

Principi costruttivi nei monumenti funebri di Francesco di Simone Ferrucci

Paolo Parmiggiani

Lo studio morfologico della scultura funeraria si è solitamente concentrato sull’osservazione e sul confronto dei modelli figurativi e architettonici, consentendo di raggruppare le opere in base alle tradizioni iconografiche delle scuole e ai contesti culturali. Nel progressivo affinamento degli studi, favorito soprattutto dal riesame delle conoscenze consolidate e dalla disponibilità di nuove documentazioni, ancora non è entrata tra le prassi metodologiche quella di confrontare, sia all’interno della produzione di un singolo artista, sia tra opere analoghe di artisti differenti, i principi esecutivi e di assemblaggio di opere complesse come i monumenti funebri in marmo o in pietra. In questo senso, più sviluppate sono le ricerche sulla pittura, particolarmente per i grandi cicli di affreschi. Ad esempio, attraverso il conteggio delle giornate di intonaco è possibile determinare le fasi di esecuzione, oppure, con l’identificazione di modelli figurativi o strutturali ricorrenti, si possono ricavare le sagome di alcuni car-

toni fondamentali. Un caso precoce – e non più ripetuto – di studio degli aspetti tecnico-progettuali delle grandi opere lapidee del Rinascimento è il lavoro di Carl von Stegmann e Heinrich von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana* (1885-1908), in cui vari monumenti sono stati accuratamente disegnati e misurati. Ma anche in questo pregevole e affidabile lavoro i principi costruttivi non sono analizzati, preferendo ad essi – in sintonia con le impostazioni critiche del tempo – l’osservazione dei sistemi proporzionali¹.

Uno dei maggiori problemi per lo storico dell’arte è l’impossibilità di procedere in questo tipo di analisi senza l’aiuto di un ponteggio. Pertanto i restauri costituirebbero un’occasione conoscitiva importante, se non fosse che raramente vengono elaborate puntuali documentazioni grafiche e fotografiche delle parti costruttive e, qualora si facciano, esse stentano a uscire dagli archivi delle soprintendenze e dei restauratori, trovando di rado sbocco in qualche pubblicazio-

ne. Purtroppo, neppure le fugaci apparizioni degli storici dell’arte sui cantieri hanno finora consentito di avviare una sistematica raccolta di dati certi equiparabile a quanto, per esempio, già da tempo si fa nel campo delle ricerche d’archivio.

Nell’ambito della scultura fiorentina, monumenti celebri come quelli di Leonardo Bruni e Carlo Marsuppini (figg. 1, 2) – il primo realizzato tra il 1444 e il 1451 da Bernardo Rossellino, il secondo da Desiderio da Settignano intorno al 1460 (entrambi in Santa Croce a Firenze) – hanno beneficiato di analisi approfondite, che tuttavia non sono state ancora applicate a monumenti affini. Risalendo ai più specifici studi tecnici sulle sudette tombe, pubblicati nel 1992 e nel 1998 dalla rivista «OPD Restauro» a seguito degli interventi condotti dall’Opificio delle Pietre Dure di Firenze, si possono ricavare preziosi dati sui materiali utilizzati, sulle tecniche di scultura e di ornamentazione pittorica, su ampie porzioni d’opera interamente celate dalle



1. B. Rossellino e aiuti, Sepolcro di Leonardo Bruni, Firenze, chiesa di Santa Croce.



2. Desiderio da Settignano, Sepolcro di Carlo Marsuppini, Firenze, chiesa di Santa Croce.

manutenzioni occorse nei secoli². I pigmenti rossi e verdi rinvenuti, le azzurriti e gli ori sulle superfici di marmo bianco hanno posto in luce la continuità col fasto dei monumenti medievali, e i riemersi complementi affrescati che inquadrano le tombe hanno schiuso nuovi spiragli sulla conoscenza degli effetti scenografici e dei rapporti spaziali tra monumento ed edificio. Esiti analoghi sono stati prodotti anche dal restauro di un'altra ope-

ra fondamentale per il Rinascimento italiano, il monumento al cardinale del Portogallo di Antonio Rossellino; tuttavia, nella relazione pubblicata, i principi tecnico-costruttivi non sono rilevati, limitandosi l'osservazione alle tecniche decorative, come per esempio le dorature³. Nella logica di queste pagine, tale mancanza è un problema di non poco conto: al fine di meglio comprendere il lavoro della bottega di Antonio e dei suoi disce-

poli e imitatori, sarebbe importante confrontare i sistemi di taglio e di assemblaggio delle lastre marmoree del monumento di San Miniato al Monte con quelli di altre opere ad esso affini, come la tomba di Maria d'Aragona in Sant'Anna dei Lombardi a Napoli, completata da Benedetto da Maiano.

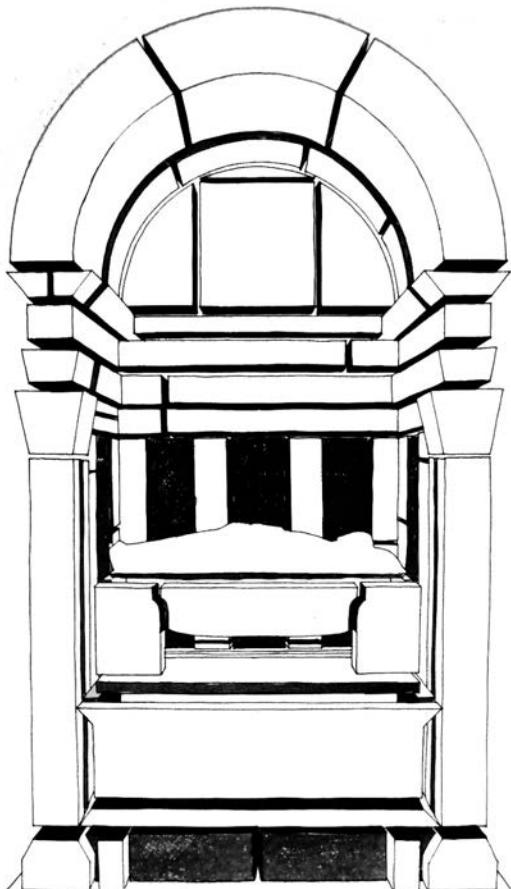
Invece, di importanza basilare per il tipo di studio che si vuole qui affrontare, sono i rilievi delle parti marmoree che i re-

stauri dell'Opificio hanno ricavato dai monumenti Bruni e Marsuppini (figg. 3, 4)⁴. Già un rapido raffronto tra i due schemi consente di individuare importanti differenze d'approccio costruttivo: se nel caso della semplice struttura trionfale introdotta da Rossellino le componenti architettoniche sono concepite per gruppi marmorei regolari, sulla base di un progetto ben calibrato e prudente, impressionante è la maestria con cui Desiderio ha messo in opera un progetto stravagante e strutturalmente complesso, con soluzioni innovative e, per certi versi, arrischiate: per esempio, parti aggettanti come i fanciulli reggifestone in cima al monumento Mar-

