

**Carlo Maria Giudici alla Veneranda
Fabbrica del Duomo di Milano**
Fortune, sfortune ed inediti di
«uno de' più valenti statuari milanesi»

Beatrice Bolandrini
Università degli Studi dell'Insubria

ABSTRACT

Il contributo indaga in modo analitico l'attività scultorea di Carlo Maria Giudici (1723-1804) all'interno del duomo di Milano, in un ampio lasso di tempo, compreso fra il 1747 e l'anno della morte. Grazie anche a una capillare ricerca d'archivio sono emersi importanti documenti che hanno consentito di ricondurre allo scultore alcune opere, sinora assegnate ad altri artisti esclusivamente su base stilistica. Tra questi si segnalano in particolar modo il bozzetto e il marmo del *San Matroniano* e il telamone della facciata verso Palazzo Reale. Nel contributo si delinea, inoltre, l'*excursus* stilistico di Carlo Maria Giudici, che dopo gli esordi rococò, anche grazie a un viaggio di studio a Roma agli albori degli anni Cinquanta del Settecento, matura una nuova consapevolezza, che affonda certamente le sue radici nello studio della statuaria classica, ma più ancora nella ripresa convinta dei dettami di Annibale Fontana, figura chiave della scultura milanese cinquecentesca.

This essay investigates in an analytical way the sculptural activity of Carlo Maria Giudici (1723-1804) inside the Milan cathedral, over a long period of time between 1747 and the year of his death. Through a detailed archival research have emerged important documents that have allowed me to trace back to the sculptor any sculptures, until now assigned to other artists exclusively on a stylistic basis. Among these, *terracotta* and marble of the *San Matroniano*, and the telamon of the facade towards the Royal Palace, are particularly noteworthy. The essay also outlines the stylistic excursus of Carlo Maria Giudici, who after the Rococo beginnings, also thanks to a study trip to Rome at the dawn of the Fifties of the Eighteenth century, matures a new awareness, which certainly has its roots in the study of classical statuary, but even more in the convinced resumption of the dictates of Annibale Fontana, a key figure of Sixteenth-century Milanese sculpture.

PAROLE CHIAVE: Carlo Maria Giudici, Famiglia Giudici, Rococò, Neoclassicismo, Pittura in Lombardia sec. XVIII, Scultura secc. XVIII-XIX
KEYWORDS: Carlo Maria Giudici, Giudici Dynasty, Rococo, Neoclassicism, XVIIIth century Painting in Lombardy, XVIIIth-XIXth Century Sculpture

Il profilo biografico del varesino Carlo Maria Giudici (1723-1804) ci restituisce una personalità poliedrica, dedita principalmente alla scultura¹, ma con esiti degni di nota anche nell'ambito di pittura, architettura, trattatistica².

Discendente da una dinastia di artisti³, tra cui si ricorda, quasi sempre, esclusivamente il padre Giovanni Battista, a servizio della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano come intagliatore, apprese le prime nozioni in città da Carlo Beretta, Ferdinando Porta e Giovanni Antonio Cucchi⁴, ovvero da alcuni tra gli artisti lombardi più interessanti della prima metà del diciottesimo secolo.

Nel corso della sua lunga vita, Carlo Maria Giudici ottenne numerosi successi ed altrettante cocenti delusioni, che non intaccarono, come vedremo, la fama di «uno de' più valenti

¹ Considerata la longevità dell'artista e la prolifica produzione, questo contributo è dedicato esclusivamente ad indagare l'attività scultorea all'interno del duomo di Milano. Ringrazio il dott. Roberto Fighetti, Archivista della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, per la disponibilità e la preziosa collaborazione.

² Cfr. S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, ecc.*, vol. II, Milano 1830, p. 192; A. Caimi, *Delle arti del disegno e degli artisti nella Provincia di Lombardia dal 1777 al 1802*, Milano 1862, pp. 16, 40, 157. Nell'iscrizione sulla tomba in origine custodita presso il Cimitero di San Gregorio, Giudici oltre che pittore e statuario è indicato esplicitamente anche come architetto, deceduto a Milano il giorno 11 marzo all'età di 81 anni. Cfr. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, vol. VI, Milano 1891, p. 15.

