misericordia à Bologne) ; la Sainte Barbe (1502, musées de Berlin, provenant de l'église S. Satiro à Milan) ; la Pala Bassano da Ponte (1508, musée de Budapest, provenant de la cathédrale de Lodi). On décèle dans ces compositions — à différents degrés et à côté d'une inspiration essentiellement léonardesque, proche de celle qui est ressentie par Solario — des réminiscences lombardes issues de Bramantino et surtout des échos de Péruçin et de Francia, ainsi que de l'art flamand.

### **Pierino da Vinci (1531–1554)**

est un sculpteur italien, neveu de Léonard de Vinci. Il naît à Anchiano, près de Vinci, dans la maison familiale des Vinci. Son père n'est autre que le demi-frère du grand Léonard. Sa mère provient du même village que la mère de Léonard. On a pu dire qu'il s'agissait d'une expérience visant à reproduire le talent de Léonard. Pierino étudie à Florence, dans l'une des plus prestigieuses académies de sculpture. Il y fait preuve d'un grand et précoce talent. Plus tard, certaines de ses œuvres seront ainsi attribuées par erreur à Michel-Ange. Son œuvre la plus célèbre est la représentation d'un *Jeune fleuve* au musée du Louvre, sculpté vers 1548 alors que Pierino n'a que 17 ans.

Un *portrait de jeune homme* d'Agnolo Bronzino, exposé à la *National Gallery* (Londres), le représente peut-être. Sculpteur et orfèvre fougueux et original, touche-à-tout de génie, Benvenuto Cellini dont on voit les satyres de bronze a laissé des mémoires truculents. En plus nuancé, délicat et poétique, le relief de Pierino da Vinci, son disciple, dénote par la pose l'inspiration de Michel-Ange. Aiguillonné par la célébrité de Léonard, son oncle qu'il ne connut jamais, cet artiste est mort à 23 ans avant d'avoir pu imposer son prénom. Trois dessins de Baccio Bandinelli saluent celui qui était le sculpteur officiel de Côme 1er. Gracieuses et charmantes, les études à la plume pour des fontaines de Niccolo Tribolo laissent transparaître une vivacité féconde.