

# Leonardo e la pulzella di Camaiore

Catalogo  
a cura di Carlo Pedretti



CITTÀ DI CAMAIORE  
ASSESSORATO  
ALLA CULTURA

MUSEO DI ARTE SACRA  
20 SETTEMBRE 1998  
10 GENNAIO 1999



GIUNTI

## Leonardo e la pulzella di Camaiore

Mostra organizzata  
dal Comune di Camaiore,  
Assessorato alla Cultura,  
con il patrocinio  
del Ministero per i Beni Culturali  
e Ambientali,  
e della Regione Toscana,  
e con la collaborazione  
del Museo di Arte Sacra  
di Camaiore.

### Comitato d'onore:

S.E. Mons. Bruno Tommasi, *Arcivescovo di Lucca*  
On. Walter Veltroni, *Ministro per i Beni Culturali e Ambientali*  
On. Viller Bordon, *Sottosegretario per i Beni Culturali e Ambientali*  
Prof. Franco Barberi, *Sottosegretario Dipartimento Protezione Civile*  
Francesco Sicilia, *Ministero per i Beni Culturali, Direttore Generale Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria*  
Vannino Chiti, *Presidente Regione Toscana*  
Marialina Marcucci, *Vice Presidente Regione Toscana*  
Franco Cazzola, *Assessore regionale al Patrimonio Artistico e Culturale*  
Paolo Giannarelli, *Assessore regionale per Riforme istituzionali e rapporti con EE.LL.*  
Michele Ventura, *Assessore regionale Attività Economiche e Produttive*  
Andrea Tagliasacchi, *Presidente della Provincia di Lucca*  
On. Carlo Carli  
On. Fabio Evangelisti  
Sen. Fausto Marchetti  
On. Domenico Maselli  
Sen. Marcello Pera  
Sen. Patrizio Petrucci  
Giovanni Morello, *Curatore dei Musei della Biblioteca Apostolica Vaticana*  
Dario Alves, *Presidente do Conselho Direttivo de Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto*  
Clara Baracchini, *Soprintendenza per i Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Pisa*  
Antonio Paolucci, *Soprintendente per i Beni Artistici e Storici di Firenze, Pistoia e Prato*  
Paolo Galluzzi, *Presidente della Commissione per l'Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci*  
Pietro C. Marani, *Presidente dell'Ente Raccolta Vinciana, Milano*

### Hanno inoltre collaborato:

Arcidiocesi di Lucca.  
Biblioteca Apostolica Vaticana,  
Città del Vaticano.  
Soprintendenza per i Beni  
Artistici e Storici di Firenze.  
Opificio delle Pietre Dure.  
Museo Nazionale di Villa Guinigi,  
Lucca.  
The Armand Hammer Center  
for Leonardo Studies at UCLA.  
Museo Ideale Leonardo Da Vinci,  
Vinci.

Giancarlo Faenzi, *Sindaco di Vinci*  
Mons. Lelio Pollastrini, *Parroco della  
Collegiata di S. Maria Assunta, Camaiore*  
Arturo Paoli, *Direttore del Museo di Arte  
Sacra, Camaiore*

### Comitato Scientifico:

Clara Baracchini  
Giuseppe Ghilarducci  
Adelmo Pagni  
Carlo Pedretti (*Presidente*)  
Andrea Roncoli

### Allestimento:

UPI ufficio progettazioni, Viareggio

### Ufficio Stampa (Giunti, Firenze):

Patrizia Asproni, Laura Guidi,  
Ornella Quintavalle

### Catalogo:

Testo e coordinamento a cura  
di Carlo Pedretti  
Progetto grafico di Carlo Pedretti  
e Franco Barbini con la supervisione  
di Franco Bulletti

### Riproduzioni:

Fotolito Toscana, Firenze

### Editing:

Franco Barbini, Antonio Imbò,  
Patrizia Semplicini Fiorenzuoli

### Fotografie:

Archivio fotografico Giunti  
Archivio fotografico dell'Armand  
Hammer Center  
for Leonardo Studies at UCLA  
Archivio fotografico del Museo  
Ideale Leonardo Da Vinci, Vinci  
Aurelio Amendola, Pistoia  
Pino Dell'Aquila, Torino  
Sergio Fortuna, Camaiore  
Renzo Tarchi, Rovigo  
Gianfranco Trasatti, Camaiore

### E con il contributo di

Cassa di Risparmio di Lucca.  
Fondazione Nazionale  
"Carlo Collodi".  
Giunti Gruppo Editoriale, Firenze.  
INA. Assitalia.  
Omnitel Telecomunicazioni  
Cellulari.  
Salt. Società autostrade  
ligure e toscane p.a.

### Ringraziamenti particolari per la cooperazione sollecita e cordiale:

Lúcia Almeida Matos  
Pier Francesco Bernacchi  
Paolo Berruti  
Carlo Bitossi  
Arturo Bonelli  
Giorgio Bonsanti  
Isabella Carbonara  
Marco Carminati  
Graziano Concioni  
Gigetta Dalli Regoli  
Pier Paolo Dinelli  
Leonardo Farinelli  
Maria Teresa Filieri  
Roberto Franchi  
Giovanna Giacobello Bernard  
Giovanni Morello  
Antonio Natali  
Antonio Paolucci  
Rossana Pedretti  
Annamaria Petrioli Tofani  
Silvano Rocchi  
Francesco Sicilia  
Renato Stopani  
Renzo Tarchi  
Simonetta Vezzani  
Alessandro Vezzosi  
Teresa Viana  
Pier Luigi Viani

### Si ringraziano inoltre:

Don Romano Gasperini, *Parroco di Guamo  
(Capannori)*  
Suor Sara Lippi, *Suore Minime degli Infermi  
di San Camillo, SS. Trinità, Lucca*  
Don Lorenzo Lucchesi, *Pievano  
di San Gennaro (Capannori)*  
Don Policarpo Ngeudakumana, *Parroco  
di Mugnano (Lucca)*  
Don Giovanni Romani, *Pievano  
di Lammari (Capannori)*

ISBN 88-09-21549-4

© 1998 Giunti Gruppo Editoriale  
Firenze

© 1998 Carlo Pedretti: Introduzione,  
schede di catalogo e didascalie

*UNA MOSTRA* costituisce di per sé un avvenimento di grande importanza; se poi in mostra vengono esposte opere di Leonardo, Verrocchio e Civitali si può sinceramente parlare di 'evento'.

Il professor Carlo Pedretti, curatore della mostra, recatosi a Camaiore per visitare il nostro Museo di Arte Sacra, rimase impressionato di fronte alla scultura lignea della Vergine Annunciata qui custodita, attribuita a Matteo Civitali e che a lui, grande esperto di Leonardo, richiamò immediatamente echi leonardeschi e presentò un progetto per questa mostra.

E finalmente siamo riusciti a realizzarlo! La sola presenza del disegno di Leonardo conservato presso il Museo della Escola di Belas Artes di Oporto, esposto per la prima volta in Europa, sarebbe motivo di vanto; ma per la comunità di Camaiore la mostra è motivo di orgoglio anche perché con la stessa coincide l'inaugurazione ufficiale di due nuovi locali che vanno ad ampliare il Museo di Arte Sacra e perché grazie a due padrini d'eccezione, Leonardo e Verrocchio, l'importante patrimonio artistico culturale qui conservato ha la possibilità di farsi conoscere oltre i confini provinciali.