³ In passato si è generata qualche confusione a causa delle numerose omonimie con i Giudici originari di Saltrio, per lo più "marmorari", tra cui emerge in particolare Carlo Antonio, autore di molti altari monumentali, tra cui si ricorda quello della chiesa parrocchiale di Rancate (1758) e la balaustra della cappella della Natività nella chiesa di San Rocco a Lugano (1736).

⁴ G. Stolfi, *Giudici, Carlo Maria*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001, pp. 660-663.

statuari milanesi»⁵, a detta di uno dei suoi maggiori mecenati, Alberico Belgiojoso. La prima opera documentata è la prova di ammissione tra gli scultori della Veneranda Fabbrica del duomo di Milano. Si tratta di un rilievo in terracotta, di misure contenute raffigurante la *Crocifissione*⁶, eseguito nel 1747 (fig. 1), come testimonia la richiesta datata 10 febbraio, cui segue l'assegnazione del tema da parte dell'architetto Bartolomeo Bolli⁷, l'approvazione il 7 settembre del medesimo anno e l'accettazione formale⁸. Le prove d'ingresso, se così si possono definire, cui venivano sottoposti gli aspiranti scultori, prevedevano la resa in cera o in terracotta di tematiche scelte con cura e dovevano essere modellate in solitudine, all'interno della sala Capitolare in Camposanto.

Giudici, nell'impostare la scena, propose un impaginato di forte impatto emotivo: Cristo sulla croce, vibrante e quindi ancora vivo, si staglia al centro del rilievo, mentre il vortice di nuvole appena accennate che lo circonda, da un lato richiama

⁵ Archivio Storico Civico di Milano (ASCMi), fondo Belgiojoso, 243. Si veda G. Ricci, "Il più grande ornamento di questa Metropoli", in *... e il Duomo toccò il cielo. I disegni per il completamento della facciata e l'invenzione della guglia maggiore tra conformità gotica e razionalismo matematico 1733-1815*, a cura di E. Brivio-F. Repishti, Milano 2003, p. 45, n. 8.

⁶ Il rilievo, un tempo custodito nei depositi della Fabbrica, viene "riscoverto" ed esposto solo nel 1991, in occasione della mostra *Settecento lombardo*. Attualmente si trova nella sala delle prove d'ingresso del Museo, inv. MR729.

⁷ Bartolomeo Bolli (o Bolla) è in servizio presso la Veneranda Fabbrica del duomo di Milano dal 1743 fino al 1760. La personalità di questo interessante ingegnere architetto, che partecipò anche alle complesse vicende inerenti la progettazione della facciata della cattedrale milanese, è ancora oggi poco indagata. Cfr. S. Colombo, *Bolli, Bartolomeo Desiderio Michele*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 11, Roma 1969.

⁸ Archivio Veneranda Fabbrica Duomo di Milano, (AVFDMi), A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 1. Sullo stesso foglio è scritta una nota datata 8 agosto in cui si fa riferimento alla perizia dell'architetto Bolli.

il passo biblico relativo all'oscurarsi del cielo che precede il trapasso (Marco 15, 33; Matteo 27, 45; Luca 23, 44) e, dall'altro, denota la dimestichezza dello scultore nel modellare la terracotta in uno spessore appena accennato, da cui emerge in tutto il suo dinamismo il corpo statuario di Gesù. Ai suoi piedi, liricamente baciati dalla Maddalena, si affollano diversi personaggi trattati con una raffinata dovizia di particolari: da un lato Maria, travolta dalla disperazione della sua condizione umana di Madre, a stento si regge in piedi sopraffatta dal dolore ed è amorevolmente sorretta da una pia donna e da Giovanni; dall'altro una figura maschile con il capo coperto da un turbante, seminuda e assisa, pare debordare dal basamento, cui si aggrappa con il braccio destro in aggetto. In questo particolare si può ammirare la risoluta bravura di Giudici nell'indagare le anatomie umane. Alle spalle di questo personaggio, che di fronte al dramma del Crocifisso volge e abbassa lo sguardo, appena accennati nella materia, si intravedono due soldati a cavallo, in lontananza. Emerge anche una certa predilezione per i virtuosismi, come dimostra il braccio sinistro della pia donna, che si muove con gesto enfatico ben al di fuori del limite spaziale del rilievo. Alla base della composizione, il teschio, classico *memento mori*, è posto in asse con il gesto denso di afflato della Maddalena, che con una mano accarezza i piedi di Cristo, mentre li bacia e, in una sorta di *climax* naturale, conduce dalle condizioni miseramente umane alla dimensione divina del Redentore, il cui sguardo è proteso al sommo dei cieli.