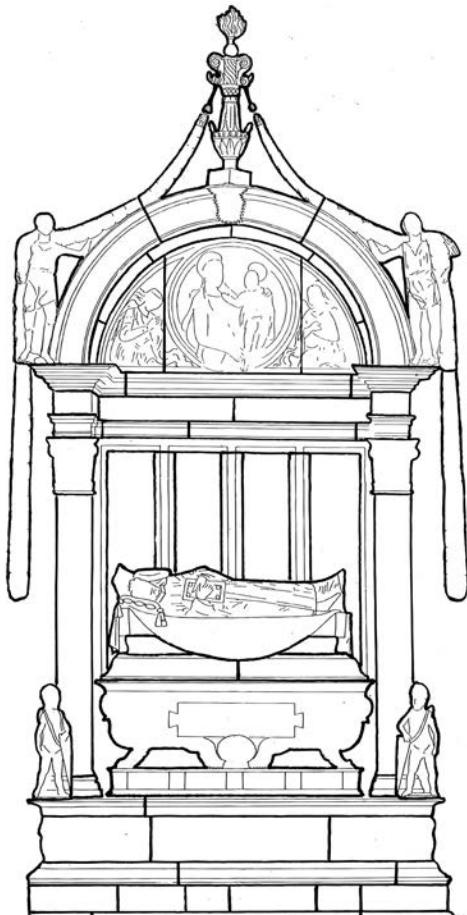
suppini sono solidali con una porzione dell'arcata; oppure, elementi che Rossellino ha risolto in più pezzi per evitare sprechi di materiale e per facilitarne la messa in opera (come il *gisant* e il letto funebre), il settignanese li ha scolpiti in un solo blocco di marmo. L'impiego di blocchi di considerevole grandezza in alcune sezioni del monumento Marsuppini è d'indubbia originalità nella tradizione scultorea fiorentina. Un simile sforzo tecnico è rivelatore della chiarezza progettuale del settignanese e, al tempo stesso, della sua sicurezza esecutiva, tanto da riportare l'attenzione su un problema più volte sottolineato dalla storiografia artistica, ossia la sua attività nel

campo della scultura a tutto tondo, anche di grande formato. Se la vocazione scultorea di Desiderio è senz'altro per i rilievi e i lavori d'ornato, tuttavia non è da sottovolture la spinta dell'artista a emergere in altri campi: prova ne sono proprio gli impressionanti monoliti del monumento Marsuppini, lavorati con una tale padronanza tecnica e sensibilità di tocco da tener testa alla scultura di grande formato di Donatello e Michelozzo. A parte i genietti reggiscudo sulla base del monumento Marsuppini, che sono la prova più lampante dell'abilità dello scultore nei manufatti in tondo, non va dimenticata la ben nota *Maddalena* in Santa Trinita a Firenze (iniziale-

3. Schema delle parti costitutive del monumento di Leonardo Bruni (rilievo a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze).



4. Schema delle parti costitutive del monumento di Carlo Marsuppini (rilievo a cura dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze).



ta da Desiderio e conclusa da Giovanni d'Andrea)⁵, ma neppure si possono tralasciare i celebri marmi di casa Martelli, tutt'oggi oggetto di un vivace dibattito critico: il *San Giovannino* del Museo Nazionale del Bargello a Firenze, opera schiaccianente donatelliana, che, dopo l'im-

pulso dato dagli studi di Jeno Lányi⁶, la critica ha progressivamente avvicinato al catalogo del settignanese, fino alla recente ipotesi che ne divide la paternità con Donatello⁷; il *David* Martelli della National Gallery di Washington, lavoro difficilmente valutabile perché non finito (e

perché grossolanamente ripreso da un mediocre scultore), ma che tuttavia una parte della storiografia è riuscita a mettere in relazione con l'opera di Desiderio, e più precisamente con gli *Angeli portacero* dell'altare eucaristico di S. Lorenzo a Firenze⁸.

Il monumento Marsuppini è un *unicum* nella produzione di Desiderio e, assieme al monumento Bruni che lo ha ispirato, può essere ritenuto uno dei modelli tombali più influenti del secondo Quattrocento. Quasi tutti i più grandi scultori toscani del tempo si sono misurati con quest'opera, magari traendone solo qualche spunto: Matteo Civitali col monumento di Pietro da Noveto nel Duomo di Lucca, Mino da Fiesole col monumento del conte Ugo di Toscana nella Badia Fiorentina, e persino Pietro Lombardo con la tomba di Antonio Roselli nella chiesa di S. Antonio a Padova, sono solo alcuni esempi⁹.

Ma la più fedele e nota trasposizione è senza dubbio il sepolcro di Alessandro Tartagni nella chiesa di San Domenico a Bologna (fig. 5), opera del fiesolano Francesco di Simone Ferrucci, il quale, verosimilmente, svolse un periodo di apprendistato con Desiderio proprio negli anni in cui era in esecuzione il monumento Marsuppini¹⁰. Il sepolcro Tartagni, eseguito intorno al 1483, non è altro che un adattamento della tomba Marsuppini ai più aggiornati stilemi verrocchieschi che caratterizzano tutta l'ultima produzione del Ferrucci¹¹. Tale componente stilistica è evidente nelle tre figure di *Virtù teologali* al di sopra del *gisant*, e anche nel massiccio infoltimento dei motivi decorativi, che non risparmiano alcuno spazio dell'opera. Tuttavia, la matrice desideriana non scompare: il Ferrucci rimane sostanzialmente fedele all'impianto del modello ispiratore,

5. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Alessandro Tartagni, Bologna, chiesa di San Domenico.





6. Desiderio da Settignano, Sepolcro di Carlo Marsuppini (particolare del basamento), Firenze, chiesa di Santa Croce.

pur adottando accorgimenti volti a risolvere necessità tecniche diverse. Il sopravvissuto progetto del monumento attesta come l'idea originaria fosse ancora più aderente rispetto a quella poi realizzata, prevedendo persino i genietti reggiscudo del basamento e gli adolescenti reggifestone in alto, a fianco dell'arco¹².

