

*Collana a cura
di Pietro C. Marani*

Maria Teresa Fiorio

BAMBAIA

Catalogo completo delle opere



Copyright © 1990 Cantini Editore
Borgo S. Croce 8, Firenze

ISBN 88-7737-073-4

Redazione: Rossella Foggi
Grafica: Luciano Arcaleni
Fotocomposizione: Tassinari
Fotoliti: Raf, Elletti
Stampa: Linea più

CANTINI

96.
D. BAMBAIA
005

SOMMARIO

• Introduzione	5
Catalogo delle opere	19
Opere discusse	137
Biografia	153
Indice topografico	154
Bibliografia	155

Referenze fotografiche

Gianmarco Viganò, Milano; Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano; Victoria and Albert Museum, Londra; Pinacoteca Ambrosiana, Milano; Museo Civico, Torino; Kimbell Art Museum, Fort Worth; SBAS, Firenze; Museo del Prado, Madrid; Foto Perotti, Milano, Emiliano Melotti, Casale Monferrato.

INTRODUZIONE

Dopo qualche difficoltà per entrare in un luogo accessibile a pochi, il Vasari fu ammesso a vedere quello che doveva essere il più splendido tra i monumenti commemorativi realizzati a Milano nel secondo decennio del Cinquecento: la tomba di Gaston de Foix allora nella chiesa monastica femminile di Santa Marta. L'ammirazione per l'opera, "la quale è degnissima di essere annoverata fra le più stupende dell'arte", si mescolava nell'eccezionale visitatore al rammarico per lo stato di abbandono che durava da almeno trent'anni.

Un sopralluogo certamente non casuale, ma programmato ed effettuato con determinazione, a costo di superare gli sbarramenti opposti dalle rigide regole della clausura. Chissà chi può aver segnalato al Vasari in visita a Milano l'esistenza di quel mausoleo incompiuto e segreto, ma non dimenticato se lo si riteneva una delle meraviglie da sottoporre all'occhio esigente dello storico aretino. E la descrizione preliminare dell'ignoto informatore non deluse le aspettative: a poche opere di artisti lombardi il Vasari ha riservato le parole di elogio rivolte invece al capolavoro del Bambaia. Avvezzo alla grandiosità di Michelangelo, alla potente suggestione del non-finito, il Vasari si lasciava conquistare dal troppo-finito, dall'abilità condotta ai limiti del virtuosismo, dall'emozione trattenuta entro la riduzione su piccola scala.

Le lodi di Giorgio Vasari sono la prima testimonianza critica su un artista con il quale la storia non ha ecceduto in generosità e sulla cui opera si è accanito un destino di smembramenti e dispersioni. Ma acquistano un valore emblematico proprio in quanto provenienti da una fonte non certo sospetta di parzialità: anzi, l'incomprensione vasariana - quasi un pregiudizio - per tutto ciò che non fosse nato in Toscana rende ancor più significative le parole che il Vasari dedica all'opera del Bambaia, benché "imperfetta e lasciata stare per terra in pezzi".

L'incanto del monumento rimasto interrotto è tale da indurre il critico a una lunga e silenziosa contemplazione: "...mirandola con stupore, stetti un pezzo pensando se è possibile che si facciano, con mano e con ferri, sì sottili e meravigliose opere, veggendosi in questa sepoltura fatti con stupendissimo intaglio, fregiature di trofei, d'arme di tutte le sorti, carri, artiglierie e molti altri strumenti da guerra, e finalmente il corpo di quel signore armato e grande quanto il vivo, quasi tutto lieto nel sembiante, così morto per le vittorie avute". Una lettura sensibile, che coglie sia gli aspetti quasi miniaturistici delle parti decorative sia l'elevarsi del tono nel cemento con la grande dimensione.

Contro la stupefazione tecnica del Vasari, la testimonianza del milanese Cesare Cesariano, posta nel capitolo sull'*orthographia* nel commento a Vitruvio del 1521, proietta l'ammirazione per il Bambaia in una dimensione eroica e nel contesto della fervente ammirazione per l'antico che la stessa prosa lati-

nizzante del Cesariano rende fastidiosamente evidente. Poiché l'impresa del Bambaia è qui citata come esempio contemporaneo accanto ai "magni palacii uel sacre aede doue li Egregii ornati si poneano con le Ideae & statue de qualchi Excellentissimi: acio permanenti se uedessero a la perpetua memoria...".

Più che un giudizio dunque, abbiamo qui una testimonianza, ma tale da farci cogliere in modo vivo le aspettative della cultura antiquaria milanese verso la realizzazione del "marmoreo sepolcro" ad opera del "nostro Compatrioto".

Implicitamente, abbiamo anche un'indicazione di quale fosse la cerchia in cui il Bambaia si trovava: un giro di umanisti impegnati nella rilettura e interpretazione delle fonti antiche nel quadro di relazioni internazionali (Fra' Giocundo, chiamato dal re in Francia verso il 1495, vi lavora a più riprese fino al 1508), che la presenza francese a Milano ha dilatato.

Non meno preziosa è l'affermazione riguardo al viaggio d'istruzione compiuto a Roma dall'artista: un punto che non poteva sfuggire a un così devoto cultore dell'antico e che per noi è illuminante su un aspetto fondamentale della formazione del Bambaia.

Una sostanziale incomprensione per l'artista emerge invece dalle avare menzioni del Lomazzo: inserito in un passo del VI Libro del *Trattato* fra i grandi ritrattisti - proprio lui così poco incline alle esigenze realistiche che tale genere comporta, specie in una tradizione di così pungente espressionismo come quella lombarda -, lo ricorda poi tra gli eccellenti nella rappresentazione del corpo umano. Ma la genericità del contesto e la citazione di un Benedetto Pavese (modesto aiuto del Bambaia da non confondersi con Benedetto Briosco) come autore dei rilievi con le gesta di *Monsù di Lotrecco* (confuso con il cugino Gaston de Foix, vero titolare del sepolcro), fanno sospettare una carenza d'informazione da parte del Lomazzo, forse dovuta all'inaccessibilità dell'opera, e l'elogio si rivela distratto, dettato da pura solidarietà municipale.

Se nella letteratura cominciava a sbiadire il ricordo del Bambaia, non avveniva altrettanto tra i collezionisti più raffinati e competenti. Il Seicento è per l'artista il secolo del grande collezionismo e la ricerca delle sue opere da parte del cardinale Flaminio Piatti o del conte Galeazzo Arconati - che vantava nelle sue raccolte un pezzo d'eccezione come il *Codice Atlantico* di Leonardo - attesta un apprezzamento vivissimo e concreto, benché non sostenuto da una pari fortuna critica.

La memoria dello scultore si affida allora alle guide locali - come il Torre -, ma si accende anche di improvvise illuminazioni critiche: come l'annotazione del Bosca, estensore nel 1672 di un inventario delle raccolte dell'Ambrosiana, secondo il quale la tomba Birago del Bambaia non è inferiore per eleganza alla statua d'Antinoo nei giardini vaticani. Un rilievo che evidenzia la comprensione di uno degli aspetti particolari dell'arte del Bambaia, quel suo classicismo di una raffinatezza quasi ellenizzante, che nulla concede alla retorica monumentale e si ripiega invece sulla concentrata perfezione del piccolo formato. Forse furono proprio queste doti a indurre il cardinale Piatti ad acquistare i due trofei d'armi oggi all'Ambrosiana scegliendoli tra i molti pezzi presumibilmente disponibili nella chiesa di Santa Marta, la maggior parte dei quali entrò a varie riprese nella collezione Arconati.