Rossana Bossaglia, nel 1978, attribuì dubitativamente quest'opera a Carlo Beretta, su base stilistica⁹, e certo questo non stupisce, considerando altri bozzetti dell'artista attivo in duomo

⁹ R. Bossaglia, *Scultura e pittura*, in *Tesoro e museo del duomo*, a cura di R. Bossaglia-M. Cinotti, tomo II, Milano 1978, cat. 290, p. 32, tav. 305.

per quasi cinquant'anni: basti pensare al *Martirio di Sant'Agnese* del 1753 e al *Martirio di Santa Tecla* del 1757, con cui è possibile instaurare un plausibile confronto stilistico. Nel 1991, in occasione dell'esposizione *Settecento lombardo*, Marilisa Di Giovanni Madruzzo, confermando i prestiti stilistici da Carlo Beretta, lo assegnò a Giudici grazie al supporto inconfutabile dei documenti¹⁰.

Indubbiamente, Carlo Maria nella resa di questa composizione predilesse un linguaggio figurativo che avrebbe facilmente incontrato l'approvazione dei committenti, sbilanciandosi su particolari d'effetto come il gruppo con la Vergine, memore di soluzioni compositive già ampiamente collaudate da Giuseppe Rusnati, responsabile di aver "importato" in terra lombarda gli insegnamenti romani di Ercole Ferrata, presso il quale aveva svolto un importante apprendistato e che in duomo a Milano si era distinto nella lavorazione dei rilievi per la cappella di San Giovanni Buono tra il 1685 ed 1697. Nel modello con la *Crocifissione* traspaiono altri spunti di riflessione recepiti da Rusnati e, a questo proposito, basterebbe pensare, in generale,

¹⁰ «Giudici vi rappresentò il Crocifisso sul Calvario entro un campo di nuvole con la Maddalena al piede. A un lato compare la Vergine svenuta sorretta da una Maria e da San Giovanni e dall'altra una figura ignuda seduta su un sasso [...]» AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 1, trascritto in M. Di Giovanni Madruzzo, *La scultura a Milano, a Pavia e nel Lodigiano*, in *Settecento lombardo*, a cura di R. Bossaglia-V. Terraroli, catalogo della mostra, Milano 1991, p. 349. Si veda inoltre M. Di Giovanni Madruzzo, "Riflessione di Carlo Maria Giudici in punto di Belle Arti diretta ai suoi scolari", in *Artisti lombardi e centri di produzione italiani nel Settecento, interscambi, modelli, tecniche, committenti, cantieri. Studi in onore di Rossana Bossaglia*, a cura di G. C. Sciolla-V. Terraroli, Bergamo 1995, p. 139. Nella scarna scheda edita nel recente volume dedicato al Museo del duomo si riprende pedissequamente la bibliografia precedente, cui si aggiunge un errore iconografico che vede il San Giovanni scambiato per una pia donna cfr. C. M. Anselmi, in *Milano Museo e Tesoro del Duomo. Catalogo generale*, a cura di G. Benati, Milano 2017, pp. 339-340.

alle scene affollate che compaiono nei rilievi eseguiti per la facciata della basilica di Santa Maria della Passione negli anni 1700-1710 circa o nei paliotti scolpiti per la Certosa di Pavia o, ancora, più in particolare, a puntuali riprese, come nel caso della *Maddalena* che richiama nei gesti e nei modi la figura inginocchiata, in primo piano, realizzata nel pallio in marmo di Carrara con la *Morte di San Gaetano* nell'omonima cappella nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano.

