

S

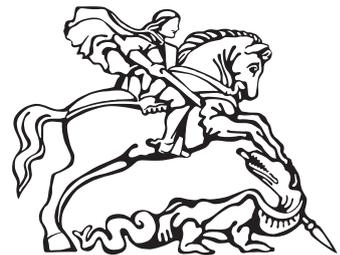
A

G

G

I

E MEMORIE
DI STORIA
DELL'ARTE



SAGGI E MEMORIE
di storia dell'arte

SAGGI E MEMORIE

di storia dell'arte

44

(2020)

ISTITUTO
DI STORIA DELL'ARTE



fondazione
GIORGIO CINI ONLUS

Saggi e Memorie di storia dell'arte

COMITATO SCIENTIFICO

Luca Massimo Barbero, *direttore*
Rosa Barovier Mentasti
Ester Coen
Francesca Flores d'Arcais
Caterina Furlan
Lauro Magnani
Jean-Luc Olivié
Wolfgang Prohaska
Nico Stringa
Francesco Tedeschi
Giovanna Valenzano

REDAZIONE

Simone Guerriero
Sileno Salvagnini
Marzia Scalon
Sabina Tutone
Loredana Pavanello, *segreteria*

Istituto di Storia dell'Arte
Fondazione Giorgio Cini
Venezia
Tel. 041-27.10.230
Fax 041-52.05.842
redazione.arte@cini.it

© Copyright

Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia

Direttore Responsabile
Gilberto Pizzamiglio

Registrazione Tribunale
di Venezia n. 1462

Distribuzione libraria: Leo S. Olschki Editore, Firenze
ISBN: 978 88 222 6746 7
ISSN: 0392-713X

NORME PER GLI AUTORI

I contributi critici – proposti dagli autori o frutto d'invito – sono sottoposti al vaglio del Comitato scientifico, della Redazione e del Comitato dei revisori anonimi della rivista.

Elementi necessari all'accettazione sono l'originalità dell'elaborato e l'esclusività della destinazione per la stampa alla rivista "Saggi e Memorie di storia dell'arte".

I saggi, composti secondo le Norme redazionali della rivista, devono pervenire in formato word (cartella di 2000 battute); le immagini di corredo in un file apposito, con relative didascalie, in formato digitale (minimo 300 dpi per 15×15 cm). Si chiede l'invio nella lingua madre per i testi in inglese, francese, tedesco e spagnolo.

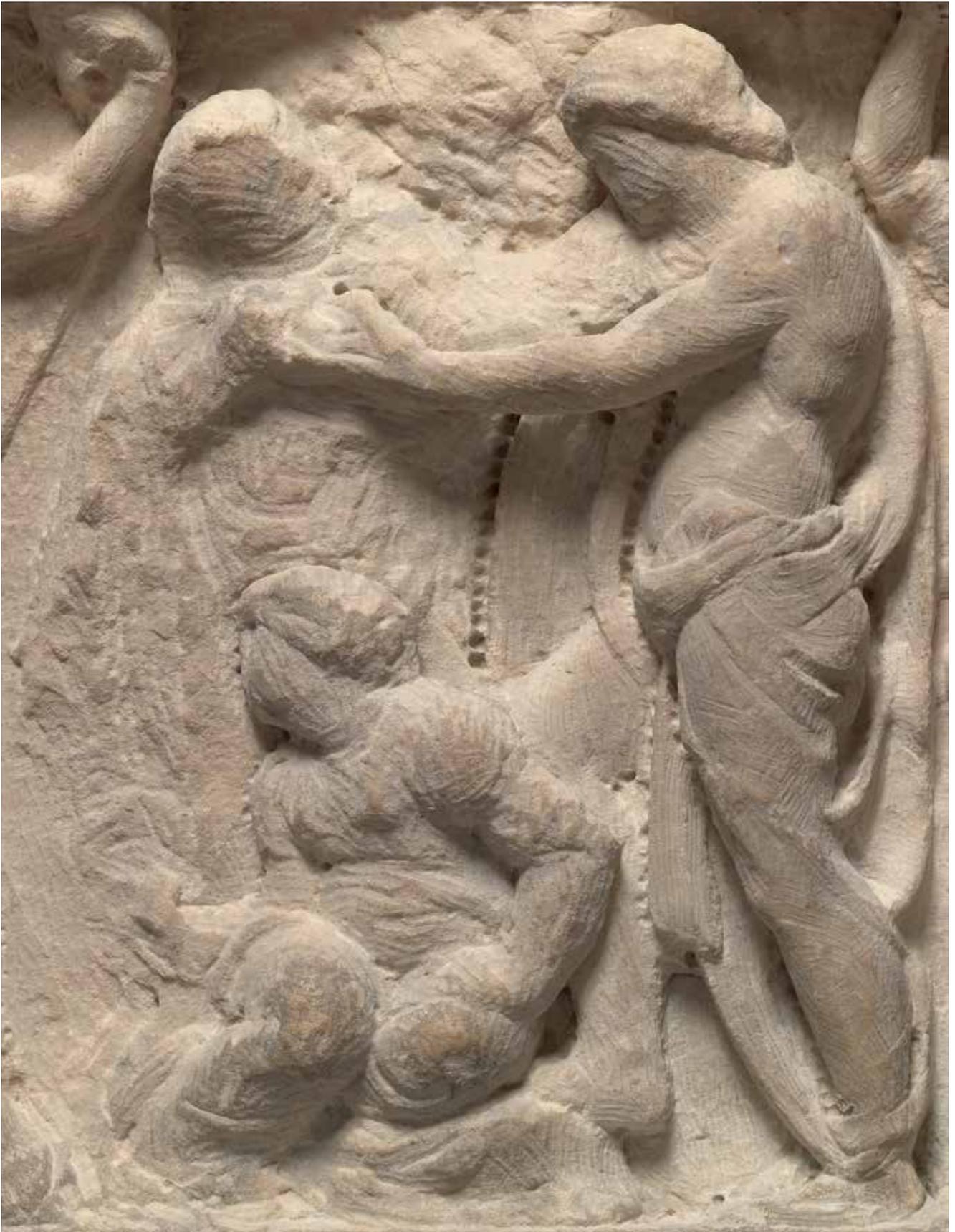
Gli autori sono responsabili dell'assolvimento degli eventuali diritti di copyright per le immagini che illustrano il testo.

Il nome e il recapito dell'autore (indirizzo postale, numero di telefono, indirizzo mail) devono comparire in un foglio separato.

La consegna dei materiali deve avvenire entro il 31 marzo per poter essere presi in esame in relazione al Sommario del volume con uscita a dicembre dello stesso anno. Il materiale va indirizzato e spedito esclusivamente alla Redazione della rivista (redazione.arte@cini.it).

SOMMARIO

Francesca Girelli, <i>Il Maestro delle Virtù di sant'Ansovino: sei nuove statue in Romania e alcune riflessioni su uno scultore del Trecento adriatico</i>	7
Lorenzo Principi, <i>Una predella per il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci nella cattedrale di Firenze</i>	35
Francesco Saracino, <i>Isabella d'Este e il "presepio con santo Zoanne Baptista"</i>	53
Antonella Chiodo, <i>Il testamento artistico di Orsola Maddalena Caccia e il ruolo delle sorelle Bottero pittrici nel monastero di Moncalvo</i>	75
Simone Guerriero, <i>"Sa temprar col scalpel anco la penna": per il profilo di Bernardo Falconi</i>	107
Gianpasquale Greco, <i>"Assai più credeva egli di sapere di quello che effettivamente sapesse": Oronzo Malinconico (1661-1709) pittore napoletano nella scia di Luca Giordano</i>	159
Enrico Noè, <i>Gli altari della demolita chiesa di Santa Lucia di Venezia</i>	177
Antonella Bellin, Elena Catra, <i>Anticipando Ruskin. Considerazioni sulla rivalutazione della Presentazione di Gesù al Tempio di Carpaccio nelle prime decadi dell'Ottocento</i>	201
Stefania Portinari, <i>"Oh Venezia!". Le intermittenze del cuore di Filippo de Pisis e i cieli alati di nuvole</i>	211
Ambra Cascone, <i>Un poeta alla Biennale: Attilio Bertolucci a Venezia nel 1948 e le cronache per la "Gazzetta di Parma"</i>	233
Abstract	256



Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

UNA PREDELLA PER IL *SANT'ANDREA* DI ANDREA FERRUCCI NELLA CATTEDRALE DI FIRENZE

Il problema del non-finito è sicuramente uno dei più intriganti e complessi nell'ambito degli studi sulla scultura del Quattro e Cinquecento¹. Ciò è dovuto soprattutto alle opere non finite di Michelangelo (1475-1564), al quale nel 1926 fu attribuito, da Luigi Damis, un rilievo in marmo raffigurante il *Martirio di sant'Andrea* (tav. in apertura, fig. 1), oggi conservato nei depositi del Museo Nazionale del Bargello di Firenze ma proveniente dalla locale Opera del Duomo².

Si tratta di un concitato rilievo che raffigura al centro l'apostolo pescatore, legato alla croce decussata e ai suoi lati undici figure, suddivise in gruppi di due o tre: c'è chi conversa e si abbraccia in tono affabile, chi, invece, sembra dialogare con toni più animati, forse riflettendo su ciò che sta accadendo al centro della scena, chi, invece, sembra discutere animatamente; ci sono poi dei personaggi seduti, colti in tortuose pose scattanti e altri – come la donna che alza un braccio al cielo e con l'altro si copre il seno o quello di tre-quarti che le sta a fianco, che pure solleva un braccio – i cui atteggiamenti sono meno facili da definire ma che infondono grande dinamicità al marmo. Nella vita del martire, la scena dovrebbe riconoscersi nel momento in cui egli, dopo essere stato imprigionato a Patrasso dal console Egea e flagellato per aver fatto abbracciare a molti la verità del Vangelo, fu appeso alla croce rimanendo in vita più giorni, un periodo durante il quale il santo non smise di predicare la parola di Gesù, radunando intorno a sé una cospicua folla.

