

Problemi della scultura manieristica lombarda

Tra le più vive impressioni di quel meteorico volo a traverso la pianura padana che portò il Vasari a contatto con l'arte lombarda: annotazioni e giudizi stillati con tipica fretta turistica; fra tali « note di viaggio » dello storico aretino si legge che *quasi ne' medesimi tempi* (di Cristoforo Solari) *fu in Milano un altro scultore chiamato Angelo e per soprannome il Ciciliano, il quale fece dalla medesima banda* (la facciata del Duomo verso levante) *e della medesima grandezza una santa Maria Maddalena elevata in aria da quattro putti, che è opera bellissima e non punto meno che quelle di Cristofano*¹⁾. Giudizio, a suo tempo, abbastanza largamente condiviso, se nel 1664 la statua fu compresa fra le quattro (v'era anche il S. Bartolomeo del D'Agrate) considerate di maggior valore, di cui il 21 agosto fu deliberata la rimozione ed il più sicuro collocamento all'interno del Duomo, ai lati dell'altare di S. Giovanni Buono²⁾.

Veramente, del D'Agrate, che anche il Vasari nomina come *assai pratico scultore*, la fama era apparsa consacrata fin da quando sul basamento del S. Bartolomeo era stata apposta l'ampollosa epigrafe elogiativa³⁾: più fortunato in questo di Annibale Fontana e di Francesco Brambilla, a cui pure un largo riconoscimento fu tributato attraverso i nobili marmi funerari decretati a S. Celso e nel Duomo (*sculptor summus* - il primo - *qui vel marmora, stupente natura, in homines*

*mutabat vel hominum simulacra in marmoribus spirare jussit; celeberrimus proptolasta il secondo*⁴⁾.... In questo caso a noi non interessano tanto le facili lodi del Morigi, che proclamava *divino* il Fontana, *miracoloso.... nella virtù della scultura.... per ciò che teneva il primiero luogo nella nostra Italia*⁵⁾; ma piuttosto quelle, meglio accreditabili, del Lomazzo, secondo il quale Annibale doveva annoverarsi tra i maggiori artisti lombardi, *ricevendo ogni giorno nuovi ordinamenti dalle opere della sua felice mano, come si vede nella facciata della chiesa di S. Maria di S. Celso, dove ha fatto con singolare artificio alcuni profeti e due sibille in tondo rilievo, sedenti e maggiori della naturale. Nelle quali, come che tutte le parti siano eccellenti; nondimeno i nudi, i capelli, i giri e le pieghe dei panni sono così maravigliosi e con tanta felicità espressi, che si stima che altri difficilmente possa agguagliarlo*⁶⁾.

A leggere queste frasi ci si direbbe riportati nell'ambito di una grande scultura; eppure bisogna onestamente dar atto di esagerazioni evidenti, di cui per altro al calore di amor patrio va imputata notevole parte. Mancano, nella scultura manieristica lombarda, i grandi nomi dei maestri della plastica toscana o la tensione coerente dei veneti. Il valore decorativo riservato ai marmi figurati nel chiuso schema architettonico, le limitate possibilità che ne conseguono in una città che ignora le solenni statue onorarie,

¹⁾ G. VASARI, *Le vite*, ed. Milanese, VI, p. 516.

²⁾ *Annali*, V, p. 284.

³⁾ È sintomatico che un uguale raffronto a Prassitele fosse stato fatto più di un secolo prima a proposito di Jacopino da Tradate e della sua statua di papa Martino V in Duomo (*De Tradate fuit Jacobinus in arte pro-*

fundus, nec Prassitele minor sed maior.... Cfr. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, Milano, 1889, I, p. 7.

⁴⁾ Ivi pp. 31, 379.

⁵⁾ P. MORIGI, *La nobiltà di Milano* (ed. (1619), p. 471.

⁶⁾ G. P. LOMAZZO, *Trattato* (ed. 1844), III, p. 182.



Fig. 1. ANGELO MARINI: Francesco Sforza, Tobio e l'angelo. Pavia, Certosa.



Fig. 2. ANGELO MARINI: L'Arcangelo Michele. Pavia, Certosa.