Giudici dimostrò, dunque, in pochi centimetri, di conoscere alla perfezione le opere messe in atto dagli artisti che lo avevano preceduto, come testimonia anche la citazione con la Vergine sorretta da una figura femminile e da San Giovanni, che Giovan Battista Maestri, detto il Volpino, aveva scolpito, nel 1677, nel paliotto con la *Sepoltura di Cristo* nella quarta cappella di destra, dedicata al Crocifisso, nella Certosa di Pavia, smussando la rigida schiettezza dei panneggi secenteschi con forme molto più armoniose e morbide. Nonostante questa prima prova fosse giudicata molto positivamente e Carlo Maria Giudici risultasse ammesso senza riserve, non poté essere assunto perché un'ordinazione capitolare vigente imponeva di non ingaggiare, in forma continuativa, scultori se non al sopraggiunto decesso di ben quattro statuari.

Il 31 agosto 1751 il nostro risulta essere a Roma, «andato a studiare per ultimo le statue e pitture dei Greci, opere che in Milano non ci sono»¹¹, come dichiarò nella domanda di ammissione al cantiere del duomo. Del resto furono numerosi gli artisti che nel corso dei secoli vantarono come credito per la loro assunzione presso la Fabbrica milanese una fase di studio nella capitale¹² e, in questi anni, Carlo Maria ebbe la possibi-

¹¹ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 6.

¹² In alcuni casi la formazione a Roma era "usata" dagli artisti che non vantavano particolari discendenze familiari, come nel caso per esempio di

lità, oltre che di approcciarsi con studi rigorosi alla statuaria antica, di recepire il clima di profondo rinnovamento in atto nella Città Eterna alla metà del Settecento.

Nel marzo del 1752 risulta di ritorno a Milano, dove giunse con una copia in gesso della *Galatea* di Raffaello¹³; il 29 aprile¹⁴ ottenne di essere assunto come statuario di figura in duomo, considerato anche che, nel frattempo, si erano palesate le condizioni, essendo deceduti Stefano de Stefani nel 1745, Francesco Pozzi nel 1747, Petrus Sanctus nel 1750, Giovanni Domenico Beretta nel 1751, mentre Angelo Maria Beretta si trovava all'estero da tempo, ed era quindi assente a tutti gli effetti. Il 17 luglio gli venne assegnata l'incombenza di predisporre una statua rappresentante *San Martiniano Anacoreta*, da collocare nel guscione del finestrone annesso alla «facciata verso San Raffaele»¹⁵. Nello stesso anno, il 9 settembre, Carlo Beretta venne pagato 1.200 lire per il bassorilievo, eseguito con il defunto fratello Giovanni Domenico, raffigurante il *Martirio di S. Agnese* per l'altare della Santa, a sua volta Giudici ricevette altrettanti 1.200 lire per due gabbioncini scolpiti dal padre Giovanni Battista per la cupola, mentre non sono noti i gradi di parentela con

Dionigi Bussola, che nel 1635 si era presentato quasi esclusivamente con questo credito cfr. B. Bolandri, *Dionigi Bussola (1612-1687): "moderno Annibale Fontana dei nostri tempi"*, icp.

¹³ Cfr. G. Stolfi, *Giudici cit.*

¹⁴ «Aspiravano ad essere nominati scultori addetti alla fabbrica Ambrogio De Paoli e Carlo Maria Giudici. Fattosi l'esperienza della loro perizia, i modelli furono da diversi scultori e pittori giudicati molto lodevoli; tuttavia quello del Giudici apparve essere più accurato e naturale nella composizione. In conseguenza il capitolo nominò esso Giudici scultore fisso della fabbrica coll'annua retribuzione di l. 600, da pagarsi in corrispettivo dei lavori che farà», in *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. VI, Milano 1885, p. 158. Giudici il 29 aprile 1752 ottenne di poter subentrare nell'occupazione della bottega paterna, AVFDMi, Registro 1351, f. 55v.

¹⁵ AVFDMi, *Registro* 1351, ff. 48r-49.

quel Gerolamo Giudice a cui spettarono 1.700 lire il 7 ottobre per un «arabesco da collocarsi sopra la cupola, scolpito con cartelle, volute e pellame, ben intese e lavorate»¹⁶.