Oggi il monumento si trova nel vestibolo de' Calderini della chiesa domenicana, ma in origine era collocato alla parete sinistra della Cappella Maggiore, nella zona presbiteriale al di

sopra della scalinata che porta all'altare maggiore¹³. I diversi smantellamenti occorsi nel tempo hanno provocato nelle lastre molteplici rotture, che oggi complicano la lettura degli elementi dell'opera¹⁴. Confrontando le basi dei monumenti Tartagni e Marsuppini, e in particolare i rispettivi fregi con arpìe che tendono festoni vegetali attaccati a un vaso ricolmo di frutta, si può vedere come Ferrucci mantenga la tripartizione dei blocchi proposta dal settignanese, anche se con minor attenzione ai rapporti di continuità tra gli

intagli marmorei e le giunture delle lastre: Desiderio (fig. 6) svolge il disegno dei nastri attaccati al vaso all'interno della lastra centrale, ricercando un rapporto equilibrato tra l'ornamentazione e il fondo neutro, mentre Francesco (fig. 7) adotta un approccio più libero, rafforzando e compenetrando gli elementi decorativi, e curandosi meno di adattare il disegno degli intagli alle scansioni tra le lastre¹⁵. Qualcosa di simile avviene per i corpi delle arpìe, divisi tra gli spessori di due lastre marmoree sovrapposte: le

7. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Alessandro Tartagni (particolare del basamento), Bologna, chiesa di San Domenico.





8. Desiderio da Settignano, Sepolcro di Carlo Marsuppini (Arpia, particolare del basamento), Firenze, chiesa di Santa Croce.



9. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Alessandro Tартagni (Arpia, particolare del basamento), Bologna, chiesa di San Domenico.

giunture corrono tra la testa e un'ala, evitando di disturbare la leggibilità di una parte figurativa di primo piano come il volto, a cui è lasciata, quasi con un effetto a tuttotondo, la vista di spigolo (figg. 8, 9). Le arpìe del Ferrucci sono copie di quelle desideriane e presentano poche differenze iconografiche, come la ridotta raffigurazione delle ali perpendicolari al muro o l'aggiunta di una rosellina in corrispondenza della scollatura dell'arpia di sinistra¹⁶.

Passando al fulcro iconografico dei monumenti, la parte centrale, col sarcofago sormontato dal *gisant* all'interno di una finta camera mortuaria, i rap-

porti figurativi e costruttivi sono analoghi, anche se a tratti personalizzati dal Ferrucci. La differenza maggiore consiste nell'eliminazione da parte di Francesco del meraviglioso coperchio embricato ideato da Desiderio: nel monumento Tartagni il letto funebre poggia direttamente sul sarcofago riccamente ornato, a sua volta sostenuto da un podio come nello stesso Desiderio. Le ricche decorazioni vegetali, la cartella dedicatoria e la conchiglia alata del monumento Marsuppini sono riproposti fedelmente, mentre il fregio del podio è diverso. Invece, da un punto di vista costruttivo, i sarcofagi e i podi sono identici

(figg. 10, 11, 12): essi sono concepiti in tre nuclei principali, cioè la parte posteriore nascosta del sarcofago, quella omologa del podio, e una lastra unica fissata anteriormente a chiusura delle suddette parti, con le zampe leonine e la conchiglia alata che fanno corpo unico con la faccia del sarcofago e con quella del podio, garantendo allo stesso tempo un più unitario e saldo fissaggio dell'insieme. Attraverso un espediente scenografico, questo sistema costruttivo consente di dar forma in modo relativamente semplice a un progetto decorativo ambizioso: l'effetto voluminoso dei girali botanici che fuoriescono dal perimetro

del sarcofago è solo in superficie, ed è inferiore allo spessore della lastra di facciata (fig. 13). L'uso di costruire i sarcofagi con lastre lapidee perpendicolari tra loro è normale fin dai tempi più antichi, e nella produzione del Ferrucci è già riscontrabile nel sepolcro di Barbara Manfredi, realizzato intorno al 1468 per la chiesa di San Biagio a Forlì (oggi in San Mercuriale). Oltre che nella varietà e nella ricchezza dei motivi decorativi, la bellezza del progetto di Desiderio consiste proprio nell'estendere un sistema costruttivo tradizionale a soluzioni strutturali e scenografiche innovative.

Assai meno fedele è il modo in cui Francesco ripropone la parte col *gisant* sul letto funebre: l'imponente blocco marmoreo di Desiderio, da cui sono ricavati entrambi gli elementi assieme a un lenzuolo splendidamente damascato, nel mo-



10. Schema delle parti costitutive del sarcofago e del podio nel monumento Marsuppini.

numento Tartagni diventa un apparato di due lastre combacianti ad angolo retto (fig. 14), una per la figura del defunto, il

trapezio per la bara e il lenzuolo ricadente. Questa suddivisione tra *gisant* e letto, inaugurata dal monumento Bruni, si può ritrovare in quasi tutti i monumenti

11. Desiderio da Settignano, Sepolcro di Carlo Marsuppini (particolare del sarcofago e del podio), Firenze, chiesa di Santa Croce.



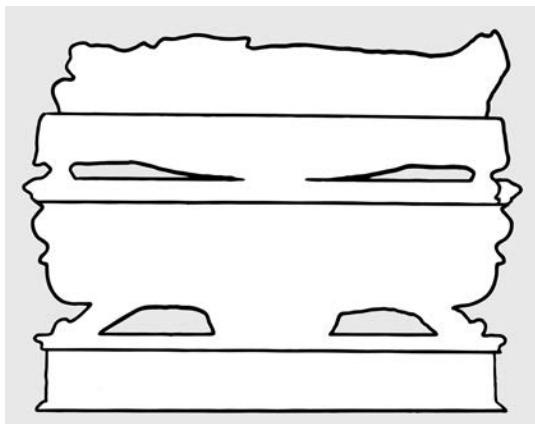
12. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Alessandro Tartagni (particolare del sarcofago e del podio), Bologna, chiesa di San Domenico.



