

## Modelli in terracotta per la statuaria del Duomo di Milano nella prima metà del XVI secolo

PAOLA BOSIO

Nei depositi della Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia sono conservati alcuni frammenti, pertinenti a due statue in terracotta, rinvenuti durante gli scavi per la realizzazione di nuovi edifici in via del Lauro a Milano, all'angolo con via Broletto, nell'ormai lontano 1959. Inizialmente ritenuti di epoca romana, anche in ragione del ritrovamento negli stessi scavi di fregi e statue in marmo riconducibili al primo e secondo secolo<sup>1</sup>, i frammenti furono depositati presso la Soprintendenza e successivamente inviati alla mostra *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*<sup>2</sup>, tenutasi a Bologna nel 1964; i curatori rimandarono indietro le terrecotte, ritenendole opere non antiche. Solo nel 2000 i frammenti vennero sottoposti a un'analisi di termoluminescenza il cui esito, se pur espresso in termini vaghi<sup>3</sup>, confermava le motivazioni del rifiuto dei curatori della mostra, collocando i pezzi in epoca rinascimentale. Nel libro del 1963 in cui si scrive della costruzione dell'edificio<sup>4</sup> sul luogo del ritrovamento dei frammenti, è riportata la fotografia di una formella in terracotta, con un putto vendemmiatore, un piccolo uccello, forse un beccafico, e grappoli d'uva (fig. 1)<sup>5</sup>, uguale a quelle del chiostro

piccolo della Certosa di Pavia e delle finestre della sagrestia nuova del Duomo di Monza<sup>6</sup>, una variante delle formelle della Ca' Granda e di quelle conservate in grande numero nel deposito del Castello Sforzesco<sup>7</sup>. La formella ripresa fa parte di una serie di sei rinvenute e ricostituite in un arco in cotto nella terrazza affacciata sul giardino dell'edificio moderno<sup>8</sup>. Queste terrecotte costituiscono la testimonianza di un'attività di decorazione architettonica coeva a quella del palazzo del Banco Mediceo<sup>9</sup>, anch'esso pertinente all'isolato delimitato da via del Lauro, via dei Bossi e via Broletto. È possibile che queste formelle con putti – una sorta di reperto guida dell'età rinascimentale in Lombardia – possano provenire dalla decorazione fittile degli edifici dell'isolato, anche se non rientrano nel repertorio decorativo ritrovato nel deposito del Castello Sforzesco e di cui è certa la provenienza dal Banco Mediceo. Non si può comunque escludere l'ipotesi che si tratti solo di materiale di risulta – usato tanto spesso a Milano, come per la Certosa di Garegnano e per alcuni edifici in via dei Ratti e via del Morone<sup>10</sup> – di cui avrebbero potuto far parte anche i frammenti di statue di cui si scrive in queste pagine<sup>11</sup>.

*A questo contributo, dal carattere principalmente di segnalazione tecnico-artistica, seguirà un saggio, sempre su questa rivista, in cui si approfondiranno le ricadute a livello storico-critico di questo ritrovamento.*

*Desidero ringraziare per la collaborazione il dottor Furio Sacchi, docente di Archeologia classica presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, per avermi gentilmente segnalato l'esistenza di questi frammenti, e il signor Roberto Figbetti, archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, per il prezioso aiuto fornitomi nel rintracciare alcuni importanti documenti.*

### Abbreviazione

AVFDMi: Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano.

<sup>1</sup> «[...] elementi architettonici di varie epoche, in pietra e in marmo, fra cui alcuni interessanti capitelli. Nel coacervo erano anche elementi di statue marmoree, la parte inferiore di una statua virile togata, a cui più tardi si è aggiunta – trovata deposta nella terra nei pressi di via del Lauro – un'altra statua togata di fanciullo» (M. MIRABELLA ROBERTI, *Le scoperte archeologiche nell'area di via Broletto via del Lauro*, in E. GUICCIARDI, *La nuova casa della "Milano"*, Milano 1963, pp. 177-192, in part. 180; nel testo i frammenti in terracotta non vengono mai citati).

<sup>2</sup> *Arte e civiltà romana nell'Italia settentrionale dalla repubblica alla tetrarchia*, catalogo della mostra, 2 voll., Bologna 1964-1965.

<sup>3</sup> D'altra parte è questo il carattere specifico di un'analisi come la termolumi-

nescenza, che può dare indicazioni di tipo temporale su intervalli molto ampi rispetto all'epoca di produzione degli oggetti e con larghi margini di tolleranza.

<sup>4</sup> L'edificio che sorgeva nel 1587 sul luogo degli scavi era di proprietà della famiglia Dal Pozzo; successivamente nel secolo XVII fu di proprietà dei Rossi, per poi passare alla famiglia Stoppani nel 1687, agli Schinchinelli nel 1775, ai Giulini nel 1815 e infine alla Compagnia di Milano Assicurazioni nel 1843, responsabile dell'intervento del 1959 (GUICCIARDI, 1963, pp. 46, 79, 100, 102).

<sup>5</sup> Affiancato da un listello a ovuli e dardi, a sinistra, e da un motivo a perle e foglie nervate, a destra (GUICCIARDI, 1963, p. 49).

<sup>6</sup> C. NASONI, *I cotti della sagrestia nuova*, in *Il duomo di Monza*, 1, *La storia e l'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 133-137; P. BOSIO, *Terrecotte a Monza nella seconda metà del Quattrocento*, in *Monza illustrata. Arti e culture a Monza e in Brianza. Annuario 2014*, a cura di R. Del Moro, in corso di pubblicazione.

<sup>7</sup> A. BARBIERI - P. BOSIO, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel Ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, atti del convegno (Milano - Certosa di Pavia, 2011), a cura di M. G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2013, p. 197-198, fig. 4a.

<sup>8</sup> GUICCIARDI, 1963, pp. 46 e 48.

<sup>9</sup> BARBIERI - BOSIO, 2013, pp. 201-208.