Desidero esprimere a nome dell'Amministrazione Comunale e mio personale, un sentito ringraziamento ai collezionisti privati che hanno voluto gentilmente concederci per l'esposizione opere d'arte d'instimabile valore, alle istituzioni pubbliche, alla Confraternita del SS. Sacramento che gestisce il museo per la collaborazione concessa, agli sponsor, a tutti quanti hanno lavorato per la riuscita di questa mostra che costituisce un elemento di crescita culturale per la nostra comunità di Camaiore. Un ringraziamento particolare desidero esprimere alla dott.ssa Maria Borsacchi, già Assessore alla Cultura, che ha saputo intuire la portata nazionale di tale 'evento'.

Cristiano Ceragioli  
SINDACO DI CAMAIORE

---

*FRA I COMPITI di un'amministrazione c'è quello di valorizzare le strutture esistenti sul proprio territorio, che costituiscono un punto di richiamo di interesse e crescita culturale.*

*Il nostro Museo di Arte Sacra ha senza dubbio una potenzialità notevole poiché raccoglie opere di rilievo, quali l'arazzo fiammingo di Peter de Pannemaker ed altri rari esempi di cesello e di arte orafa. Questa volta la mostra organizzata dal Comune di Camaiore mette in luce la statua lignea della Vergine Annunziata attribuita al Civitali. Con l'illustre consulenza del professor Carlo Pedretti si sono ravvisate le condizioni per un rilancio di questa opera la cui esile figura si staglia nitida verso il cielo, profondendo serenità e pacatezza.*

*Accanto a questa arte quasi 'sconosciuta', questo patrimonio sommerso di cui il nostro paese pare spesso immemore, troviamo per l'occasione la presenza preziosa di tre disegni di Leonardo da Vinci, provenienti dal Museo della Escola de Belas Artes di Oporto, dalla Biblioteca Reale di Torino e dalla raccolta Franchi di Bologna, oltre a due opere del Verrocchio. Visitare la mostra è allora un viaggio in un'epoca senza tempo, un'immersione in valori dai quali la civiltà di oggi spesso ci allontana.*

Manuela Giannecchini

ASSESSORE ALLA CULTURA

## SOMMARIO

- Introduzione *Carlo Pedretti*, 9  
Camaione e la via Francigena *Renato Stopani*, 25  
Il Museo e la sua Annunziata *Pier Paolo Dinelli*, 29  
Il binomio Civitali-Marti *Graziano Concioni*, 35  
Una 'Cena' lucchese *Carlo Pedretti*, 41

### Catalogo

Nota bibliografica, 44

1. Leonardo, Ritratto di fanciulla, presunto studio per l'angelo della *Vergine delle Rocce*. Torino, Biblioteca Reale, 45
2. Leonardo, *Il 'bagnetto'*. Oporto, Museo della Escola de Belas Artes, 49
3. Matteo Civitali, *Vergine Annunziata*, la 'Pulzella' di Camaione. Camaione, Museo di Arte Sacra, 55
4. Matteo Civitali, *Vergine Annunziata*. Mugnano, Chiesa di San Michele, 59
5. Matteo Civitali, Il San Giorgio per Sarzana. Documenti dall'Archivio di Stato di Genova, 61
6. Leonardo, con intervento di allievo, Cavallo impennato con cavaliere nudo. Bologna, Collezione Roberto Franchi, 65
7. Matteo Civitali, *Madonna del latte*, nota come 'Madonna della Tosse'. Lucca, SS. Trinità, 71
8. Andrea del Verrocchio e Bottega, *Madonna del latte*. Collezione privata, 75
9. Andrea del Verrocchio e Bottega (Agnolo di Polo?), Busto del Redentore. Torino, Collezione Paolo Berruti, 77
10. Cesare da Sesto, *Madonna dei fusi* (da Leonardo). Collezione privata, 81
11. Giovanni Pietro Rizzoli detto Giampietrino, *Madonna del latte*, nota come 'Madonna di Castel Vitoni'. Los Angeles, Collezione Mr. and Mrs. Carlo Pedretti, 87
12. Matteo Civitali stampatore. I *Trionfi* del Petrarca del 1477. Parma, Biblioteca Palatina, 91

Un Leonardo virtuale: l'angelo di San Gennaro, 93



## INTRODUZIONE

*Carlo Pedretti*

QUESTA MOSTRA è nata dalla necessità di dare una collocazione appropriata a una singolare scultura lignea del Quattrocento lucchese custodita nel Museo di Arte Sacra a Camaiore e proveniente dalla vicina Collegiata dove si trovava fin dal 1484. Le opere d'arte, gli oggetti liturgici e altri documenti storici sulla vita spirituale della vivace e industrie comunità toscana avevano trovato dignitosa sistemazione alle pareti, su piedistalli o in apposite bacheche utilizzando tutto il non ampio spazio a disposizione al primo piano di un edificio che fu già ospizio per pellegrini, e come tale posto al centro della città sull'asse urbano che corrisponde al percorso della via Francigena. Collocazione dunque di carattere tradizionale, a suo modo accogliente e gradevole anche se con problemi di spazio, illuminazione e sicurezza affrontati peraltro col buon senso che fa sopravvivere tanti piccoli musei di provincia. I nuovi locali, ricavati da quelli che a piano terra erano adibiti a deposito e servizi, consentiranno anche a questo piccolo ma prestigioso museo di applicare la sempre efficace retorica dell'isolamento iconico delle opere d'arte più significative secondo un accorgimento ormai consueto alle moderne strutture espositive dove i capolavori sono presentati al pubblico a volte anche solo uno per sala. L'apertura dei nuovi locali è un evento già di per sé altamente significativo a testimonianza di un impegno civico inteso ad assicurare una collocazione solenne e permanente, e quindi al posto d'onore, di un'opera d'arte destinata a diventare il simbolo della città stessa, della sua storia e delle sue tradizioni. Di qui il titolo emblematico della mostra: 'La pulzella di Camaiore'. Come tale, l'evento esula dall'ambito della circostanza celebrativa di una manifestazione a carattere provinciale per imporsi col rigore scientifico di una operazione culturale che si avvale di competenze altamente qualificate anche a livello internazionale. Per questo si è voluto assicurare alla mostra la presenza, simbolica quanto programmatica, di ben tre opere originali di Leonardo, compreso un disegno proveniente dal Museo della Escola de Belas Artes di Oporto in Portogallo e presentato per la prima volta in Italia.