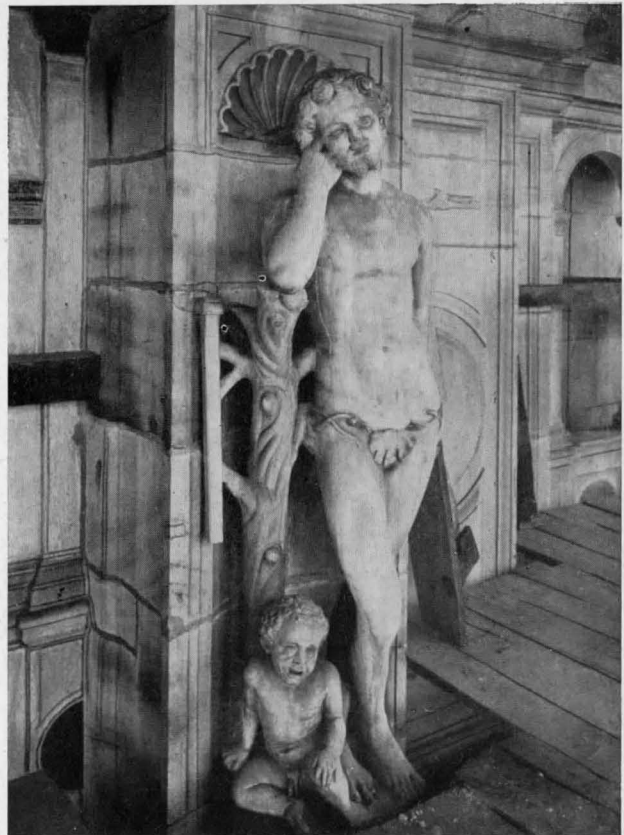


Fig. 3. ANGELO MARINI: Adamo. Pavia, Certosa.



Fig. 4. ANGELO MARINI: La Maddalena. Milano, Duomo.

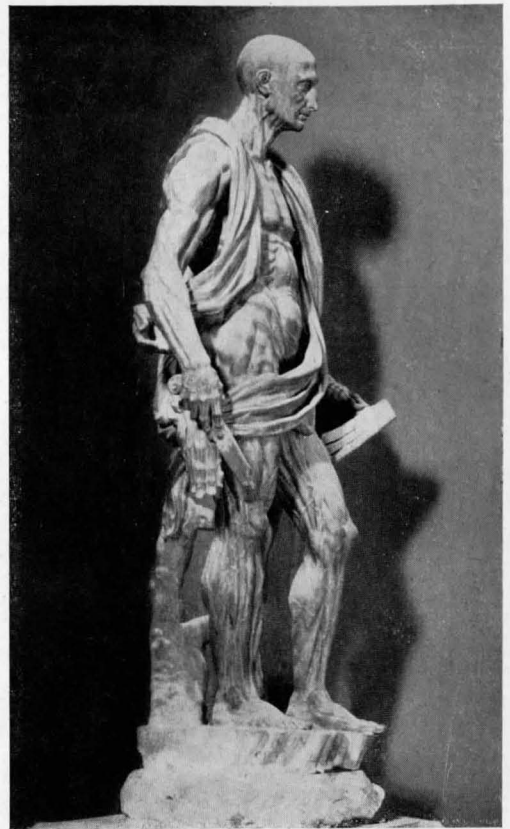


Fig. 5. MARCO D'AGRATE: S. Bartolomeo. Milano, Duomo.



Fig. 6. STOLDO LORENZI: Abramo. Milano, S. Maria presso S. Celso.



Fig. 7. STOLDO LORENZI: Tobia. Milano, Duomo.

le fontane monumentali e, in somma, il « pezzo » scolpito come creazione a sè, costringe e soffoca le risorse d'un'arte sovente sorretta per la maggior parte dalla saldezza tecnica della tradizione artigiana. Per questo non stupisce che la critica d'arte più recente abbia quasi ignorato il problema di una scultura manieristica lombarda e che attorno ad essa non si siano accese dispute per sè significative, come quelle che ebbero per oggetto apprezzamenti di stile sui maggiori maestri del periodo sforzesco: ecco le fredde pagine, puramente enunciativie, del Vigezzi e del Venturi, l'agnosticismo prudenziale del Nebbia.

Ma, se questa critica ha voluto far giustizia di tale supposta infatuazione di timbro provincialistico, e già nell'Ottocento a quello stesso gusto romantico, che nel verismo impressionante del S. Bartolomeo non poteva non trovare riscontri pronunciati, la popolarità dell'opera appariva sproporzionata; se dei lombardi il solo Fontana parve degno d'una rivalutazione cercata attraverso l'indirizzo filologico del Kris⁷ e ciò finì per riescire a tutto vantaggio dei maestri di importazione: Stoldo Lorenzi ed il Leoni; tuttavia io credo che, quando si voglia

tracciare obiettivamente un quadro storico della scultura lombarda quale fu espressa verso la metà del Cinquecento - esauritosi in forme deteriori e fiacche l'impressionismo luministico di marca vinciana e fino a quella ripresa di spiriti classici irrigiditi in costruzioni enfiate da una retorica ampollosità, sopra tutto nei rilievi del retrocoro del Duomo e nel Cristo della colonna del Verziere, ripresa di spiriti classici che risponde bene alla pretenziosità classicistica del barocco Fabio Mangone - non si possa a meno di tener conto di alcuni « fatti minori » e proprio di maestri come Angelo Marini, al quale io ritorno qui come ad un punto centrale di questa breve rassegna e proprio per una seconda me imprescindibile ragione di metodo.