<sup>10</sup> BARBIERI - BOSIO, 2013, pp. 197-199, figg. 5-6.

<sup>11</sup> Per giustificare il rinvenimento dei frammenti in quest'area si potrebbe avanzare l'ipotesi di una provenienza da edifici collocati nei pressi di via del Lauro, una bottega di scultore o una chiesa. Dallo stato delle anime della parrocchia di San Marcellino, da cui dipendeva via del Lauro, risultano numerose famiglie



1. Formella con putto vendemmiatore, terracotta, ritrovata negli scavi del 1959 in via del Lauro a Milano.

Le terrecotte rinvenute durante gli scavi del 1959 sono di pertinenza di due figure femminili stanti, vestite 'all'antica' con abiti dai fitti drappeggi. Di una prima statua (numero di stato ST 6882), al momento non ancora rintracciata nei depositi della Soprintendenza, si erano recuperati la parte inferiore del corpo fino alla vita (fig. 2) e due frammenti del braccio sinistro (fig. 3a-b) e del braccio destro (fig. 3c-d). Dell'altra statua (ST 6883), sono tuttora conservati in Soprintendenza un frammento del corpo, compresi il braccio destro nella sua interezza e la coscia destra (fig. 4a-d), nonché un frammento dell'arto inferiore sinistro

all'altezza del ginocchio (fig. 4e-f). Esiste inoltre un altro reperto fittile, un drappeggio di veste, non meglio identificato ma riconducibile comunque a una statua (ST 6885).

Il frammento ST 6883, più grande e ottenuto per incollaggio di due parti, misura 25,3 cm di altezza, 22,5 cm di larghezza e 10,6 cm di profondità; la mano destra, piegata a trattenere una cocca del mantello, è morbidamente modellata a rappresentare quella piena e tornita di una giovane donna; la veste è fermata in vita da una corda intrecciata e annodata. La superficie è resa vibrante da una fitta tratteggiatura ottenuta con uno strumento a pettine con linee distanziate due-tre mm che si distribuiscono in tutte le direzioni sul braccio e sulla veste. Sul retro l'andamento di questi tratteggi è verticale e parallelo alle larghe pieghe a canna d'organo, con distanza tra le linee di circa un mm, trattamento probabilmente realizzato quando il materiale era già prossimo alla 'durezza cuoio'<sup>12</sup>. La statua presenta tracce di malta e l'impasto, di colore non uniforme, contiene molte impurità scure dello spessore di due-tre mm, probabilmente uno 'sgrassante'<sup>13</sup> per l'argilla. Il frammento della gamba sinistra, fessurato e dall'argilla mal pressata, presenta un difetto di cottura, il cosiddetto 'cuore nero'<sup>14</sup>; misura 7 cm di altezza, ed è largo 12,5 cm e spesso 7,5 cm.

Del reperto ST 6882 sono stati rintracciati al momento solo i due frammenti del braccio destro e del braccio sinistro; quest'ultimo è troncato all'altezza del gomito, con la manica chiusa da piccoli bottoni. Il mantello che avvolge l'arto si ripiega in una fluente cocca sul fianco. Anche in questo caso la superficie, sulla quale sono presenti molte impronte digitali, è mossa da una sottile rigatura. L'argilla ha colorazione irregolare che varia dall'arancione, al rosso, al bruno scuro, risulta mal compressa ed è ricca di alveoli. Anche questo pezzo presenta il difetto del 'cuore nero'. Nel braccio destro è ancora più evidente il trattamento delle superfici con lo strumento a pettine; la veste presenta linee molto fitte che seguono l'andamento delle pieghe, quasi a differenziare il tessuto sottile della manica da quello più pesante del manto e dalla pelle del braccio, trattata con linee spezzate e incrociate. La veste è rimboccata all'altezza dell'avambraccio e fermata da un piccolo bottone; il manto avviluppa la parte superiore dell'arto,

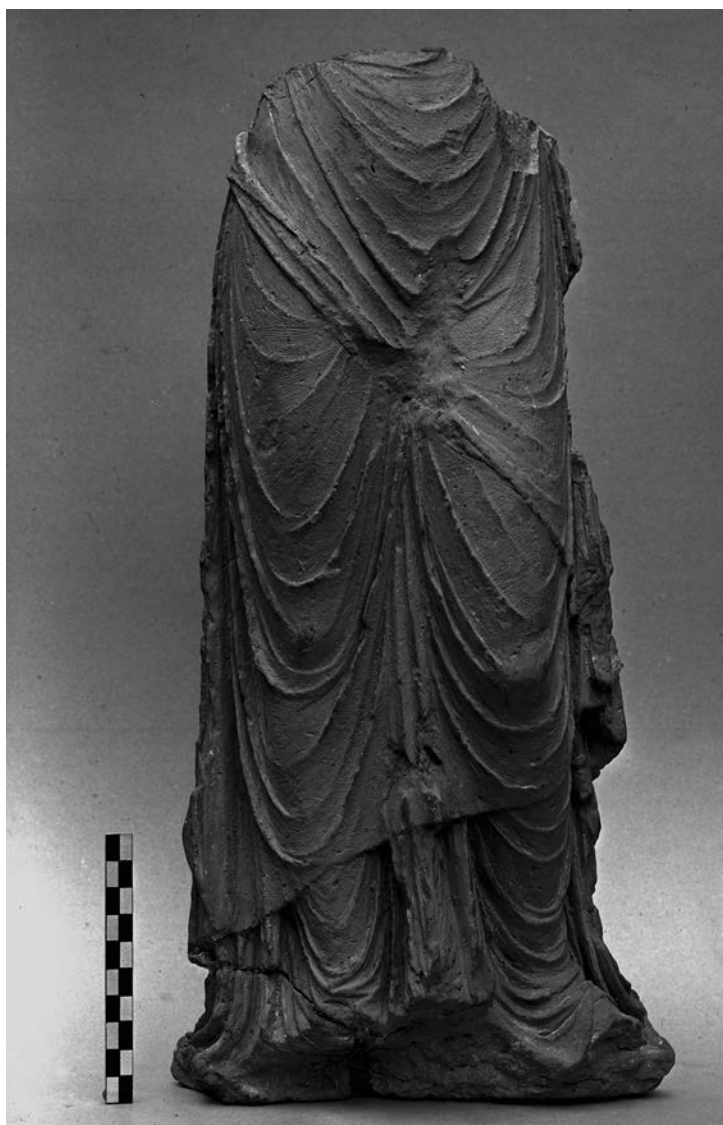
di artigiani, soprattutto tessitori, tra la fine del XVI e la metà del XVII secolo, tra cui figurano anche un Antonio Mantegazza e dei Briosco, ma solo dopo la metà del Cinquecento (GUICCIARDI, 1963, pp. 131-132). Per quello che riguarda gli edifici religiosi della zona, oltre a San Marcellino, soppressa nella seconda metà del Settecento, vi erano le chiese di Santa Maria Maddalena e San Tommaso in Terramara, quest'ultima dall'altro lato di via del Broletto, edificata in epoca borromaica e da allora ripetutamente modificata (la facciata venne spostata dall'estremità occidentale della navata a quella orientale per garantire l'accesso diretto dalla grande arteria di traffico di via Broletto; cfr. M. C. NASONI, *San Tommaso in Terramara*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, p. 131).