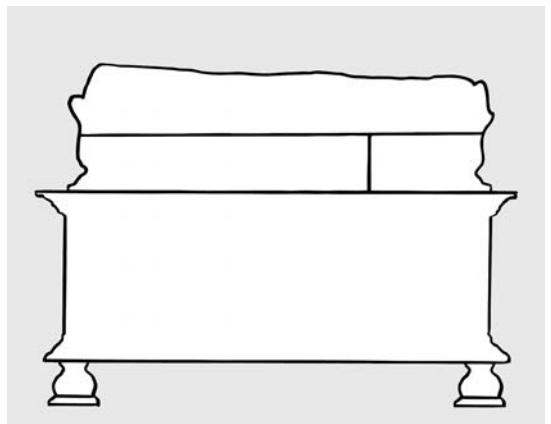


13. Desiderio da Settignano, Sepolcro di Carlo Marsuppini (particolare del sarcofago), Firenze, chiesa di Santa Croce.

14. Schema delle parti costitutive del gisant e del letto funebre nel monumento di Alessandro Tartagni.



15. Schema delle parti costitutive del gisant e del letto funebre nel monumento di Barbara Manfredi.



che da esso discendono, e, nella produzione del Ferrucci, è presente fin dal giovanile sepolcro di Barbara Manfredi (figg. 15, 16)¹⁷: benché il cuscino e il capo di Leonardo Bruni siano più distesi rispetto a quelli inclinati di Barbara Manfredi, e il letto su cui giace l'umanista, con le aquile che lo sostengono, sia più elaborato rispetto al semplice giaciglio forlivese, è chiaro come Francesco sia vicino anche al modello rosselliniano. Questa concezione costruttiva, particolarmente adatta per i lunghi trasporti che era solito intraprendere uno scultore itinerante come il Ferrucci, ritorna in tutti i suoi successivi monumenti ad arco trionfale, anche se con accorgimenti diversi, volti soprattutto al risparmio di materiale. Nel monumento Tartagni si può notare un assottigliamento delle lastre marmoree, specialmente in quelle usate per i drappi ricadenti, e poste verticalmente a fianco del gisant. Inoltre, un accorgimento che diventa ordinario a partire dal monumento Tartagni è quello di scolpire nella lastra del lenzuolo i fiocchi del cuscino su cui poggia il capo

del defunto (fig. 17)¹⁸; nel monumento Manfredi (fig. 18), invece, essi sono ancora interamente realizzati nella lastra del *gisant*, su imitazione del monumento Bruni. Nonostante il fiesolano fosse più vicino ai modi di Desiderio, si può pensare che per il giovane scultore, ai tempi della tomba Manfredi, fosse ancora problematico misurarsi con le complesse soluzioni del monumento Marsuppini. Da qui la realizzazione di un progetto più semplice, in sintonia con la sobrietà del monumento Bruni, come si può capire dall'adozione del sarcofago di forma parallelepipedo, nel cui prospetto sono intagliati due genietti bambini che svolgono un cartiglio dedicatorio in luogo degli angeli adolescenti che reggono una lastra epigrafica¹⁹. Tuttavia, si può anche notare come Francesco guardasse attentamente all'arte di Desiderio, in particolare riproponendo l'elegante struttura di coronamento posta a inquadrare l'arcata (fig. 16). È probabilmente questa la più esplicita citazione del monumento Marsuppini da parte del giovane Ferrucci, che senz'altro mirava a riproporre nel marmo lo sfondo affrescato che i restauri hanno rinvenuto sulle pareti di Santa Croce e, in particolare, il fregio di palmette bianche che sfila lungo la cornice (fig. 2). Ciò mette in evidenza quanto Francesco si sia confrontato in più occasioni col monumento Marsuppini, e per un verso ne abbia ripetuto l'iconografia di alcune parti, per un altro ne abbia rispettato i principi costruttivi solo se strettamente funzionali per i propri progetti.

Di notevole importanza per questo studio dei monumenti di Francesco Ferrucci, è la tomba di Vianesio Albergati seniore nella chiesa di San Francesco a Bologna (fig. 20), che ripropone



16. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Barbara Manfredi, Forlì, chiesa di San Mercuriale (già in San Biagio).

fedelmente uno splendido sepolcro realizzato da Andrea Bregno nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva a Roma, il monumento di Juan Díaz de Coca (fig. 21), compiuto nei primi anni settanta del Quattrocento²⁰. La parte più lontana dal modello ispiratore, e più rivelatrice dei modi ferrucciani, è il sarcofago, con la conchiglia alata e i tralci agitati, molto simili a quelli del sepolcro Tartagni. Alcuni anni fa, ho proposto l'intervento del giovane Andrea Ferrucci per la realizza-

zione del *gisant* di Vianesio Albergati, specialmente in corrispondenza della testa²¹. L'ipotesi è parsa convincente alla critica ferrucciana, tanto che si è voluto estendere la paternità del giovane Andrea a tutto il resto del monumento²². Da parte mia, continuo a essere dell'idea che l'opera appartenga alla produzione di Francesco, e che l'intervento di Andrea sia da individuare nel solo ritratto, fornendo in tal senso uno spunto per ritrovare il suo apprendistato presso



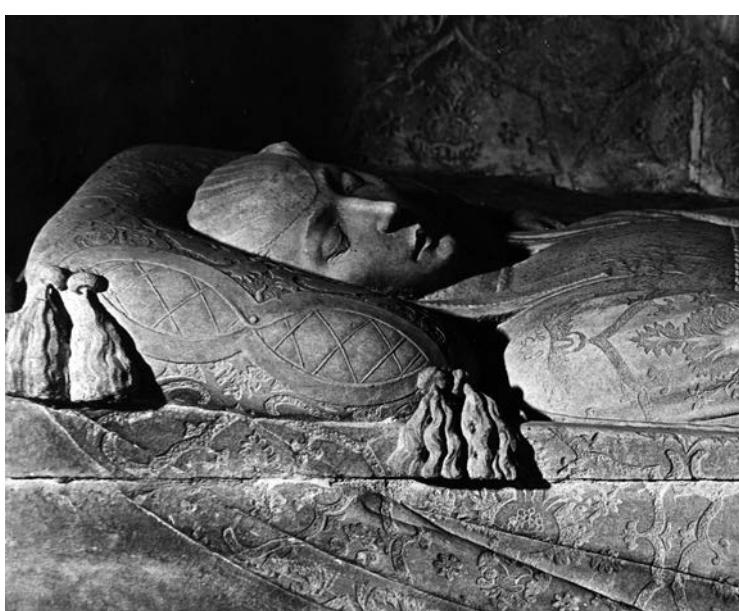
17. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Alessandro Tartagni (*particolare del cuscino*), Bologna, chiesa di San Domenico.