La pertinacia con cui gli Arconati incrementarono la raccolta di sculture del Bambaia anche dopo che il nucleo principale si era formato - gli ultimi pezzi

furono infatti acquisiti nel corso dell'Ottocento - è testimonianza della predilezione riservata a questo artista, cui il conte Giuseppe dedicò nel 1712 un intero ambiente della villa di Castellazzo. Il *cabinet*, sulle cui pareti erano disposti i rilievi narrativi della tomba di Gaston de Foix inframezzati da medaglioni raffiguranti i membri della famiglia Arconati, divenne così una delle attrazioni della grandiosa residenza, annoverata tra le *Ville di delizie dello Stato di Milano* da Marc'Antonio Dal Re (1743). La decisione degli attuali proprietari di porre in vendita la collezione ha purtroppo distrutto un complesso storico di grande rilevanza, anche se il rammarico per questa perdita può essere in parte mitigato dal fatto che le sculture del Bambaia si sono ricongiunte nel Museo del Castello Sforzesco ad altri elementi già esistenti nelle raccolte e pure provenienti dal monumento a Gaston de Foix. Si è così reso accessibile a tutti ciò che era un tempo riservato a pochi.

Tra i più illustri ospiti di Castellazzo vi fu, nel 1810, Antonio Canova: lo ricorda il pittore Giuseppe Bossi, allora segretario dell'Accademia di Brera e probabile ispiratore della visita, che aveva accompagnato il grande scultore registrandone poi l'ammirata reazione davanti ai rilievi del Bambaia.

"...Opere di tal natura - affermava il Canova - sono pressoché impossibili ai giorni nostri, poiché per esse non basta la scienza del disegno, e la pratica comune, ma è necessaria quell'antica disciplina, e quel costante metodo di assiduo quotidiano lavoro... senza il quale non si giunge a far opere sì complicate, ed a domar la materia restia di quest'arte costringendola anche in minutissime figure a ricevere dall'industria dell'artefice il moto e la vita".

Dunque il prodigio della tecnica incanta l'artista come già aveva stupefatto il Vasari, ma a questo si aggiunge la convergenza di orientamenti stilistici tra il classicismo del Bambaia e le poetiche neoclassiche, elemento determinante del rinnovato interesse per l'artista che si evidenzia sul finire del Settecento.

È appunto nel 1787 che l'abate Bianconi, primo segretario della neo-istituita Accademia di Brera, faceva eseguire i calchi in gesso dei rilievi della tomba Birago, per metterli a disposizione degli studenti come testimonianza esemplare della grande scultura del Rinascimento. E pochi anni dopo il Bossi, che aveva appena dedicato al *Cenacolo* uno studio fondamentale, spostava sul Bambaia i suoi interessi, sfociati in una lettura tenuta nel 1812 presso l'Accademia che resta uno dei più intelligenti contributi sul monumento a Gaston de Foix.

L'interesse per l'opera del Bambaia si concentrava infatti, nel corso dell'Ottocento, sul grandioso sepolcro di Santa Marta, trascurando quanto l'artista aveva realizzato al di fuori di esso. Tendenza che culminò nell'esposizione di Brera del 1872, dove era dedicata al monumento un'intera sezione che classificava ben cinquantanove sculture ritenute ad esso pertinenti.

Il problema della sua ricomposizione, già posto dal Bossi, diveniva preminente rispetto all'analisi stilistica e lo si affrontava valendosi anche del sussidio dei calchi in gesso che il ministro Cesare Correnti aveva fatto eseguire per l'occasione su tutti i frammenti reperibili anche in collezioni straniere. Ma davanti alla palese impossibilità di ricostruire idealmente il sepolcro utilizzando tutti gli elementi che avrebbero dovuto farne parte, si profilava la necessità di raggruppamenti diversi, che contemplassero anche altre opere del Bambaia oltre a quelle fino allora considerate.

È quanto andò sostenendo il Sant'Ambrogio in ripetuti interventi, general-

mente provvisti di una seria documentazione anche se prolissi e ripetitivi: gli si deve tuttavia riconoscere il merito di aver sottoposto a nuova attenzione la tomba Birago - l'altra grande impresa monumentale del Bambaia -, anch'essa smembrata alla fine del Settecento e dunque di difficile ricostruzione.

Nelle sue indagini sulla scultura lombarda tra Quattro e Cinquecento, il Sant'Ambrogio si imbatteva anche in un'opera trasportata come bottino di guerra da Pavia a Treviso appena dopo il 1525: riconosciutala come lavoro incompiuto del Bambaia, la identificava sulla base di una complessa lettura iconografica nel monumento funebre a Franchino Gaffurio, con un'acuta intuizione alla quale - nonostante qualche punto discutibile - non è stata opposta fino ad oggi alcuna seria obiezione.

Gli studi del Sant'Ambrogio, malgrado i limiti della storiografia locale al di sopra della quale l'autore non sempre riesce a sollevarsi, ebbero tuttavia il pregio di ampliare il catalogo dell'artista e di impostare la ricerca archivistica, alla quale contribuiva nel frattempo la pubblicazione degli *Annali della Fabbrica del Duomo*. Proprio dalle carte della cattedrale emergevano le notizie sull'attività del Bambaia, dalla sua assunzione presso la Fabbrica nel 1512 alla più intensa e continuata operosità dal 1535 fino alla morte.

Polemista brillante e agguerrito, Luca Beltrami portava il suo contributo a una miglior conoscenza dell'opera del Bambaia indagando negli inventari della raccolta Arconati e opponendo le proprie conclusioni alle proposte del Sant'Ambrogio, in un dibattito proficuo dal quale la figura dell'artista acquistava una fisionomia più precisa.

Erano maturi i tempi per affrontare l'impegno di un contributo monografico: vi si provò il Nicodemi nel 1925, ma ne risultò uno studio superficiale e compilativo che accoglieva acriticamente sia gli apporti del Sant'Ambrogio che i suoi errori, e che contribuiva a confermare alcune ipotesi destituite di fondamento come l'idea che anche i muri della cappella di Santa Marta che accoglieva il monumento fossero decorate con rilievi. Un'idea che dalle prime formulazioni del Bossi e del Cicognara continuava a essere ripetuta senza il debito vaglio critico.

Né il catalogo delle sculture del Bambaia al Castello Sforzesco, pubblicato dal Vigezzi nel 1934, con le sue imprecisioni sulle provenienze e le attribuzioni, contribuiva a chiarire un quadro che la dispersione di complessi unitari, come le tombe Birago e de Foix, rendeva quanto mai intricato.

Un'occasione perduta era infine la seconda edizione, nel 1945, della monografia del Nicodemi, nella quale l'autore non sentiva la doverosa esigenza di una revisione - dopo vent'anni - di tutto il materiale che veniva riproposto con scarsissimi aggiornamenti: i più importanti riguardano la pubblicazione del testamento del Bambaia, datato 29 aprile 1528, e l'inserimento nel catalogo di due progetti per altari appartenenti al Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco, già segnalati dallo stesso studioso qualche anno prima.