Del Marini, detto il Siciliano, come egli stesso firmò alcune delle sue statue, noi conosciamo dati circoscritti all'attività lombarda, dal 1552 al 1584, presa in gran parte dall'opere eseguite alla Certosa di Pavia⁸) ed al Duomo di Milano, a cui vanno aggiunte *doi figure facte in doi triangoli*, che nel 1563 consegnò per una delle arcate frontali del palazzo dei Giureconsulti, forse ancora identificabili⁹); inoltre decorazioni, pro-

⁷) E. KRIS, *Materialien zur Biographie des Annibale Fontana ecc.*, in *Mitteilungen des Kunsthist. Inst. in Florenz*, luglio 1930.

⁸) *Memorie inedite sulla Certosa di Pavia*, in *Arch. stor. lomb.*, 1878, pp. 240, 244, 245. Che le indicazioni del Gattico fossero sostanzialmente esatte accerta un documento inedito di cui dò ora notizia. Si tratta del pagamento ad Angelo Marini di un secondo gruppo di statue scolpite per la facciata, dal 1554 al 1559, e cioè *pro plena et completa solutione sculpturarum et figurarum duodecim de marmore Cararie per dictum magistrum Angelum laborate et confecte in monasterio predicto, videlicet: sancti Gregorii, sancti Ambrosii et sancti Augustini doctorum sancte Ecclesie Catholice, Abraam patriarche, Job, sancti Martini cum paupere simul, sancti Brunonis fundatoris sacre Religionis Cartusiensis, sancti Bartholomei scorticati, sancti Andree et Thome apostolorum, Constantini imperatoris et beatissime Virginis Marie cum Filio in brachio, de acordio in scutis 75 pro singula figura, excepta suprascripta figura beatissime Virginis cum Filio, ut supra, que soluta est pretio scutorum 150 a solidis 110 pro singulo, quia fabricata fuit maiori artificio ceteris figuribus; que omnes figure posite fuerunt supra faciatam prefati monasterii; nec*

non et pro finitura aliarum trium figurarum tunc imperfectarum propter mortem magistrorum sculptorum, videlicet sancte Luce, sancti Filippi et sancti Mauritii, pariter positarum supram dictam faciatam, pro pretio scutorum 37 a solidis 110 pro singulo, ut supra; que omnes figure sic laborate, ut supra, important summam scutorum 1012 auri a solidis 101 pro scuto, ut supra, et fuerunt facte a mense augusti anni 1554 usque ad mensem iulii 1559 proxime preteriti, que omnes figure sic ut supra facte important summam librarum quinque mille cinquecentum sexaginta sex imperialium nec non etiam quarumcumque aliarum figurarum de marmore per dictum magistrum Angelum perfectarum in dicto monasterio ante suprascriptas figuras XII ut supra descriptas, computatis, etc., diversis aliis partitis et solutionibus predicta de causa factis, etc., prout apparet ad librum mastrum prefati monasterii, rubeum, signatum P. in folio 360 a tergo... (Atto 1559 novembre 27 a rogito del notaio Pietro Martire Grassi, in Archivio Notarile di Milano).

⁹) Per la stessa facciata del palazzo dei Giureconsulti Francesco Brambilla diede le figure di tre altri archi e Antonio Ascona quelle di un quinto arco (Archivio Stor. Civico, Loc. Mil., 222).

la robustezza dell'animo a sostenere i vuoti manichini e, se il gruppo della *Madonna con il Bambino e santi* nella lunetta del portale della Certosa, risolto su dati tradizionali, attinge ancora un equilibrio di pieni volumi²¹⁾, invece la enfatica statua di *Pio IV*, scolpita per il Duomo, accusa una fiacchezza di modellato che l'ampio panneggio non riesce a celare. Sotto il piviale finemente cesellato il camice ricade in teorie geometriche di pieghe di gusto arcaico tutto lombardo. Penso che pochi si siano accorti come la statua desuma il suo tipo dall'altra simile appartenente al complesso che Ambrogio Volpi eseguì per l'altare di S. Evasio nel Duomo di Casale e che ora è sistemato, insieme alle altre di S. Rocco e S. Sebastiano, nell'abside della sagrestia²²⁾: ultima prova di sperimentazioni e di incontri che danno la ragione degli oscillanti atteggiamenti d'un'arte alla quale mancò il rigore di una personalità artistica precisata, la coerenza formale di un Volpi o di un Fontana.