<sup>12</sup> «Durezza cuoio: stato di un manufatto essiccato a sufficienza per diventare rigido, ma ancora abbastanza umido da poter essere unito ad altre parti per mezzo di barbotina di argilla» (UNI 10739, *Beni culturali - Tecnologia ceramica - Termini e definizioni*, 1998, p. 5). Su questa particolare fase della lavorazione dell'argilla si vedano anche B. FABBRI, *Processi di lavorazione e rivestimenti ceramici*, in *La scultura in terracotta: tecniche e conservazione*, a cura di M. G. Vaccari, Firenze

1996, pp. 25-33, in part. 30, e G. GENTILINI, *La scultura fiorentina in terracotta del Rinascimento: tecniche e tipologie*, in *La scultura in terracotta...*, 1996, pp. 64-103, in part. 82. Per la definizione di 'barbotina' si veda UNI 10739, 1998, p. 1: «creta triturrata, disciolta e macerata in acqua» (GENTILINI, 1996, p. 78).

<sup>13</sup> «Sgrassante: materia prima o componente mineralogico degli impasti che ha la funzione di diminuire la plasticità. Tutti i minerali non argillosi e le materie prime povere di componente argillosa sono adatti a svolgere questa funzione. Gli sgrassanti più comuni sono rappresentati da sabbie ricche di quarzo e da chamotte» (UNI 10739, 1998, p. 3).

<sup>14</sup> «Zona più o meno estesa, di colore da marrone scuro a nero, generalmente riconoscibile in frattura, nella parte più interna del pezzo ceramico. Benché si presenti con contorni sfumati, il cuore nero è chiaramente distinguibile per la differenza di colore rispetto alle parti più esterne del pezzo stesso. La presenza del cuore nero indica un insufficiente grado di ossidazione, ma non necessariamente costituisce un difetto tale da pregiudicare la funzionalità del prodotto, a meno che il cuore nero non sia accompagnato da fenomeni di rigonfiamento o di sfogliamento» (UNI 10739, 1998, p. 12).



2. Statua in terracotta (ST 6882). Milano, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. a) fronte; b) retro.

appena sotto la spalla. Anche in questo caso, in corrispondenza delle parti scoperte del corpo, sono presenti molte impronte digitali. Il colore è di un bell'arancione, ma la parte interna rivela il consueto difetto di cottura riscontrato negli altri elementi. Il braccio è lungo circa 14 cm, largo 6,5 cm e spesso, nel punto di massima profondità, all'altezza del deltoide, 5,5 cm. Per la raffinatezza dell'esecuzione, la complessità dei dettagli dei panneggi e il trattamento delle superfici, è da ritenere che tutti i frammenti relativi alle due statue siano della stessa mano. Per ciò che riguarda il corpo della statua ST 6882, sono disponibili le fotografie dell'archivio della Soprintendenza (fig. 2) da cui risulta un florido corpo avvolto in un elegante abito dai sottili panneggi, finemente pieghettato e dal ricco drappeggio ricadente vertical-

mente ai lati. Dall'osservazione dei reperti e delle fotografie storiche, le due statue dovevano avere le stesse proporzioni e dimensioni complessive, tra i 60 e i 70 cm di altezza. Il pezzo ST 6885 presenta un trattamento superficiale più approssimativo e una scala dimensionale differente (più grande). Come già scritto, l'analisi di termoluminescenza<sup>15</sup> consente di stabilire che si tratta di opere rinascimentali; questa collocazione temporale, già di per sé vaga, è resa ulteriormente incerta dal margine di errore dell'analisi, corrispondente a un intervallo di 80-90 anni<sup>16</sup>.

In merito alla tecnica esecutiva, le incisioni superficiali sono probabilmente da riferirsi a uno strumento analogo alla «pettinella di ferro» di cui scrive Raffaello Borghini nel suo trattato *Il riposo* del 1584<sup>17</sup>; sebbene l'attenzione conferita alla finitura e la

<sup>15</sup> Eseguita nel marzo 2000 presso il Dipartimento di Scienza dei Materiali dell'Università degli Studi di Milano Bicocca sul braccio sinistro della statua ST 6882 e sul busto ST 6883.

<sup>16</sup> Secondo il rapporto dell'analisi di termoluminescenza, la dose naturale del campione è risultata pari a  $3,5 \pm 0,3$  Gy. Assumendo di collocare la datazione di riferimento al 1500, si otterrebbe un intervallo di incertezza di  $\pm 43$  anni.