Si tratta di un disegno riconosciuto di Leonardo solo una trentina di anni fa da Philip Pouncey del British Museum. Un antico collezionista l'aveva incollato su un foglio di carta più spessa incorniciandolo a penna e scrivendoci sotto il nome del presunto autore: Raffaellino da Reggio, un giovane seguace di Taddeo Zuccari, attivo nella seconda metà del Cinquecento. Il rovescio del foglietto, incollato e quindi invisibile, contiene elenchi di vocaboli certamente di mano di Leonardo e ancora inediti. La carta sottile lascia intravedere quanto basta per rendersi conto che sono scritti a rovescio, e anche per decifrarne alcuni prima ancora di poterli riportare alla luce con opportuni procedimenti fotografici. Un esame di laboratorio programmato presso la

Leonardo, Schizzo dal vero di giovane madre con bambino, c. 1480 (fortemente ingrandito). Londra, British Museum.



Leonardo, Studi per la *Madonna del gatto*,  
c. 1480-3. Londra, British Museum.

Galleria degli Uffizi di Firenze, anche in vista di un eventuale stacco, consentirà di verificarne il sospettato rapporto con altri fogli giovanili di Leonardo. Abbozzato alla brava, col segno aspro della penna e ombreggiato a rapidi tocchi di acquerello, è un documento unico dell'attività giovanile di Leonardo. Anche come tema: una giovane madre seduta in terra nell'atto di lavare il proprio bambino in una bacinella. Ecco dunque un preludio al tema della 'Madonna bambina' qui ancora in una fase domestica, destinata a evolversi verso la compostezza aggraziata di una composizione evocativa dei bassorilievi centinati, come lo è quella della *Madonna Benois* dell'Ermitage, o quella forse ancor più animata della perduta *Madonna del gatto*, che gli studi preparatori suggeriscono di collocare fra il 1478 e il 1483, e quindi fra Firenze e Milano. È quasi impensabile che un'immagine come questa, in un disegno più rozzo che impacciato, possa essere della stessa mano e dello stesso tempo dei sofisticati personaggi dell'*Adorazione dei Magi* degli Uffizi e dei primi studi di figura dove il segno scorre melodico a cogliere atteggiamenti leggiadri e seducenti, oppure dei raffinatissimi studi di panneggi, veri miracoli di pazienza, piccoli capolavori di pitture monocromatiche che mostrano come accostarsi alla realtà con un senso poetico della luce e della forma.

Altro miracolo di una mano che scorre sicura e felice sulla carta preparata per l'uso della punta metallica, è il celebre disegno di Torino – presenza davvero eccezionale in questa mostra – considerato come studio per l'angelo nella prima versione della *Vergine delle Rocce* e quindi databile, in base allo stile, ai primi anni del soggiorno lombardo di Leonardo, dopo il 1482. Il 'disegno più bello del mondo', come ebbe a definirlo Bernard Berenson, è dunque uno studio di figura, ovvero dal modello vivo, e perciò un ritratto, tant'è che viene sovente riferito allo stesso modello della *Dama dell'ermellino*, la giovinetta Cecilia Gallerani. L'immagine è come plasmata dalla luce nella incisiva fluidità del segno ed evoca pur sempre la risplendente corposità di un busto marmoreo.

Il disegno di Oporto sembra all'opposto di tutto questo. Ma le problematiche che solleva lo rendono ancor più entusiasmante. E infatti la sua presenza in questa mostra intende evidenziare le sottili suggestioni leonardesche in un capolavoro della scultura lignea del primo Rinascimento lucchese, la straordinaria figura di Vergine Annunziata che è il venerato tesoro di questo museo. È questa un'opera che solo di recente è stata attribuita a Matteo Civitali (1436-1501), il maggiore scultore del Quattrocento a Lucca, del quale si sa ancora troppo poco. Il Cicognara sospettò addirittura che non avesse avuto maestro, ma è probabile che si formasse a Firenze presso la bottega di Bernardo Rossellino, anche perché nel 1468 ebbe a stimare per il fratello di questi, Antonio, la tomba di Filippo Lazzari a Pistoia. E avrà pur mantenuto tali





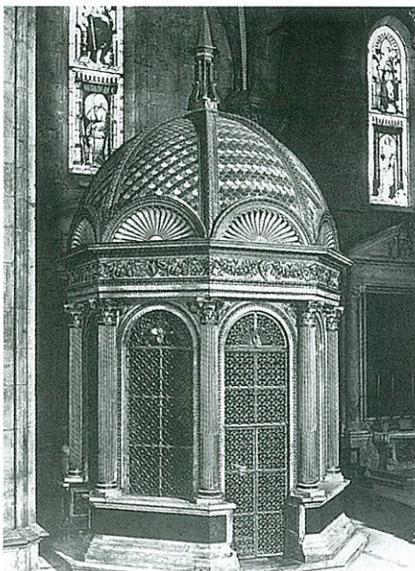
Leonardo, Studi per la *Madonna del gatto*,  
c. 1480-3. Bayonne, Musée Bonnat.

La figura della *Vergine* abbozzata in alto a destra  
appare curiosamente allungata nell'abbracciare  
il Bambino con audace distorsione che sarebbe  
piaciuta a Picasso.

rapporti anche quando, poco dopo, intorno al 1470, il suo coetaneo Andrea del Verrocchio (1435-1488) avrebbe preso a bottega il giovane Leonardo. Opera dunque che sembra compendiare esperienze e visioni a molteplici livelli di poetica della forma, evocando allo stesso tempo un modello etrusco di esasperata stilizzazione come la dannunziana 'ombra della sera' di Volterra e la levigata purezza dei bronzi di Giacometti. Figura, d'altra parte, la cui presenza a Camaiore è documentata fin dal 1484, sebbene sia stata più volte rimaneggiata nel corso dei secoli e abbia subito gravi danni anche durante l'ultima guerra. Recuperata per quanto possibile con un abile e coraggioso restauro, le mancano le braccia e manca pure l'Arcangelo Gabriele, che esisteva ancora nell'Ottocento.

La giovinetta *Nunziata*, un tempo agghindata di ricche sopravesti per essere portata in processione, è rimasta una semplice *Vergine bambina*, concepita dal più noto scultore lucchese del tempo di Leonardo. Di qui il nome di *Pulzella di Camaiore* che recherà d'ora in poi non tanto per il carattere velatamente nordico avvertibile nel rigore di una elegante impostazione longilinea, quanto per la straordinaria tipologia femminile, squisitamente toscana, che è la stessa che ricorre nei disegni giovanili di Leonardo, compreso l'inconsueto disegno di Oporto, e che riappare nel disegno già lombardo di Torino. Sempre sensibile al fascino delle leggende e dei miti popolari, Leonardo, ancora giovane, aveva scritto: 'Le pulzelle si dice avere potenza negli occhi di attrarre a sé l'amore delli omini' (Codice Atlantico, f. 270 v-c, c. 1490).

