



# Achademia Leonardi Vinci

---

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

---

## ***Recensione a: Edoardo Villata, 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021.***

Paola Venturelli

To cite this article: Venturelli P. (2022), [*Recensione a:*] Edoardo Villata, 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2021: Achademia Leonardi Vinci, 2022, anno II, n. 2, 239-246.

---

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

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

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



# 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career

EDOARDO VILLATA

Fig. 1 - *Edoardo Villata, 1478, a Year in Leonardo da Vinci's Career*, Cambridge Scholars Publishing, New Castle upon Tyne (UK), 2021, pp. 201, ill. 88 b/n; 33 tavole a colori.

**S**U UN FOGLIO conservato a Firenze (Gabinetto delle Stampe e dei Disegni degli Uffizi, 446 E *recto*), Leonardo da Vinci traccia due profili maschili affrontati, accompagnati sulla destra da elementi macchinari. Vi lascia anche due annotazioni mutili: “mbre 1478 Inchominciai le 2 Vergine Marie”, “e compa<re> in Pistoia Fieravate di Domenico. In Firenze è compare amantissimo quanto mio”. (Fig. 2)

Ricco di molteplici indicazioni, questo foglio costituisce il punto di partenza del volume di Edoardo Villata, e suo filo conduttore. Nove densissimi capitoli, tra un'introduzione e un epilogo, focalizzati su un breve periodo di tempo della carriera di Leonardo. Tutto ruota, infatti, attorno al 1478. Esperto leonardista, anche in questa monografia Villata fa interagire opere e contesto, in un complesso

lavoro di ricostruzione storico- culturale, in cui procede sfruttando abilmente documenti scritti, dati stilistici e iconografici. Un intreccio equilibrato, entro cui pone un ‘normale grande artista’, pienamente inserito nel proprio tempo, fuori dalla dimensione leggendaria e mitizzata del ‘genio universale’.

Il 1478 costituisce uno spartiacque importante per Leonardo. Ha ventisei anni. Vive ed esercita a Firenze, città che lascerà quattro anni dopo per andare a Milano, al servizio di Ludovico il Moro, dando inizio al suo prolungato soggiorno lombardo, tra 1482 e 1499, quindi tra 1506 e 1513.

Fin dal 1472 iscritto nel registro dei pittori della Compagnia di San Luca, quindi in grado di ricevere commissioni, in quel 1478 ha probabilmente una sua piccola bottega. Vi lavora un certo “Paulo de Leonardo de Vinci



Fig. 2 - Leonardo da Vinci, *Studi*, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 446 E *recto* (tav. I).

da Firenze”, appellativo che fa appunto presumere essere Paulo un suo aiuto, se pur per breve tempo: “per mala vita” riparerà presto a Bologna “ad laborare de tarsia”, come scrive Giovanni Bentivoglio a Lorenzo il Magnifico il 4 febbraio 1479. Sempre nel 1478, il 10 gennaio, Leonardo si vede commissionare la pala per la cappella di san Bernardo nel Palazzo della Signoria, già allogata in precedenza a Piero del Pollaiuolo. Costituisce la prima commissione nota del Vinci, realizzata però solo in un cartone, poi sfruttato da Filippini Lippi nel 1483. Il non compimento dell’opera è forse causato dalla congiura contro Lorenzo e Giuliano de’ Medici capeggiata dalla famiglia dei Pazzi, che segna drammaticamente la primavera fiorentina del 1478. Nel frattempo Leonardo ha lasciato la vitalissima bottega del multiforme Andrea Verrocchio, pittore, scultore, orafo, decoratore, esperto di metallurgia. Entratovi probabilmente tra il 1468 e il 1469, ha trascorso il suo apprendistato a contatto di altri brillanti allievi, tra i quali Botticelli, Perugino, Domenico Ghirlandaio. Ha imparato a disegnare e dipingere, a modellare la creta, forse a fondere il bronzo. Punto d’incontro di artisti di rilevante personalità tra la fine degli anni Sessanta e il 1480, in questo *atelier* maestro e allievi cooperano alla realizzazione dell’opera, con lavori a ‘più mani’ che rendono, come noto, difficilissimo dal punto di vista attributivo riconoscere gli originali del Verrocchio e impediscono l’identificazione di un nome preciso.