<sup>17</sup> R. BORGHINI, *Il riposo*, Firenze 1584, rist. anast. Milano 1967, a cura di M. Rosci, p. 148. Su questi particolari segni di lavorazione, Giancarlo Gentilini, riferendosi all'ambito toscano, scrive che «le incisioni regolari di uno strumento a pettine (con denti di circa 1/1,5 mm, posti a simile distanza) riscontrabili con una certa frequenza nelle statuette di primo Cinquecento, soprattutto sul retro del basamento e in seguito comune nei bozzetti, potrebbero [...] appartenere a una stecca o spatola



3. Statua in terracotta (ST 6882), frammento del braccio sinistro. Milano, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. a) frammento del braccio sinistro, fronte; b) frammento del braccio sinistro, retro; c) frammento del braccio destro, fronte; d) frammento del braccio destro, retro.

precisione nella definizione dei dettagli rivelino un elevato livello esecutivo, ciò che resta delle due statue non sembra indicare una preparazione del materiale per la cottura e per la realizzazione di opere destinate a durare nel tempo. L'argilla è male aggregata, con una semplice giustapposizione di blocchi attraverso una pres-

satura sommaria, tale da produrre pericolose fessurazioni interne. Il materiale è pieno di impurità, forse funzionali a una tenuta statica a crudo. La presenza del 'cuore nero' all'interno delle statue, che per dimensioni avrebbero richiesto almeno un parziale svuotamento<sup>18</sup> al fine di ridurre il rischio di rottura, segnala una di-

dentata, ovvero alla "pettinella di ferro" ricordata da Borghini» (GENTILINI, 1996, p. 76). Gentilini, nello stesso saggio, relativamente agli anni 1450-1460 e a un contesto culturale donatelliano, scrive di opere che «mostrano su gran parte della superficie (incarnati, capelli, tessuti) una stessa singolare rifinitura a striature parallele tracciate da uno strumento a pettine (una spatola o stecca dentata?) secondo un complesso e variato andamento che segue e sottolinea i piani del modellato in modo da conferire al rilievo una vibrazione analoga a quella che talora Donatello otteneva nei bronzi martellandoli minutamente» (GENTILINI, 1996, p. 82).

<sup>18</sup> «La gran parte delle numerose statuette e dei piccoli gruppi plastici prodotti a Firenze nei decenni a cavallo tra Quattro e Cinquecento [...] (altezza media

dai 30 ai 50 cm) non presentano aperture. [...] In questi stessi anni cavità e aperture di sfiato risultano comunque evidenti nelle figure di altezza superiore a un 'braccio' (cm 58,3)» (GENTILINI, 1996, p. 90). Per quello che riguarda i modelli, Gentilini scrive: «Volendo generalizzare si potrebbe dire che i bozzetti più sommarî realizzati per formare o elaborare un'idea (intorno ai 30 cm, secondo l'indicazione del Vasari, I, p. 152: "mezzo braccio, o meno, o più") sono in argilla piena [...]; quelli definitivi o comunque più elaborati (di almeno 50 cm secondo le indicazioni del Cellini, p. 830: "due palmi il manco") sono invece almeno in parte cavi» (GENTILINI, 1996, p. 90). Lo svuotamento è necessario per evitare la formazioni di bolle d'aria e la conseguente rottura nella fase di cottura.

fettosità nel passaggio in fornace. Tutto ciò induce a ritenere che queste opere nascano come modelli in argilla per i quali forse non era stata prevista la cottura, effettuata solo in un secondo momento nel tentativo di prolungarne la durata nel tempo.

Se dunque si tratta di modelli per statue lapidee, si pone il problema di individuare opere di statuaria in pietra realizzate a partire da essi e giunte fino ai giorni nostri. Il primo fondamentale indizio per la ricerca consiste proprio nel dato stilistico che emerge dal 'felice errore' iniziale di ritenerle opere dell'antichità, laddove il dato scientifico le riconosce come rinascimentali, portando quindi a collocarle nel contesto del classicismo lombardo della prima metà del Cinquecento. La natura di modelli, e non di opere finite, suggerisce una loro ideazione e realizzazione nell'ambito di un cantiere milanese, quello del Duomo di Milano, in cui la prassi dell'uso di modelli tridimensionali in argilla e altri materiali ha una lunga tradizione, finora documentata dalla seconda metà del XVI secolo<sup>19</sup>. Ed è proprio da un attento esame del ricco repertorio fotografico della statuaria del Duomo fornito da Ugo Nebbia agli inizi del