Pur nell'ambito di una trattazione di carattere generale, un apporto notevole veniva dal Pope-Hennessy che dedicava alla scultura lombarda alcune pagine illuminanti: la svolta in senso classico per la quale fu determinante la presenza a Milano di Gian Cristoforo Romano; il peso del Briosco nella formazione del Bambaia; l'analogia tra la tomba di Gaston de Foix e quella di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia, sono alcuni degli argomenti suggeriti

dallo studioso nel suo denso *excursus* sulle vicende della scultura lombarda all'aprirsi del Cinquecento. Il Panofsky non si soffermava invece sulla questione particolare dei monumenti funebri eretti a Milano nel primo Rinascimento, ma pochi libri eguagliano per ricchezza di intuizioni e quantità di spunti il suo *Tomb Sculpture* del 1964.

Un importante tema di discussione veniva affrontato in quegli stessi anni dagli studiosi tedeschi Dreyer e Winner a proposito di un libretto di disegni conservato al museo di Berlino: sono schizzi tratti da monumenti antichi di Roma la cui attribuzione al Bambaia solleva anche l'ipotesi dell'identificazione dell'artista con una anonima personalità di incisore indicato come *Maestro del 1515*. Ma oltre ad offrire la possibilità di riconoscere al Bambaia anche un'operosità nel campo dell'incisione, il taccuino è d'importanza fondamentale perché pone il problema del rapporto dello scultore con l'antico, dell'incidenza sulla sua formazione di quel viaggio a Roma di cui testimonia il Cesariano e, infine, del ruolo del disegno - troppo spesso trascurato dalla critica - nell'attività del Bambaia e nei suoi riscontri con l'opera sculpita.

Pur esprimendo qui la convinzione che il taccuino di Berlino gli appartenga, esso non verrà inserito nel catalogo generale delle opere che segue - come pure il per ora esiguo nucleo di disegni cui si associa il nome dell'artista - per l'impossibilità di dilatare il volume oltre il già esteso *corpus* delle sculture.

Il taccuino è tuttavia un punto di partenza imprescindibile per l'apprezzamento della cultura antiquaria del Bambaia, che ritrova eco nelle sculture da lui realizzate: una direzione di ricerca alla quale si è mostrata particolarmente sensibile la critica più recente e sulla quale si attendono nuovi contributi di studio.

Nell'ultimo decennio si è visto un intensificarsi dell'interesse per la scultura lombarda del Rinascimento soprattutto da parte di studiosi stranieri: il volume di Andrea Norris sulla tomba Visconti alla Certosa di Pavia, quello di Charles Morscheck sulla facciata della Certosa, il contributo dedicato dalla Longworth ai monumenti funebri milanesi, l'imponente *corpus* di documenti sull'Amadeo pubblicato da Richard Schofield, Janice Shell e Grazioso Sironi, costituiscono un'indicazione importante di come questo campo di studi venga riaffrontato con metodologie nuove, lasciando largo margine alla ricerca documentaria. E anche l'inserimento di uno studio su un artista difficile e raro come il Bambaia in una collana di larga informazione, ci sembra confermare un'incoraggiante ripresa d'interesse per quest'area della scultura che ha sempre sofferto, come rilevava a suo tempo Ulrich Middeldorf, di una sorta di vassallaggio nei confronti del primato della scultura toscana.

Dopo aver accennato all'attività di Bernardo Zenale, il Vasari aggiunge: "da costui fu tirato innanzi e molto aiutato Agostino Busto scultore, cognominato Bambaia". Questo primo accenno alla formazione dell'artista non ha avuto alcun seguito nella letteratura successiva, né appare d'immediata comprensione. Difficile rintracciare un influsso di Zenale nelle sottili sagome del Bambaia, nelle scene gremite di personaggi scattanti, nel vastissimo repertorio antiquario: se l'informazione del Vasari ha, come probabile, un fondamento, le tracce di un alunnato diretto presso Zenale vanno ricercate soprattutto nella concezione prospettica delle scene narrative e, ancor meglio, nelle articolate intelaiature architettoniche dei disegni di altari e monumenti funebri.

Non abbiamo elementi utili alla ricostruzione degli esordi del Bambaia e delle sue esperienze formative - il primo documento che lo riguarda è del 1512 e la prima opera nota risale circa al 1513, quando ormai sfiorava i trent'anni - ma è molto verosimile che i suoi inizi vadano ricollegati ai cantieri del Duomo di Milano e della Certosa di Pavia, le due fabbriche che assorbivano in quegli anni la più intensa attività scultorea, impegnando gli stessi artisti in stretti rapporti di scambio e di collaborazione. Tra questi, il più probabile maestro del Bambaia è il Briosco, il "compare mio Benedetto scultore" che figura nelle note di Leonardo. Il suo ruolo innovativo nei confronti della tradizione che fa capo all'Amadeo e ai Mantegazza, i suoi interessi verso la cultura veneziana di Antonio Rizzo e di Pietro Lombardo, la sua classicità temperata, ne fanno un personaggio aperto ad esperienze nuove ma non in netta rottura con il passato: l'adesione alla "buona maniera moderna" avviene in lui senza scosse, smussando asprezze e contrasti, imprimendo alla narrazione un ritmo sereno. Le *Storie di Gian Galeazzo Visconti* che si distendono armoniose all'interno del portale della Certosa di Pavia costituirono certamente un punto di riferimento per il Bambaia quando affrontò la narrazione delle gesta di Gaston de Foix nei rilievi oggi al Castello Sforzesco.

La presenza di Gian Cristoforo Romano è un altro elemento non secondario nel determinare il clima culturale della Milano di fine secolo: attivo in città tra il 1491 e il 1498, e di nuovo nel 1505, vi lasciò opere che il tempo ha distrutto ma che rappresentarono per gli artisti milanesi la rivelazione della cultura romana con tutte le sue implicazioni classiche: lo avvertì Andrea Fusina nell'immaginare l'esuberante repertorio di decorazioni all'antica del sepolcro di Daniele Birago in Santa Maria della Passione, che trova riscontro in quello di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia, la più importante impresa monumentale di Gian Cristoforo nell'Italia del Nord.

Più che a Cristoforo Solari, tramite di esperienze veneziane a Milano dopo il suo soggiorno in laguna del 1489 e poi impegnato come scultore ducale, è proprio alla squisita eleganza del Fusina, più vecchio di qualche anno, che sembra ricollegarsi il Bambaia nelle sue prime stele classicheggianti dedicate a Lancino Curzio e a Francesco Orsini.