Leonardo apprende velocemente, ma reinterpretata e rivoluziona con altrettanta celerità. Ecco quindi nel suo angelo inginocchiato raffigurato nel *Battesimo di Cristo* degli Uffizi (ca. 1472-1473 e 1478) -dipinto eseguito dal Verrocchio forse anche con l’aiuto di Biagio d’Antonio e poi ripreso da Leonardo- l’elemento innovativo della rotazione della testa, con il fluire della forma e il morbido movi-

mento del corpo avvolto da un plastico panneggio. Questo dipinto, nella porzione del paesaggio in lontananza a sinistra, ascritto a Leonardo, serve a Villata per planare sul foglio con la *Vallata dell’Arno*, datato 5 agosto 1473 (Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 P *recto*), (Fig.3) il primo disegno autografo del Vinci, ancora artisticamente alle strette dipendenze di Verrocchio, forse da considerarsi un elaborato a disposizione della bottega. Una veduta presa probabilmente dal vivo, che conferisce piena dignità al genere del paesaggio e mostra come il doppio binario, tradizione/innovazione, su cui si muove il ventunenne Leonardo, qui straordinariamente moderno nel rendere la qualità dell’atmosfera, comprenda il rapporto dialettico con la pittura fiamminga.

Nel primo capitolo del suo *The Heritage of Apelles. Studies in the Art of the Renaissance* (1976), dedicato al tema della ‘luce, forma e resa delle superfici nella pittura del Quattrocento’, Ernst H. Gombrich invocava uno studio speciale su questo aspetto della produzione vinciana, ritenendo che nelle opere giovanili dell’artista molti elementi evidenziassero uno sguardo attento alla pittura nordica. Esemplificativo al riguardo anche solo la cura dettagliata nel restituire la lucentezza dei riccioli che incorniciano il volto di Ginevra Benci, ritratta nella tavola (1474-1476) della National Gallery of Art di Washington, certamente ispirato nell’impostazione alla verrocchiesca *Dama del mazzolino* (Firenze, Museo del Bargello), ma vicina per il taglio e la resa lenticolare dei particolari figurativi alle effigi di Tommaso e Maria Portinari, dipinte da Hans Memling (New York, The Metropolitan Museum). Edoardo Villata accoglie il suggerimento di Gombrich, dedicando all’argomento un capitolo del suo volume (“Leonardo and Memling: the competition with Flemish painting”) in cui insegue l’e-



Fig. 3 - Leonardo da Vinci, *Studio di Paesaggio*, 1473, Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 8 P recto (tav. III).

volversi di tali suggestioni, con il punto di arrivo del superamento della luce/colore fiamminga a favore di una personale visione di luce atmosferica. (Fig. 4)

Ma torniamo al foglio di Firenze 446 E recto da cui è partito Villata. La nota in cui si accenna all'amico ('compare') "Fieravante di Domenico" in Pistoia, ci riporta agli ultimi anni della presenza di Leonardo nella bottega del Verrocchio. Pistoia è, infatti, la città dove il suo maestro sposta in parte il laboratorio tra 1477 e 1478. Ha ricevuto l'incarico di dipingere la pala d'altare per la cappella della Madonna di Piazza nel Duomo, commissionata a Verrocchio, ma portata a compimento dall'allievo Lorenzo di Credi, (Fig. 5) scupoloso realizzatore dei progetti dell'*atelier*. Verrocchio deve eseguire anche il cenotafio di marmo del cardinale Niccolò Forteguerra per il Duomo della città, opera da lui firma-

ta, eseguita senza dubbio con la sua bottega. Verrocchio vi lavora già nel 1476, come attesta il modello in terracotta al Victoria and Albert Museum di Londra, nella mandorla retta da quattro angeli che figura nella parte alta della composizione esplicito omaggio alla *Porta della Mandorla* in Santa Maria del Fiore di Giovanni Antonio di Banco (Nanni di Banco), risalente al 1414-1421: l'opera plastica dalla quale il Vinci desume il volto giovane delineato sulla destra del disegno agli Uffizi 446 E recto.