Già a una prima analisi si nota che la scultura non è volutamente non finita, ma, bensì, non compiuta, non terminata. Sorprende la capacità disegnativa dell'artista che l'ha eseguita: nonostante le tre figure a sinistra siano appena delineate, il marmo riesce a trasmettere il calore di quell'abbraccio, il gesto interrogativo del braccio flesso, la complessa volumetria dei personaggi in scorcio, resi in posture audaci. Che si tratti di un'opera non finita lo chiariscono i diversi gradi di lavorazione in cui è stata lasciata. È appena sbazzata nella porzione di sinistra (fig. 2) – si notano solo tracce del calcagnolo e del dente di cane –, con i segni del trapano tra le due teste utilizzati dallo scultore per trovare la giusta profondità delle figure, mentre è condotto verso uno stato più avanzato man mano che si procede verso destra, come indica la superficie trattata con più strumenti, tra cui delle gradine sottili; inoltre, lo spessore della lastra si assottiglia da sinistra verso destra, proprio a causa della lavorazione che, consumando il marmo, fa 'uscire' le figure dalla materia. Queste osservazioni sono sufficienti a rigettare l'ipotesi della

paternità buonarrotiana della *Crocifissione di sant'Andrea*. La tecnica adottata in questo rilievo è, infatti, molto diversa da quella di Michelangelo, il quale, come si vede nei *Tondi Pitti* (1503-1505 circa) e *Taddei* (1504 circa), non affronta un lato e avanza verso l'altro ma procede a macchie: il Buonarroti, come è solito nelle sue opere, principia dal piano frontale e approfondisce per livelli paralleli il rilievo, come se emergesse da uno specchio d'acqua³. Una rapida storia del *Martirio di sant'Andrea* fornisce interessanti spunti di riflessione. La scultura si trovava fino al 1823 nell'Opera di Santa Maria del Fiore e in quell'anno fu trasferita, insieme alle *Cantorie* di Donatello e Luca della Robbia, nella Galleria degli Uffizi⁴. Nell'inventario di galleria del 1825 la *Crocifissione di sant'Andrea* fu attribuita a Michelangelo per la prima volta⁵: non si conoscono quali ragioni indussero l'estensore a fare tale congettura, ma forse fu proprio il suo stato non-finito. Henry Thode (1908), uno dei più qualificati michelangiologisti del secolo scorso, dubitava che potesse trattarsi di un'opera del Buonarroti e la attribuiva a Baccio Bandinelli (1493-1560), confrontandola con i rilievi del coro della cattedrale di Firenze⁶. Oltre un decennio più tardi, Anny E. Popp (1922) rigettava l'illustre attribuzione michelangelolesca, suggerendo il nome di Niccolò Tribolo (1497-1550) e promettendo di giustificare tale proposta in un contributo futuro⁷. Il riferimento al Tribolo fu accettato pure da Charles de Tolnay nel primo volume della sua monografia su Michelangelo (1947)⁸. In un articolo del 1961 Maria Grazia Ciardi Dupré concordava con la paternità tribolesca, datando l'opera al 1535-1536, e adduceva, per rafforzare l'ipotesi, un confronto con uno dei rilievi intagliati tra il 1525 e il 1527 dallo scultore fiorentino per la basilica di San Petronio di Bologna⁹. Inoltre, secondo la studiosa il rilievo era stato originariamente destinato come predella dell'omonima statua di *Apostolo* nella navata di Santa Maria del Fiore, scolpita tra il 1512 e il 1514 da Andrea di Piero Ferrucci (fig. 3)¹⁰ e ricordava che pure Ulrich Middeldorf era dello stesso avviso. A parere della Ciardi Dupré ciò spiegherebbe "assai bene il carattere, lievemente arcaizzante" del rilievo, considerato che il Tribolo l'avrebbe realizzato circa due decenni dopo la statua di Ferrucci¹¹; tuttavia, il Tribolo sembra non aver mai lavorato per il duomo di Firenze. Né la Ciardi Dupré, né alcun altro studioso hanno preso in considerazione, invece, la possibilità che il rilievo sia stato intagliato da Ferrucci stesso, l'autore della statua di *Sant'Andrea*¹². Questo, oltre a essere la più ovvia delle possibilità, è, come si cercherà di dimostrare, anche la più appropriata sul piano stilistico.



1 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

Oggi la critica è piuttosto d'accordo nel riconoscere in Andrea di Piero Ferrucci, detto Andrea da Fiesole (1465-1526), un maestro raffinato ed eccentrico, un virtuoso intagliatore del marmo, proveniente da un'importante stirpe di scapellini e scultori fiesolani¹³, tra cui vale la pena ricordare un suo cugino più anziano, Francesco di Simone (1437-1493), tra i più dotati allievi e collaboratori del Verrocchio¹⁴. La consolidata tradizione familiare, espressa in una straordinaria perizia nella lavorazione del

marmo, fu sicuramente uno dei punti di forza di Andrea, che gli permise di svolgere una carriera ai livelli più alti della committenza fiorentina. Ferrucci non si contraddistinse soltanto quale abile maestro del marmo ma fu in grado di sviluppare nelle sue opere una propria tensione figurativa che, a posteriori, si può affermare, ha anticipato molti degli sviluppi della scultura fiorentina del Cinquecento maturo. Tuttavia, fin oltre la metà del secolo scorso l'idea che si aveva dell'arte dello scul-



2 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello



3 Andrea Ferrucci, *Sant'Andrea*. Firenze, cattedrale di Santa Maria del Fiore



4 Andrea Ferrucci, *Martirio di san Romolo*. Fiesole, cattedrale di San Romolo

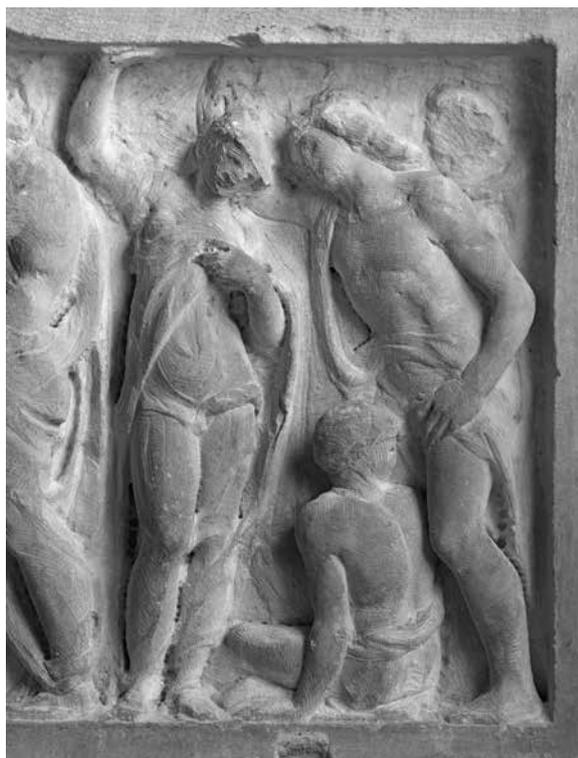
tore fiesolano era totalmente falsata. Soprattutto i recenti studi condotti in ambito napoletano e il recupero di opere realizzate da Ferrucci nella città partenopea – dove fu attivo per lungo tempo – hanno permesso di correggere il giudizio sedimentato nella critica di primo Novecento, secondo cui Andrea era uno scultore pratico e veloce, che “mostra di amar piuttosto l’accarezzata superficie dell’opera che lo spirito da infondervi”¹⁵. Un simile verdetto non rifletteva di certo la carriera dello scultore che, oltre ad aver eseguito una statua per la cattedrale di Firenze, resse il ruolo di “Capo maestro principale sopra tucti li altri scarpellini”¹⁶ dell’Opera del Duomo dal 16 dicembre 1512 fino a circa tre mesi prima della morte, giunta intorno all’ottobre 1526¹⁷. Fu durante tale mandato che Ferrucci scolpì il *Sant’Andrea*. Nello stesso periodo Michelangelo gli aveva affidato prima la direzione dei lavori della facciata di San Lorenzo (1517) e poi quella del cantiere delle tombe medicee (1524)¹⁸, la maggiore fabbrica fiorentina dell’epoca. La presenza di Andrea a Napoli, che all’inizio del Cinquecento era una delle capitali più cosmopolite d’Europa, va posta a partire dal 1487 circa e si svolse, facendo la spola, parallelamente a una brillante carriera in Toscana – dove lavorò anche per la natia Fiesole (1492-1495) e per Pistoia (1497-1499). Nella biografia dedicata a Ferrucci, Giorgio Vasari (1568) spese solo qualche riga a proposito della sua attività nel Meridione, senza tuttavia nominare opere specifiche¹⁹. Soltanto nel 1973 si cominciò a mettere a fuoco la produzione artistica dello scultore per Napoli: in quell’anno Anna Barricelli scoprì un suo monumentale rilievo documentato con il *Battesimo di Cristo* nel Succorpo della basilica della Santissima Annunziata (1505-1507)²⁰. Poco più tardi, Francesco Abbate gli riferì il *Monumento funebre di Giovan Battista Cicaro* nella chiesa dei Santi Severino e Sossio, databile alla fine del primo decennio del Cinquecento²¹.

Nel 2002 Riccardo Naldi ha convincentemente attribuito a Ferrucci l’elaborata incorniciatura marmorea dell’ancona della *Madonna della Bruna* nella basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore²², un’opera per la quale, fino a quel momento, si era pensato fosse responsabile la bottega di Bartolomé Ordóñez e Diego de Siloe, i geniali artisti spagnoli attivi a Napoli tra circa il 1514 e il 1518²³. Una serie di preziosi pagamenti ricordati in una *Cronistoria* settecentesca sull’edificio, pur non rivelando l’autore, circoscrivono l’esecuzione delle sculture del Carmine al 1510-1511²⁴. Nonostante il carattere non-compiuto del *Martirio di sant’Andrea*, è possibile leggerne chiaramente lo stile: lo spazio si articola su un unico piano e il ritmo del racconto segue un andamento paratattico; lo schema organizzativo dell’opera – che si compone di quattro gruppi distinti di figure, più il sant’Andrea crocifisso in posizione centrale – contraddistingue molti dei rilievi narrativi di Ferrucci, e si rintraccia già nelle sculture della prima maturità, come il *Martirio di san Romolo* dell’altare eucaristico nella cattedrale di Fiesole (1492-1493; fig. 4)²⁵.