LA POLICROMIA di questa 'pulzella', più che recuperare sembra ricreare quella originale, che però sarà stata certamente più luminosa e squillante come quella di analoghe statue lignee del Tre e Quattrocento a Siena e nello stesso circondario di Lucca. Charles Seymour accenna a un numero di *Nunziate* e di *Natività* che definisce 'piuttosto rustiche' e che sono state attribuite al Civitali senza prove documentarie. L'unico esempio portato in campo è quello della *Vergine Annunziata* di Mugnano che viene ora ad affiancarsi alla 'Pulzella di Camaiore'. Il confronto è quanto mai istruttivo. E lo stesso si può dire di quello che potrebbe istituirsi col gruppo della *Natività* in terracotta policroma nel Museo Gardner di Boston. Per il Seymour la statua di Mugnano, di squisita linearità e sostenuta eleganza, esula da un ambito più strettamente toscano e richiede una attenta riconsiderazione, poiché, per più versi, come a volte nel caso di altre opere del Civitali, vien fatto di avvertirvi una certa sintonia con Silvestro dell'Aquila e la scultura coeva degli Abruzzi. Se con questo ci si allontana sempre più da motivi iniziali di ispirazione che rimandano ai modelli di Antonio Rossellino, Mino da Fiesole e Benedetto da Maia-



Matteo Civitali, Tempietto del Volto Santo, 1482-4. Lucca, Cattedrale.

*Il capolavoro del Civitali ricorda il reliquiario della Maddalena nel Museo del Tesoro di S. Giovanni in Laterano.*

Nella pagina accanto:

Matteo Civitali, S. Sebastiano, 1482-4.  
Statua posta sul retro del Tempietto del Volto Santo.  
Lucca, Cattedrale.

Antonio Rossellino, S. Sebastiano, c. 1480.  
Empoli, Museo della Collegiata.

Leonardo, Studi per un S. Sebastiano, c. 1490:  
(sinistra) Amburgo, Kunsthalle;  
(destra) Milano, Biblioteca Ambrosiana  
(frammento in grandezza naturale).

no a Firenze, la 'Pulzella di Camaiore' risponde invece a stimoli di ordine diverso, meno definibili, se non addirittura elusivi, quelli verrocchieschi di una raffinata fisiognomica facciale che, come nel vivo, muta all'istante al mutar della luce e dell'ombra, per cui si può cogliere il sorriso sul nascere e avvertirlo espandersi nel volto man mano che ci si abbassa e si osserva l'immagine di sotto in su, l'occhio fermo sulle labbra appena socchiuse. Si direbbe quasi un preludio a quelle che sarebbero state le riflessioni teoriche di Leonardo sui 'moti dell'animo' già postulate da Leon Battista Alberti nel 1435 ma codificate solo settant'anni dopo col *Cenacolo* di Santa Maria delle Grazie a Milano, dove la manifestazione emotiva diversificata secondo i temperamenti degli apostoli rappresentati, viene recepita nelle sue componenti temporali che sono momenti di transito o decorso.

Con questo in mente può sembrare ingiusto, oggi, il giudizio sul Civitali che Adolfo Venturi ebbe a pronunciare nel 1908: 'Rispetto ai più raffinati scultori di Firenze fu un provinciale che provò a vestirsi di fiorentine eleganze, ricco e non signore, ricercato e non fine, misurato e non profondo'. Più equilibrato il Pope-Hennessy: 'Civitali non fu un artista di grande originalità, ma fu dotato di grande abilità tecnica e gusto infallibile, e benché per tutta la vita mantenesse la sua bottega nella città natale, nel tardo Quattrocento Lucca divenne il centro principale, fuori Firenze, della scultura in marmo in Toscana'. Con le sistematiche indagini storico-documentarie e valutazioni critiche degli ultimi tempi, anche nell'ambito dei programmi di conservazione, la personalità artistica di Matteo Civitali è venuta configurandosi sempre meglio, soprattutto in rapporto al contesto storico e culturale al quale appartiene. Si possono così riproporre le felici intuizioni del Cicognara, che all'inizio del secolo scorso, nel 1823, ebbe a scrivere: 'Sebbene in patria e in Genova soltanto si conoscano le opere sue, null'ostante sono esse così saggiamente pensate e così nitidamente ed elegantemente eseguite che possono gareggiare colle primarie pel gusto dell'esecuzione, e per l'adempimento dei precetti dell'arte'.

I PUNTI salienti della carriera di Matteo Civitali si possono seguire, si sa, attraverso le sue opere più spettacolari eseguite per il Duomo di Lucca: il sepolcro di Pietro Noceto del 1472 nei suoi rapporti di stile e iconografia con le tombe parietali di Antonio Rossellino e Desiderio da Settignano, il quasi coevo altare del Sacramento per Domenico Bertini, segretario pontificio, del quale restano solo gli angeli già postigli ai lati, rapportati come sono nella tipologia gestuale alla *Fede* eseguita per San Michele e ora a Firenze, e infine, nel 1481-4 e sempre per il Bertini, il celebre, stupendo tempietto a pianta ottagonale destinato a custodire l'antico crocefisso noto col nome di *Volto Santo*.

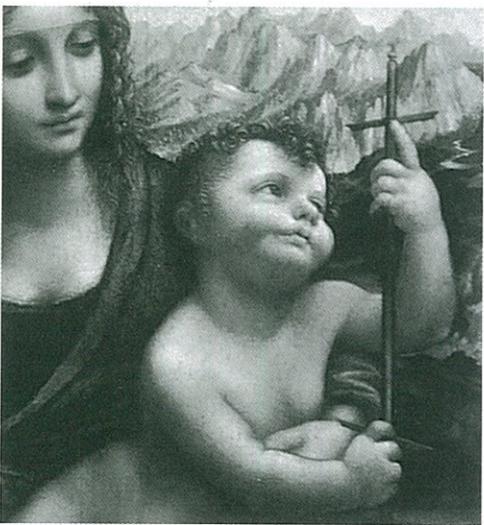


È questa un'opera di architettura imponente come possono esserlo anche le miniature e i reliquiari, e quindi raffinata nella puntigliosa attenzione al particolare e dove la scultura entra solo con una presenza al retro, la figura di un *San Sebastiano* sul fondo di una delle arcate cieche. Nel tipo ma non nel carattere richiama quello del Rossellino nel Museo della Collegiata a Empoli, databile intorno al 1475, un esempio presente nei primi studi di figura di Leonardo ma ormai sorpassato per il Civitali, che si mostra più sensibile alle grazie del Perugino – già allievo del Verrocchio – che al fascino dell'antico.

Più o meno dello stesso periodo, intorno al 1480, è l'opera che nell'immaginazione popolare si associa immediatamente al nome di Matteo Civitali, la *Madonna della Tosse* già a S. Pancrazio e ora a S. Trinita, altra eccezionale presenza in questa mostra e documento altrettanto eccezionale per lo studio dei rapporti del Civitali con la Firenze della bottega del Verrocchio. Di qui la terracotta policroma inedita di provenienza privata che le si affianca per la prima volta in questa occasione, e che tante e complesse problematiche, aperte anche alla pittura, viene a proporre in sede di catalogo.