Tutto ciò conduce a Leonardo 'plasticatore', tema cui tempo fa Carlo Pedretti aveva dedicato interessanti riflessioni (*A proem to Sculpture*, 1989), già affrontato in altra sede dallo stesso Villata (*Leonardo plasticatore tra Firenze e Milano: proposte di metodo e di attribuzione*, 2013).

Anche se a oggi non c'è una sola opera sicuramente autografa, non è possibile non dar



Fig. 4 - Hans Memling, *Madonna con Bambino e due Angeli*, Firenze, Galleria degli Uffizi (tav.VII).



Fig. 5 - Andrea Verrocchio e Lorenzo di Credi, *Madonna di Piazza*, Pistoia, Cattedrale (tav. XVII).

credito a Giorgio Vasari quando dice che nella sua prima attività il Vinci si occupò di scultura, assecondando del resto quanto lo stesso Leonardo scrive: “Adoperandomi io non meno in scultura che in pittura, et esercitandol’una e l’altra in un medesimo grado (*Libro di Pittura* § 38, dal Ms. A, 105-104v[25-24v]). Senza farsi troppo prendere la mano da foghe attributive, Villata passa in rassegna con prudenza alcune opere in terracotta citate dalla

critica nel discutere questo probabile aspetto della produzione vinciana. Tra l’altro prende in considerazione la scultura con la *Vergine e il Bambino che ride* del Victoria and Albert Museum, già assegnata ad Antonio Rossellino, ma a partire da un’intuizione di Claude Phillips (1899) frequentemente associata al nome di Leonardo, in un vivace dibattito critico cui concorrono le illuminate osservazioni di Gigetta Dalli Regoli (*Antonio Rossellino*



Fig. 6 - Andrea Verrocchio (?), *Angelo*, Parigi, Musée du Louvre (tav. XVIII).

o Leonardo? Sulla statuetta del Victoria and Albert Museum di Londra, [www.finestresullarte.info](http://www.finestresullarte.info)). Nella sua disamina Villata fa rientrare anche i due bassorilievi con l'*Angelo*, entrambi al Louvre, uno riportato dubitativamente al Verrocchio (Fig. 6), l'altro con meno incertezze a Leonardo (Fig. 7) e da collegare a un suo studio per un'allegoria di *Vittoria e Fortuna* (Londra, British Museum). In questa parte del volume non possono mancare le molte esercitazioni grafiche vinciane dedicate ai drappaggi, particolarmente importanti nella sua attività giovanile, esercitazioni autonome, non da ricondurre a opere finite, quasi certamente usate all'interno dell'*atelier* di Verrocchio e in circolazione a Firenze anche dopo la partenza di Leonardo per Milano. Sono i "cenci molli interrati" modellati su "figure di terra", ritratte "di naturale" dal Vinci disegnandole sopra "certe tele sottilissime di renna o di pannilini", materiale ovviamente molto più resistente rispetto alla carta, di cui parla Vasari nel capitolo delle *Vite* dedicato a Leonardo. Particolarmente rappresentativo risulta in tal senso lo *Studio di drappaggio di*



Fig. 7 - Leonardo da Vinci, *Angelo*, Parigi, Musée du Louvre (tav. XIX).

una figura seduta conservato al Louvre (inv. 2255), dipinto a tempera su tela di lino attorno al 1470-1475, dall'impressionante effetto tridimensionale reso con straordinario senso tattile, ottenuto attraverso una tecnica a punteggiamento assimilabile a quella dei miniatori, probabilmente eseguito dal Vinci poco prima di lasciare Verrocchio.