<sup>19</sup> «L'origine della raccolta di bozzetti e modelli scultorei del Museo del Duomo risale ufficialmente al 1634 quando nell'ordinazione capitolare del 23 novembre si stabilisce "doversi raccogliere e conservare in apposito luogo in Camposanto tutti i modelli delle opere statuarie fatte per la fabbrica", per cui fu approntato un locale apposito, detto *Galleria*, anch'esso in Camposanto. Il fondo dei modelli copre, però, un arco cronologico che va dalla seconda metà del Cinquecento fino al XX secolo. [...] Altri documenti provano che il modello tridimensionale era già ampiamente in uso nel cantiere della Fabbrica prima che l'ordinazione ne imponesse la conservazione. [...] La pratica scultorea seguita dagli artisti per l'esecuzione del modello non risultava essere sempre la medesima, soprattutto prima di una regolamentazione ufficiale. Regolamentazione che compare durante i secoli, a partire dal XVII, e che fornisce gradualmente norme agli scultori, avviando l'uso dei modelli che culminerà nella precisione della burocrazia della Imperiale Regia Accademia di Belle Arti di Brera. [...] Riguardo alla materia di cui erano composti i modelli, nonostante fosse stato ordinato di presentarli in terra, cioè creta, i documenti riportano la presenza di diversi materiali nelle botteghe» (C. M. ANSELMi, *L'uso dei modelli nei cantieri del Duomo: tecnica, prassi e cronologia*, in *La Galleria di Camposanto: i modelli delle sculture del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati, Milano 2009, pp. 41-61, in part. 41-42). Da un documento del 1629 relativo ad atti vandalici compiuti nella bottega di Giovanni Pietro Giovenzano (AVFDMi, *Delibere dei deputati*, 6 ottobre 1629), si può desumere la presenza in gran numero di «modelli eseguiti *ad usum* degli scultori, per esercizio e tenuti per *exempla*, passati in eredità o scambiati tra i diversi maestri» (ANSELMi, 2009, pp. 44-45). I modelli erano in cera o in creta, di diversi colori. Con la delibera del 15 luglio 1673 (AVFDMi, *Ordinazione capitolare 44*, 15 luglio 1673, ff. 24v-25r, nuova numerazione) si dispone che i modelli debbano essere «almeno d'altezza di once dodici et che quelli tutti li abbiano da far cocere, et doppo perfecta l'opera che gli habbino omnimamente da consignare nella Galleria della d[et]ta V[eneran]da fab[brica]» (come riportato in ANSELMi, 2009, p. 46). Anche se la prassi della cottura non era sempre seguita per i modelli fino a questa data, già dal 1645 risulta presente all'interno del cantiere una fornace (AVFDMi, *Mandati 1645 ad annum*, mandato di pagamento a Carlo Nicolino fornasaro, 7 aprile 1645; ANSELMi, 2009, p. 46). In seguito alla nuova campagna di catalogazione dei modelli scultorei del Duomo di Milano, in gesso, creta e terracotta, è emerso in modo evidente che, mentre alcuni dei modelli sono stati cotti, altri invece sono stati fatti solo asciugare; F. BIANCHI JANETTI, *La nuova catalogazione dei modelli scultorei del Duomo di Milano*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», 1 (2009), pp. 225-231, in part. 225.



a



b

4. Statua in terracotta (ST 6883). Milano, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. a) fronte; b) vista laterale destra.



4. Statua in terracotta (ST 6883). Milano, Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. c) retro; d) particolare del braccio destro; e) frammento del ginocchio sinistro, fronte; f) frammento del ginocchio sinistro, dal basso.

Novecento<sup>20</sup> che sono emerse alcune opere che, su scala differente, presentano corrispondenze puntuali con i resti fittili di via del Lauro.

Si tratta in particolare di tre statue: la *Giuditta con la testa di Oloferne* (fig. 5, da confrontare con il reperto ST 6882 in fig. 2)<sup>21</sup>, una *Santa*

<sup>20</sup> U. NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1908.

<sup>21</sup> «L'assegnazione al Solari di molte altre statue decoranti esternamente il Tempio, ripetuta in quasi tutte le antiche descrizioni del Duomo, ed accolta tra gli altri anche dal Cicognara, dal Franchetti e dal Mongeri, riguarda in genere sculture che non fu dato designare con sufficiente certezza, ed anche qualcuna di carattere tale da escludere del tutto il nome del Solari. Non trascureremo però dal menzionare tra queste come meno discoste per qualche tratto del fare del maestro, una *Giuditta* (n. 397) lungo il fianco settentrionale ed un *S. Pietro* (n. 135) all'esterno del braccio di croce meridionale opere di buono stile che possono pur stare a petto

a quelle accertate di mano del Gobbo» (NEBBIA, 1908, pp. 164-165). Nebbia riporta in nota come Vasari ritenesse di Cristoforo Solari «cosa che fosse se non ordinaria, con l'eccezione dell'Adamo, dell'Eva, della *Giuditta* e della *S. Elena*» (NEBBIA, 1908, nota 1 a p. 165). Secondo Rossana Bossaglia le notizie date da Vasari sono confuse e la *Sant'Elena* e la *Giuditta* citate come opere di Cristoforo Solari «non sono identificabili giacché le statue cinquecentesche di questo soggetto [...] non hanno affinità con le opere certe dell'artista» (R. BOSSAGLIA, *La scultura, in Il Duomo di Milano*, II, Milano 1973, pp. 65-176, in part. 96). Sui giudizi di Vasari in merito all'opera di Cristoforo Solari si veda R. BOSSAGLIA, *Rilettura del*



5. *Giuditta con la testa di Oloferne*, statua in marmo di Candoglia. Duomo di Milano, esterno, lato nord, n. 397 (numerazione Nebbia, 1908).

*Lucia* (fig. 6, da confrontare con il reperto ST 6883 in fig. 4a,c)<sup>22</sup> e una *Sant'Agata* (fig. 7, anch'essa analoga al ST 6883)<sup>23</sup>. Nel 2000 Susanna Zanuso, nell'identificare la statua di *San Seba-*

*stiano* conservata nel primo ordine del finestrone centrale dell'abside all'interno del Duomo di Milano, firmata da Cristoforo Solari<sup>24</sup>, riconsidera a partire da questa nuova acquisizione