Ma ritorniamo un momento alla *S. Maria Maddalena recata in volo da angeli* che si affaccia sul fianco del Duomo di Milano. Un paragone con il precedente tipo pavese mostra subito il progresso evolutivo. La rigidità simmetrica della positura, l'artificiosa increspatura in sottili pieghe dei panni sono qui sgelati in fremiti di moto veramente sostenuti dall'incurvarsi in spira risaliente della mas-

sa plastica dominata dalla viva tensione interiore che illumina il volto proteso, la pur capziosa eloquenza delle mani congiunte nella preghiera. Le trecce sciolte seguono ancora una grafia arcaicistica, ma le pieghe si frangono sventagliate in durezza improvvise e sotto l'intelaiatura di panno si muove vitale e sodo il corpo della Penitente. È l'apice - quasi insospettato - dell'arte del Siciliano, di questo minore maestro di cui la fisionomia stilistica si è potuta travisare attraverso il riferimento a lui della *S. Veronica* della Certosa di Pavia, riferimento dovuto ad errore del Vigezzi prontamente accreditato²³⁾; ma escluso dal controllo documentario che fin dal tempo del Sant'Ambrogio²⁴⁾ si risolveva nella rivendicazione al manierato pietismo di Tommaso Orsolino. Sfrondata da questo sospetto di lenocinio, essa si chiarisce nel suo valore di ricerca di un illusionismo plastico il quale può avere il suo contrapposto storico nell'illusionismo pittorico del Campi, di un eclettismo operante come incontro di modi toscoro-romani e lombardi alla ricerca della formula di cui ancor vive la scultura di Andrea Biffi, del Lasagna, del Bussola, di Tommaso Orsolino.

Sopra tutto il Marini interessa qui come araldo di toscanismi, i quali finora sono stati additati preferenzialmente nelle figure di maestri d'importazione, come Stoldo Lorenzi e Leone Leoni. Di questi io non mi occuperò ora se

²¹⁾ Mi sembra che questo tipo monumentale trapassi nella *Madonna col Bambino* di Tommaso Orsolino nell'oratorio di S. Pancrazio a Ramponio (S. VIGEZZI, *La scultura lombarda*, III, p. 70). Sui rapporti derivativi Marini-Orsolino sarebbe opportuna qualche precisazione.

²²⁾ N. GABRIELLI, *L'arte a Casale Monferrato dal XVI al XVIII secolo*, Torino, 1935, pp. 114-118. La cronologia è in questo caso piuttosto sconcertante: a Casale il Volpi condusse la sua opera tra il 1563 ed il 1564; a Milano il Marini già nel 1560 aveva assunto l'esecuzione del *Pio IV*; ma questo fu ultimato solo nel 1567. Tuttavia, ragioni ambientali di stile mi fanno concludere nel senso accennato. A questo proposito sarebbe utile chiarire ulteriormente il valore degli incontri, alla Certosa

di Pavia ed al Duomo di Casale, tra Cristoforo Lombardi (già associato al Bambaia anche per l'urna di S. Evasio) e rispettivamente il Volpi ed il Marini. Gli stessi rapporti personali tra il Volpi ed il Marini potrebbero giustificare la chiamata di quest'ultimo a Boscomarengo.

²³⁾ S. VIGEZZI, *La scultura lombarda*, II, pp. 91-92; A. VENTURI, *Storia dell'Arte*, X, 1, p. 700. La *Santa Veronica* rientra nel gruppo di statue eseguite appunto dall'Orsolino per ornare la navata trasversale: ne facevano parte il *Cristo alla colonna*, il *S. Giorgio*, la *S. Agnese*, la *Madonna col Bambino* e la *Giuditta*.

²⁴⁾ D. SANT'AMBROGIO, *La statuarìa nella facciata della Certosa di Pavia*, in *Politecnico*, 1897, pp. 174-187, 223-235.

non di passaggio, come sostanzialmente estranei all'arte lombarda, e invece per quei riflessi che su di essa fu dato loro di esercitare. Ma, prima ancora, credo utile di accennare come presentimenti di tali toscanismi possano essere ravvisati già, oltre che negli eleganti stucchi della cappella Sauli in S. Maria delle Grazie (e qui sarebbe utile fare il punto, almeno per fissare la posizione che a questi stucchi spetta²⁵) e per la quale, per ora, non so trovare altro riferimento se non nella mediata cultura archeologica, di cui Jean Goujon corresse il decorativismo rinascimentale italiano della scuola di Fontainebleu in quel suo tanto misterioso viaggio in Italia che lo avrebbe indotto a ricalcare a rovescio le orme del pellegrinaggio francese del Primaticcio), anche nell'opera di Marco d'Agrate, del quale il mausoleo Del Conte in S. Lorenzo²⁶ traduce in gergo lombardo spunti identificabili nel rilievo con la *Madonna col Bambino* di Baccio da Montelupo in S. Michele a Lucca, e nella figura giacente del mausoleo Del Monte a Roma, opera dell'Ammannati. E veramente mi piacerebbe di spendere qui una parola in favore dell'oltraggiato *S. Bartolomeo* (fig. 5), di cui il Boito presentava la riproduzione *più per curiosità che per altro*²⁷) e che il Mongeri riduceva al merito *d'una miologia qualunque*²⁸); mentre io non so proprio negare all'insolita e sia pur sgradevole creazione una veste di nobile com-

postezza, una serena dignità espressa particolarmente nel volto pensoso: ma è tempo di raddrizzare la rotta verso quel geniale esponente del manierismo lombardo che fu Annibale Fontana. Come ho detto, incontreremo su questa via Stoldo Lorenzi ed il Leoni.

