



VERROCCHIO IL MAESTRO DI LEONARDO

a cura di
FRANCESCO CAGLIOTI
ANDREA DE MARCHI

Marsilio

ANDREA FERRUCCI

Fiesole, 1465 circa - Firenze, 1526

11.9 *Crocifisso, 1510-1515 circa*

Legno di sughero intagliato e dipinto (su croce non originale), cm 181 × 161
Cerreto Guidi, Chiesa di San Leonardo (in deposito da Firenze, Raccolta Statale Bardini)

BIBLIOGRAFIA

Bisceglia 2007; *Eadem*, in *Norma e capriccio* 2013, pp. 310-311 n. VI.2

♦ GIANLUCA AMATO

Restaurato nel 2006 e pubblicato come opera di Andrea Ferrucci su indicazione di Francesco Caglioti, questo importante *Crocifisso*, oggi nella chiesa di San Leonardo a Cerreto Guidi, proviene dalle raccolte di Stefano e Ugo Bardini, acquisite dallo Stato italiano nel 1996 (Bisceglia 2007). La struttura del *Cristo*, realizzata in corteccia di sughero, è ricoperta da una sottile tela ingessata, su cui è stesa l'attuale cromia, originale. Il perizoma in tela blu, guarnito da fasce dorate, è modellato in fitte pieghe increspate, che si sviluppano dal fianco sinistro. La folta capigliatura si contraddistingue per la sua modellazione in stoppa: come trucioli filanti, le ciocche fluiscono disordinate sulle spalle e sulla schiena, assecondando l'inclinazione della testa, che amaramente si abbandona sul torace. La pelle aderisce all'organismo come una guaina sottile, evidenziandone la trama delle ossa e la ricchezza dei tessuti muscolari. La raffinatezza delle stesure pittoriche consente di apprezzare al meglio il modellato della figura, modulandone le elastiche tensioni in una suadente e smisurata dolcezza. Le dimensioni ragguardevoli indicano che la scultura fu realizzata per avere il massimo risalto nella chiesa di provenienza, quale ornamento dell'altare maggiore o di una rilevante cappella. Sull'esempio del *Cristo* di Antonio del Pollaiuolo oggi a San Lorenzo, la combinazione di materiali leggeri come il sughero, la stoppa e la tela induce a non escludere che l'intaglio Bardini abbia svolto anche il ruolo d'immagine processionale (Bisceglia 2007).

Il profilo critico di Andrea Ferrucci – o Andrea da Fiesole, come lo ricorda Vasari – ha acquisito un'oggettiva rilevanza soprattutto negli ultimi decenni. Membro di una ramificata famiglia di scalpellini, e attivo su più fronti tra Firenze, Roma e Napoli, Andrea ricoprì un ruolo sostanziale nelle vicende della scultura tra Quattro e Cinquecento, non soltanto nel settore del marmo – ambito che lo rese celebre fra i suoi contemporanei –, ma anche nell'intaglio di *Crocifissi* lignei. Dell'artista Vasari ricorda due esemplari: il *Cristo* «grande quanto al vivo» scolpito per Marco del Nero, tuttora in Santa Felicita a Firenze, e la versione più piccola, purtroppo smarrita, appartenuta alla Compagnia dell'Assunta nella chiesa di Santa Maria Primerana a Fiesole (Vasari 1550 e 1568, ed. 1966-1997, IV, 1976, p. 258).

Il *Crocifisso* Bardini è in rapporto strettissimo col testimone di Santa Felicita (Bisceglia 2007): l'impostazione del corpo, il disegno terso delle arcate sopracciliari, il naso sottile, la modellazione soffice della barba e la conformazione dei capelli rendono le due sculture quasi gemelle. Affrontando lo

studio dell'esemplare 'vasariano', Margrit Lisner ne ipotizzò la dipendenza da un prototipo di Verrocchio (il Cristo del cenotafio di Forteguerra a Pistoia o un'opera simile), collocandone l'esecuzione tra la fine degli anni Ottanta e il 1490 (Lisner 1970, p. 76). Successive ricerche hanno posticipato l'esecuzione della figura intorno al 1520, anno di fondazione della Cappella del Nero, consacrata in quell'occasione al Santissimo Crocifisso (Fiorelli Malesci 1986, pp. 175-177, 241-242). In generale, l'intaglio Bardini tradisce una freschezza e una sottigliezza plastica più evidenti rispetto al testimone di Santa Felicita. L'opera sprigiona un'energia diversa: la testa del Cristo invade perentoriamente lo spazio e l'elegante abbandono del corpo restituisce un aspetto più veridico alla composizione. Lo scarto esecutivo tra le due figure emerge anche nella più sensibile elaborazione dell'anatomia e nella definizione della testa Bardini, dove le durezza dell'intaglio si sciolgono nei contorni sfumati del viso, nei virtuosismi dei capelli ritorti e impastati, coerenti con opere del maestro databili tra il primo e il secondo decennio del Cinquecento. Ritroviamo risultati analoghi nelle statue del sepolcro Cicaro ai Santi Severino e Sossio a Napoli, e nella poco più tarda *Santa Caterina d'Alessandria* del Walters Art Museum di Baltimora (Naldi 2002, pp. 84-87, 213-215). Il confronto con questi marmi consente di inquadrare la datazione del *Crocifisso* Bardini nei primi anni del secondo decennio, in contiguità con la commissione del *Sant'Andrea* del Duomo di Firenze, avviata dal maestro nel 1512 (ivi, pp. 92-93 nota 75).

Le ricerche degli ultimi anni hanno permesso di anettere al *corpus* dei *Crocifissi* di Andrea altre testimonianze: l'esemplare nel coro del convento di San Vincenzo Ferreri a Prato (realizzato a stampo, in cartapesta o mistura), e quello oggi sull'altare maggiore della pieve di Sant'Andrea a Cercina, giunto nel 1810 dalla chiesa di San Iacopo in via Ghibellina a Firenze (Amato 2012, p. 122 nota 61; *Idem* 2012-2013, I, pp. 223-232). Si tratta di sculture già note alla Lisner, che tuttavia le radunò fra le opere di autori ignoti collocabili nella seconda metà del Quattrocento e intorno al 1500 (Lisner 1970, pp. 93-95). A tale nucleo ritengo possa aggiungersi la *Pietà* fittile oggi nei depositi del Metropolitan Museum of Art a New York (inv. 14.23a-d), appartenuta fino al 1913 a Stefano Bardini, e fin qui riferita alla bottega di Giovanni della Robbia o a un anonimo plastificatore fiorentino intorno al 1500. Il Cristo del gruppo newyorkese mostra, infatti, molti punti di contatto coi *Crocifissi* di Andrea Ferrucci, rispetto ai quali è indubbiamente precedente. ♦