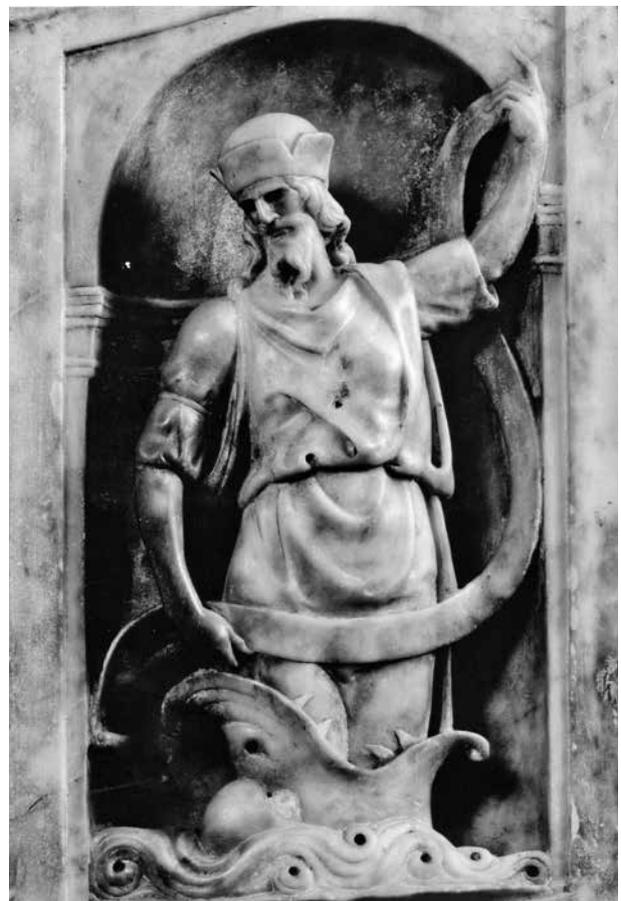
Inoltre, confronti eloquenti per inserire il *Martirio di sant’Andrea* nel catalogo di Ferrucci si rintracciano anche nella già ricordata ancona della *Madonna della Bruna* (fig. 5). La figura femminile sulla destra con il braccio sollevato (fig. 7) trova efficaci paragoni nel *San Giovanni Battista*, nel *David* e negli *Angeli* dell’incorniciatura in marmo napoletana (figg. 6, 8), che mostrano la medesima composizione in leggero contrapposto e gli stessi finissimi panneggi bagnati, dall’andamento lievemente accartocciato, in cui è possibile intravedere le masse sottostanti del corpo (figg. 13-15). Dai sottili rilievi della *Madonna della Bruna* è facile inoltre recuperare altri confronti utili per il sant’Andrea crocifisso (fig. 10): si pensi ai *Profeti* (fig. 11), al *Giona* (fig. 12) e al *Cristo risorto* del paliotto, tutti contraddistinti da una forte inclinazione del



5 Andrea Ferrucci, Incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna* con *Angeli, profeti, sibille e Resurrezione di Cristo*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore



- 6 Andrea Ferrucci, *San Giovanni Battista*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore
- 7 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello
- 8 Andrea Ferrucci, *Re David*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore
- 9 Andrea Ferrucci, *Altare di San Giovanni Battista*, particolare del *Banchetto di Erode*. Pistoia, cattedrale di San Zeno



- 10 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello
- 11 Andrea Ferrucci, *Profeta*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore
- 12 Andrea Ferrucci, *Giona*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore



- 13 Andrea Ferrucci, *Angelo in adorazione*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore
- 14 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello
- 15 Andrea Ferrucci, *Re David*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore



- 16 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello
- 17 Andrea Ferrucci, *Altare di San Giovanni Battista*, particolare della *Predica del Battista*. Pistoia, cattedrale di San Zeno

collo e da una medesima connotazione fisionomica con le bocche e gli occhi piccoli e affossati, che disegnano ombre fonde ma sottili. La veste della figura barbuto alla sinistra dell'apostolo, solcata lateralmente da pieghe a mezza luna (fig. 18), permette paragoni con una delle *Sibille* dell'altare napoletano (fig. 19), così come il giovane all'estrema destra (fig. 7) è agilmente collegabile agli *Angeli* in adorazione. Un perizoma incrociato come quello di sant'Andrea, con plissettature sottili e allungate che si sovrappongono (fig. 16), si rintraccia pure nel rilievo con la *Predica del Battista*, inserito nell'omonimo altare nella cattedrale di Pistoia (1497-1499; fig. 17)²⁶. Anche la già ricordata figura maschile sulla destra è in relazione, nella posa in scorcio e nei panneggi (fig. 7), con uno dei commensali del *Banchetto di Erode*, un altro rilievo del complesso di Pistoia (fig. 9). Dall'analisi stilistica del *Martirio di sant'Andrea* è possibile dedurre quanto e come Ferrucci fu influenzato dalle opere giovanili di Michelangelo – quelle cioè precedenti alla svolta 'eroica' e muscolare della volta della Sistina – ma, e vale la pena sottolinearlo, non alla *Centauromachia* del 1492 circa.



18 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

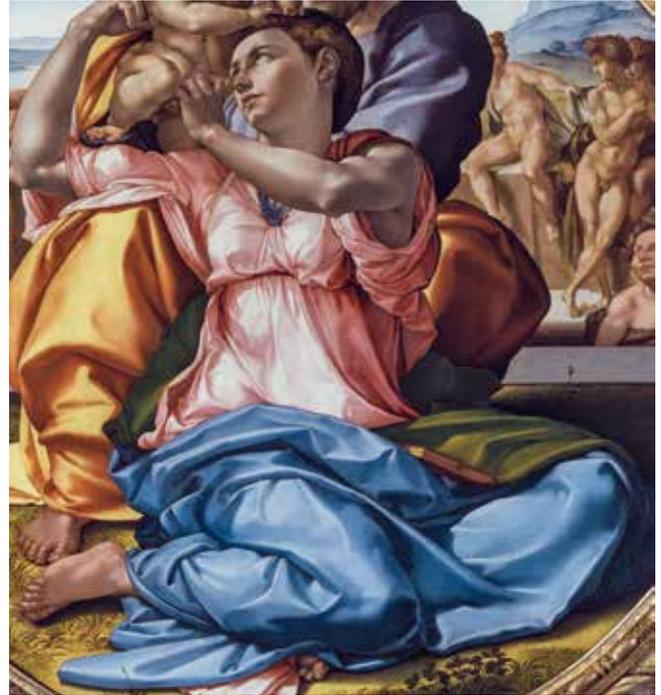
19 Andrea Ferrucci, *Sibilla*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore

La figura a terra con il turbante e le gambe incrociate (fig. 20) è una chiara citazione della Madonna nel *Tondo Doni* (1504 circa; fig. 21) e anche quella girata di spalle e con la testa in torsione (fig. 24)²⁷ – ricorrente nel lessico del Ferrucci (fig. 22) – ricorda il Bambino in grembo alla madre nella *Madonna della scala* (1490 circa; fig. 23)²⁸. Tuttavia, come già accennato, un attento esame della tecnica del rilievo qui discusso rivela anche significative differenze con le opere di Michelangelo. Mentre il Buonarroti, come tramanda pure Vasari, cercò nella *Madonna della scala* di imitare e confrontarsi con lo stacciato donatelliano²⁹, concependo un rilievo sviluppato in pochi millimetri, Andrea Ferrucci, probabilmente in virtù della sua formazione verrocchiesca, elaborò un modellato tridimensionale, senza passaggi gradual

dinale, si staccano nettamente dal fondo, come fosse un fregio ellenistico o una metopa³⁰ (fig. 25).

Come evidenziano i decisivi confronti con l'ancona della *Madonna della Bruna*, eseguita verso il 1510-1511, e in virtù del legame iconografico con la statua di *Sant'Andrea* nella cattedrale di Firenze, eseguita tra il 1512 e il 1514, non solo è possibile datare il rilievo con il *Martirio* allo stesso periodo, ma si può confermare la proposta che sia stato concepito come predella della statua, anche se non esiste una prova documentaria di questa teoria. Tale assenza trova probabilmente una possibile spiegazione nella carica di Ferrucci quale capomastro degli scultori dell'Opera³¹.

Il ciclo degli *Apostoli* in marmo della cattedrale di Firenze fu iniziato nel 1503, quando gli Operai di Santa Maria del Fiore



21 Michelangelo, *Sacra Famiglia con san Giovannino (Tondo Doni)*, particolare. Firenze, Galleria degli Uffizi



20 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

22 Andrea Ferrucci, *Resurrezione di Cristo*, particolare dell'incorniciatura dell'ancona della *Madonna della Bruna*. Napoli, basilica di Santa Maria del Carmine Maggiore

ordinarono a Michelangelo dodici statue che dovevano essere eseguite in altrettanti anni; ma il Buonarroti mise mano a questa commissione solo nell'aprile 1506 e, delle dodici previste, ne scolpì solo una, il *San Matteo*, che per giunta rimase incompiuta³². Il progetto iniziale, altamente ambizioso, avrebbe permesso allo scultore una considerevole indipendenza e saggi scultorei innovativi come il *San Matteo*. Dopo la partenza da Firenze di Michelangelo nel 1511, iniziò una seconda fase del progetto, caratterizzata da un approccio più conservativo, in cui fu la scultura del Quattrocento a servire da ispirazione per i maestri che succedettero a Michelangelo³³. Nel 1511 gli Operai commissionarono a Jacopo Sansovino il *San Jacopo Maggiore*, concluso nel 1518³⁴; nel 1512 fu ordinata al Ferrucci la statua del suo santo omonimo, *Sant'Andrea*, conclusa nel 1514³⁵. Delle dodici previste, in quello stesso decennio ne furono realizzate soltanto altre due, ovvero il *San Giovanni Evangelista* di Benedetto da Rovezzano (1513-1514) e il *San Pietro* di Baccio Bandinelli (1515-1517), inizialmente affidato anch'esso al Ferrucci³⁶.

Dopo questa statua il ciclo conobbe un lungo periodo di sospensione e nessuna delle cinque statue realizzate fu da subito messa in opera. La discussione circa la loro installazione in cattedrale iniziò solo nel 1563 e dal 1565 Bartolomeo Ammannati fu incaricato di metterne in opera almeno quattro³⁷. Il progetto fu ripreso tra il 1573 e il 1581, quando Giovanni Bandini (1539/1540-1599) e Vincenzo de' Rossi (1525-1587) scolpirono ulteriori quattro *Apostoli*³⁸. Ne mancavano comunque altrettanti, che non furono mai commissionati. Si decise così di riutilizzare statue primo-quattrocentesche raffiguranti personaggi biblici e profeti come *David*, *Giosuè*, *Isaia* (ripetuto due volte), e originariamente scolpite per l'esterno della cattedrale, in cui

avevano lavorato Bernardo Ciuffagni, Nanni di Banco e Nanni di Bartolo³⁹. Invece, il *San Matteo* di Michelangelo, a causa del suo stato non-finito, non fu mai installato in cattedrale e rimase nei depositi dell'Opera del Duomo fino al 1831, quando fu trasferito all'Accademia delle Belle Arti e da qui nel 1909 alla Galleria di quell'istituzione, dove ancora oggi si trova⁴⁰.