la bottega del più anziano Ferrucci riferito dalle *Vite* di Giorgio Vasari²³. Se si volesse accettare una datazione del monumento entro il 1485, e non si può fare altrimenti anche volendolo attribuire *in toto* ad Andrea Ferrucci (dati i suoi impegni napole-

tani documentati al 1487 e quelli toscani e poi romani a partire dal 1488)²⁴, sarebbe molto improbabile che uno scultore appena ventenne (Andrea nacque nel 1465), non ancora a capo di una bottega, assumesse un incarico così prestigioso, mentre risulta

adeguato un artista esperto come Francesco (che, tra l'altro, aveva già lavorato in ambito bolognese). L'attribuzione al solo Andrea porterebbe a spostare troppo in avanti la datazione del sepolcro, vale a dire intorno al 1488-90, quando lo scultore, venticinquenne, avviò la sua attività autonoma col socio Jacopo d'Andrea del Mazza; ma in questo biennio, i dettagli figurativi, decorativi e tecnico-progettuali del monumento si mostrano troppo tipici dei modi di Francesco per poter essere accettati come di Andrea, ormai aggiornatosi sui modelli maianeschi²⁵. Più d'ogni altro elemento, sono i minuti cherubini che adornano le candelabre delle lesene (fig. 22), a riportarci alle opere di Francesco: le faccine sono quelle dei suoi modi più consolidati, e le ali sono del tipo leggero e allungato, ben diverse dal fare più corposo dell'allievo (fig. 23). Sebbene negli anni ottanta lo stile figurativo di Francesco sia già uniformato ai modi corposi dell'ultimo Verrocchio, le sottili ali dei cherubini sono un chiaro retaggio della sua formazione da ornamentista, secondo quel «fare esile, asciutto, quasi adusto» che caratterizza la linea scultorea dei discendenti e degli imitatori di Desiderio e del tutto assente nelle opere di Andrea²⁶.

Il riferimento del sepolcro Albergati a Francesco appare già nel volume seicentesco *Bologna perlustrata* di Antonio Masini, e forse può stupire che a quel tempo si potesse avanzare così precocemente una simile attribuzione²⁷: nemmeno Filippo Baldinucci dice tanto di più rispetto a Vasari sul conto del Ferrucci, dato che si limita a estrapolare le poche notizie sullo scultore dalla *vita* che il biografo aretino dedica ad Andrea del Verrocchio²⁸. Tuttavia, gli ornamenti vegetali sul sarcofago del monumento sono così caratteristici e vicini a



18. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Barbara Manfredi (*particolare del cuscino*), Forlì, chiesa di San Mercuriale.

quelli del più celebre monumento Tartagni che anche in pieno Seicento un inesperto di arte fiorentina, il quale avesse buona familiarità con le tombe dei giureconsulti bolognesi, poteva nutrire pochi dubbi sul loro autore. Che quella di Masini sia un'attribuzione stilistica, e quindi non fondata su alcun documento o fonte antica, è suggerito dal fatto che, quasi per estensione, il mercante-storiografo bolognese riferisce a Francesco un altro sepolcro rinascimentale della chiesa di S. Francesco: quello del protonotario apostolico Pietro Fieschi. In questo caso, più che su somiglianze figurative e decorative (che sono del tutto assenti, anche tenendo conto delle manomissioni e dei restauri occorsi nel tempo), l'attribuzione del Masini potrebbe fondarsi sull'affinità tra le camere mortuarie

20. Francesco di Simone e Andrea di Pietro Ferrucci, Sepolcro di Vianesio Albergati, Bologna, chiesa di San Francesco.



19. Francesco di Simone e Andrea di Pietro Ferrucci, Sepolcro di Vianesio Albergati (particolare del cuscino), Bologna, chiesa di San Francesco.

messe in scena nei monumenti di più. Senza dubbio una simile Albergati e Fieschi, ma su nulla associazione è il frutto di una

21. A. Bregno, Sepolcro di Juan Díaz de Coca, Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva.





22. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Vianesio Albergati (particolare di lesena), Bologna, chiesa di San Francesco.



23. Francesco di Simone Ferrucci, fregio con due genietti reggenti la Veronica (particolare), Londra, Victoria and Albert Museum.

24. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Marsibilia Trinci-Oliva, Montefiorentino, chiesa di San Francesco.

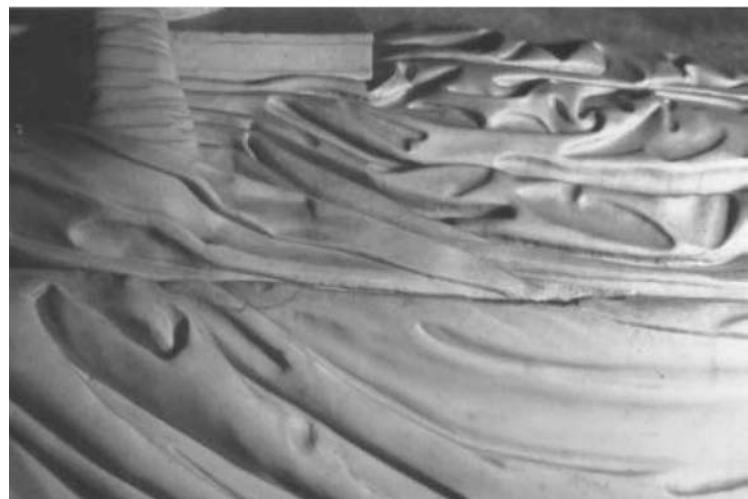


mente attenta e sensibile ad argomenti «difficili» rispetto alle conoscenze di metà Seicento, e se non fosse che l'idea di Masini è ribadita, senza novità sostanziali, in studi recenti²⁹, il monumento Fieschi risulta così palesemente lontano dai modi di Francesco da renderne superflua una ben che minima considerazione all'interno del suo catalogo. Già Adolfo Venturi, col suo fare istintivo, chiudendo il suo saggio sullo scultore dichiarava di non ritrovare «le forme consuete del nostro artista», salvo poi ritornare, in punta di piedi, sui propri passi: «Però vi sono molti particolari che lascerebbero supporre affinità del monumento con l'arte di Francesco di Simone»³⁰.