Nel 1512, con il fratello Polidoro, Agostino Busti faceva domanda alla Fabbrica del Duomo per essere assunto come scultore: è la prima notizia che si ha di lui, nonostante a quella data si avvicinasse ai trent'anni. Già l'essere costretto a presentarsi quasi come una recluta da mettere ancora alla prova pone di per sé molti interrogativi sulla formazione del Bambaia: dove era se, non più tanto giovane, non era ancora conosciuto a Milano? E in questo caso, che cosa aveva fatto di diverso? Nel viaggio a Roma, forse da collocarsi poco oltre la sua assunzione in Duomo, appare già tanto sicuro di sé da poter fare scelte precise sui testi di Michelangelo, di Andrea Sansovino e sull'antico, senza perdere nulla della sua identità. Nelle sculture, fin dagli inizi, il trattamento delle superfici, striate da solchi leggeri, i volumi sfrangiati in pieghe minute, i marmi assottigliati come lame, dimostrano un'indipendenza notevole dal modo di operare dello stesso Amadeo, che pure è il precedente più sofisticato cui potesse rifarsi. D'altro canto la frammentazione dei panneggi in una moltitudine di episodi che interrompono i volumi, come in talune figure sedute nel monumento a Gaston de Foix, allude a ricordi di sculture nordiche, come l'al-

tare di Rimini e come se ne potevano vedere ancora in Lombardia, oltre che in Duomo, sull'altare della Collegiata di Castiglione Olona. Senza dubbio il Bambaia deve essere stato affascinato da simili esempi di estrema maestria che nel 1431 destavano l'ammirazione del Vescovo Francesco da Pizzolpasso per la Germania, "potentissimam orbis regionem, sculptorum magnifico genere paepollentem" e per la squisitezza dei rilievi dell'altare della Collegiata, "elaboratus mira exquisitissimaque caelatura". Una perfezione che, unita ai ricordi classici, spiega come il Bambaia abbia potuto mediare tra il gusto nordico e le esigenze di modernità dei suoi committenti francesi nel sepolcro di Gaston de Foix.

Ma questi riferimenti non esauriscono la complessa cultura dell'artista. Un ascendente mantegnesco - si pensi alle tele dipinte dal maestro padovano per lo studiolo di Isabella d'Este - affiora nella concezione delicata delle sue figure femminili, altocinte e di proporzioni allungate, coperte di pepli che disegnano pieghe parallele terminanti in leggere increspature. Ed è ancora uno spunto mantegnesco quello che si coglie nella ripresa del modello dell'arco di Costantino nel disegno per monumento funebre oggi al Musée Condé di Chantilly.

E, naturalmente, la lunga permanenza di Leonardo a Milano, le sue realizzazioni pittoriche e i suoi grandiosi progetti anche in campo scultoreo - dal tema della scultura monumentale a quello della scultura funeraria - offrono inesauribili argomenti di riflessione agli artisti milanesi. Infatti proprio dal *Cenacolo* il Bambaia trae alcuni degli apostoli del monumento a Gaston de Foix, traducendone in marmo i gesti, le fisionomie, i tratti "moti" interiori.

Il 24 settembre 1513 Leonardo annotava la sua partenza per Roma in un foglio del Manoscritto E (Parigi, Bibliothèque de l'Institut de France): lo accompagnavano nel viaggio alcuni allievi - Melzi, Salaino, un ignoto Lorenzo - insieme a un misterioso personaggio indicato col soprannome di *Fanfoia*. L'ipotesi che sotto questo nome si celasse la personalità del Bambaia fu avanzata fin dal secolo scorso (d'Adda 1876) e da allora solo raramente ripresa in esame. Ed è certo molto allettante immaginare lo scultore al seguito del grande fiorentino in un'avventura culturale dal fascino straordinario. Alcuni indizi giocano a favore della validità della proposta: oltre alle analogie fonetiche tra i due nomi, sta la testimonianza del Cesariano di un viaggio a Roma del Bambaia prima del 1521; e, soprattutto, la data del gennaio 1514 posta su un foglio del taccuino di disegni di Berlino, cade in stretta contiguità con quella della partenza segnata da Leonardo. E del resto, l'efficacia del soggiorno romano già si coglie nella stele funeraria di Lancino Curzio, terminata nel 1515 con l'aiuto di Cristoforo Lombardo, che precisi prestiti da Andrea Sansovino e un inedito spirito "pagano" pongono al di fuori della sola esperienza milanese.

Per l'artista Roma rappresentava l'incontro con i lapicidi lombardi, come Andrea Bregno o Luigi Capponi, alla cui compagine era affidata per consolidata tradizione la maggior parte delle imprese scultoree realizzate nella città papale. Ma era anche lo scenario delle grandi iniziative che Giulio II aveva affidato a Michelangelo. L'emozione dell'incontro con i "giganti" della tomba e i corpi ignudi della Sistina si riflette, riportata su scala infinitamente più piccola, negli apostoli della tomba di Gaston de Foix: il loro ruotare con movimenti elastici, l'appoggiare il piede su targhe inclinate, l'esibire complesse pose in "contrapposto", sono tutti motivi che tradiscono il ricordo di quell'espe-

rienza. A Roma, poi, in visione diretta e senza la mediazione di Gian Cristoforo Romano, l'arte del mondo classico si spalancava davanti allo scultore, che annotava sul suo taccuino scene di baccanali, thyasoi marini, fregi derivati da sarcofagi antichi come da archi trionfali, in una febbrile registrazione di motivi formali da usare come riserva di immagini cui attingere, sancite dall'autorità dell'antico.

Il patrimonio classico in quegli anni si andava per di più arricchendo di nuove, sensazionali scoperte: se per tutto il Quattrocento il vertice della scultura antica era stato rappresentato dalle due statue colossali dei Dioscuri a Monte Cavallo, dal 1506 la scoperta del gruppo del Laocoonte, nel quale Giuliano da Sangallo riconobbe subito quello che la lettura di Plinio faceva ritenere il capolavoro assoluto della statuaria antica, mutò improvvisamente la scala dei valori. Ma qualche anno dopo la scoperta della statua del Nilo, avvenuta nel 1512-13, proponeva una visione ancora diversa della scultura classica. Secondo Martin Kemp, fra i primi a percepirla fu Leonardo, che nella *Leda* fece suo il tema dei piccolissimi infanti distribuiti sul terreno in un complesso groviglio di membra. Per gli scultori, interessati alle "difficoltà" dell'arte (per usare un termine vasariano), la scoperta rivestiva un significato ulteriore, perché era una sfida dal punto di vista del mestiere. Il Mosca, a Roma e a Firenze, il Marina a Siena, si esercitarono nella produzione di abilissime sculture e raffinati bassorilievi di minimo formato. Per la prima volta gli scultori toscani entrarono in concorrenza con i lombardi, che pure erano ricercati nella stessa Siena, come dimostra la presenza di Andrea Bregno nel duomo di quella città.

È un cimento cui, evidentemente, non può sottrarsi il Bambaia. Alle sue spalle egli ha già la grande esperienza tecnica del Briosco; ma davanti a sé ha la conversione di quel virtuosismo in un vero discorso sull'antico. La sfida diventa di trovare, come nella statua del fiume, come nella processione sulla fronte dell'arco di Tito, come nelle gemme, la grandiosità classica entro il piccolo formato. Una ricerca che lo porta a ricreare un suo vocabolario antico, nel quale se più rari sono i riscontri puntuali con gli esempi di statuaria classica noti nel Cinquecento, quasi ossessivo ricorre l'impegno a dare una versione miniaturistica di un marmo colossale quale era il Laocoonte. È un'inversione, rispetto al *David* di Michelangelo che aveva inaugurato il secolo, che comporta l'incontro con un gusto preciso di collezionista, di raccogliitore di gemme, medaglie, cammei, piccoli bronzi e piccoli marmi quale si trovava nella cerchia degli umanisti dell'Italia settentrionale. L'arredamento dello studio di Sant'Agostino in un celebre dipinto del Carpaccio ne è un esempio.