Il momento in cui il *Sant'Andrea* e la sua predella furono scolpiti, ovvero il primo lustro degli anni dieci del Cinquecento, corrisponde a una fase cruciale del percorso del Ferrucci, caratterizzata da un ampio numero di commissioni da lui gestite tanto a Firenze quanto a Napoli, che lo costrinsero a un continuo saliscendi tra la Toscana e la Campania. Questo periodo dovette iniziare verso il 1505: in quell'anno lo scultore fiorentino aveva assunto l'impegno di realizzare, su commissione di Maria Brancaccio, per la sua cappella alla Santissima Annunziata di Napoli, la già menzionata pala d'altare di marmo con il *Battesimo di Cristo*, opera licenziata entro il 1507⁴¹. Il 17 giugno 1508 il Ferrucci era di nuovo a Firenze, dove veniva pagato per alcuni lavori eseguiti nel ballatoio della cupola del duomo, ma il 28 dello stesso mese aveva già fatto ritorno a Napoli per portare a compimento certi suoi pressanti impegni⁴². Tra circa il 1508 e il 1515 Ferrucci, coadiuvato dal 1512 dal conterraneo Romolo Balsimelli da Settignano, si occupò anche della costruzione e probabilmente pure della decorazione scultorea della cappella Carafa in San Domenico a Napoli⁴³. Un documento datato 16 dicembre 1512, relativo all'elezione di Ferrucci a "Capo maestro principale sopra tutti li altri scarpellini" dell'Opera di Santa Maria del Fiore, impose allo scultore un regime di supervisione quotidiana delle attività del cantiere, rendendo più difficile il saliscendi da Firenze a Napoli a cui ormai Andrea era abituato. Nonostante ciò, Ferrucci continuò a lavorare per la città partenopea⁴⁴.

Se è possibile situare la *Crocifissione di sant'Andrea* in un momento della carriera del Ferrucci particolarmente ricco di commissioni che giungevano da Firenze e Napoli, è altrettanto possibile che le ragioni per cui il rilievo rimase incompiuto non si debbano imputare agli spostamenti lungo la Penisola: Andrea forse non riuscì a concludere quest'opera per motivi estranei alle sue volontà, il cui carattere ci sfugge a causa della mancanza di documentazione⁴⁵. Visto che le dimensioni del rilievo⁴⁶ corrispondono esattamente a quelle della predella del *San Giorgio* di Donatello per la chiesa fiorentina di Orsanmichele, oggi al Bargello (fig. 27)⁴⁷, è probabile che in un primo momento gli Operai avessero desiderato che le statue degli *Apostoli* per la cattedrale venissero collocate in tabernacoli ornati da predelle agiografiche (fig. 26), come era stato fatto per alcune delle statue nelle nicchie all'esterno di Orsanmichele, scolpite all'inizio del Quattrocento⁴⁸: il *San Giorgio* di Donatello (circa 1415-1417; fig. 27), i *Santi Quattro Coronati* (circa 1409-1416/1417) e il *Sant'Eligio* (circa 1417-1421), gruppi entrambi di Nanni di Banco, il *San Jacopo* di Niccolò di Pietro Lamberti (1420 circa)⁴⁹. E anzi, considerato che il progetto delle statue di Santa Maria del Fiore risale all'epoca repubblicana, al tempo di Piero Soderini (gonfaloniere dal 1502 al 1512), è assai probabile che la scelta di richiamare il ciclo di Orsanmichele esprimesse l'esplicito tributo all'impresa che un secolo prima



23 Michelangelo, *Madonna della scala*, particolare. Firenze, Casa Buonarroti

24 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

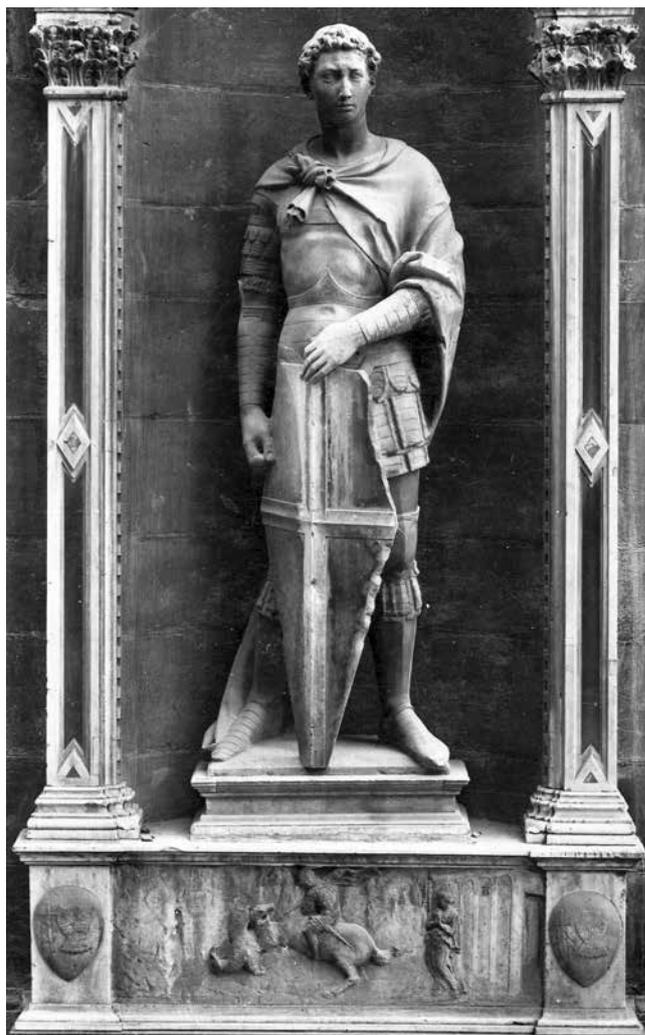


25 Andrea Ferrucci, *Martirio di sant'Andrea*, particolare. Firenze, Museo Nazionale del Bargello



26 Ricostruzione virtuale secondo le proporzioni del Sant'Andrea di Andrea Ferrucci (fig. 3) con la predella raffigurante il Martirio di sant'Andrea (fig. 1)

rappresentava l'incontro della dimensione civica con quella religiosa⁵⁰. A proposito delle analogie tra le statue del duomo e il ciclo di Orsanmichele, merita ricordare che il *San Pietro* del Bandinelli deriva puntualmente dal *San Marco* di Donatello, commissionato nel 1411 dall'Arte dei Linaioli e Rigattieri⁵¹. Sicuramente, la *Crocifissione di sant'Andrea* non può essere stata



27 Donatello, *San Giorgio*, fotografia del 1887 che ritrae statua e predella nell'originaria collocazione a Orsanmichele. Firenze, Museo Nazionale del Bargello

scolpita per un'ancona in marmo come quelle che Ferrucci aveva precedentemente realizzato, le cui predelle sono più piccole e divise in tre parti: in quella della cattedrale di Fiesole (1492-1493) la porzione più lunga (la centrale) misura 94 cm; nella predella dell'ancona per la chiesa di San Girolamo di Fiesole (oggi al Victoria and Albert di Londra; 1494-1495)⁵² lo scomparto maggiore (il centrale) sviluppa longitudinalmente 68,5 cm⁵³. L'eccezionale lunghezza del *Martirio* è un dato significativo per pensare che sia stata progettata come predella del *Sant'Andrea*.

Il 30 dicembre 1513 gli Operai di Santa Maria del Fiore nominarono Baccio Bigio capomastro dell'Opera: da questo momento in poi costui avrebbe sovrinteso a tutti i lavori in cattedrale insieme a Baccio d'Agnolo, il quale era stato investito di un simile ruolo già nel 1507⁵⁴ e a quella data era in carica da solo; anche Ferrucci avrebbe dovuto sottostare alle indicazioni di Baccio Bigio e Baccio d'Agnolo.

È verosimile che proprio a questo punto il progetto della predella sia stato abbandonato. Una simile conclusione è sostenuta da un cruciale documento del 18 maggio 1514⁵⁵, secondo cui due modelli di edicole furono realizzati per mostrare dove e come



28 Veduta della tribuna della cattedrale di Firenze; sulla sinistra il Sant'Andrea di Andrea Ferrucci all'interno di una delle edicole progettate da Bartolomeo Ammannati, fotografia storica

altrettante statue di *Apostoli* sarebbero state esposte, con ogni probabilità proprio il *Sant'Andrea* di Ferrucci e il *San Giovanni Evangelista* di Benedetto da Rovezzano, le uniche che potevano essere finite a quella data⁵⁶. Il “consilium ex pluribus praticis et expertis in similibus”, che doveva decidere la collocazione definitiva, non addivenne ad una conclusione, testimoniando che il carattere del progetto era sperimentale e ancora in via di definizione⁵⁷. Considerata la vicinanza temporale tra il documento del maggio 1514 e l'elezione di Baccio Bigio, è probabile che i modelli delle edicole siano stati eseguiti proprio in conseguenza della nomina di costui quale nuovo capomastro dell'Opera.

Almeno uno dei due modelli esisteva ancora nel novembre 1563 – quando prese forma una seconda discussione riguardo alla messa in opera delle statue – ed è possibile farsi un'idea delle sue sembianze. Infatti, durante tale discussione Francesco da Sangallo (1494-1576) propose “che se ne portasse uno ch'è nell'opera” realizzato, secondo lo scultore, da Michelangelo. L'asserzione del Sangallo che il modello fosse del Buonarroti fu accolta con scetticismo da Ammannati, il quale non credeva che Michelangelo “havesse tolto di peso i tabernacoli della Rintonda, e posti ancora in luogo che manco bene riseggono che dove sono”⁵⁸. Ammannati si riferiva ovviamente alle antiche edicole del Pantheon, le quali furono parzialmente restaurate a inizio Cinquecento, e non includevano predelle⁵⁹. Se questo modello di tabernacolo fu davvero fatto dopo la nomina a ca-

pomastro di Baccio Bigio (30 dicembre 1513) – qualche tempo prima della riunione del consiglio del 18 maggio 1514 – entro tale data deve dunque essere stata abbandonata l'intenzione di ornare i tabernacoli con predelle, che avrebbero seguito il più tradizionale schema di Orsanmichele. In ogni caso, la probabile assenza della predella dal modello presentato nel maggio 1514 fa pensare che questo fosse meno retrospettivo rispetto alla soluzione “con predella”, rendendo così plausibile l'ipotesi che esso fosse verosimilmente di Michelangelo o comunque rispecchiasse una sua invenzione. Se tale ricostruzione è corretta, è probabile allora che Baccio Bigio possa aver influenzato la scelta finale, anche in virtù della sua vicinanza e fedeltà al Buonarroti: Baccio collaborò infatti con Michelangelo nel cantiere medicco di San Lorenzo per circa dieci anni, a partire dal 1516, e dopo l'abbandono della fabbrica del duomo da parte di quest'ultimo potrebbe aver continuato a veicolare in tale contesto le innovative idee michelangiolesche⁶⁰. In ogni caso, il progetto di inserire delle predelle fu abbandonato per sempre visto che Ammannati non le incluse nelle edicole definitive, tuttora esistenti, che progettò per gli *Apostoli*⁶¹.