Riprendendo i problemi attribuzionistici e di datazione del monumento Albergati, essi possono essere meglio compresi attraverso un'analisi tecnico-costruttiva. Un aspetto finora trascurato, è l'affinità tra il letto funebre del monumento Albergati e quelli dei due monumenti dei conti Oliva (fig. 24), che Francesco realizzò negli stessi anni per la chiesa di San Francesco a Montefiorentino, riproponendo questa volta il modello del monumento Manfredi (fig. 16)³¹. In

particolare, è la struttura dei lenzuoli che ricadono sui fianchi dei letti a fornire utili termini di confronto: in entrambi i casi il lenzuolo è tripartito, e il disegno delle pieghe è identico. Se nella tomba Albergati il lenzuolo è realizzato con grande cura e senso del volume (fig. 25), manifestando tutti i caratteri qualitativi di un pezzo esemplare e non ancora standardizzato, i due lenzuoli di Montefiorentino sono quasi privi di rilievo (fig. 26), similmente ai drappi attorno alle due celle, piatti e schematici (il tendaggio dietro alla figura di Marsibilia Trinci ha un rilievo quasi impercettibile e molto sommario). Assieme a ciò, è soprattutto il sarcofago Albergati a mostrare la paternità di Francesco: l'adattamento del modello Coca a caratteristiche di matrice desideriana è evidente nella modalità costruttiva e nelle decorazioni della parte centrale del monumento, affini a quelli del monumento Tartagni. Mentre nel monumento romano tale apparato è costituito da grandi blocchi marmorei che affondano poco nella parete (fig. 27) e che sono separati al di sotto del lenzuolo, in quello bolognese (figg. 28, 29) è adottato il sistema del sepolcro Marsuppi e Tartagni (figg. 11, 12), che prevede un'unica lastra marmorea per la faccia del sarcofago, applicata a una parte più interna per il corpo posteriore. Inoltre, come già abbiamo mostrato per il monumento Tartagni (fig. 17), il *gisant* è scolpito in una lastra diversa da quella della bara con il lenzuolo (fig. 19); le due lastre combaciano ad angolo retto, col cuscino scolpito assieme al defunto, e i relativi fiocchi sono ricavati dalla lastra del lenzuolo.

Incrociando ciò che emerge dall'analisi degli ornamenti con quanto detto sui letti funebri impiegati nei sepolcri Oliva, terminati nel 1484, è plausibile datare il monumento Albergati entro il



25. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Vianesio Albergati (particolare del *gisant*), Bologna, chiesa di San Francesco.

1485. Esso fu compiuto parallelamente ai due sepolcri marchigiani e al sepolcro Tartagni, lungo tutta la prima metà degli anni ottanta, il che spiega come molte parti figurative e decorative ritornino in tutte queste tombe: tipologie ormai abituali venivano rinnovate sia attraverso un aggiornamento stilistico delle superfici scolpite, sia attraverso un accorto intreccio di modelli a disposizione della bottega. La ri-propostione di un monumento

della Roma curiale da parte del fiesolano pone la questione di un suo passaggio per la capitale nei primissimi anni ottanta, episodio che ho già avuto modo di ricondurre ai lavori per la tomba di Francesca Tornabuoni nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva³². È proprio a partire dal penultimo decennio del Quattrocento che una nuova generazione di scultori toscani si confronta con la solida attività delle botteghe lombarde, presenti a

26. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Marsibilia Trinci-Oliva (particolare del *gisant*), Montefiorentino, chiesa di San Francesco.





27. A. Bregno, Sepolcro di Juan Díaz de Coca (*particolare del sarcofago*), Roma, chiesa di Santa Maria sopra Minerva.



28. Francesco di Simone Ferrucci, Sepolcro di Vianesio Albergati (*particolare del sarcofago*), Bologna, chiesa di San Francesco.

29. Schema delle parti costitutive del sarcofago e del podio nel monumento Albergati.



Roma fin dagli anni sessanta, interpretandone i modelli e rivolgendoli ad altre regioni della Penisola. È in questo periodo cruciale che Francesco Ferrucci chiude la propria carriera, aprendo il campo al consanguineo Andrea, il quale, proprio grazie ai contatti con Roma, avvierà, assieme ad Andrea Sansovino, il corso della scultura fiorentina cinquecentesca, mettendo i fondamenti tecnici della propria scuola alla base del nascente gusto classicista italiano.

Paolo Parmiggiani
Parma

NOTE

Questo contributo presenta la relazione che ho proposto alla *Sixth Quadrennial Italian Renaissance Sculpture Conference* (Memphis, 2008) presso il Rhodes College e il Memphis Brooks Museum of Arts. Ringrazio Victor Coonin e il Rhodes College di Memphis per l'invito e la generosa ospitalità durante le giornate di studio; Francesco Caglioti e Anne Markham Schulz per avermi incoraggiato a sviluppare in forma d'articolo gli argomenti della conferenza; Luca Marazzi e Marcello Rossini per alcuni importanti scatti fotografici (rispettivamente: figg. 4 e 22, 23, 26, 28, 29).

¹ C. von Stegmann, H. von Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana: dargestellt in den hervorragendsten Kirchen, Palästen, Villen und Monumenten*, München, 1885-1908.

² A. Giusti, A. Venticonti, *Monumento funebre di Leonardo Bruni*, in «OPD Restauro», 1992, 4, pp. 161-169; C. Danti, A. Giusti, M. Lanfranchi, C. Weeks, *Sculptura e affresco: novità dal restauro del monumento Marsuppini*, in «OPD Restauro», 1998, 10, pp. 36-56. Ma cfr. anche C. Weeks, *The restoration of Desiderio da Settignano's tomb of Carlo Marsuppini in S. Croce, Florence*, in «The Burlington Magazine», 1999, 141, pp. 732-738, in cui si sottolinea la metodologia costruttiva a lastre marmoree del monumento Marsuppini (peraltro già impiegata nel monumento Bruni).

³ M. Branca, *Intorno al restauro del monumento al cardinale del Portogallo di Antonio Rossellino*, in «Notizie di cantiere», 1998, 6-9, pp. 175-187.

⁴ I grafici dei monumenti Bruni e Marsuppini sono rispettivamente pubblicati in: Giusti, Venticonti, *Monumento funebre*, cit., p. 167, e Weeks, *The restoration*, cit., p. 733.

⁵ Per una ricostruzione del dibattito critico e per nuovi documenti sull'opera: A. V. Coonin, *New documents concerning Desiderio da Settignano and Annalena Malatesta*, in «The Burlington Magazine», 1995, 138, pp. 792-799; L. A. Waldman, *The Mary Magdalene in Santa Trinita by Desiderio da Settignano and Giovanni d'Andrea*, in «Pantheon», 2000, LVII, pp. 13-18.

⁶ J. Lányi, *Zur Pragmatik der Florentiner Quattrocentoplastik (Donatello)* [1935], in «Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur», 1832-33, V, pp. 126-131.