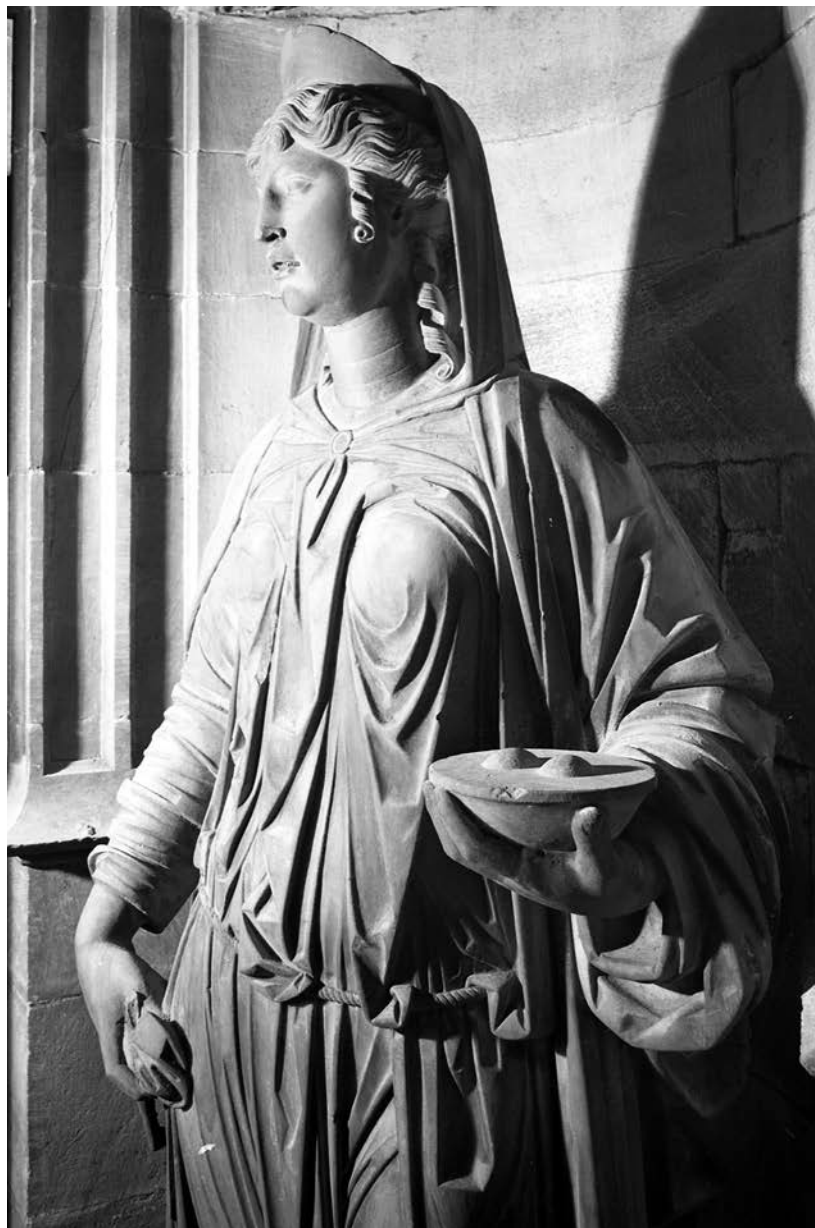
*Vasari a proposito degli scultori del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia*, in *Il Vasari storiografo e artista*, atti del congresso (Arezzo - Firenze, 1974), Firenze 1976, pp. 797-804, tavv. 150-157, in part. 798-799, in cui la studiosa ribadisce la sua valutazione sulla *Giuditta*, che riconduce alla scuola di Cristoforo Lombardo o ad Angelo Marini (BOSSAGLIA, 1976, p. 802).

<sup>22</sup> «Altri saggi dei pari degni di ricordo della ricca fioritura statuaria di questo periodo, offre ancora il Tempio tanto all'esterno quanto all'interno, ma distribuiti qua e là a caso, si che l'aggrupparli, e non di rado anche il rintracciarli, non sempre riesce agevole. Ad esempio, una S. Agata ed una S. Lucia che le descrizioni del Duomo menzionano tra gli esemplari più notevoli della decorazione esterna, assegnandoli il più delle volte a Cristoforo Solari, per aver dovuto far luogo alle sculture moderne decoranti il fianco di mezzogiorno, finirono col celarsi nella penombra dei capitelli dei piloni: notevolissime sculture entrambe, per quanto non si debba convenire nell'assegnazione al Solari. La prima (n. 2836), più molle e ricca nelle pieghe, può supporre corrispondere alla statua di S. Agata che sappiamo esser stata destinata all'altare detto dei pittori; l'altra, la Santa Lucia (n. 2305), di diverso stile, si distingue per il piegheggiare un po' troppo minuto e spezzato» (NEBBIA, 1908, pp. 176-177). La *Santa Lucia* si trova sul pilone V e, secondo Nebbia (p. 296), risale al principio del XVI secolo. La *Sant'Agata* descritta da Nebbia non corrisponde a quella del gugliotto dell'Amadeo a cui ci si vuole riferire invece nel testo e di cui Nebbia stesso scrive in altro punto (NEBBIA, 1908, p. 183); si tratta invece di un'opera collocata nel pilone XXXII che Nebbia descrive «con il piatto con le mammelle nella sinistra, finemente drappeggiata, opera ragguardevole del princ. del sec. XVI» (NEBBIA, 1908, pp. 298-299).

<sup>23</sup> «Le opere del Solari menzionate dalle vecchie guide (cfr. la nota del Nebbia p. 165), sono, oltre quelle indicate, i santi Longino, Eustachio e Lucia. [...] L'unica santa Lucia cinquecentesca, ora sul pilone 89, rivela un gusto più ar-

caico, o più arretrato, rispetto a quello del Solari: le è perfettamente analoga la santa Apollonia (?) del gugliotto dell'Amadeo [...]» (BOSSAGLIA, 1973, p. 155). La *Santa Apollonia* citata da Rossana Bossaglia è la statuina di 60 cm circa del secondo ordine del gugliotto dell'Amadeo (misura dedotta dall'alzata del gugliotto come riprodotto in C. FERRARI DA PASSANO - E. BRIVIO, *I restauri delle guglie 1962-66*, dattiloscritto conservato presso l'AVFDMi), rappresentante sant'Agata e già citata da Nebbia (NEBBIA, 1908, p. 183). Nebbia sottolinea il fatto che molte delle statuine della guglia dell'Amadeo sono repliche di minori dimensioni di sculture più grandi (NEBBIA, 1908, p. 178). Nel 1993, Marco Rossi osserva che, data la difficoltà di un'identificazione più precisa degli autori delle statue del gugliotto, anche a causa del cattivo stato di conservazione, l'unico criterio attributivo si basa sull'identificazione dei collaboratori più importanti di Amadeo nel cantiere del Duomo; cfr. M. ROSSI, *L'Amadeo e il Duomo di Milano: il gugliotto*, in *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, atti del convegno (Milano - Bergamo - Pavia, 1992), a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 265-295, in part. 278-279, e fig. 23 a p. 294; in particolare, Rossi sottolinea l'influenza di Cristoforo Solari nell'ideazione della statuina di Sant'Agata del secondo ordine, uguale nell'invenzione alla grande *Santa Lucia* del pilone 89 (secondo la numerazione Bossaglia; cfr. BOSSAGLIA, 1973, p. 175).