Il Civitali è presente in mostra anche in ambito bibliografico e documentario, e quindi con un saggio della sua produzione libraria, l'edizione dei *Trionfi* del Petrarca del 1477, e col suo pressoché unico disegno conosciuto, uno schizzo del monumento del San Giorgio realizzato per Sarzana nel 1500 e purtroppo distrutto nel Settecento. E con questo si presentano pure i documenti relativi al progettato monumento equestre per Carlo VIII di Francia. Non è da escludersi che Leonardo abbia visitato Sarzana al tempo dei suoi progetti di canalizzazione dell'Arno. Nella mappa a Windsor, RL 12683, Lucca è indicata all'estrema destra in alto, e restano quindi fuori campo le località che interessano questa mostra e che si possono però rintracciare nella carta fisica della Toscana, RL 12277, dove è evidenziato il sistema idrico e la conformazione orografica del territorio fino ad oltre il bacino di La Spezia, mentre i toponimi non sono indicati. In altra mappa del corso dell'Arno, RL 12685, località come Barga, Lucca, 'Sangenaio' (cioè San Gennaro), Collodi e Villa Basilica, sono invece rappresentate come insediamenti urbani visti a volo d'uccello.

Il tema del San Giorgio, che poco dopo sarebbe stato ripreso in forma emblematica da Raffaello, è più tardi affrontato da Leonardo in disegni di convoluta plasticità dominata da un senso di energia compressa come nei bozzetti in terracotta di battaglie del Rustici. Qualcosa di simile si avverte nello schizzo del Civitali dove la compattezza quasi eccessiva del gruppo è condizionata dalla necessità di una collocazione in cima a una colonna. Torna quindi opportuno affiancare al disegno del Civitali il ritrovato studio di cavaliere per



Agostino Marti, *Madonna col Bambino e Santi*, c. 1520 (?). Particolare. Lammari, Ss. Maria e Iacopo.

Leonardo, *Madonna dei fusi*, c. 1501. Particolare della versione ex-Reford.

la *Battaglia di Anghiari* di Leonardo, anche perché la prima memoria del modello perduto dell'episodio centrale nel grande murale di Palazzo Vecchio si conserva in una stampa datata 1558 dell'incisore lucchese Lorenzo Zacchia.

IL PERDUTO monumento di Sarzana rientra nella fase genovese dell'attività del Civitali, fase conclusiva che lo vede tentare un ultimo esperimento nella direzione delle stesse tendenze innovative che saranno portate avanti dal suo giovane successore Andrea Sansovino. E bene lo nota il Seymour nel modo col quale il nostro scultore arriva a liberare le proprie forme per animarle l'una con l'altra in una sorta di contrappunto spaziale più audace di quanto egli avesse mai tentato di fare prima di allora. Questo nelle figure dei profeti, che al Venturi mostravano invece la sua decadenza.

All'ultimo anno di sua vita, il 1501, appartiene il magistrale torso del Redentore per un'edicola nella Pieve di Lammari presso Lucca, opera anch'essa antipatica al Venturi ('testa cadaverica', 'muscoli tirati', 'labbra semiaperte'), ma di un pathos già barocco, sapientemente stilizzata per portare l'attenzione dell'osservatore sull'enfasi del fiotto di sangue che con retorica forse un po' troppo invadente sgorga dal costato al calice, espressione di chi sembra consapevole degli esiti già visti del giovane Michelangelo e può guardare solo indietro. Se l'edicola di Lammari non può essere staccata dalla parete alla quale è murata, difficoltà tecniche di altro ordine hanno impedito che dalla stessa sede pervenisse la grande tavola della *Madonna col Bambino e i Santi Giovanni, Antonio Abate, Bartolomeo e Nicola* riconosciuta di Agostino Marti e databile intorno al 1520. Con questa tavola del primogenito di quel Francesco Marti, orafo, che fu legato da amicizia al Civitali, il discorso si sposta al tema della pittura lucchese nei suoi rapporti con Firenze all'inizio del Cinquecento, quando Filippino Lippi, Lorenzo di Credi, Fra Bartolomeo, l'Albertinelli e Piero di Cosimo si evidenziano come le componenti del suo insistente, aggiornatissimo ecletticismo. Non sorprende quindi che proprio in questa tavola appaia addirittura il motivo della *Madonna dei fusi* di Leonardo del 1501, oggi riconosciuta nelle due versioni, ex-Reford e Bucleuch, e qui presente in mostra in un terzo esemplare, quello di Cesare da Sesto già presentato nella mostra leonardesca di Vienna, Boston e Singapore, ma non ancora visto in Italia. A questo s'affianca la singolare *Madonna di Castel Vitoni* del Giampietrino che sulla matrice della *Madonna dei fusi* riprende il tema della 'Madonna del latte' nella *Madonna della Tosse* del Civitali e nella *Madonna Litta* di Leonardo. Ma le problematiche ancora da affrontare sono di ben altra portata e latitudine di quello che potrebbe essere un semplice compito di individuare citazioni. Dopo tutto è giusto che una mostra non resti un evento fine a se stesso.

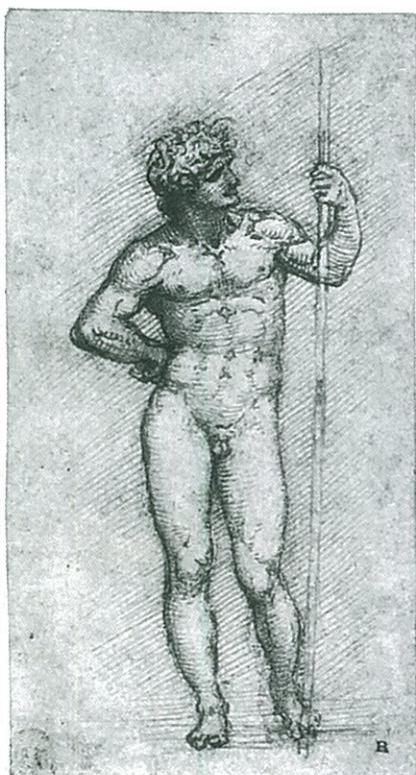


Leonardo, 'Christo fanciullo', c. 1495. Roma, Eredi Gallandt.

Ed è così che il pezzo conclusivo, solo apparentemente estraneo alla tematica lucchese impostata dalla 'Pulzella di Camaiore', entra in campo come un altro polo di attrazione alla stregua di quello costituito dai disegni autografi di Leonardo e del Civitali, e quindi non come elemento di appendice. Solo concettualmente in rapporto col tema della Nunziata, in quanto ne costituisce la controparte, cioè l'Arcangelo Gabriele, è questa un'opera che ripropone il problema del giovane Leonardo scultore nel suo tirocinio presso il Verrocchio. Per le consuete 'ragioni tecniche' la presenza di questa opera in mostra è solo virtuale.