Del Lorenzi i rapporti con il maestro lombardo sono stati abbastanza bene precisati dal Kris, al quale ben poco trovò da aggiungere il compianto Adolfo Venturi, anche se non si vuol tener conto della strana inversione critica di ravvisare nel Lorenzi di ritorno a Firenze *un ritegno che non ebbe in Lombardia*²⁹) (che io mi sappia, mai si ritrova da noi quella turgida e mossata esuberanza decorativa la quale contraddistingue, per esempio, la fontana di Nettuno a Boboli!). Gli addentellati sansovineschi dell'*Annunciazione* sulla fronte del santuario di S. Celso³⁰) sono per sè eloquenti e denunciano, in tono maggiore, la già indicata prossimità al Marini, documentabile anche per l'*Adamo*. Il confronto del *S. Giovanni Battista* con il *S. Giacomo* di Jacopo Sansovino a S. Maria di Monserrato a Roma è strettamente probatorio; ma pure conaturata è nell'artista la sicura educazione bandinelliana, quella stessa che, più nitidamente accusata dall'*Adamo*³¹), in altre opere come l'*Abramo* (fig. 6) ed il *Patriarca* trova accenti di modellazione classicistica comuni anche al collega fiorentino Giovanni dell'Opera. Il Lorenzi, che

²⁵) PICA-PORTALUPPI (*Le Grazie*, Roma, 1938, p. 253) riferiscono l'opinione del Salmi, il quale per il caratteristico allungamento delle figure pensa all'eleganza allungata e un poco salottiera di certe figure care al Parmigianino. Secondo il VIGEZZI (*La scultura lombarda*, III, p. 12) sarebbe opera eseguita sul modello di un pittore; ma, anche in questo caso, io non so proprio come si possa, eventualmente, fare il nome di Antonio Campi. La cronologia degli stucchi, può approssimativamente esser data dagli affreschi di Giovanni de' Mio (cfr. G. A. DELL'ACQUA, *Giovanni de' Mio a Milano*, in *Rivista d'arte*, 1936, p. 390, e G. FIOCCO, *L'eredità di Giovanni Demio*, ivi, 1933, pp. 166-173).

²⁶) C. BARONI, *Intorno a tre disegni milanesi per sculture cinquecentesche*, in *Rivista d'arte*, 1938, pp. 392-410.

²⁷) C. BOITO, *Il Duomo di Milano*, Milano, 1889, testo p. 200.

²⁸) G. MONGERI, *L'arte in Milano*, Milano, 1872, p. 156. Non meno reciso è il giudizio di M. MARANGONI (*Saper vedere*, Milano, 1926, p. 176). Ad attenuante dello sgradevole verismo del *S. Bartolomeo* bisogna por mente che anche il Vasari, dimanzi alla simile figurazione del Bronzino, trovava motivo di elogio l'esser... *un uomo scorticato daddovero* (L. VENTURI, *Il gusto dei primitivi* p. 108).

²⁹) *Storia dell'arte italiana*, X, 2, p. 443.

³⁰) Mi riferisco particolarmente al gruppo del *Battesimo di Cristo* all'esterno del Battistero di Firenze, opera di Andrea Contucci.

³¹) KRIS, p. 204.

fino a formarne una tenue lastra che non ha resistito al tempo, il risentito movimento chiaroscurale, insieme con l'espressione di un contenuto sentimento poetico, e la tecnica stessa provano, invece, la prossimità di gusto alla plastica milanese del primo Cinquecento, verso l'*Ecce Homo* di Cristoforo Solari o la statua giacente di Gastone de Foix. Tuttavia, il busto della cosiddetta *Mora* è ancor più fortemente caratterizzato, rivelando un'osservazione più arguta, uno stile più personale; meno legato, cioè, ai residui di una educazione solariana evidente. Se si può parlare, per la scultura, di una corrente leonardesca (ben più ardua da definire di quanto l'abbiano veduta il Malaguzzi Valeri ed il Vigezzi), è certo che solo in un indirizzo formale largamente nutrito di principi del luminismo vinciano, quale può esser configurato approssimativamente nel binomio Briosco-Bambaia ed in cui rientrano anche le anconette dello Pseudo-Perolo³⁸), ha da esser cercata la ragione artistica dell'opera allo studio.