Certo non sono anni particolarmente floridi per la Fabbrica, se tra le pagine degli *Annali* si legge, nel 1750, della sospensione del restauro degli arazzi di San Carlo perché la seta era troppo costosa¹⁷ e dell'istituzione di una lotteria per alienare, nel 1755¹⁸, il dipinto con il *Martirio di Sant'Agnese* realizzato da Giulio Cesare Procaccini; tanto che si deve attendere il 6 maggio 1756 per ritrovare una nota di pagamento indirizzata a Carlo Maria Giudici, cui spettavano 2.100 lire per il *S. Matroniano* «in sembianza di un giovane quasi nudo con una mano al petto e l'altra distesa, che con la testa guarda il cielo in atto di pregare, avendo sotto a' piedi il fuoco»¹⁹.

Grazie alla descrizione capillare dell'opera negli *Annali* mi è stato possibile individuare sia il marmo, sia il relativo modello (inv. MS85), restituendoli a Carlo Maria Giudici (figg. 2-3).

Il giovane martire, seminudo, posto nel finestrone, fra il settimo e l'ottavo contrafforte sul fianco settentrionale, fu infatti indicato di autore ignoto da Nebbia; Bossaglia lo assegnò dubitativamente a Gaspare Vismara, identificandolo in *Sant'Erasmo*²⁰, cui associò anche il bozzetto in terracotta²¹, mentre, recentemente, Margutti lo segnala come generico santo sul rogo e, con una certa confusione, lo avvicina allo stile di Isi-

¹⁶ *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, vol. VI, Milano 1885, pp. 158-159.

¹⁷ *Annali cit.*, vol. VI, p. 155.

¹⁸ La riffa di 100 numeri al costo di un filippo a numero venne istituita proprio perché nessuno si era rivelato disposto all'acquisto dell'opera. *Annali cit.*, vol. VI, p. 167.

¹⁹ *Annali cit.*, vol. VI, p. 168.

²⁰ U. Nebbia, *La scultura nel duomo di Milano*, Milano 1908, p. 285; R. Bossaglia, *Scultura cit.*, n. 349.

²¹ Cfr. R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 229, p. 29, tav. 241.

doro Vismara, senza escludere possa essere opera di metà Settecento²². Oltre alle chiare indicazioni iconografiche desunte dagli *Annali*, appare piuttosto evidente che il marmo e la terracotta siano una limpida espressione di pieno Settecento. Lo studio meditato dell'anatomia del giovane santo si traduce in alcuni gesti altrettanto misurati, come il braccio destro portato al petto e il volto, assorto, rivolto verso i cieli. Il martire è imperturbabile persino di fronte al divampare delle fiamme sotto ai suoi piedi, rivelandosi equidistante nello stile e nella posa dagli impeti barocchi degli artisti seicenteschi quali Bussoia e Vismara, ma anche dai panneggi svolazzanti e briosi di Rusnati e Beretta. In questo caso possiamo rilevare che le novità introdotte da Giudici all'interno della Veneranda Fabbrica siano di assoluta evidenza e lascino trasparire gli esiti degli anni trascorsi a Roma. Nel *San Matroniano* si ravvisa un linguaggio tutto nuovo, che tiene in ampia considerazione la scultura classica, una delle componenti più amate e inseguite da Carlo Maria Giudici, nel corso della sua lunga carriera, ma anche gli insegnamenti di Anton Raphael Mengs.

La mancata attribuzione del *San Matroniano* e, di conseguenza, di altre opere a Giudici, è probabilmente alla base dell'estremo scompiglio che si è creato attorno all'artista. Rossana Bossaglia gli assegnò un numero importante di modelli in terracotta e ritengo sia assolutamente plausibile, considerati gli studi pionieristici intrapresi sull'argomento proprio dalla studiosa, ma la situazione, purtroppo, non è migliorata negli ultimi decenni²³.

²² S. Margutti, *scheda 260*, in *Milano Museo cit.*, pp. 316-317.