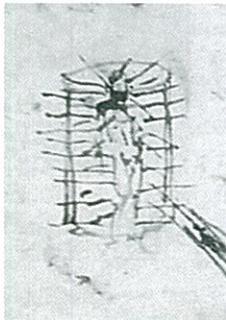
LA GRANDE mostra itinerante su Leonardo artista, scienziato e inventore, che partì dalla Svezia nel 1993 e che, dopo tappe trionfali a Speyer, Rotterdam, Vienna, Boston e Singapore, ha appena concluso quella di Seul e sta per approdare nella British Columbia per poi proseguire in Giappone, Sud Africa e Spagna, presenta in apertura un busto in terracotta di un 'Christo fanciullo' indicato senza mezzi termini come opera di Leonardo. Non dunque una attribuzione, ma una identificazione proposta nientemeno che dal massimo leonardista inglese vivente, Martin Kemp, titolare della cattedra di storia dell'arte rinascimentale a Oxford. Kemp infatti non esita a riconoscerci la 'testicciola' che il Lomazzo descrive nel 1584 fra le cose di Leonardo in suo possesso: 'Anch'io mi trovo una testicciola di terra, di un Christo, mentre ch'era fanciullo, di propria mano di Leonardo Vinci, nella quale si vede la semplicità e purità del fanciullo accompagnata da un certo che, che dimostra sapienza, intelletto e maestà, e l'aria che pure è di fanciullo tenero e pare haver del vecchio savio, cosa veramente eccellente'. A parte la corrispondenza puntuale col carattere evidenziato dal Lomazzo, cioè l'aria del vecchio saggio nei lineamenti di un adolescente, la statuetta che sta facendo il giro del mondo rappresenta quanto dello stile di Leonardo ci si aspetterebbe di riscontrare in un'opera di plastica che fosse documentata come sicuramente sua. Stile, però, non tanto dei suoi dipinti quanto dei suoi disegni, quelli compresi fra il 1480 e il 1495, dove fra l'altro ricorrono soggetti analoghi, come profili, teste e figure di giovani ripresi in atteggiamenti leggiadri o in compostezza riflessiva. Ed è così che il Kemp è propenso a datarla intorno al 1495 in base al confronto con i noti studi a Windsor per le teste dei giovani apostoli Filippo e Giacomo Maggiore nel *Cenacolo*, nei quali però la capigliatura lunga e ondulata come nel busto è solo impostata a vaporosi tratti di carboncino o di sanguigna.

Chi ebbe modo di esaminare la preziosa terracotta in precedenza, come Adolfo Venturi, Leo Planiscig, Giorgio Nicodemi – ed anch'io che la pubblicai nel 1957 –, non si spinse mai oltre al 1480, considerandola un riflesso immediato degli insegnamenti del Verrocchio, maestro di Leonardo, e quindi come prodotto della sua bottega. Al termine della mostra itinerante, a fine anno, l'opera quasi



Leonardo, Studio di figura, probabilmente per una statua, c. 1508. Londra, British Museum.

Leonardo,  
Illustrazione  
schematica  
al *De statua*  
di Leon Battista  
Alberti, c. 1498.  
Codice Atlantico,  
f. 68 v-a  
(particolare  
in grandezza  
naturale).



sconosciuta qui da noi ritornerà nel *caveau* di una banca romana dove si trova dagli anni Trenta con importazione temporanea presso gli eredi del collezionista parigino Luigi Gallandt. Una sua auspicabile presentazione in Italia consentirebbe di fare il punto sulle problematiche sollevate dal saggio di Martin Kemp del 1991. E questo non tanto per discuterne l'attribuzione a Leonardo, ormai accettata all'unanimità, quanto per verificare se una sospettabile anticipazione a un momento più prossimo al tempo dell'attività di Leonardo presso il Verrocchio, o subito dopo, sia veramente da escludersi.

Il problema può essere ora anticipato con l'esame di un'altra straordinaria terracotta, quella di un angelo in piedi che è dello stesso carattere e stile del busto Gallandt. Si tratta di un'opera conservata almeno dagli inizi del Settecento nella pieve romanica di San Gennaro di Lucca presso Collodi.

Entrambi i paesi furono frequentati da Leonardo. Come s'è visto essi sono rappresentati nella mappa di Windsor, RL 12683, al tempo del progetto di canalizzazione dell'Arno, intorno al 1504. Nella rappresentazione schematica a volo d'uccello di 'Sangenaio' è indicato il castello medievale e perfino la pieve romanica. Non si sa se l'angelo fosse già in quella chiesa o se vi arrivasse più tardi, ma è questa una prova di come località anche fuori mano fossero a quel tempo ben note e facilmente raggiungibili. Il paese di San Gennaro fu fondato da napoletani nel VI secolo al tempo di una grande eruzione del Vesuvio, esattamente nel 512. In seguito a un loro esodo in massa, essi approdarono in Lucchesia per insediarsi alle falde delle Pizzorne, su una amena collina prospiciente un vasto territorio allora palude che si estendeva a perdita d'occhio verso il mare. Di qui il nome di San Gennaro dato alla loro piccola, nuova Napoli, paese al quale più tardi si sarebbe affiancato Collodi, e infatti confinante oggi col parco di Pinocchio. Strade e località limitrofe riprendono nomi partenopei, come la via dei Pompei che porta al castello e il vicino villaggio di Gragnano. Il Santo patrono è dunque lo stesso venerato a Napoli, il Vescovo di Benevento decapitato a Pozzuoli nel 305, e il cui sangue torna vivo, ogni anno, il 19 settembre.

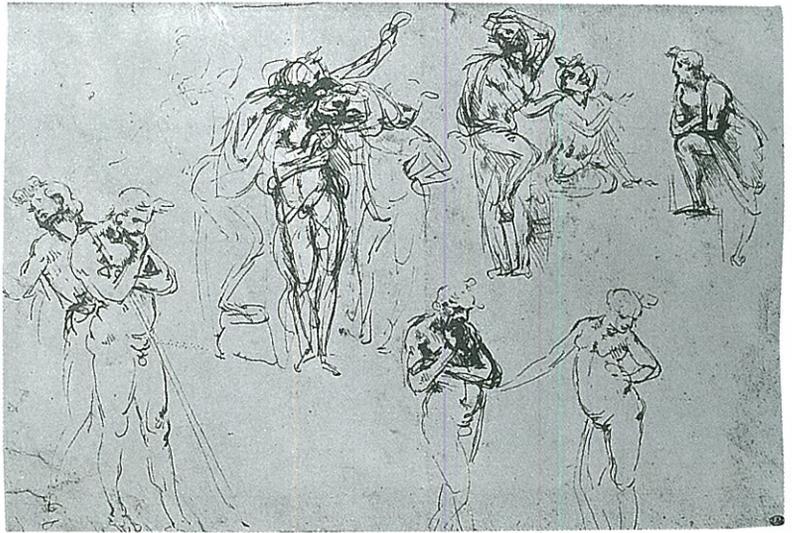
Naturalmente ben nota alle competenti soprintendenze e alle autorità ecclesiastiche, la terracotta di San Gennaro è registrata perfino nella guida del Touring Club Italiano come 'angelo della scuola del Verrocchio', ma non è né menzionata né riprodotta in alcuna delle vecchie o nuove pubblicazioni sul Verrocchio, nemmeno in quelle più recenti apparse in Italia e all'estero in occasione delle celebrazioni, nel 1988, del quinto centenario della morte del grande maestro di Leonardo. Dimenticanza tanto più sorprendente in quanto l'opera è sempre stata del tutto accessibile, posta com'è su un basso piedistallo presso un pilastro all'ingresso dell'altare maggiore. La statua subì un

Leonardo, Mappa delle località lungo il corso dell'Arno da Firenze a Pisa, c. 1504. Windsor, RL 12683, e particolare del territorio lucchese: in alto, sopra Collodi, si nota la rappresentazione schematica di San Gennaro ('san genaio') col castello e la pieve visti a volo d'uccello.