Appunto nella cerchia dell'arte dominata dal vivace impressionismo di Agostino Busti mi è accaduto di notare, in due opere: la *Madonna col Bambino* (fig. 13) già nell'oratorio della villa Taccioli-Litta Modigliani a Varese³⁹) e la figurina di *Santa mutila*, nella villa Cri-

velli a Castellazzo (che io studio qui attraverso il calco in gesso delle raccolte del Castello Sforzesco⁴⁰), elementi morfologici comuni al busto della *Mora*, come l'equilibrio lievemente mosso dalla torsione del capo, il profilo tondeggianti, i riccioli fluenti in corona, il panneggio ricadente in pieghe archeggiate. Osservavo pure come la *Madonna col Bambino* sembrasse aver pòrto il modello all'altra che Ambrogio Volpi scolpì per l'altare di S. Evasio a Casale, determinando il tipo che Cristoforo Lombardi doveva poi raggelare in istampi classici nella sua *S. Agnese* scolpita nel 1543 per l'altare della Presentazione in Duomo: chiara documentazione di tre diversi temperamenti artistici trapassanti dalla linea nervosa e fruscante alla morbidezza vellutata al geroglifico sinuoso che vela a pena il compassato manichino. Ma, se le gonfie luminescenze del maestro di Casale apparivano estranee in questo caso, e nell'opera era una freschezza di sentimento sconosciuta alla vacua *S. Agnese*, neppure convinceva del tutto il riferimento al più sicuro Bambaia, quello per il quale si ha qualche documentazione nel confuso affiorare delle personalità di molteplici collaboratori. Certo è che tra questi più sicuri rilievi, vibranti di un impressionismo filiforme⁴¹), e la rifinitura artigiana della *Madonna* varesina lo scarto

³⁸) Sullo Pseudo-Perolo, in contrasto con le vedute di S. Vigezzi, esposi qualche dato nell'articolo già citato: *Intorno a tre disegni milanesi, ecc.* Alla stessa corrente artistica appartiene evidentemente anche una delicata anconetta marmorea con la *Madonna col Bambino* conservata nel Museo di Brescia. Un punto intermedio tra la *Madonna col Bambino* immurata nel coro di S. Maria della Passione e questo gruppo di sculture è dato dalla formella con *La Madonna col Bambino che benedice Francesco I di Francia*, conservata nelle raccolte Borromeo. Il fondo, a finto drappaggio, vi è dipinto a stelle.

³⁹) D. SANT'AMBROGIO, *Una statua dello scultore Ambrogio Volpi raffrontata con altra del Busti*, in *Politecnico*, 1904.

⁴⁰) Recca il n.º 1438. Figurine simili a quelle che ancor non sappiamo con precisione a quale dei monumenti bambaieschi appartenessero dovevano ornare il sarcofago di Franchino Gaffuri, e furono ugualmente recate

a Treviso. Gli atteggiamenti vi sono anche più mossi. Questo tipo confluisce poi nelle formé tarde genovesi dell'altare dei SS. Apostoli in S. Lorenzo.

⁴¹) Di questa tendenza plastica mi sembrano maggiormente significative la formella con *Quinto Curzio che si getta nella voragine*, n.º 1221 nelle raccolte del Castello Sforzesco, e le altre con scene trionfali ed allegoriche, ora al museo South Kensington di Londra (G. NICODEMI, *Il Bambaia*, Gallarate, 1925).

Per avere dei Bambaia sicuri occorre rifarsi ai rilievi del distrutto monumento Birago, già in S. Francesco, per i quali, almeno, si ha una documentazione (D. SANT'AMBROGIO, *I sarcofagi Borromeo e il monumento dei Birago all'Isola Bella*, Milano, 1897). Degli altri monumenti attribuiti al Busti, quello di Franchino Gaffuri, noto attraverso i frammenti trasportati a Treviso da Mercurio Bua, si distingue per un maggiore appiattimento del rilievo e per gli involuppi nastriformi attorti in contrasto



Fig. 8. ANNIBALE FONTANA: S. Giovanni Evangelista.
Milano, S. Maria presso S. Celso.



Fig. 9. LEONE LEONI: La Prudenza.
Milano, Duomo.