Ma il foglio degli Uffizi da cui Villata è partito, serve a documentare anche come alla fine del 1478 Leonardo stesse lavorando a "due Vergine Marie": giovanile attestazione della lunga serie di *Madonna con Bambino* che ritma tutta la carriera dell'artista, discussa a suo tempo da André Chastel (*Le Madonne di Leonardo*, 1979). Rimangono spesso solo nella forma di disegni e abbozzi e non nell'originale, come succede per la cosiddetta *Madonna del Gatto* (composizione più volte sperimentata dal maestro), forse una delle due citate nel nostro foglio, con l'elemento iconografico insolito del gatto colto nell'atto di scappare dalle mani del Bambino, da paragonarsi al *Putto* di Verrocchio che stringe a sé un delfino (Firenze, Palazzo Vecchio). Al gruppo



Fig. 8 - Leonardo da Vinci, *Madonna Benois*, San Pietroburgo, Ermitage (tav. XXXI).

appartiene la *Madonna del garofano* di Monaco (Alte Pinakothek), opera che ha dovuto attendere a lungo prima che la critica accettasse l'assegnazione a Leonardo. Per la testa della Vergine l'allievo procede accanto al maestro Verrocchio, ritenuto l'autore del disegno con *Testa femminile* al British Museum (1895.0915.7851), richiamato nel dipinto di Monaco anche nella fine analisi condotta sul motivo dei capelli intrecciati. Nella *Madonna del garofano* le influenze nordiche spiegano il mimetico naturalismo, ma si avverte il deciso superamento della tradizione compiuto a questo punto da Leonardo attraverso la 'novità' del paesaggio azzurrato e arioso scandito da rilievi rocciosi che appare attraverso le due bifore alle spalle di Maria.

L'altra 'Vergine Maria' sempre citata dalla critica per il nostro appunto sul foglio agli Uffizi è la *Madonna Benois*, all'Ermitage di San Pietroburgo. (Fig. 8) Un piccolo dipinto, in passato assegnato a Verrocchio o a Lorenzo di Credi, in cui è innovata sensibilmente la tipologia della Vergine, presentata come una Madonna che ride. Costituisce l'argomento dell'ultimo capitolo del volume di Edoardo Villata. Distante per l'impostazione dinamica della Vergine dai modelli verrocchieschi, l'opera registra un significativo cambiamento di stile dovuto a un'inedita spazialità e all'ingresso del linguaggio delle emozioni. La sintesi tra Memling e Verrocchio degli anni giovanili è stata superata, e tale passaggio ha condotto il Vinci alla maturità artistica.

Siamo giunti così all'"Epilogue".

Il 29 dicembre 1479 Bernardo Baroncelli, assassino di Giuliano de' Medici nella congiura dei Pazzi, viene impiccato alle finestre del Palazzo del Capitano. Leonardo lo ritrae in un disegno (Bayonne, Musée Bonnat), annotando freddamente foggia e colori delle vesti. L'anno seguente, come suggerito recentemente (2019) da Vincent Delieuvin, i frati del convento agostiniano di San Giovanni in Scopeto commissionano a Leonardo la celebre *Adorazione dei Magi*, rimasta incompiuta (Firenze, Uffizi). Un grande abbozzo che sconvolge la tradizionale iconografia di un soggetto caro ai pittori fiorentini: una composizione molto complessa, ricca di figure, dalla prospettiva decentrata, con la Vergine e il Bambino messi in primo piano sull'asse centrico, così come aveva fatto Verrocchio per la scena della *Decapitazione del Battista* nel bassorilievo argenteo realizzato per l'altare del Battistero di Firenze (1477).

Ma qui si arresta il libro di Edoardo Villata.

Paola Venturelli