<sup>24</sup> «A fronte della deludente esecuzione materiale, il *San Sebastiano* rimane, nell'insieme, un'immagine di una modernità abbastanza sorprendente nel panorama della produzione locale dei primi due decenni del Cinquecento: va detto anzi che i caratteri più notevoli dell'opera, cioè un classicismo monumentale e naturalistico, in sintonia con gli esiti elaborati dalla cultura figurativa centro italiana, sono poco frequentati dagli scultori lombardi»; S. ZANUSO, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in «Nuovi studi», V, 8 (2000), pp. 17-33, in part. 22.



6. *Santa Lucia*, statua in marmo di Candoglia. Duomo di Milano, interno, pilone 89 (numerazione Bossaglia, 1973).

il «problematico catalogo» di questo artista<sup>25</sup>, proponendo di includere, nel novero delle opere realizzate da Solari per il Duomo di Milano, anche la *Giuditta con la testa di Oloferne*<sup>26</sup>,

in base alla sua affinità con la statua di *Sant'Elena*, anch'essa riportata a Cristoforo dopo una controversa vicenda attributiva<sup>27</sup>. Le ricche pieghe che si raccolgono tra i piedi della *Giuditta*

<sup>25</sup> La critica ha avuto difficoltà nell'identificare le statue del Duomo attribuite da Paolo Morigi a Cristoforo Solari nel 1595: «Milanese, scultore e architetto raro fu Christofaro Solari detto il Gobo, e de' primi della sua età, dove che per le sue opere divine è degno di lodi eterne. Questo fece una statova d'Adamo, una S. Elena, un Christo alla colonna, un Lazaro mendico, un S. Pietro, S. Lucia, San Giovanni Evangelista, S. Eustachio, S. Longino, S. Agata, S. Sebastiano, e altre, le quali sono tenute divine, per la sua rarità» (P. MORIGI, *La nobiltà di Milano*, Milano 1619, pp. 469-470). All'elenco delle opere citate da Morigi è da aggiungersi anche un *Davide con la testa di Golia* che compare in un breve elenco delle opere di Solari fatto dal cancelliere vigevanese Simone Del Pozzo, in cui compaiono *Giuditta*, *Sant'Elena*, *Adamo* e *Davide fanciullo con la testa di Golia* (M. T. BINAGHI OLIVARI, *Cristoforo Solari: notizie da Vigevano*, in *Arte e storia di Lombardia*, scritti in memoria di Grazioso Sironi, Roma 2006, pp. 217-226, in part. 221 e 225-226).

<sup>26</sup> La studiosa ritiene il volto della *Giuditta* quasi sovrapponibile a quello

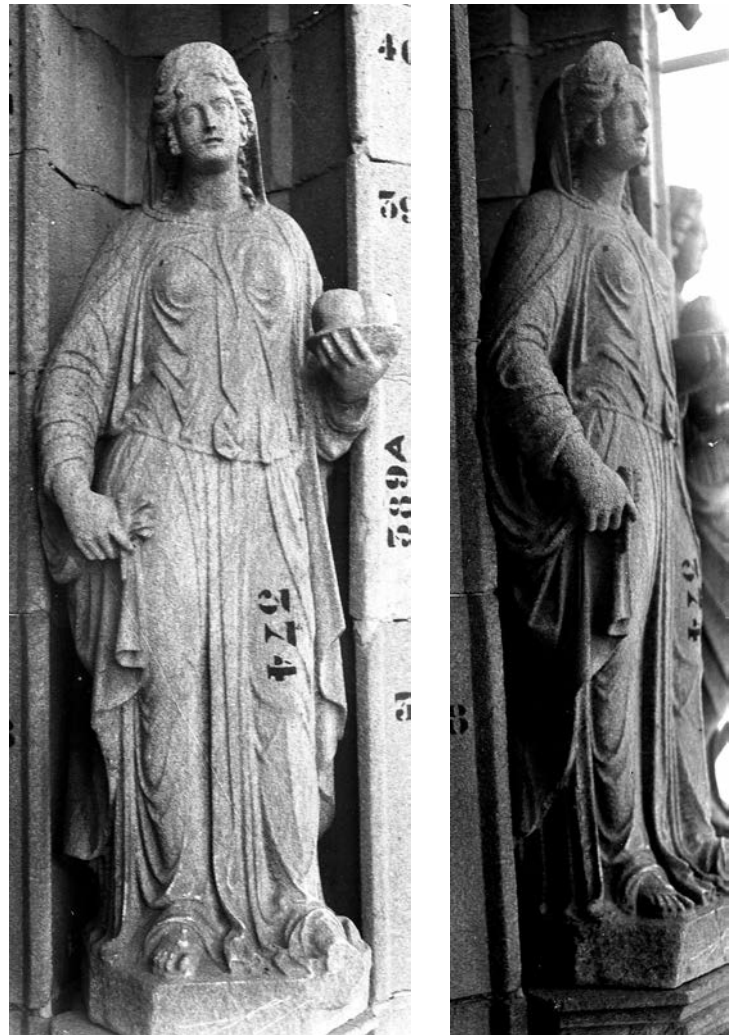
dell'*Adamo* del Museo del Duomo, per il quale l'autografia solariana è indubbia (ZANUSO, 2000, pp. 21 e 25).