A destra:

L'angelo di terracotta policroma ricordato nella pieve di San Gennaro nel secolo XVIII e recentemente attribuito alla scuola del Verrocchio. È qui presentato come opera giovanile di Leonardo databile intorno al 1478-80.







Nella pagina a fianco:

Particolare dell'angelo di San Gennaro a confronto con lo studio di Leonardo a Oxford per la manica dell'angelo nell'Annunciazione degli Uffizi (c. 1478).

Il disegno del Christ Church è il frammento di un foglio più grande che comprendeva pure un disegno a sanguigna di testa ricciuta della quale è rimasta traccia lungo il margine destro.

Potrebbe essere stata una testa simile a quella della Morgan Library a New York

(in basso a sinistra), un disegno eseguito con la mano sinistra e recentemente riconosciuto del giovane Leonardo (c. 1475).

L'abbozzare in creta è per Leonardo un modo di disegnare in tre dimensioni, e come tale è soggetto alle stesse regole che si applicano, attraverso l'abbozzo, alla fase preliminare di un'opera. Questo è spiegato in un testo giovanile del Libro di Pittura, il cap. 64 (Ms. A, f. 88 v, c. 1492), che sembra riflettere un'esperienza di tirocinio presso il Verrocchio: 'il bozzar delle storie sia pronto, e 'l membrificare non sia troppo finito; sta contento solamente a' siti d'esse membra, i quali poi a bell'agio, piacendoti, le potrai finire'.

In basso a destra: Leonardo, Studi di figura per l'Adorazione dei Magi, c. 1480. Parigi, École des Beaux-Arts.

grave danno il 31 luglio 1773 quando, colpita da una scala sfuggita di mano a un addetto alla preparazione degli addobbi, andò a finire in molti pezzi sul pavimento. Chi si mise a ricomporla pazientemente subito dopo fu un restauratore locale di nome Anania Barsotti che adoperò colla e gesso e nascose le riparazioni più vistose con tinte gialle, rosse e verdi, per cui la terracotta presentava tracce di policromia che andrebbero rimosse. Dopo opportune verifiche delle vecchie stuccature, si dovrebbe procedere alla sistematica pulitura dei punti di innesto dei numerosi frammenti e al nuovo incollaggio con resine epossidiche previo inserimento, a rinforzo, di perni metallici inossidabili. E quindi andrebbe applicata la protezione finale con cera microcristallina. Perciò l'opera resta al suo posto, peraltro non lontano dalla sede della mostra.

LA PRIMA impressione è quella di un'opera di un genio 'acerbo' che procede sicuro e disinvolto e che abbozza alla brava puntando diritto al colpo d'occhio, incurante del particolare. La stecca è usata con incomparabile destrezza come la penna lo è nei disegni giovanili di Leonardo, dove il segno scorre con impetuosa e irruente freschezza, aspro e perfino sgarbato anche quando s'atteggia a un andamento melodico e seducente.

Basta indugiare sui numerosi studi per l'Adorazione dei Magi del 1480, e su quelli ancor più pertinenti per la perduta Madonna del gatto e per la Madonna Benois, che sono più o meno dello stesso periodo, per avvertirvi lo stimolo e la presenza costante di modelli scultorei, se non addirittura l'indole e il gusto di uno scultore. Questo anche in una scena domestica come nel disegno di Oporto qui presente in mostra. Ed è così che vi si possono riscontrare tipologie e morfologie che conducono all'angelo di terracotta, la cui capigliatura s'impone quasi con l'eloquenza di una firma. Leonardo stesso, affrontando poco dopo il tema del paragone delle arti, avrebbe esordito affermando: 'Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, e facendo l'una e l'altra in un medesimo grado, mi pare potere dare sentenza quale sia di maggiore ingegno ...' (Libro di Pittura 38: Ms. A, f. 105 r, c. 1492).

Il Lomazzo, che nel 1584 aveva descritto la 'testicciola' del 'Christo fanciullo' di Leonardo da lui posseduta, era bene informato sulla produzione di Leonardo scultore non solo dagli allievi di questi ma soprattutto in base a un manoscritto di Leonardo da lui consultato e oggi perduto nel quale si discorre a lungo della plastica come 'sorella della pittura', affermando – ed è Leonardo stesso che parla – 'della quale perché io sempre mi sono diletato et mi diletto, sì como fanno fede diversi miei cavalli intieri, et gambe, et teste, et ancora teste humane di Nostre Donne, et Christi fanciulli intieri et in pezzi, et teste di vecchi in buon numero, posso dire che in lei è una grandissima



Leonardo, Studi per il monumento equestre a Gian Giacomo Trivulzio, c. 1508-10. Windsor, RL 12353 (particolare).

Leonardo, Studio di monumento equestre, c. 1517-18. Windsor, RL 12354.

facilità appetto all'arte del dipingere o ben disegnare'. L'informazione riportata dal Lomazzo è almeno in parte confermata da un foglio giovanile nel Codice Atlantico, nel quale Leonardo stesso elenca le proprie opere di pittura, scultura e disegno che teneva presso di sé al momento di trasferirsi a Milano nel 1482. Fra quelle che farebbero pensare a bozzetti di plastica, si trovano 'molte teste di vecchi', 'molti nudi interi', 'molte gambe, piedi e attitudini', e quindi 'una storia di passione fatta in forma', che è certamente un bassorilievo. Anche la voce 'molti componimenti d'angioli' potrebbe applicarsi alla scultura. Singolare destino, infatti, che nessuna delle opere di scultura di Leonardo sia sopravvissuta con una identità confermata da documenti. Che Leonardo fosse famoso anche come scultore lo confermano i suoi primi biografi, e per di più nella *Vita* del Vasari si precisa al titolo 'Pittore e Scultore Fiorentino', lo stesso che si legge nel titolo del *Libro di Pittura* di Leonardo.

Si sa dei grandiosi progetti di monumenti equestri mai realizzati, primo fra tutti quello celeberrimo per Francesco Sforza a Milano, seguito da quello per il Maresciallo Gian Giacomo Trivulzio, più contenuto nelle proporzioni, e destinato a un involucro architettonico come il Tempietto del Civitali per il *Volto Santo* di Lucca, anche se esemplato su quello più celebre di Bramante. E si è accertato di recente che ancora in Francia, negli ultimi anni di sua vita, fra il 1517 e il 1519, Leonardo si occupava del progetto di un monumento equestre da porsi su un arco trionfale come ingresso di un castello o palazzo.

È RARISSIMO, ma può ancora accadere che un'opera d'arte sotto gli occhi di tutti possa essere riconosciuta per quello che è: un capolavoro di mano di un giovane destinato a raggiungere altezze sublimi, per cui le sue prime prove, quelle del genio acerbo, finiscono col passare inosservate.