Quando gli fu affidata la commissione della tomba di Gaston de Foix, il Bambaia aveva al suo attivo - per quanto si sa - un'operosità molto limitata, che contava solamente il piccolo monumento a Lancino Curzio e quello a Francesco Orsini, ancora in corso d'opera. Non è credibile che solo sulla base di queste sculture gli sia stato attribuito un impegno di così ampio respiro: a Milano non mancavano maestri più anziani e di fama consolidata, da Cristoforo Solari - forse penalizzato dal suo ruolo di scultore ducale agli occhi dei committenti francesi -, a Andrea Fusina, allo stesso Briosco. Se la scelta cadde su di lui per l'incarico di maggior prestigio da affrontare in quegli anni, dobbiamo supporre che qualche prova consistente della sua prima attività sia andata perduta.

Committente del mausoleo fu il re di Francia Francesco I, lo stesso sovrano che aveva voluto presso di sé Leonardo: circostanza questa che, se davvero il Bambaia gli era stato compagno nel viaggio verso Roma, potrebbe contribuire a spiegare le ragioni della scelta. Nel 1517 l'artista era già all'opera con una schiera di collaboratori e si prevedeva che sarebbero occorsi almeno cinque anni per concludere i lavori: una previsione già in sé sufficiente per far capire l'imponenza dell'impresa. Ma il declino delle fortune francesi a Milano e l'abbandono definitivo dello Stato nel 1522 ne determinarono l'interruzione. Mai completato e naturalmente mai montato, il monumento ci è giunto in stato frammentario, lasciandoci l'interrogativo di quale dovesse essere la sua fisionomia globale.

Doveva trattarsi di un mausoleo isolato, in analogia con la tendenza che si andava profilando a Milano sullo scorcio del Quattrocento nell'ambito della scultura funeraria. Allo schema della tomba parietale si andava infatti sostituendo quello del sepolcro libero al centro di uno spazio e visibile da tutti i lati: tra gli esempi più illustri - e tale da costituire un precedente data la nobiltà dei committenti - era la tomba dei duchi di Milano, ordinata da Ludovico il Moro a Cristoforo Solari stabilendone la collocazione al centro della tribuna di Santa Maria delle Grazie, destinata così a divenire il mausoleo degli Sforza. Tuttavia questo monumento, forse mai completato nella struttura architettonica che doveva sormontarlo e comunque smembrato e trasferito dalla sede originaria nel Cinquecento, non può oggi aiutarci ad immaginare la forma di quello di Gaston.

Un appiglio più sicuro ci è offerto invece dal sepolcro di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa di Pavia, realizzato su disegno di Gian Cristoforo Romano: è formato da un'edicola con ampie arcate sostenute da pilastri decorati "all'antica", al di là delle quali si scorge il *gisant* disteso sul *lit de parade* e assistito dalla Fama e dalla Gloria (queste figure sono state eseguite più tardi). Sopra questa struttura si dispongono i rilievi che narrano le imprese del duca, con al centro la statua della Madonna circondata dalle Virtù.

Era questo un tipo di monumento destinato a incontrare fortuna anche in Francia: il Panofsky vi scorge infatti la radice di quello dedicato a Luigi XII e Anna di Bretagna nella chiesa abbaziale di Saint-Denis. Che dalla Francia si guardasse con interesse all'arte italiana è attestato dalle frequentissime occasioni di lavoro offerte ai nostri artisti in quegli anni: da Guido Mazzoni, autore della tomba di Carlo VIII, a Pace Gaggini, chiamato insieme a Lorenzo da Mugiano al Castello di Gaillon, ai fratelli Giusti, impegnati appunto nella tomba di Luigi XII, moltissimi scultori diedero il loro apporto all'introduzione del gusto rinascimentale al di là delle Alpi, ricercati proprio per quelle componenti di classicismo e di cultura antiquaria ritenute indispensabili per apparire al passo con la "maniera moderna" italiana. In questo quadro, non va escluso a priori che anche il Bambaia abbia potuto avere un'esperienza francese magari proprio negli anni formativi, quando tacciono su di lui i documenti.

Il monumento a Gaston de Foix va inserito dunque entro un contesto di rapporti internazionali: la sua destinazione a un principe di stirpe reale, la commissione venuta direttamente dal re di Francia (è l'artista stesso che nel suo testamento parla del proprio credito nei confronti del *Christianissimo Rege Francorum*), la scelta di una chiesa legata all'aristocrazia filo-francese, sono

elementi che inducono a porlo in rapporto proprio con il monumento a Luigi XII a Saint-Denis. Dunque il modello di Gian Cristoforo Romano, filtrato in Francia, si ripropone a Milano con la forza e l'autorità che gli venivano dall'interesse dimostrato dai Francesi per questa tipologia funeraria.

Un disegno oggi al Victoria and Albert Museum di Londra è stato posto spesso in relazione con il monumento a Gaston de Foix: acquistato nel 1860 dalla collezione Woodburn dove era attribuito a Leonardo, fu restituito al Bambaia e ritenuto uno studio preparatorio per la tomba. La presenza dei dodici apostoli a sostegno dell'arca, le figure delle Virtù - almeno una delle quali corrispondente a una scultura effettivamente realizzata e derivata dal mausoleo Visconti alla Certosa -, la previsione di una serie di rilievi narrativi intorno al sarcofago dominato dalla *gisant*, sono elementi che coincidono con i frammenti pervenuti. Tuttavia attribuire al disegno il valore di un progetto esecutivo è apparso azzardato: vi si oppone il fatto che le statue degli apostoli sono troppo piccole per sostenere il peso della sepoltura, tanto più che l'inclinazione delle targhe su cui molti di essi appoggiano il piede, postulerebbe una loro veduta dal basso; la presenza di ben venti statue femminili pone poi il problema della loro identificazione, essendo troppo numerose per essere interpretate come Virtù.

Con tutto ciò, e anche se la disposizione dei singoli elementi scultorei lascia ampi margini di dubbio, qualche suggerimento sulla tipologia del sepolcro si può certamente ricavare dal disegno londinese. L'arca è infatti inserita dentro una struttura architettonica indicata nelle sue linee essenziali: due pilastri laterali collegati con un architrave a quattro pilastri posti al di là del sepolcro tra i quali si aprono tre arcate; sulla fronte la struttura si interrompe per consentire la veduta d'insieme dell'arca all'interno. Il fatto che l'intelaiatura architettonica sia sinteticamente suggerita da linee incise e poi ripassate a penna, fa pensare che la sua realizzazione non fosse compito dello scultore: è quanto accadeva anche nel mausoleo Sforza, dove Cristoforo Solari era affiancato, secondo la testimonianza del Vasari, dall'architetto Gian Giacomo della Porta.

Il disegno conferma perciò la ripresa dello schema utilizzato anche nella tomba di Saint-Denis, cui la collegano precise scelte iconografiche. A differenza del sepolcro di Gian Galeazzo e in analogia con quello francese, il mausoleo di Gaston introduce la sequenza degli apostoli: motivo che fa la sua prima apparizione in Francia nella tomba dei duchi d'Orléans (oggi a Saint-Denis ma originariamente nella chiesa dei Cappuccini a Parigi), commessa da Luigi XII ad artisti genovesi nel 1502. In quest'opera è stata vista una sorta di compromesso tra classicismo italiano e tradizione francese, individuando proprio nella presenza degli apostoli, in sostituzione dei nordici *pleurants*, l'aspetto più innovativo di questo sepolcro (Blunt). Di nuovo, dunque, un riferimento che conferma il ruolo di modello assunto dalla tomba di Luigi XII. Questa si pone del resto in significativa contiguità cronologica col monumento de Foix: iniziata nel 1514, quindi in leggero anticipo rispetto al sepolcro milanese, richiese anch'essa un lungo arco di tempo per la sua esecuzione e fu portata a compimento solo nel 1531.