Come già detto, a partire dal 1563 si tornò a ragionare sul progetto di collocazione delle statue esistenti del Sansovino, del Ferrucci, del Rovezzano e del Bandinelli all'interno della cattedrale. Secondo Ammannati solamente il *San Pietro* del Bandinelli e il *San Jacopo Maggiore* del Sansovino erano degni “di stare in S[an]ta Maria del Fiore” mentre “l'altre due [statue], benché fossero di buon maestro, non meritavano di porsi in quei pilastri”⁶². Fu probabilmente così che, una volta installata la statua, si perse memoria dell'originario rapporto con la *Crocifissione di sant'Andrea*. Dimenticato per quasi tre secoli nei depositi dell'Opera del Duomo, fino a quando nel 1823 fu trasportato agli Uffizi e poi intorno al 1878 al Bargello, il rilievo è rimasto praticamente incompreso e ignorato fino a oggi.

La riscoperta del *Martirio di sant'Andrea* di Ferrucci, che condivise un destino simile al *San Matteo* di Michelangelo, e l'identificazione del progetto di realizzare delle statue di *Apostoli* entro tabernacoli, verosimilmente accompagnate da predelle, permette di riscrivere una pagina fondamentale della storia della scultura e dell'architettura fiorentina del primo Cinquecento. L'episodio rivela, infatti, come in pieno Rinascimento si riflettessero intensamente sui grandi progetti civici del primo Quattrocento – in questo caso le statue e le edicole di Orsanmichele – anche se, alla fine, le più innovative idee degli allievi di Michelangelo avrebbero prevalso.

NOTE

- Ringrazio Paola D'Agostino, direttrice del Museo Nazionale del Bargello, e Ilaria Ciseri, curatrice dello stesso museo, per aver concesso l'autorizzazione a realizzare la campagna fotografica del rilievo, eseguita da Mauro Magliani e Barbara Piovani: anche a loro va la mia riconoscenza. Sono grato inoltre ad Alan Chong, Maicol Clemente, Michele Fanucci, Giancarlo Gentilini, Francesca Girelli, Simone Guerriero, Riccardo Naldi e Peta Motture (Londra, Victoria and Albert Museum). Grazie anche a Dagmar Keultjes e Pier Gianni Piredda del Kunsthistorisches Institut in Florenz, a Lorenzo Fabbri e Giuseppe Giari dell'Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore di Firenze.
- C. Gilbert, *What is Expressed in Michelangelo's Non-Finito*, in "Artibus et Historiae", XXIV, 2003, 48, pp. 57-64; D. Zikos, *Limina incerta. Filosofia e tecnica del "non finito" nell'opera di Vincenzo Danti*, in *I grandi bronzi del Battistero. L'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), a cura di C. Davis e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2008, pp. 272-297 (con bibliografia precedente); P. Carabell, *Figura Serpentinata: Becoming over Being in Michelangelo's Unfinished Works*, in "Artibus et Historiae", XXXV, 2014, 69, pp. 79-96.
 - 118,5×39×10,7 cm, inv. Bargello Sculture n. 92; cfr. L. Dami, *Un'opera misconosciuta di Michelangelo*, in "Dedalo", VII, 1926, 1, pp. 29-42. Il rilievo si trovava nel 1878 nella seconda sala delle sculture, o dei marmi, attuale sala del Verrocchio (Firenze, Biblioteca degli Uffizi, ms. 409, c. 57, n. 92): qui è ricordato, come attribuito a Michelangelo, anche in [A. Campani], *Guida per il visitatore del R. Museo Nazionale nell'antico Palazzo del Potestà in Firenze*, Firenze 1884, p. 143 (una foto che qui lo ritrae sotto al *Tondo Pitti* di Michelangelo in *I 150 anni del Museo Nazionale del Bargello. Una storia per immagini*, a cura di I. Ciseri e M. Marini, Firenze 2015, p. 36 fig. 1.22); dopo il 1890 il rilievo viene menzionato da [I.B. Supino], *Catalogo del R. Museo Nazionale di Firenze (Palazzo del Potestà)*, Roma 1898, p. 57 n. 126 (Michelangelo?), insieme ad altre opere di Michelangelo, certe e attribuite, e ad altri marmi del Quattro e del Cinquecento, in una sala dello stesso nome, ovvero seconda sala delle sculture, ma posta a pian terreno, corrispondente all'attuale seconda sala delle mostre (una foto che qui lo ritrae in *I 150 anni*, cit., p. 48 fig. 1.35); come testimonia il catalogo del 1932, questo spazio espositivo, nuovamente allestito, prese il nome di sala di Michelangelo e il rilievo fu in quell'occasione posto ancora sotto al *Tondo Pitti* (F. Rossi, *Il Museo Nazionale di Firenze [Palazzo del Bargello]*, Roma 1932, p. 17 [Michelangelo], 41 [la foto della sala]); era conservato ancora qui nel 1964, come testimonia la quarta edizione del medesimo catalogo pubblicato in quell'anno (pp. 11 [orma espunto dal catalogo del Buonarroti], 53 [fig.]). Il rilievo fu rimosso da questa collocazione a causa dell'alluvione del 1966 (*I 150 anni*, cit., pp. 115 fig. 5.6, 121 fig. 5.12) e al momento del riallestimento nel 1975, a opera di Luciano Berti, della nuova sala della scultura del Cinquecento nella ex sala delle armi (*Museo Nazionale del Bargello: itinerario e guida*, a cura di P. Barocchi e G. Gaeta Bertelà, Firenze 1984, p. 26) non venne incluso nel nuovo percorso e così spostato nei depositi, da dove non è mai più uscito.
 - P.F. Lorenzi, *Osservazioni tecniche sulle sculture nella Galleria dell'Accademia di Firenze*, in *Michelangelo. Arte – Materia – Lavoro*, atti del convegno (Firenze, 9-11 ottobre 2014), a cura di A. Nova e V. Zanchettin, Venezia 2019, pp. 64-71, in part. p. 69.
 - Il 4 ottobre 1822 veniva formulata l'offerta del passaggio dei pezzi dall'Opera agli Uffizi: Firenze, Archivio dell'Opera di Santa Maria del Fiore (d'ora in poi AOSMF), XI 2-3, cc. 215r-217r, mentre il 23 dicembre si stilava l'inventario (ivi, c. 218r): "Nota di diversi pezzi di scultura esistenti nell'Opera di S. Maria del Fiore e suoi annessi, dei quali si propone il passaggio alla R. Galleria delle Statue", tra cui "1 detto [bassorilievo] in marmo rappresentante la crocifissione di S. Andrea di mano ignota". Il 13 gennaio 1823 si programmava il trasporto (ivi, c. 219r), che avverrà una settimana dopo, il 20 gennaio (ivi, c. 220r). Documentazione affine si trova nell'Archivio della Galleria degli Uffizi ed è sintetizzata in L. Dami, *Un'opera misconosciuta*, cit., pp. 30, 42 nota 3.
 - Citato ivi, pp. 30, 42 nota 4.
 - H. Thode, *Michelangelo: kritische Untersuchungen über seine Werke*, II, *Als Anhang zu dem Werke (Michelangelo und das Ende der Renaissance)*, V, Berlin 1908, p. 510 cat. XIX (tra le opere erroneamente attribuite al maestro). Il rilievo è ipoteticamente attribuito a Michelangelo anche da M. Reymond, *La sculpture Florentine. Le XVI^e siècle et les Successeurs de l'École Florentine*, Florence 1900, p. 78; cfr. anche C. Ricci, *Michel-Ange*, Florence 1902, p. 192 (riferito a Michelangelo); U. Baldini, *L'opera completa di Michelangelo sculture*, Milano 1973, p. 113 cat. 79 (tra le "Altre opere attribuite").
 - A. Popp, *Die Medici-Kapelle Michelangelos*, München 1922, pp. 130 n. 18, 178 n. 30b; la studiosa menziona solo di sfuggita la *Crocifissione di sant'Andrea* discutendo un disegno agli Uffizi (inv. 607 E) – attribuito ad Aristotile de Sangallo e legato ai progetti michelangioleschi per la Tomba dei Magnifici da realizzare nella Sagrestia Nuova di Firenze – affermando, che era convinta fosse opera del Tribolo e che ne avrebbe fornito la prova altrove ("den Beweis, daß es von Tribolo ist, werde ich an anderer Stelle erbringen"). A conoscenza di chi scrive, la Popp non tornò poi su questo argomento.
 - C. de Tolnay, *The youth of Michelangelo*, Princeton 1947, p. 233 cat. XXVI. Generalmente, la critica successiva ha condiviso l'attribuzione tribolesca, cfr. W. Aschoff, *Studien zu Niccolò Tribolo*, tesi di dottorato, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, 1967, pp. 57-60; J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* [London 1963], New York 1985, p. 358; J. Poeschke, *Michelangelo and his world. Sculpture of the Italian Renaissance*, New York 1996, p. 182.
 - M.G. Ciardi Dupré, *Presentazione di alcuni problemi relativi al Tribolo sculture*, in "Arte Antica e Moderna", IV, 1961 (*Studi di Storia dell'arte. Raccolta di saggi dedicati a Roberto Longhi in occasione del suo settantesimo compleanno*), pp. 244-247, in part. pp. 246, 247 nota 6.
 - La statua, che misura 234 cm, fu commissionata il 14 ottobre 1512; cfr. C. Cinelli, in Id., J. Misok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli nel Duomo di Firenze*, Firenze 2002, pp. 56-61; R. Naldi, *Andrea Ferrucci: marmi gentili tra la Toscana e Napoli*, Napoli 2002, p. 92 nota 75. Per la conclusione entro il 1514 si veda, *infra*, la nota 56. È utile osservare come già Dami, *Un'opera misconosciuta*, cit., pp. 36, 38, 40, avesse ipotizzato per il rilievo con *Sant'Andrea* la funzione di predella per una statua di Michelangelo destinata alla cattedrale e arrivava addirittura a chiedersi se il *San Matteo* di Michelangelo, così riconosciuto da Vasari, stante l'assenza di elementi identificativi, non fosse invece un sant'Andrea. L'ipotesi di Dami è discussa e rigettata da M.J. Amy, *Michelangelo's Commission for Apostle Statues for the Cathedral of Florence*, tesi di dottorato, New York University, 1977, pp. 85, 766-777 cat. II, che ha dedicato al rilievo una lunga e documentata scheda dove tuttavia non propone nessuna soluzione attribuitiva: lo studioso nega, inoltre, ogni relazione tra il rilievo e il ciclo degli *Apostoli* di Santa Maria del Fiore; si rimanda a questo contributo anche per ulteriore bibliografia favorevole o contraria alla paternità michelangiolesca.
 - M.G. Ciardi Dupré, *Presentazione di alcuni problemi*, cit., p. 247 nota 6. L'attribuzione al Tribolo e la conseguente datazione almeno agli anni venti del XVI secolo, inoltre, andrebbero in contrasto con una tipologia scultorea – il rilievo narrativo dalle proporzioni allungate come scomparto di predella – che fu di moda nel secondo Quattrocento e quindi sembra più probabile si tratti di una soluzione retrospettiva di primo Cinquecento.
 - A onore del vero va detto che L. Goldscheider, *Michelangelo. Die Skulpturen* [London 1940], London 1950, p. 137 nota 6 negava le attribuzioni del *Martirio di sant'Andrea* a Michelangelo, al Tribolo e a Bandinelli e in maniera telegrafica e senza motivare la sua ipotesi affermava "eher von Andrea Ferrucci". Nessun altro studioso ha successivamente ripreso questa teoria e M.J. Amy, *Michelangelo's Commission*, cit., p. 777, riportando la posizione critica di Goldscheider, sosteneva che "there is no documentary support for such a conclusion. In addition, Andrea's relief style is very different from this; he uses entirely different proportions and his drapery style does not have the concision and lightness of this sculptor's".
 - C. von Fabriczy, *Die Bildhauerfamilie Ferrucci aus Fiesole*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", XXIX, 1929, *Beiheft*, pp. 1-28.
 - L. Pisani, *Francesco di Simone Ferrucci. Itinerari di uno scultore fiorentino fra Toscana, Romagna e Montefeltro*, Firenze 2007, pp. 89-90.
 - A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. X. La scultura del Cinquecento. Parte I*, Milano 1935, p. 180. Per la rivalutazione di Ferrucci cfr. R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 7-12.
 - C. von Fabriczy, *Die Bildhauerfamilie*, cit., p. 27 doc. 5. Capomastro dell'Opera di Santa Maria del Fiore era, invece, come riportato anche nel documento ("architectore principale di decta Opera"), Baccio d'Agnolo, che resse questo ruolo, talvolta coadiuvato da altri maestri (si veda

