



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. ♦