Resta comunque aperto l'interrogativo su come fossero disposti i vari elementi scultorei: se fosse prevalso lo schema del monumento di Gian Galeazzo Visconti i rilievi narrativi sarebbero stati collocati sopra l'edicola e coronati

dalle statue delle Virtù: se l'artista si fosse invece testualmente attenuto a quello di Luigi XII, i rilievi sarebbero stati posti in basso e sormontati dalla serie degli apostoli. Ma non si può neppure escludere che, come pensava il Bossi e come appare nel disegno di Londra, essi circondassero l'*arca quadrilunga* all'interno dell'edicola.

Se la sua fisionomia ci sfugge nei dettagli, molto evidente ci appare invece il significato del sepolcro. Le gesta di Gaston narrate nei loro momenti culminanti, la profusione di trofei di guerra lungo le lesene, il giovane eroe raffigurato con gli attributi del rango e del potere, e, di contro, l'assenza - per quanto ne sappiamo - dell'immagine protettrice della Madonna: tutto concorre a sottolineare il carattere secolare del superbo mausoleo, volto alla rievocazione della vita trascorsa senza che alcun segno tradisca l'attesa trepidante del giudizio futuro. Di nuovo il pensiero corre alle parole del Vasari, che con grande finezza leggeva nel volto marmoreo del condottiero l'orgoglio per le vittorie ottenute, anziché l'umiltà di chi deve affrontare il verdetto divino.

D'altra parte, la funzione del monumento non si limitava all'aspetto celebrativo, ma si caricava di un preciso significato politico: era il segno della dinastia, l'affermazione del potere, il simbolo del legame tra Milano e la Francia.

Con l'abbandono di Milano da parte dei francesi, venivano meno le condizioni per portare a termine il mausoleo già in Santa Marta: con rammarico il Bambaia dovette accettare l'idea che l'opera cui aveva dedicato tanti anni di lavoro venisse interrotta, ma la speranza di poterne un giorno vedere il compimento non lo abbandonava del tutto se ancora nel 1528, lasciando al Duomo di Milano i marmi eventualmente avanzati a lavoro finito, faceva intendere che una possibilità di ripresa dell'opera malgrado tutto esisteva. Ma anche a lui la sorte riservava invece la "tragedia della sepoltura", rinnovando le delusioni che già Michelangelo aveva affrontato con la tomba di Giulio II.

L'impegno assunto per la tomba Birago, sulla quale un'iscrizione perduta recava la data 1522, lo ripagava in parte dell'insuccesso del monumento a Gaston de Foix. Destinato alla cappella della Passione nella chiesa di San Francesco Grande, questo monumento veniva portato a compimento e lo descrive brevemente il Vasari durante la sua visita a Milano. Anch'esso non sfuggiva, però, a un destino di dispersione, iniziato prima con lo spostamento dalla cappella d'origine e concluso poi con la soppressione del convento dei Francescani. Di nuovo perciò si pone il quesito della sua fisionomia globale e della disposizione dei rilievi superstiti: ma, trattandosi di un monumento parietale che - come si può dedurre dai progetti del Bambaia per tombe di quel tipo conservati nei musei del Louvre, di Berlino e di Chantilly - comportava molto verosimilmente un'intelaiatura architettonica, la ricomposizione ideale del complesso è ostacolata dalla perdita degli elementi che dovevano collegare le sculture. L'aspetto celebrativo, che è connotato del monumento al generale francese, cede nella tomba Birago a un assetto più tradizionale: le storie della Passione, la presenza della Madonna e di due Santi - quelli almeno che ci sono pervenuti - lo riconducono nelle consuetudini della tomba *prospective*, che considera cioè il giudizio futuro, opposta da Panofsky alla tomba *retrospective*, che celebra le imprese del defunto entro una visione prettamente laica del monumento funebre.

Assumendo un incarico per conto dei Birago, una famiglia milanese d'antica tradizione che aveva abbandonato la causa sforzesca per schierarsi dalla parte dei nuovi dominatori, il Bambaia rimaneva nell'ambito di quella committenza filo-francese cui sono legate le sue opere principali. Né si allontanava da quella cerchia quando iniziava i lavori per la tomba Bellotti in Santa Marta.

Uomo di chiesa, amico e consigliere di suor Arcangela Panigarola, priora del convento agostiniano di Santa Marta, Giovanni Antonio Bellotti morì il 27 ottobre 1528. L'esistenza della sua tomba in Santa Marta è recente scoperta documentaria (Shell) ma la sua memoria è affidata solo alle carte d'archivio: il contratto stipulato col Bambaia per la sua esecuzione venne dichiarato nullo nel 1531, e, per ragioni a noi ignote, la tomba fu smantellata lasciando libero lo scultore di ritirarne i pezzi. Ancora un'opera segnata da una sorte avversa: che però ci informa dell'esistenza di un secondo sepolcro in Santa Marta, rendendoci più cauti nelle ipotesi di ricomposizione del monumento di Gaston de Foix sapendo che non ad esso soltanto potrebbero riferirsi gli elementi scultorei provenienti da Santa Marta.

Dal 1528 al 1535, anno in cui il nome dell'artista incomincia a comparire regolarmente nelle carte del Duomo, non abbiamo dati sulla sua attività. Forse si può collocare in questo arco di tempo il monumento funebre già in Santa Maria della Scala e oggi, ridotto alla sola statua giacente dell'ignoto prelato, nell'atrio della chiesa di San Fedele. Benché frammentaria, quest'opera ci fa intuire un ritorno al classicismo sansoviniano, evidente nella posa del *demi-gisant* che, appoggiato al gomito, richiama lo schema introdotto da Andrea Sansovino nella tomba di Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo a Roma. Un significativo abbandono della tipologia più nordica da collocarsi forse nell'ambito di una committenza diversa da quella filo-francese per la quale l'artista si era fino allora impegnato.