- infra* e la nota 54), dal 1507 fino alla morte avvenuta nel 1543 (A. Nova, *Il ballatoio di Santa Maria del Fiore a Firenze*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, catalogo della mostra [Venezia, Palazzo Grassi], a cura di H.A. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 593-595, in part. p. 594).
- 17 Gli stipendi a Ferrucci come capomastro degli scalpellini sono registrati costantemente nei libri di cassa dell'Opera dal primo semestre 1513 (AOSMF, VIII 1 129, c. 11 sinistra-destra) fino al 7 luglio 1526 (AOSMF, VIII 1 150, c. 48 sinistra). Riguardo alla morte di Ferrucci cfr. R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 184 nota 48 (con bibliografia precedente).
- 18 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 184 nota 48 (per la facciata di San Lorenzo); *I ricordi di Michelangelo*, a cura di L. Bardeschi Ciulich e P. Barocchi, Firenze 1970, pp. 140-141 doc. cxxxii (per la Sagrestia Nuova).
- 19 G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, IV, Firenze 1976, p. 256.
- 20 A. Barricelli, *Strada de' Marmorari. «L'Annunciata» angioina e aragonese*, 2, in "Critica d'Arte", n.s. XX, XXXVIII, 1973, 129, pp. 57-76, in part. pp. 71-72; R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 17-18.
- 21 F. Abbate, *Problemi della scultura napoletana del 400*, in *Storia di Napoli*, IV/I, Napoli 1974, pp. 447-494, in part. p. 477; T. Mozatti, in *Norma e capriccio. Spagnoli in Italia agli esordi della "maniera moderna"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria degli Uffizi), a cura di Id., A. Natali, Firenze 2013, pp. 312-313 cat. VI.3.
- 22 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 117-141. Sull'icona della *Madonna della Bruna* cfr. S. D'Ovidio, *The Making of an Icon: The Madonna Bruna del Carmine in Naples (13th-17th centuries)*, in *Saints, Miracles and the Image. Healing Saints and Miraculous Images in the Renaissance*, a cura di S. Cardarelli e L. Fenelli, Turnhout 2017, pp. 229-249.
- 23 Id., *Bartolomè Ordóñez e Diego de Siloe: due scultori spagnoli a Napoli agli inizi del Cinquecento*, Napoli 2019, *passim*.
- 24 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 125-126 per la cronologia al 1510-1511.
- 25 Ivi, p. 13 (con bibliografia precedente). Le radici di questo linguaggio si ravvisano nei rilievi narrativi di fine Quattrocento, come è possibile vedere nella *Morte di Francesca Pitti Tornabuoni* (1480), pure al Bargello, un'opera attribuita al già ricordato Francesco di Simone Ferrucci (inv. Bargello Sculture n. 41; 45,5×169,5 cm; cfr. P. Parmiggiani, in *Verrocchio. Il maestro di Leonardo*, catalogo della mostra [Firenze, Palazzo Strozzi], a cura di F. Caglioti e A. De Marchi, Venezia 2019, pp. 194-195 cat. 6.5 con figg.).
- 26 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 15 (con bibliografia precedente).
- 27 Analogia già riscontrata da L. Dami, *Un'opera misconosciuta*, cit., p. 31.
- 28 E.D. Schmidt, in *Giovinetta di Michelangelo*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio - Casa Buonarroti), a cura di K. Weil-Garris Brandt, C. Acidini Luchinat, J.D. Draper e N. Penny, Firenze-Milano 1999, pp. 170-173 cat. 1.
- 29 G. Vasari, *Le Vite*, cit., VI [1987], p. 11: "Il quale Lionardo [Buonarroti] non è molto anni che aveva in casa, per memoria di suo zio, una Nostra Donna di basso rilievo di mano di Michelangelo, di marmo, alta poco più d'un braccio, nella quale, sendo giovanetto in questo tempo medesimo, volendo contrafare la maniera di Donatello, si portò sì bene che par di man sua, eccetto che vi si vede più grazia e più disegno".
- 30 Una simile organizzazione spaziale si rintraccia nei rilievi dell'altare eucaristico Corbinelli di Andrea Sansovino (1490-1492); cfr. G. Fattorini, *Andrea Sansovino*, Trento 2013, pp. 30-40, 140-159 cat. 3 con fig. Anche M.J. Amy, *Michelangelo's Commission*, cit., p. 771 ha osservato nella concezione del rilievo con il *Martirio di sant'Andrea* una derivazione dalla scultura classica.
- 31 Una possibile ragione della mancanza di informazioni nei documenti si può ricavare dalla posizione stessa di Ferrucci: essendo capomastro degli scalpellini (si veda *supra* e note 16-17), tutte le sue opere e prestazioni di scultore venivano assorbite nello stipendio e dunque i lavori si celano dietro a questi pagamenti.
- 32 M.J. Amy, *The dating of Michelangelo's St Matthew*, in "The Burlington Magazine", CXLII, 2000, 1169, pp. 493-496; J. Myssok, in C. Cinelli, J. Missok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 46-49. Sul ciclo e i suoi precedenti cfr. anche M.J. Amy, *Michelangelo's Commission*, cit., *passim*, pp. 664-667 (con bibliografia precedente); F. Toker, *Arnolfo di Cambio a Santa Maria del Fiore: un trionfo di forma e di significato*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze. La Cattedrale e la città. Saggi sul Duomo di Firenze*, I.1, Firenze 2001, pp. 227-241, in part. pp. 234-241; J.T. Paoletti, *Cathedral and Town Hall: Twin Contested Sites of the Florentine Republic*, ivi, I.2, pp. 628-667, in part. pp. 646-667 (con bibliografia precedente).
- 33 J. T. Paoletti, *Cathedral and Town Hall*, cit., p. 667 e nota 87.
- 34 J. Myssok, ivi, pp. 50-55.
- 35 Si veda *infra*, la nota 56.
- 36 F. Vossilla, in C. Cinelli, J. Missok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 62-75; sul *San Pietro* cfr. anche F. Vossilla, in *Baccio Bandinelli. Scultore e maestro (1493-1560)*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello), a cura di D. Heikamp e B. Paolozzi Strozzi, Firenze 2014, p. 566 cat. I.
- 37 Inizialmente erano state scelte soltanto il *San Pietro* del Bandinelli e il *San Jacopo Maggiore* del Sansovino, ma il duca Cosimo I, in vista del matrimonio del figlio Francesco con Giovanna d'Austria, il 18 dicembre 1565, sembra che avesse fatto collocare anche il *Sant'Andrea* di Ferrucci e il *San Giovanni Evangelista* di Benedetto da Rovezzano; cfr. C. Cinelli, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli in Santa Maria del Fiore*, in C. Cinelli, J. Missok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 18-43, in part. pp. 20-32.
- 38 C. Cinelli, in Id., J. Missok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 76-103.
- 39 C. Cinelli, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., p. 35; a proposito di queste statue cfr. anche V. Herzner, *Donatello und Nanni di Banco. Die Prophetenfiguren für die Strebepfeiler des Florentiner Domes*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XVII, 1973, 1, pp. 1-28; M.L. Dunkelmann, in *Donatello e i suoi. Scultura fiorentina del primo Rinascimento*, catalogo della mostra (Firenze, Forte di Belvedere), a cura di A.P. Darr e G. Bonsanti, Firenze-Milano 1986, p. 103; A. Markham Schulz, *Nanni di Bartolo e il portale di San Nicola a Tolentino*, Firenze 1997, pp. 21-28; L. Bellosi, *L'attività giovanile di Donatello nel cantiere del Duomo di Firenze*, in *Santa Maria del Fiore. The Cathedral and its Sculpture*, atti del convegno (Firenze, 5-6 giugno 1997), a cura di M. Haines, Fiesole 2001, pp. 205-220; M. Haines, *La stagione delle statue. L'opera e la scultura del primo Rinascimento*, in *Atti del VII centenario del Duomo di Firenze*, cit., I.1, pp. 278-317.
- 40 M.J. Amy, *Michelangelo's Commission*, cit., pp. 672 doc. 100, 686 doc. 115-688 doc. 117, 708, 759-765.
- 41 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 17-18.
- 42 Ivi, pp. 80, 90 nota 37.
- 43 Ivi, pp. 144-145; F. Caglioti, *Due Virtù marmoree del primo Cinquecento napoletano emigrate a Lawrence, Kansas. I Carafa di Santa Severina e lo scultore Cesare Quaranta per San Domenico Maggiore*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XLVIII, 2004, 3, pp. 333-358, in part. pp. 342-343.
- 44 R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., pp. 179, 183 nota 44; nella stessa nota cfr. anche il documento datato 26 maggio 1517 con cui Ferrucci chiese l'autorizzazione a portare avanti per due anni un certo lavoro di marmo per il re d'Ungheria, mantenendo però la sua carica presso l'Opera di Santa Maria del Fiore, e la relativa risposta degli Operai.
- 45 Si veda *supra*, la nota 31.
- 46 È bene ripetere qui le dimensioni: il *Martirio* del Bargello misura 118,5×39×10,7 cm, la statua di *Sant'Andrea* sviluppa in altezza 234 cm.
- 47 La predella con *San Giorgio e il drago* misura 120×39 cm, la statua di *San Giorgio* 209 cm; cfr. H.W. Janson, *The Sculpture of Donatello. Incorporating the notes and photographs of the late Jenő Lányi*, Princeton 1963, p. 23, fig. 10a-c.
- 48 Anche L. Dami, *Un'opera misconosciuta*, cit., pp. 36, 38 suggerisce l'ipotesi di un richiamo del modello di Orsanmichele: "Il bassorilievo proviene dall'Opera del Duomo. Noi non sappiamo come le statue dei dodici apostoli dovessero essere collocate nelle cappelle al posto degli affreschi di Lorenzo di Bicci. È verosimile pensare a delle nicchie. E allora sarebbe stato strano che Michelangiolo, o forse più i suoi committenti, avessero ideato di decorare il basamento di quelle nicchie con bassorilievi a imitazione, per esempio, dei tabernacoli di Or San Michele? Le misure del marmo si adatterebbero ottimamente".
- 49 Sulle predelle di Orsanmichele e in particolare quella donatelliana del *San Giorgio* cfr. A.R. de Koomen, *Predella and Prontezza: On the Expression of Donatello's Saint George*, in *Orsanmichele and the History and Preservation of the Civic Monument*, atti del convegno (Washington, 7 ottobre 2005; Firenze, 12-13 ottobre 2006), a cura di C.B. Strehlke ("Studies in the History of Art", 76), Washington 2012, pp. 257-278; a proposito dell'impresa di Orsanmichele cfr. anche *Orsanmichele a Firenze*, a cura di D. Finiello Zervas, 2 voll., Modena 1996, *passim*; S. Blake McHam, *Public Sculpture in Renaissance Florence*, in *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, a cura di Ead., Cambridge 1998, pp. 149-188, in part. pp. 153-158; P. Grifoni, F. Nannelli, *Le statue dei santi protettori delle arti fiorentine e il museo di Orsanmichele*, Firenze 2006, pp. 46-47, 50-51, 66-69. Il ciclo ebbe inizio nel 1339 quando l'Arte della Lana commissionò una statua di *Santo Stefano* - rico-