⁷ B. Paolozzi Strozzi, *Donatello e Desiderio: una proposta e qualche riflessione intorno al San Giovanni Battista Martelli*, in *Desiderio da Settignano: la scoperta della grazia nella scultura del Rinascimento*, mostra di Firenze, a cura di M. Bormand, B. Paolozzi Strozzi e N. Penny, Firenze, 2007, pp. 61-73 (per una ricostruzione del dibattito critico e per una ferma posizione in favore della

paternità donatelliana: F. Caglioti, *Donatello e i Medici. Storia del David e della Giuditta*, 2 voll., Firenze, 2000, I, pp. 158-159 n. 24).

⁸ V. Herzner, *David Florentinus* [2], in «Jahrbuch der Berliner Museen», 1982, XXIV, pp. 107-125, e Caglioti, *Donatello e i Medici*, cit., I, pp. 252-253.

⁹ Gli elementi del monumento Marsuppini presenti in tutte e tre le opere, le quali, pur aderendo esplicitamente al modello desideriano, mostrano al tempo stesso la personale reinterpretazione dei loro artifici, sono i *Genietti reggiscudo*, le lesene scanalate e la *Madonna col Bambino* nella lunetta (sui rapporti tra Matteo Civitali e Desiderio da Settignano e sugli spiritelli delle tombe Noceto e Marsuppini: M. Harms, *Matteo Civitali. Bildhauer der Frürenaissance in Lucca*, Münster, 1995, pp. 38-39; F. Caglioti, *Su Matteo Civitali scultore, in Matteo Civitali e il suo tempo. Pittori, scultori e orafi a Lucca nel Quattrocento*, mostra di Lucca, Cinisello Balsamo, 2004, pp. 65-66). Il monumento Roselli, apparentemente il più autonomo dal modello di riferimento (soprattutto per la grande corniciatura che racchiude il fornice tombale), in realtà gli risulta molto vicino nella citazione delle idee ornamentali e strutturali, come il podio su cui poggia il sarcofago o i festoni che dall'alto ricadono ai fianchi dei pilastri scanalati. Tuttavia, è significativo rilevare come il monumento Bruni, nonostante il successo del monumento Marsuppini, continui a esercitare un forte ascendente sulla nuova generazione di scultori: il monumento del conte Ugo di Toscana ripete il sobrio sarcofago parallelepipedo con figure alate, e il monumento Roselli richiama le aquile a sostegno del letto funebre.

¹⁰ Sul sepolcro Tartagni (con bibliografia precedente): P. Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci tra Bologna e Roma: i sepolcri di Alessandro Tartagni e Vianesio Albergati seniore* (con un'ipotesi per quello di Francesco Tornabuoni), in «Prospettiva», 2004 [2005], 113-114, pp. 73-78; L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze, 2007, pp. 66-70, 131-132.

¹¹ La parentela iconografica tra i due monumenti è già chiara in J. Burckhardt, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur* [1855], a cura di B. Roeck, C. Tauber e M. Warnkr, München, 2001, p. 206 (ed. italiana: J. Burckhardt, *Il Cicerone. Guida al godimento delle opere in Italia*, Firenze, 1952, p. 274) e in C. C. Perkins, *Tuscan sculptors: lives, works and times*, 2 voll., London, 1864, I, pp. 188-189. Anche C. Ricci, *Monumenti sepolcrali dei lettori dello Studio bolognese nei secc. XIII, XIV, XV*, Bologna, 1888, p. 25, tratta, seppur in modo sintetico, del rapporto col capolavoro di Desiderio, mentre nel primo studio interamente de-

dicato al Ferrucci, quello di A. Venturi, *Francesco di Simone fiesolano*, in «Archivio storico dell'arte», 1892, V, pp. 366-67, 376, tale componente stilistica viene approfondita, anche se non esplicitamente a sfavore dell'improbabile apprendistato verrocchiesco sostenuto da Vasari (G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare di P. Barocchi, 1971, III, p. 542). Fin dai primi anni del Novecento è comunque chiaro come tale discopolo sia insostenibile, e già M. Crutwell, *Verrocchio*, London, 1904, p. 205, può rilevare: «His [Francesco Ferrucci's] relations with Verrocchio must have been rather those of assistant and technical helper than pupil». A precisare i termini del dibattito giunge lo studio di C. von Fabriczy, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in «Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen», 1908, XXIX, Beiheft, pp. 3-9, in cui si dimostrano gli estremi cronologici del Ferrucci (1437-1493), rivelando la sua coetaneità col Verrocchio (1435-1488). Così, pochi anni dopo Fabriczy, F. Schottmüller, *Ferruci. Francesco di Simone*, in *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, a cura di U. Thieme e F. Becker, 1915, XI, p. 492, definisce Francesco «vermutlich Schüler seines Vaters und Desiderio's da Settignano». In E. Wilder, C. Kennedy, P. Bacci, *The unfinished Monument by Andrea del Verrocchio to the Cardinal Niccolò Forteguerri at Pistoia*, Northampton, Mass., 1932, p. 59, il problema della formazione appare ormai compreso: «The relationship between Francesco di Simone and Verrocchio is not to be defined as simply as that of apprentice and master, as it is between Francesco di Simone and Desiderio. For one thing, Francesco di Simone was only two years younger than Verrocchio».

¹² Il progetto, conservato al Nationalmuseum di Stoccolma, fu attribuito al Ferrucci da O. Sirén, *Florentine drawings in Stockholm*, in «La Critica d'Arte», 1949, VIII, pp. 274-275 (più recentemente: Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., pp. 166-167). Sono lo stretto basamento del monumento (inadatto a ospitare sculture a tutto tondo) e la mancanza di indizi sull'arco a lasciar pensare che le figure non vennero mai realizzate.

¹³ In Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., p. 77, fig. 5, fondando alcuni miei ragionamenti su un'incisione cinquecentesca che ritrae il monumento nella collocazione originaria «in pariete sinistro chori veteris» (T. Fendt, *Monumenta sepulcrorum cum epigraphis ingenio et doctrina excellentium virorum [...]*, [Breslavia], 1574, tav. 64), ho erroneamente contrassegnato la posizione dell'opera entro la cancellata che conteneva il vecchio coro (ringrazio Tarcisio Zanette per avermi segnalato l'errore).

¹⁴ Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., pp. 73-78.

¹⁵ È importante osservare come questi aspetti si riflettano nei rapporti proporzionali fra le tre lastre dei rispettivi fregi: nel monumento di Desiderio la lastra centrale è sensibilmente più grande delle altre due, mentre in quello di Francesco è più piccola.