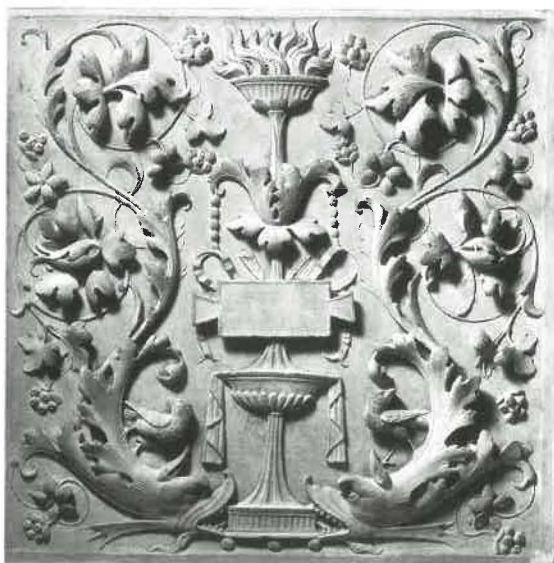
L'operosità del Bambaia nell'ultimo decennio si svolge principalmente nel cantiere del Duomo: il suo nome è stato associato a molte statue collocate all'esterno dell'abside e del transetto, che rivelano nella trattazione dei panneggi a lunghe onde parallele il segno del suo stile. Si tratta però di attribuzioni non sostenute da evidenza documentaria e che, dato il sistema collaborativo che caratterizza la prassi di cantiere, è difficile poter riferire con certezza a un singolo scultore. È da un'indagine più approfondita negli archivi della cattedrale, fino ad oggi solo parzialmente esplorati, che potranno venire risposte più certe ai molti interrogativi che ci pone la serie di sculture cui sono stati collegati i nomi del Bambaia e di Cristoforo Lombardo. Collaboratore del Busti fin dai tempi del monumento a Lancino Curzio, questo scultore ha condiviso con lui l'attribuzione di molte opere della fase più tarda: se per il monumento Langhi a Novara si può accettare l'ipotesi di una sua paternità, più difficile appare invece il vederlo protagonista del sepolcro di Marino Caracciolo in Duomo, la cui qualità reca evidenti i segni dell'arte del Bambaia.

La sua solenne concezione, accresciuta dalla severa incorniciatura architettonica in pietra nera, si pone su una linea di ricerca che esula dallo spirito laico e secolare delle opere compiute nel terzo decennio dal Bambaia: quasi un ripiegamento su se stesso, un presentimento del clima devozionale nel quale s'incanalerà la cultura milanese della Controriforma.

Il problema della collaborazione resta il punto centrale dell'attività estrema del Bambaia: dall'altare della Presentazione in Duomo a quello di Sant'Evasio a Casale, la possibilità di un'esecuzione altrui su modelli predisposti dal maestro si affaccia di continuo, rendendo difficile il giudizio attributivo. Se anche nel monumento a Gaston de Foix era coadiuvato da numerosi aiuti, la sua presenza costante come responsabile del progetto si avverte anche nei rilievi minori, sempre sottoposti al suo intervento unificante: nell'altare della Presentazione, invece, le evidenti differenze di modellazione fanno capire che qualcosa sfuggiva al maestro ormai anziano, che forse nel clima della cattedrale non ritrovava più lo slancio e l'entusiasmo che lo sostenevano nei tempi in cui era lo scultore del re di Francia.



6.18



6.19



7. Monumento a Franchino Gaffurio

Treviso, Santa Maria Maggiore

Collocato nella cappella di San Giorgio, a sinistra dell'altar maggiore, si presenta a prima vista come un complesso disorganico, fatto di elementi riadattati. Tre rilievi narrativi in marmo bianco (cm 42 x 62; cm 42 x 45; cm 42 x 62) si dispongono lungo la fronte di un sarcofago ai cui lati, su mensole in marmo di Verona, siedono due putti alati con fiaccole; due figure femminili poggiano sul coperchio, mentre altre sono collocate in nicchie scavate nella parete, su basi in marmo veronese. Lo stemma al centro di questa composizione appartiene al condottiero dalmata Mercurio Bua. Lo chiarisce una lunga iscrizione posta sotto il sarcofago che illustra la figura del titolare del sepolcro, di cui si indicano le principali imprese militari: nella lapide, posta dal pronipote Francesco Agolanti nel 1637, si specifica che il sepolcro era stato asportato a Pavia, vinta in combattimento, come insigne bottino di guerra (*Papia, proelio devicta/ unde regium hoc monumentum inclyta spolia eduxit*).

Nonostante quest'inequivoca affermazione e le testimonianze in proposito delle fonti antiche (B. Zuccato, ms. 569 della Biblioteca Civica di Treviso; B. Burchiellati 1616, pp. 315, 321-322, cfr. Sant'Ambrogio 1897, pp. 146-148, 157), l'attribuzione delle sculture si era orientata su Tullio Lombardo, cui vennero riferite dalla storiografia locale (Federici 1803, II,

pp. 18-19; Zandomeneghi 1827; Crico 1833) fino alla revisione del Sant'Ambrogio (1897, pp. 128-188). Quest'ultimo, confortato dal parere del Frizzoni (p. 140), avanzava il nome del Bambaia e si avventurava nel difficile compito dell'interpretazione dei tre rilievi e dell'identificazione del primo destinatario del monumento funebre. Né si lasciava trarre in inganno dalla data 1562 incisa su un pilastro nel rilievo centrale: una data certamente troppo avanzata per lo stile delle sculture e quindi relativa a una circostanza diversa da quella della loro esecuzione.

L'analisi del Sant'Ambrogio iniziava dal rilievo centrale, dove è raffigurato un moribondo giacente sotto un baldacchino, assistito da numerosi personaggi: in quello al di là del letto lo studioso riconosceva un medico, mentre la figura al centro del rilievo, con in mano uno strumento musicale, era interpretata come Apollo. Questo costituiva il punto di partenza per attribuire l'anonimo sepolcro a un musicista e per valersi di quest'ipotesi per decifrare anche le altre due scene. Quella a destra raffigura le "onoranze rese al defunto" che, coronato d'alloro, è circondato da tre figure femminili reggenti un cartiglio privo d'iscrizioni (viste dal Sant'Ambrogio come le Parche piuttosto che come le Grazie), e da geni con fiaccole alzate; in un terzo personaggio con petaso alato si riconosce agevolmente Mercurio.

Più complesso è invece il contenuto del rilievo a sinistra, già ritenuto una *Strage degli Innocenti* per la presenza, sui gradini del trono, di un gruppo di putti ignudi: tema, però, che non ha alcuna attinenza con quelli svolti nelle altre scene. Ed è proprio su questo episodio che maggiormente si concentravano gli sforzi esegetici del Sant'Ambrogio, giungendo a una risposta che lo studioso stesso ammette essere alquanto "lambiccata" (1897 cit., p. 171), ma cui ancor oggi non sono state opposte soluzioni più convincenti.

Partendo dunque dall'ipotesi che si trattasse del monumento di un musicista e dalla certezza della sua provenienza pavese, lo studioso ne identificava il destinatario in Franchino Gaffurio, il più celebre tra i musicisti del tempo, onorato alla corte di Ludovico il Moro e legato all'ateneo di Pavia. Benché lodigiano d'origine e maestro di cappella nel Duomo di Milano, non sarebbe sorprendente il fatto che si fosse pensato di celebrarlo a Pavia con un monumento funerario — da erigersi in una chiesa che il Sant'Ambrogio pensa potesse essere il Duomo — vista l'attività che vi aveva svolto per anni. Se dunque il sepolcro era destinato al Gaffurio, anche il terzo episodio raffigurato doveva riferirsi a un fatto a lui relativo. Indagando nella biografia del musicista, il Sant'Ambrogio metteva in luce un avvenimento che doveva aver suscitato un certo scalpore negli ambienti intellettuali del tempo e che quindi non doveva porre a chi avesse visto il monumento gli ardui problemi interpretativi che noi oggi incontriamo. La disputa tra il Gaffurio e Giovanni Spataro, suo rivale della scuola musicale di Bologna, si svolse con quella violenza che tanto spesso, purtroppo ancor oggi, investe le discussioni accademiche, abbassandosi, dice il Sant'Ambrogio, fino "all'insulto plebeo". In questa chiave egli legge il fatto narrato nel terzo rilievo: a sinistra Franchino Gaffurio, alto su un trono come in una scena di classica *Clementia*, viene glorificato ricevendo la palma d'onore alla presenza di Mercurio e di tre Virtù, a destra Marsia — allusivo al nemico sconfitto