- nosciuta in quella oggi nel Museo dell'Opera del Duomo attribuita ad Andrea Pisano – per il proprio tabernacolo a Orsanmichele, rimpiazzata nel 1427-1429 da quella in bronzo di Lorenzo Ghiberti; cfr. E. Neri, *Andrea Pisano's Saint Stephen and the Genesis of Monumental Sculpture at Orsanmichele*, in *Orsanmichele and the History*, cit., pp. 53-74.
- 50 Un programma simile a quello di Santa Maria del Fiore di decorazione interna aveva coinvolto anche il cantiere del duomo di Siena, che fin dal primo Trecento (*ante* 1334), forse prendendo esempio da alcune grandi fabbriche gotiche francesi e tedesche, aveva commissionato ad alcuni maestri locali delle statue monumentali da addossare ai pilastri delle navate; cfr. M.J. Amy, *Michelangelo's Commission*, cit., pp. 312-313; M. Butzek, *L'Annunciazione e gli Apostoli del Duomo di Siena*, in *Le cattedrali segni delle radici cristiane in Europa*, atti dei convegni (Orvieto, 11-13 novembre 2005, 16-17 novembre 2007), a cura di L. Andreani e A. Cannistrà, Orvieto 2010, pp. 275-288, in part. pp. 278-280, tavv. LXIX fig. 1-LXXXVII fig. 12, che, oltre all'esempio del duomo di Siena, richiama anche quello della cattedrale di Freiburg im Breisgau (1270 circa) e altri.
- 51 Affinità già rilevata da J.T. Paoletti, *Cathedral and Town Hall*, cit., p. 664.
- 52 Scolpito in adempimento di un legato testamentario del 22 febbraio 1493 di Tita Salviati, vedova di Girolamo Martini (R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 14).
- 53 In altezza, invece, 21,5 cm. Sono grato a Peta Motture per avermi comunicato le dimensioni della predella londinese.
- 54 C. Guasti, *La cupola di Santa Maria del Fiore, illustrata con i documenti dell'archivio dell'Opera secolare*, Firenze 1857, p. 128 doc. 347; G. Vasari, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, V, *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze 1906, pp. 364-365; M. Lingohr, *Dombaumeister und Hofkünstler: Kompetenzen an der Florentiner Dombauhütte unter Cosimo I*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", L, 2006, 3, pp. 301-314, in part. p. 305. Si veda anche *supra*, la nota 16.
- 55 G. Poggi, *Il Duomo di Firenze. Documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile tratti dall'archivio dell'Opera*, Berlino 1909, *Ristampa anastatica con note*, a cura di M. Haines, Firenze 1988, II, p. 149 doc. 2169: Delib. 1507-1515, c. 166r; cfr. J. Myssok, *Il ciclo degli Apostoli per Santa Maria del Fiore secondo il progetto di Michelangelo*, in C. Cinelli, J. Missok, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 15-17, in part. p. 17.
- 56 È il documento stesso (per cui si veda *infra*, la nota successiva) a suggerire che le due statue fossero già state completate: "facte fuerunt due statue apostolorum de marmore". Un altro indizio (come già osservato da R. Naldi, *Andrea Ferrucci*, cit., p. 92 nota 75) che suggerisce il 18 maggio 1514 quale *ante quem* per il *Sant'Andrea* è fornito dalla commissione a Ferrucci, il 15 maggio 1514 (G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit., II, p. 149 doc. 2167), tre giorni prima della riunione, di una seconda statua di apostolo raffigurante san Pietro, poi però realizzata dal Bandinelli tra il 1515 e il 1517.
- 57 G. Poggi, *Il Duomo di Firenze*, cit., II, p. 149 doc. 2169: "Spectabiles domini consules artis Lane...atendentes qualiter facte fuerunt due statue apostolorum de marmore pro collocando in cathedrali ecclesia et quod facti fuerunt duo modelli ubi et in quibus debeant micti et firmari et volentes quod omnia agenda et determinanda circa statuas predictas examinetur per praticos et expertos circa predicta pro decore et ornamento dicte ecclesie antequam ibidem collocentur, ideo dederunt auctoritatem dominis operariis quatenus quam citius fieri poterit debeant habere consilium ex pluribus praticis et expertis in similibus et quod prout fuerit determinatum et conclusum pro maiori parte ipsorum ita fieri et terminari debeat per dictos dominos operarios circa collocazione dictorum apostolorum".
- 58 G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XVI, XVII*, III, Firenze 1840, pp. 120-122 doc. CXVI, lettera di Bartolomeo Ammannati a Cosimo I de' Medici, 6 novembre 1563: "Francesco da S. Gallo propose che se ne portasse uno ch'è nell'opera, fatto già, dice lui, da Michelagnolo, cosa che io non posso credere ch'egli avesse tolto di peso i tabernacoli della Ritonda, e posti ancora in luogo che manco bene riseggono che dove sono"; cfr. anche C. Cinelli, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., p. 21; F. Vossilla, *Le grandi edicole di Santa Maria del Fiore*, in *Ammannati e Vasari per la città dei Medici*, a cura di C. Acidini e G. Pirazzoli, Firenze 2011, pp. 200-201.
- 59 A. Nesselrath, *Impressions of the Pantheon in the Renaissance*, in *The Pantheon from antiquity to the present*, a cura di T.A. Marder e M. Wilson Jones, New York 2015, pp. 255-295, in part. pp. 269-280; *Id.*, *Introduction*, *ivi*, pp. 1-48, in part. pp. 27-28.
- 60 Su Baccio Bigio e Michelangelo cfr. W. Wallace, *Michelangelo at San Lorenzo: the genius as entrepreneur*, Cambridge 1994, *ad indicem* "Bigio, Baccio" e in part. pp. 23-24, 141-143, 204 nota 79, 235 nota 45.
- 61 Per il matrimonio del 1565 (si veda *supra*, la nota 37) furono realizzate delle strutture in legno e gesso dipinte a simulare il marmo mischio e dal 1573 si cominciò a erigere le edicole di breccia, lavoro ancora in corso nel 1577 (C. Cinelli, F. Vossilla, *Il ciclo degli Apostoli*, cit., pp. 27, 32).
- 62 G. Gaye, *Carteggio inedito*, cit., III, pp. 118-120 doc. CXV, lettera di Bartolomeo Ammannati a Cosimo I de' Medici, 8 ottobre 1563: "dissi che delle quattro figure mi pareva che due fossero degne di stare in Sta. Maria del fiore, ch'erano una del Cavallier Bandinello e l'altra del Sansovino: l'altre due, benché fossero di buon maestro, non meritavano di porsi in quei pilastri, e poi che non si poteva fare architettura che fusse unita e con ragione di quelli pilastri, ma che era ben vero che le figure belle davano tanto diletto che le si comportavano in ogni luogo, e che havendole pure a mettere, bisognava far un basamento solo per la figura". Stando alla lettera di Ammannati, anche il Bronzino riteneva che solo le statue del Bandinelli e del Sansovino meritassero di essere messe in opera.