Di Leonardo apprendista nella bottega del Verrocchio, massimo e ultimo rappresentante della grande tradizione artistica del Quattrocento fiorentino, non si conosce nulla, a parte il celebre aneddoto dell'angelo da lui dipinto nel *Battesimo di Cristo* del maestro. E così si è voluto vedere la mano di Leonardo, forse non a torto, nel grande e magistrale abbozzo in terracotta della *Resurrezione di Cristo* proveniente dalla villa medicea di Careggi – tema forse studiato in quella 'storia di passione fatta in forma' che Leonardo stesso menziona fra le proprie opere giovanili. E infatti non sono mancati, nel passato, tentativi e proposte di riconoscere la partecipazione del giovane Leonardo in opere di scultura uscite da una prestigiosa bottega che vantava il favore di un mecenate di eccezione come Lorenzo de' Medici, e che accoglieva altri astri nascenti come Botticelli, Perugino, Ghirlandaio, Lorenzo di Credi, Cosimo Rosselli, Francesco Botticini, Francesco di Simone e Gian Francesco Rustici.



È certo che il tema di Leonardo scultore è tornato di grande attualità soprattutto all'estero con convegni e seminari a Londra, Oxford, Leida, New York e Los Angeles. Al tema è dedicato un intero volume di «Achademia Leonardi Vinci» (II, 1998), che contiene fra l'altro una aggiornata bibliografia su 'Leonardo e la scultura'.

L'angelo della Pieve di San Gennaro andrà studiato sotto ogni aspetto, scientifico, iconografico e stilistico. E andrà valutato nel contesto dell'attività del Verrocchio e della sua bottega al tempo del cenotafio Forteguerri nel Duomo di Pistoia, una committenza che risale al 1473, e per la quale fu preparato un bozzetto in terracotta che si presenta con molti punti di contatto con l'angelo di San Gennaro. E lo stesso si può dire dei due angeli in bassorilievo pure in terracotta e ora al Louvre, che si è soliti riferire alla stessa committenza e uno dei quali è stato perfino attribuito a Leonardo. È ora provato (p. 93 *infra*) trattarsi invece di quanto è rimasto di un'Assunzione di S. Maria Maddalena.

L'angelo dell'Annunciazione di Leonardo agli Uffizi è inginocchiato e visto di profilo a destra. Quello della terracotta di San Gennaro, benché a tutto tondo e in piedi, è da esser visto pure di profilo a destra, come prova fra l'altro la posizione dei piedi. Il motivo della manica a braccio piegato, come nel dipinto ma senza allontanarsi dal corpo, mostra un sistema del tutto simile del rimbocco e girar dei panni, anche quando l'effetto è conseguito a soli colpi di stecca. Le pieghe di tutta la veste sono sapientemente impostate con l'approssimazione che lascia immaginare la fase successiva nella elaborazione dei particolari: che è poi quello che Leonardo fa nei famosi studi di panneggio, portati come sono a un altissimo livello di rifinitura, come si può vedere soprattutto in quello già nella raccolta del Marchese De Ganay e ora al Louvre, riprodotto qui accanto, dove però il torso della figura con le pieghe al braccio è solo abbozzato a colpi decisi del pennello. Questo si nota anche nello studio a penna a Oxford per la manica dell'angelo dell'Annunciazione degli Uffizi, dove il tocco della penna si fa staccato, allusivo, a suggerire la forma della spalla attaccata a un busto che non c'è. Lo stesso si può dire, infine, del grande abbozzo dell'Adorazione dei Magi, pure agli Uffizi, che ha più l'aspetto di una gigantesca formella in bassorilievo che di una pittura poco più che monocromatica. Si tratta infatti di un disegno a pennello su tavola dove i panneggi acquistano consistenza plastica solo nelle figure di primo piano. E una di queste, il giovane in piedi all'estrema destra che si gira con la testa verso l'esterno e che ha fatto pensare a un autoritratto, si presenta con lo stesso carattere dell'angelo di San Gennaro, che ha tutta l'aria di un garzone di bottega senza i lineamenti idealizzati, efebici e perciò angelici, di tante figure quattrocentesche, da Rossellino e Desiderio allo stesso Leonardo.



Leonardo (attribuito), Angelo in terracotta, c. 1475. Parigi, Louvre (lascito Thiers).

Leonardo, Studio di panneggio, c. 1478-80. Parigi, Louvre (già raccolta Marchese De Ganay).



Un esito da queste premesse, cioè dalla terra abbozzata a colpi di stecca che può farsi terracotta o essere portata a un estremo livello di rifinitura come per essere invetriata, si riscontra in particolare nell'opera di Benedetto Buglioni, uno del 'parentado della Robbia', per dirla con Leonardo (*Libro di Pittura* 37), e che il Vasari (III, 375) menziona alla fine della *Vita* del Verrocchio: 'Fu ne' tempi d'Andrea, Benedetto Buglioni, il quale da una donna, che uscì di casa Andrea della Robbia, ebbe il segreto degl'invetriati di terra: onde fece di quella maniera molte opere in Fiorenza e fuori...'. I suoi angeli nel tondo della Collegiata di Empoli sono quelli che più si avvicinano al carattere e alla tecnica della terracotta di San Gennaro, ma qui il Buglioni non esita a procedere, facendo quello che Leonardo non ritenne opportuno di dover fare con le figure dell'*Adorazione dei Magi*. Si prospetta dunque una eccezionale occasione per un ritorno al Verrocchio e ai suoi collaboratori, due dei quali, Francesco di Simone e Gian Francesco Rustici, amici e colleghi di Leonardo, si riconoscono subito nello stile, mentre è ancora del tutto enigmatica la personalità di un altro, Agnolo di Polo, del quale si conosce una sola opera documentata, un busto del Redentore a Pistoia che ha offerto al Carli l'occasione di attribuirgli anche un busto analogo di proprietà privata, qui presente in mostra. Diciottenne alla morte del Verrocchio nel 1488, Agnolo di Polo non poté essere compagno di bottega di Leonardo, ma poteva averlo incontrato prima che lasciasse Firenze per Milano nel 1482. Il poco che dice di lui il Vasari (III, 371-2) è quanto basta per farne un motivo di riflessione come pure un richiamo alla cautela al momento di affrontare ancora una volta il problema sempre aperto di Leonardo scultore: 'di terra lavorò molto praticamente, ed ha pieno la città di cose di sua mano; e se avesse voluto attender all'arte da senno, avrebbe fatte cose bellissime'. Dunque un altro genio acerbo che però non giunse a maturazione.

Nella pagina a fianco:

Francesco di Simone Ferrucci (o bottega del Verrocchio), Foglio di studi per sculture con prove di penna di mano di Leonardo, c. 1475 (particolare). Parigi, Louvre.

Qui sotto:

Bottega di Benedetto (1459/60-1520) e Sante (1494-1576) Buglioni, Tondo con la Vergine, il Bambino, San Giovannino e due angeli, c. 1520 (?). Empoli, Museo della Collegiata.

Leonardo, Studio per una Madonna col Bambino, San Giovannino e un angelo, c. 1480 (particolare). Oxford, Ashmolean Museum.



*Inediti vinciani  
e capolavori  
della scultura lucchese  
del primo  
Rinascimento*



ISBN 88-09-21549-4



9 788809 215498

C.M. 06048-C

Prezzo L. 45.000