¹⁶ La discendenza del monumento Tartagni da quello Marsuppini, in relazione alla fortuna artistica delle arpie desideriane, è oggetto di attenzione in Caglioti, *Donatello e i Medici*, cit., I, p. 133 n. 133.

¹⁷ Sul monumento Manfredi, da ultimo cfr. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari*, cit., pp. 26-29, 102-104. Nell'intervento di M. Gori, *Il monumento funerario a Barbara Manfredi e la presenza di Francesco di Simone Ferrucci in Romagna*, in *Il monumento a Barbara Manfredi e la scultura del Rinascimento in Romagna*, mostra di Forlì, a cura di A. Colombi Ferretti e L. Prati, Bologna, 1989, pp. 13-52, si riferiscono preziose notizie ricavate dallo smonataggio e dal restauro del monumento condotto nel 1984 da Ottorino Nonfarmale: il monumento, principalmente realizzato con marmo bianco di Trani e pietra d'Istria, è in parte costituito da marmi di reimpiego, come il sarcofago e i capitelli, ricavati da resti di opere antiche.

¹⁸ Ho già accennato a tale caratteristica in Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., p. 97 n. 48.

¹⁹ La parentela col sarcofago del monumento del Rossellino, come quella coi genietti del monumento di Giovanni XXIII realizzato da Donatello e Michelozzo per il Battistero di San Giovanni a Firenze, è notata in: Gori, *Il monumento funerario a Barbara*, cit., p. 22.

²⁰ Sul monumento Albergati e sui suoi rapporti col monumento Coca: Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., pp. 85-92.

²¹ Ivi, pp. 90-92.

²² Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari*, cit., pp. 76-77.

²³ Vasari [Bettarini-Barocchi], *Le vite*, cit., 1976, IV, pp. 255-256.

²⁴ Il soggiorno napoletano è attestato da un documento (oggi purtroppo di-

sperso) citato in G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, a cura di G. Milanesi, IV, pp. 476-477 nn. 3-4, relativo alla giovinezza dello scultore: «Giunto Andrea a Napoli, fu messo in opera e lavorò molte cose nel castello di San Martino e in altri luoghi della città per quel re. Ma venendo a morte Antonio, poi che fu fatto sepelire da quel re, non con esequie da architetto, ma reali e con venti coppie d'imbastiti che l'accompagnarono alla sepoltura, Andrea si partì da Napoli, conoscendo che quel paese non faceva per lui, dove stette qualche tempo attendendo agli studi dell'arte et a lavorare. Dopo, tornato in Toscana [...]».

(Vasari [Bettarini-Barocchi], *Le vite*, cit., 1976, IV, p. 256).

²⁵ In Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari*, cit. p. 77, si ritiene «inverosimile che, nel corso degli anni ottanta, quando Francesco di Simone era all'apice del suo successo, possa essersi adattato a svolgere un ruolo subalterno, circoscritto all'impaginazione del sepolcro, lasciando l'onore dei testi di maggior responsabilità ad un suo giovane discepolo. Nel caso di una collaborazione, si sarebbe verificato, semmai, il contrario». Posto che alla data del monumento Albergati il rapporto lavorativo tra Francesco e Andrea era più quello di un discepolato che di una collaborazione, non trovo inverosimile che il maestro lasciasse all'allievo lavori importanti. L'esecuzione da parte di Andrea di una parte cruciale, come il ritratto del defunto, non svaluta il ruolo del maestro, il quale (oltre a reinventare il modello del monumento Coca) doveva sovrintendere alla realizzazione dell'opera nel suo insieme. Ciò che normalmente più preme al capobottega è la buona riuscita e la consegna dei propri lavori, e il fatto che il giovane Andrea fosse, secondo quanto si può ricavare delle pagine di Vasari, uno scultore di talento, rende credibile che il maestro si fidasse di lui al punto da conferirgli un ruolo di grande responsabilità, senza alcuna preoccupazione di figurare meno bene. Infatti, le competenze tra scultori erano solitamente ripartite in base alle capacità individuali: per esempio, nella tomba di Leonardo Bruni di Bernardo Rossellino gli angeli reggistemma in cima al monumento, poco visibili da basso, fu-

rono eseguiti da un artista come il Buggiano, che non era certo uno scultore di figura di prim'ordine, ma è pur vero che, per converso, lo stesso Bernardo affidò al giovane Desiderio da Settignano il ritratto della tomba della Beata Villana, ben visibile ad altezza d'uomo (cfr. A. Markham Schulz, *The sculpture of Bernardo Rossellino and his workshop*, Princeton, 1977, pp. 49-50, 59-63).

²⁶ I citati caratteri dell'arte di Francesco sono più precisamente inquadrati nella sintesi delle principali linee stilistiche dell'ornato fiorentino proposta da Caglioti, *Donatello e i Medici*, cit., I, pp. 369-370.

²⁷ A. Masini, *Bologna Perlustrata*, Bologna, 1666, I, p. 374.

²⁸ Per confrontare le due versioni: G. Vasari [Bettarini-Barocchi], *Le vite*, cit., 1971, III, pp. 542-543; F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 1845, p. 570.

²⁹ Cfr. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari*, cit., pp. 77-78.

³⁰ Cfr. Venturi, op. cit., p. 384.

³¹ Sulle vicende e sul dibattito relativo alla cappella dei conti Oliva: P. Pasini, *La cappella dei conti Oliva*, in *Il convento di Montefiorentino, convegno Montefiorentino* atti del convegno (1979), San Leo, 1982, pp. 97-125; Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci: itinerari*, cit., pp. 53-58, 119-121, in cui correttamente si circoscrive la datazione agli anni 1480-84.

³² Data l'attuale impossibilità di dimostrare l'ipotesi di un coinvolgimento di Francesco Ferrucci nei lavori per il monumento Tornabuoni – cfr. Parmiggiani, *Francesco di Simone Ferrucci*, cit., pp. 78-84 – e quindi anche un suo passaggio per Roma poco dopo il 1480, nulla impedisce di pensare che il monumento Albergati ripeta un rilievo grafico del monumento Coca fornito dalla committenza, e pertanto non di mano dello scultore. Comunque, tra tutte le derivazioni del monumento bregnesco il monumento Albergati è quello che più rispetta le proporzioni e i principi formali del modello ispiratore, fatto che, a mio giudizio (e pur nelle differenze costruttive segnalate nel presente studio), gioca a favore di una visione diretta dell'opera da parte del fiesolano.