<sup>27</sup> Generalmente considerata opera di Angelo Marini (ZANUSO, 2000, p. 23, e nota 48 a p. 31 con bibliografia precedente; si veda anche G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 191-192 nota 42) per le corrispondenze con la *Sant'Elena* realizzata da questo artista per la facciata della Certosa di Pavia. Susanna Zanuso sostiene invece che, nonostante l'«identità di invenzione», le due opere sono molto diverse nei particolari esecutivi e definisce quella del Duomo una delle più complesse realizzazioni del primo classicismo lombardo, eseguita nei primi due decenni del Cinquecento; conclude quindi che Angelo Marini copiò la *Sant'Elena* milanese, secondo una prassi per lui assai frequente (ZANUSO, 2000, pp. 23-24). Si veda a questo proposito anche quanto scritto in G. BENATI, *Angelo Marini il Siciliano, nuove tracce biografiche*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», 1 (2009), pp. 157-171, in part. 164 e 168-169 nota 53.



ditta, presenti anche nella *Santa Lucia*, sono però riconosciute come tratti ricorrenti anche nelle opere di Bambaia. Per ciò che riguarda la *Santa Lucia*, viene ipotizzato l'intervento della bottega di Cristoforo Solari, e non del maestro stesso, per la realizzazione «molto dura e legnosa» della statua<sup>28</sup>. Anne Markham Schulz e Matteo Ceriana nel 2011 ritengono convincente l'attribuzione della *Giuditta* a Cristoforo Solari, definendola *stylistically kindred* con altre opere del Duomo, tra cui la *Sant'Elena*<sup>29</sup>.

Appare quindi ragionevole ipotizzare che le terrecotte ritrovate negli scavi di via del Lauro nel 1959 oggi conservate presso la Soprintendenza siano modelli in creta realizzati da uno scultore attivo per il Duomo nei primi due decenni del Cinquecento, utilizzati nel corso degli anni dai lapicidi per l'esecuzione di statue e statuette destinate alla cattedrale milanese, con esiti qualitativamente non omogenei, più o meno prossimi all'elevato livello del modello originario. Volendo anche ricordare l'evidenza documentale risalente al 1504 relativa alla produzione di modelli in creta da parte Cristoforo Solari per la Veneranda Fabbrica<sup>30</sup>, non appare infondata, viste le più recenti conclusioni sull'attività di questo maestro per il Duomo di Milano, l'ipotesi di un'autografia di Solari, anticipando ai primi decenni del Cinquecento la prassi della realizzazione di modelli in argilla e in terracotta da parte di un protostatuario, come documentato per Francesco Brambilla, il cui ruolo era quello di creare prototipi in creta o in cera per gli scultori in pietra e intagliatori del legno a lui sottoposti<sup>31</sup>: «Così alla fine del XVI secolo, s'instaurò un processo nel corso del quale il modellatore (l'artista che maneggiava la cera e l'argilla) diveniva scultore, e lo scultore originario (colui che lavorava la pietra) si trasformava infine in un puro artigiano o tecnico»<sup>32</sup>.



7. *Sant'Agata*, statuetta in marmo di Candoglia. Duomo di Milano, gugliotto dell'Amadeo.

<sup>28</sup> ZANUSO, 2000, p. 25.

<sup>29</sup> M. CERIANA - A. MARKHAM SCHULZ, *New works by Cristoforo Solari and his shop*, in «Nuovi Studi», XVI, 17 (2011), pp. 5-17, in part. 5, 8: «But more recognizable still as evidence of Solari's hand is the style of the drapery: the rigidly straight vertical folds, the uncompromisingly straight edge of drapery at the waist, the densely gathered, parallel, transverse folds in the sleeve, and the linen-fold pattern made by the edge of folds at the elbow recur [...] in Judith and St. Peter still *in situ* in the Duomo of Milan and St. Helen in the Museo dell'Opera del Duomo». Relativamente a una statuette finora non pubblicata di *Santa Caterina* d'Alessandria, i due studiosi, descrivendo la gonna che si allarga a campana, rimarcano la cura di Solari nel definire la figura sia sul fronte che sul retro (CERIANA - MARKHAM SCHULZ, 2011, pp. 11-12), come emerge con chiarezza anche per la statua in terracotta ST 6882, dalla simile veste svasata.

<sup>30</sup> «Pro coctura figurarum sex et agni unius terrae pro modellis magistri Christofori de Solario, coctis per Johannem Antonium de Angleria, l.2» (*Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, III, Milano 1880, p. 129). Questo pagamento, del 18 aprile 1504, viene riportato sia nel *Libro di cassa* (AVFDMi, Registro 855, f. 166v, nuova numerazione) sia nel *Libro dei dati recerti* (AVFDMi, Registro 297, f. 212v, nuova numerazione) in data 22 maggio. Nel *Libro di cassa* nello stesso foglio risulta che *Johannem Antonium de Angleria* è affittuario per tre anni di uno spazio presso il Duomo, per il quale

paga 6 lire annuali. Si veda anche G. AGOSTI, *La fama di Cristoforo Solari*, in «Prospettiva», 46 (1986), pp. 57-65, in part. 61 e 64 nota 36.

<sup>31</sup> AVFDMi, *Ordinazione capitolare* 16, 6 dicembre 1593, ff. 170v-171r (nuova numerazione); G. BERRA, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano 1991, p. 18. Sono proprio di Francesco Brambilla i modelli in terracotta più antichi conservati nel Museo del Duomo; si tratta di quattro angeli telamoni del 1580 (C. M. ANSELMI - F. BIANCHI JANETTI - A. CONVERTINI, *Elenco dei modelli*, in *La Galleria di Camposanto: i modelli delle sculture del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati, Milano 2009, pp. 149-165, in part. 164-165).

<sup>32</sup> *La scultura raccontata da Rudolf Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino 1985, pp. 180-181.

#### Referenze fotografiche

1: GUICCIARDI, 1963, p. 49; 2-4: Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia. Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Soprintendenza per i Beni Archeologici della Lombardia, divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo; 5-7: Archivio della Fabbrica del Duomo, Milano.