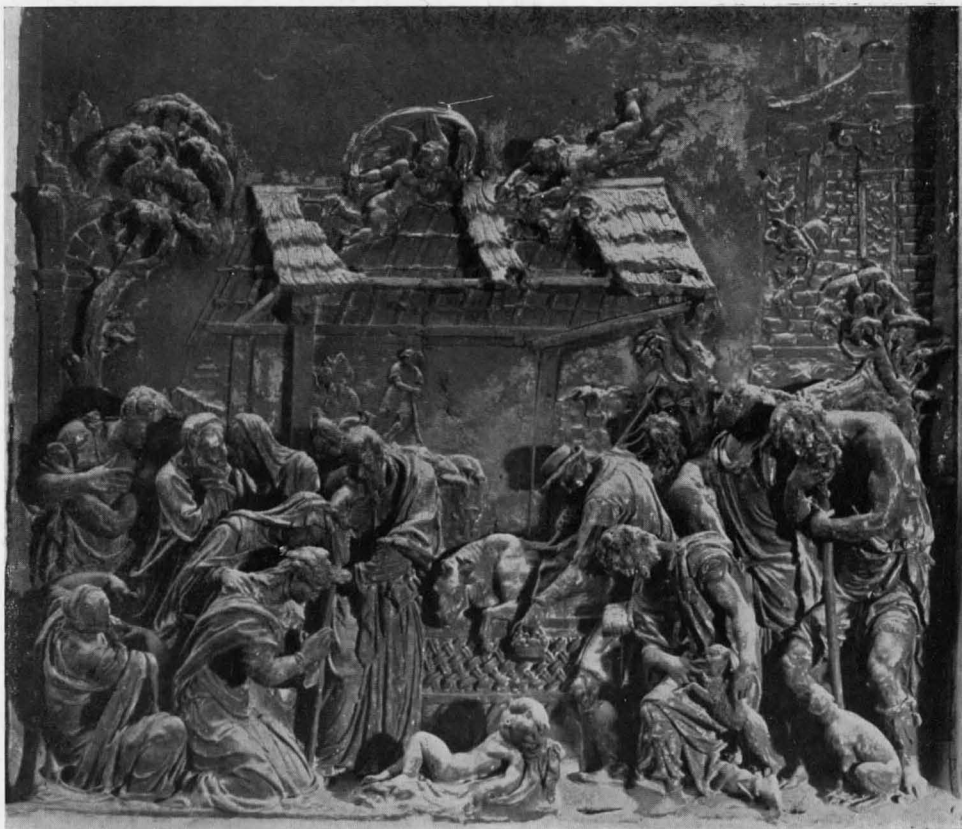


Fig. 10. LEONE LEONI: Natività. Milano, Duomo.



Fig. 11. LEONE LEONI: La Fama.
Milano, Duomo.



Fig. 12. CRISTOFORO LOMBARDI [?]: La Mora.
Milano, Civici Musei.



Fig. 13. AMBROGIO VOLPI [?]: Madonna col Bambino.
Varese, Villa Taccioli Litta Modigliani.

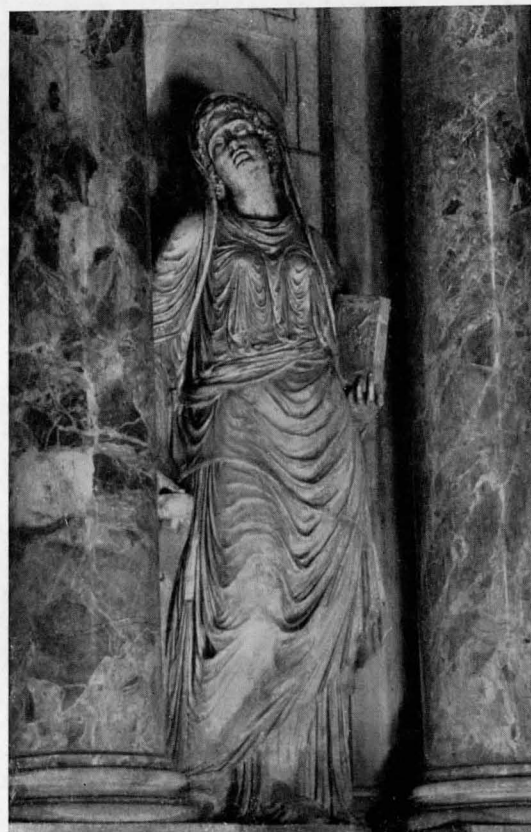


Fig. 14. CRISTOFORO LOMBARDI: S. Agnese.
Milano, Duomo.

di sensibilità è deciso, profondo. Perciò, fino a che su questa materia non s'abbia la preannunciata rielaborazione di Giorgio Nicodemi, ogni meno che approssimativo orientamento ha da esser lasciato. Per la stessa arte del Lombardi come rifare addietro il cammino dalla tarda *S. Agnese* (fig. 14), se non si è riconosciuta di lui la delicata lastra tombale di Lancino Curti, per la quale almeno il suo intervento è provato, mentre il nome del Busti affiora nelle guide soltanto nel tempo quando lo stesso monumento De' Conti in S. Lorenzo gli era attribuito dal Caffi?⁴²) (figg. 15, 17). Il nome del Lombardi, che fu a Roma con Michelangiolo ed a Bologna con Giulio Romano, esce ora ripulito dagli studi che precisano la sua forte opera di architetto; ma forse è tempo di valutarlo anche come scultore. Il quesito che pongo qui intorno all'elegante mausoleo di Lancino Curti, ove caratteristica è la rinuncia ai complicati giochi di masse chiaroscurali drammatizzate attraverso il movimento e invece s'impone la calma e soda evidenza plastica degli elementi inquadriati nel fermo equilibrio architettonico, ove è perfetta la tornitura dei corpi feminei definiti come valori plastici isolati e perfetto l'ossequio alle esigenze di una visione limitatamente decorativa, può con profitto esser esteso all'edicola