FRANCESCA GIRELLI

THE MASTER OF THE VIRTUES
OF SANT'ANSOVINO: SIX NEW STATUES FROM
ROMANIA AND SOME INSIGHTS ON A 14TH
CENTURY SCULPTOR FROM THE ADRIATIC AREA

The essay is devoted to a previously unknown group of six stone statues, preserved at the Royal Castle of Peleş, in Sinaia, Romania, which depicts the *Madonna and Child* and some Apostles, whose identification is made possible, in some cases, by the inscriptions on the bases.

The author assigns the sculptures to the mysterious and still anonymous Master of Sant'Ansovino, or of the Virtues of Sant'Ansovino; the name comes from the eponymous work, the *Arca di Sant'Ansovino*, located in the crypt of the cathedral of the Santissima Annunziata in Camerino. The discovery of these statues offers an opportunity to retrace the artistic path of the Master, and to re-discuss the chronology of the Arca, usually dated between 1390 and 1418, and for which the author proposes a chronology around the mid-14th century.

girellif@gmail.com

LORENZO PRINCIPI

A PREDELLA FOR THE *SAINTE ANDREW*
BY ANDREA FERRUCCI IN THE CATHEDRAL
OF FLORENCE

The article focuses on an unfinished bas-relief depicting the *Martyrdom of Saint Andrew*, preserved in the storage of the Museo Nazionale del Bargello; while formerly assigned to Michelangelo and Niccolò Tribolo, the author suggests a new attribution to Andrea Ferrucci, from Fiesole.

This theory is based on the stylistic analysis of the sculpture and on its origin from the Opera del Duomo, in Florence. The most likely hypothesis is that the *Martyrdom of Saint Andrew* was made by Ferrucci to match the statue, by the same name, that he realised for the Cathedral of Florence (1512-1514) to be part of an incomplete cycle with apostles to which Michelangelo and Jacopo Sansovino, among others, also collaborated. Although none of the other nine statues features a predella, the discovery of this bas-relief makes it highly probable that, between 1512 and 1514, a project with hagiographic reliefs at the base of the statues was designed, according to the arrangement of the 15th century niches of Orsanmichele.

lprincipi@unior.it

FRANCESCO SARACINO

ISABELLA D'ESTE AND THE "NATIVITY SCENE
WITH *SANTO ZIO ANNE BAPTISTA*
(ST. JOHN THE BAPTIST)"

The *Nativity* that Isabella d'Este commissioned to Giovanni Bellini in 1502 is one of the most renowned and informative cases about the relationship between clients and artists during the Renaissance. The Marquise of Mantua wanted the figure of Giovanni Battista to appear in the painting, but Bellini refused to grant the request, thus starting an exhausting series of negotiations. Aside from the factors already examined by historians, this study tries to retrace the ideological reasons that led, during the 15th century, to the establishment of the iconography of a "nativity scene" with San Giovannino, and to investigate both the personal reasons that prompted Isabella d'Este to demand this specific subject, and the reasons behind the Venetian painter's refusal.

yfdssa@tin.it

ANTONELLA CHIODO

THE ARTISTIC LEGACY OF ORSOLA MADDALENA
CACCIA AND THE ROLE OF THE BOTTERO SISTERS,
PAINTERS IN THE MONCALVO MONASTERY

The artistic legacy of Orsola Maddalena Caccia (Moncalvo, 1596-1676) is the main subject of her will (1671), written in her own hand by the artist, and of her final donation (1674) in favour of the monastery of Sant'Orsola in Moncalvo, where she spent her life and worked as a painter for fifty years.

These two fundamental, newly discovered documents describe the management and the practice of her studio, the tools and materials used, as well as the presence of her works in the different rooms of the monastery, thus revealing new insights into the artistic context in 17th-century Piedmont.

The will clearly portrays the professional status of Orsola Maddalena Caccia, as an artist, and the role played by the sisters Laura and Angelica Bottero (religious names: Candida Virginia and Angela Guglielma), both painters from Casale Monferrato who, upon entering the monastery, brought an unusual "artistic dowry", consisting of a large group of drawings, engravings, and paintings that belonged to their family.

antonellachiodo2020@gmail.com

SIMONE GUERRIERO

“SA TEMPRAR COL SCALPEL ANCO LA PENNA”:
FOR A PROFILE OF BERNARDO FALCONI

The first section of this essay offers additional pieces of knowledge about Bernardo Falconi, which were obtained from a so far neglected source: the volume *Ultimi Accidenti della China*, printed in Padua in 1685 and translated from the original Spanish version by the sculptor himself. The dedication and the five sonnets that follow, are indeed full of useful information to pinpoint Falconi's biographical, cultural, and artistic profile. Then, the contribution describes two important projects carried out by Falconi in Palazzo Leoni Montanari in Vicenza, which are here attributed, for the first time, to the artist: we refer to the cycle of sculptures depicting the *Seasons*, located in the Palace staircase, and to the pairs of caryatids and telamons, combined with the putti on top, which frame the entrances to the Apollo Hall. Lastly, the essay presents some of the works created by Falconi, both during his stay in Veneto and in Piedmont, which are related to his production meant for art collectors: among them, a series of putti, some of which are signed, some busts, and a terracotta model that shows significant similarities with the bronze portrait of Giovan Battista Trucchi, Count of Levaldigi, on display at Palazzo Madama, Turin, are worth mentioning.

simone.guerriero@cini.it

ENRICO NOÈ

THE ALTARS OF THE DEMOLISHED CHURCH
OF SANTA LUCIA IN VENICE

The Venetian church of Santa Lucia, rebuilt in 1609-1611, was eventually demolished in 1860-1861, to make room for the local train station. While the body of the saint martyr was moved (1863) to San Geremia, in a chapel realised by Pietro Saccardo using the original chapel's materials, the other altars were instead sold and then dispersed. Today, the main altar is located in Mestrino, near Padua; it was built in 1625-1628 by a previously unknown sculptor, Gian Maria del Condantadio, who reused the small bronze statues (one that here is assigned to the workshop of Giulio del Moro and two others, in line with an old suggestion, to Tiziano Aspetti's circle) which were made for a previous altar dated to 1598. A 17th-century altar, coming from a minor chapel in Santa Lucia, has been found in a Venetian charity. Three other altars were purchased in 1861 by the Cathedral of Adria, in which three other pieces have now been identified: one altar, formerly consecrated to Santa Lucia and now to the Crucifix, another one, formerly dedicated to Saint Thomas Aquinas, now to San Bellino, and a last altar, formerly consecrated to Saint Augustine, now to Sant'Apollinare (with details on its author, the sculptor Anzolo Panizza).

enoe.3@alice.it

GIANPASQUALE GRECO

“ASSAI PIÙ CREDEVA EGLI DI SAPERE
DI QUELLO CHE EFFETTIVAMENTE SAPESSSE”:
ORONZO MALINCONICO (1661-1709)
NEAPOLITAN PAINTER IN THE WAKE
OF LUCA GIORDANO

This essay aims to offer a preliminary analysis of the biography and works of Oronzo Malinconico (1661-1709). Despite his non-negligible activity in the Neapolitan area and elsewhere, the painter has never been the subject of scholarly studies, except for a few occasions in which he was briefly mentioned. The purpose is collecting all data from documents, analytical studies, and the catalogue of his surviving and non-surviving works, to provide a complete overview of the artist, of his critical reception, and of his impact on the art scene.

gianpasqualegreco.gp@gmail.com

ANTONELLA BELLIN, ELENA CATRA

ANTICIPATING RUSKIN. OBSERVATIONS
ON THE RE-EVALUATION OF CARPACCIO'S
PRESENTATION OF JESUS AT THE TEMPLE
IN THE FIRST DECADES OF THE 19TH CENTURY

It is well-known and widely investigated how the 19th century re-evaluation of Carpaccio as a prominent figure of the Venetian art scene between the 15th and the early 16th century, has its peak in the works of John Ruskin, written during the second half of the 19th century. Conversely, to date the circumstances that favoured and initiated the rediscovery of the famous painter around the 1830s, within the framework of the Academy of Fine Arts, have received little attention. The essay traces the earliest evidence of Carpaccio's fortune in the 19th century, with a focus on the role played by his altarpiece, portraying the *Presentation of Jesus at the Temple*, in the process of re-evaluation of this great master.

anto.b@fastwebnet.it
elena.catra@gmail.com

STEFANIA PORTINARI

“OH, VENEZIA!”. THE CHANGES OF HEART
OF FILIPPO DE PISIS AND HIS ETHEREAL SKIES
FULL OF CLOUDS

Filippo de Pisis lived in Venice between 1943 and 1947, but he fell in love with the city when he was young; his joy when he looked at the paintings by Tiepolo and Francesco Guardi, he recalled the editions of the Biennale, or he just admired Lagoon water and its colours, was apparent.

An investigation on what changed over time in his Venetian landscapes and how that place affected his spirit, allows us to delve into some concurrent themes, from the relationship with London's landscapes to the *en plein air* technique. The dialogue with critics and art historians, and the perception of his work as an evolution of the 18th century Venetian landscape style, or as a descendant of the Impressionism, enriched the art scene and gave him fame and fortune, in fact he was invited to the exhibitions of the most celebrated artists of the time. For him – who, according to Lionello Venturi, was a “poet all day long” – the parting from the house in San Sebastiano was also closely related to his parting from life.

stefania.portinari@unive.it

AMBRA CASCONI

A POET AT THE BIENNALE: ATTILIO BERTOLUCCI
IN VENICE IN 1948 AND THE ARTICLES
FOR THE “GAZZETTA DI PARMA”

One of the greatest Italian poets of the 20th century, Attilio Bertolucci (San Prospero Parmense, 1911 - Rome, 2000) was able to follow the most relevant teachings of Longhi yet adding his fully original analysis, deepening his historical-artistic research beyond all technicalities, while taking academic studies into account. This essay investigates a significant part of his long path as an art critic through the exam of the reviews he wrote for the 24th Venice Biennale in “La Gazzetta di Parma”; it is a set of articles that, in addition to providing the poet's point of view about the art scene of the time, offers the opportunity to accurately contextualise it within the framework of the heated debate that begun in the aftermath of World War II; here, the readers can guess the internal dynamics of the alignments, the relationships, the research, and the controversies that engaged the most important Italian critics and artists in the post-war years.

ambra.cascone@pbd.unipd.it