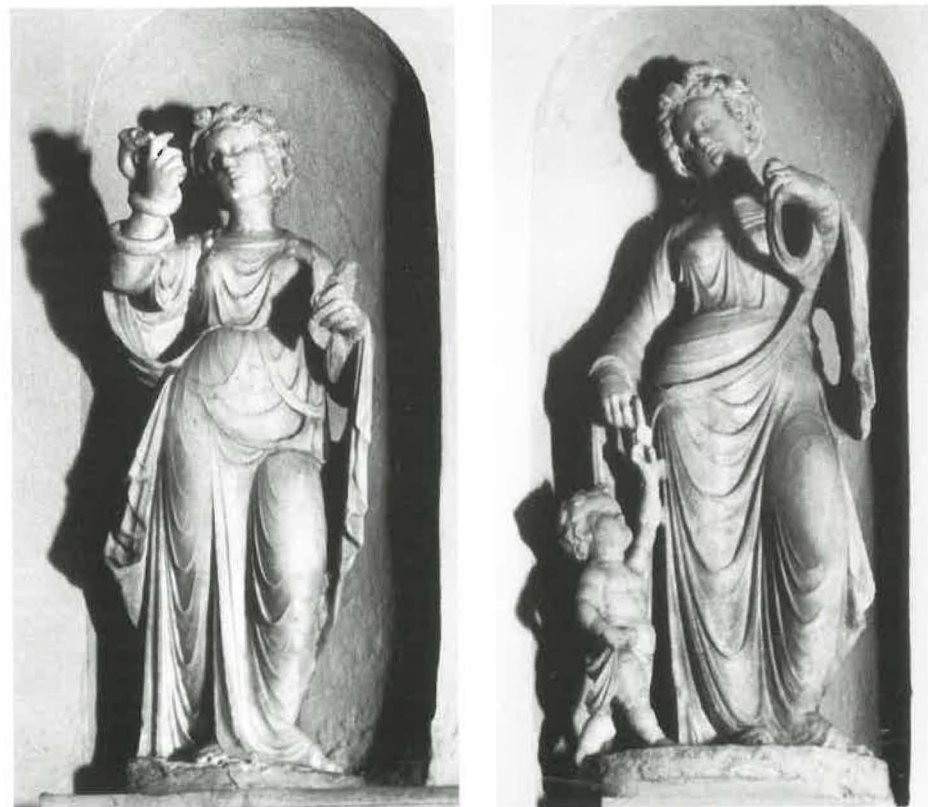


Monumento a Franchino Gaffurio, particolare.

Spataro — viene sferzato da un'Erinni e spinto verso una caverna dalla quale spuntano le tre teste di Cerbero. Meno chiara la presenza dei putti che numerosi si assiepano ai piedi del trono: forse — spiega il Sant'Ambrogio — i "felici parti letterari" del defunto, visto che anche Marsia ne stringe uno a sé. "Certamente assai complicata e piena d'arzigogoli" è la spiegazione proposta dallo studioso, che lascia ancora molti punti oscuri, oltre quelli denunciati da lui stesso (può aver senso la coesistenza di Mercurio e di altre figure della mitologia pagana con le Virtù teologali, se va interpretata come Fede quella che alza il calice con l'ostia consacrata? e nella scena del trapasso, qual è il ruolo della figura ammantata a destra o di quella che alza una coppa?). Tuttavia la critica successiva (Nicodemi 1925, pp. 40-44; Venturi 1935, pp. 651-652; Nicodemi 1957, p. 799; Pope-Hennessy, ed. 1986, p. 327 e 1964, p. 548) l'ha accolta senza obiezioni e sembra, al momento, la più plausibile. Nessun dubbio suscitano invece le cinque statue femminili a coronamento del complesso, oggi disposte in un ordine diverso di quando le studiava il Sant'Ambrogio: l'attributo del serpente indica nella *Prudenza* la prima a sinistra, cui seguono la *Carità* e la *Temperanza*; nelle ultime due, oggi prive di segni di distinzione, si potrebbero riconoscere la *Giustizia* e, forse, la *Fortezza*.

La cronologia del monumento può essere fissata con buona approssimazione: se davvero era dedicato al Gaffurio, il 1522, data della sua morte, costituisce un attendibile termine *post quem*; il fatto poi che

fosse spoglia di guerra fissa al 1525, anno del sacco di Pavia, il momento della sua interruzione. Secondo il Sant'Ambrogio (1897, p. 151) conferma quest'ultima affermazione il fatto che nel testamento di Mercurio Bua datato 1520 l'erezione del monumento funebre viene affidata agli eredi, mentre il testamento successivo, redatto nel 1528, non vi accenna e vi compaiono invece alcuni legati di cavalli e di armi destinati ai suoi soldati: segno questo, per lo studioso, dell'avvenuta conquista di un ricco bottino di guerra di cui dovevano far parte anche i marmi pavesi. E infatti un contratto dell'11 settembre 1531 stipulato dal Bua con i monaci di Santa Maria Maggiore riguarda proprio la costruzione di una cappella a sinistra dell'altar maggiore, nella quale il condottiero si impegnava ad adornare l'altare e ad erigere il proprio sepolcro, per il quale avrebbe utilizzato alcune sculture di sua proprietà allora depositate presso il chiostro di San Salvatore. Il contratto contiene un breve inventario dei marmi in cui si elencano "figure cinque grandi, anzoletti do, quadri tre con figure piccole entro", cioè esattamente il numero delle sculture pervenuteci (Sant'Ambrogio 1897, p. 144). Questo dimostra, tra l'altro, che la data 1562 leggibile nel rilievo centrale fu apposta più tardi, probabilmente per ricordare l'anno in cui il sepolcro fu dedicato. Se l'identificazione dell'opera e l'interpretazione dei rilievi — che qui si accetta — mostra tuttavia qualche lato debole, anche dal punto di vista stilistico può sorgere qualche obiezione. Le scene narrative, inserite entro quegli involti architettonici di sapore zenaliano consuete al Bambaia, ne riflettono il linguaggio ma non ne condividono quella straordinaria finezza d'esecuzione che lasciava ammirato persino il Vasari. E infatti il Baroni (1943, pp. 188-189, n. 41) — sia pure come unica voce dissonante nella peraltro limitata letteratura critica sull'opera — non mancava di sottolineare un certo appiattimento del rilievo e la mancanza delle "anse elastiche dei profili" caratteristiche del Bambaia. La ragione di questo livello qualitativo indubbiamente inferiore va in parte cercata nell'incompiutezza dell'opera, evidentemente sottratta quando era ancora in fase di lavorazione, come attestano i putti laterali non finiti e alcune figure del rilievo centrale che conservano delle parti appena sbazzate. Più finite appaiono le figure delle Virtù — la cui serie si interrompe però al numero di cinque: qui il bilanciarsi delle pose in eleganti contrapposti richiama il ritmo compositivo delle statue del sepolcro di Gaston de Foix, ma vi traspare la presenza di un largo intervento d'aiuti, anche se operanti su modelli predisposti dal maestro.



Monumento a Franchino Gaffurio: due figure femminili.