Pusterla in S. Marco, animata da uno stesso composto lirismo in un sintomatico incontro con la patetica astrazione stilistica dei Lombardi (fig. 16).

Da questo mondo poetico ancor pervaso di timidezze provinciali mi sembra che esca il nostro busto della *Mora*. Senza tema di troppo perigliosi ruzzoloni credo che si possa passare dalla lievità alabastrina delle *Tre Grazie* del mausoleo Curti alla originale femminilità di quella; uno stesso sangue par scorrere nelle vene di marmi polito dalla stessa amorosa raspa. La forte personalità della dama ritratta, di questa volitiva e spregiudicata femmina del pieno Cinquecento lombardo: campo conteso di ambizioni politiche e di intrighi mercantili, fragor di guerre e corruzioni di governanti, isola l'opera frapponendosi ad una inquadratura troppo rigorosa. Nel volto reclino della figura di *Santa* (fig. 18), posseduta in calco dai Musei del Castello Sforzesco e appartenente al supposto ciclo bambaiesco, gli elementi sintattici del linguaggio figurativo proprio dell'artista che modellò il busto della *Mora* ci sono tutti; ma è difficile, come ho detto, sceverare questa o quella « mano » dalla complicata babele degli aiuti del Bambaia a S. Marta, in S. Francesco e altrove; mentre, d'altra parte, si ha l'impressione di ulteriore evoluzione verso un classicismo ma-

con il singolare affinamento delle figure e con le anse elastiche dei profili consueti al Bambaia (D. SANT'AMBROGIO, *Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di S. Maria Maggiore di Treviso*, in *Archivio stor. lomb.*, 1897, pp. 128-181; ID., *A proposito di un nuovo bassorilievo di Agostino Busti detto il Bambaia*, in *Politecnico*, 1897, pp. 687-693. L'A., molto preciso per ciò che concerne i dati storici e benemerito per la segnalazione di tanti monumenti sparsi nella regione, sovente è facile a generalizzare ponendo ipotesi che un serio controllo dei dati di stile non suffraga. Ciò vale anche per il timido monumento a Lupo Soria, da lui rintracciato a Cernusco sul Naviglio e attribuito pure al Bambaia. Cfr. *Rinvenimento di cinque lapidi funerarie e di alcuni frammenti dispersi provenienti da chiese ed edifici di Milano*, in *Archivio stor. lomb.*, 1896, V, pp. 162-173. Al Bambaia trovo dato il bassorilievo con la *Madonna col Bambino, S. Anna e S. Giovanni e due putti*, della raccolta J. P. Heseltine,

esposta al Burlington Fine Arts Club nel 1913 (n.º 39 del *Catalogo*), opera che invece è da riferire ad uno degli scultori della Fabbrica del Duomo cresciuti sotto la guida del Busti e del Lombardi ed ai quali si sa che sono dovute alcune fra le scene della *Vita della Vergine* scolpite per la porta verso il Cómpto. Vicino a Marco d'Agate deve poi essere quel Giulio da Milano che firmò il mausoleo di Massimiliano Stampa in S. Maria delle Grazie a Soncino, ancora nella tradizione del Lombardi (L. BELTRAMI, *Soncino e Torre Pallavicina*, Milano, 1898).

⁴²) A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, X, 1, p. 652. Del resto, il Lombardi si trovò a collaborare più volte con il Bambaia. Questa collaborazione è documentata anche per l'altare di S. Evasio nel Duomo di Casale e può forse spiegare il monumento a Marino Caracciolo in Duomo, ove le figure stanti sono costrette in nicchie troppo anguste quasi non fosse quella la loro destinazione.

turo. Mi si perdoni quindi se lascio la questione insoluta. In verità essa mi ha piuttosto fuorviato dal limitato campo d'indagine prefisso; ma era pur necessario di ripulire almeno in questo la figura critica di Leone Leoni. In un terreno tanto infido e tanto inesplorato qual'è quello della scultura lombarda del

Rinascimento le incognite rimangono molte e gravi. Non mi si vorrà dunque gridare la croce addosso se ho voluto additarne una di più, nella fiducia che ciò serva di sprone a nuove indagini in un clima di rinnovato amore per la nostra fertile arte.

COSTANTINO BARONI.