²³ Rossana Bossaglia nel 1978 aveva assegnato a Carlo Maria diversi modelli in terracotta, tra cui *Donna con tortorelle* (cat. 306, p. 33, tav. 321); *Le tentazioni di Cristo* (cat. 310, p. 33, tav. 325); *Donna con il saio e croce sul petto* (cat. 313, pp. 33-34, tav. 328). Nel recente catalogo dedicato al Museo del duomo oltre ad essere state confutate queste attribuzioni, altre

Il 1756 può anche essere definito come l'anno in cui iniziarono a essere sempre più manifesti i dissapori e i contrasti fra Carlo Maria Giudici ed Elia Vincenzo Buzzi. Entrambi originari di Viggiù, si trovarono spesso in competizione e non solo a Milano. L'ingresso di Elia in duomo risaliva già al 1728, dove fu da subito molto apprezzato per la piena adesione al linguaggio rococò messo in atto dai suoi maestri Carlo Francesco Mellone e Carlo Beretta, tanto da ottenere, con estrema facilità, la bottega di Francesco Zarabatta alla sua morte, avvenuta nel 1741, ed essere nominato protostatuario nel 1753, succedendo a Giuseppe Puricelli²⁴. Il 23 dicembre 1756 venne emesso il verdetto sul concorso bandito tra gli scultori della Fabbrica relativo all'esecuzione del modello per la statua di *San Giovanni Buono* per la relativa cappella, da cui si evince che una commissione di periti esterni, appositamente costituita, avesse decretato vincitrice l'opera di Buzzi²⁵.

Giudici, nonostante questo interessante e forse troppo innovativo primo lavoro in duomo, si dovette rassegnare a commissioni decisamente inferiori, tra cui una «statuina [...] da porsi sopra una delle portine della cupola, rappresentante un profeta in atto di mirare il cielo, con le mani a quello alzate,

opere di Giudici sono state erroneamente assegnate ad altri, come nel caso del *San Matroniano*, indicato come santo al rogo (S. Margutti, *scheda 260*, in *Milano Museo cit.*, pp. 316-317), altre ancora sono state aggiunte come nel caso della *Fortezza* (S. Margutti, *scheda 287*, in *Milano Museo cit.*, p. 287). La voce biografica dedicatagli nel volume *La Galleria di Camposanto*, contiene numerose inesattezze ed imprecisioni in poche righe, senza che si tenga in minimo conto l'esaustiva voce curata da G. Stolfi, *Giudici cit.* Cfr. C. M. Anselmi-F. Bianchi Janetti-A. Convertini, *Profili biografici*, in *Milano – museo e tesoro del Duomo. Catalogo generale*, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo 2009, p. 126.

²⁴ Si veda in particolare G. Ferri Piccaluga, *Elia Vincenzo Buzzi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 15, Roma 1972.

²⁵ *Annali cit.*, vol. VI, p. 169.

coperto da convenevoli panneggiamenti» per cui ricevette 700 lire il 15 giugno 1758²⁶, ed un *San Gerolamo* «quasi nudo e solo in parte coperto da poco e ben inteso panneggiamento», come stabilito dall'architetto Bolli²⁷. Nell'ottobre del 1760 gli vennero assegnate 300 lire in acconto di una statua stimata 1.400 lire, di cui non si sa nient'altro²⁸ e ancora il 24 dicembre 1763, Giudici chiedeva di essere pagato per due peducci scolpiti come basi di altrettante statue²⁹, il 6 ottobre 1764 per quattro teste di cherubini in marmo di Carrara destinate alla balaustra della cappella di S. Giovanni Buono, ultimate nel 1760³⁰.

Analogamente, lo scultore sollecitò il compenso dopo aver terminato due degli otto angeli da porsi in cima alle otto «aguglie sugli angoli del tamburro della cupola», come richiesto il 18 settembre 1761 ed il 24 settembre 1762. Il secondo era già stato sbizzato da Andrea Pellegrino, statuario scomparso poco prima, e «uno dei due angeli porta il simbolo della luna e l'altro di una stella ambi allusivi alla Beata Vergine, scolpiti nel solito marmo, e travagliati assai lodevolmente un isola colle ale, e coi simboli cavati da un sol pezzo»³¹. L'accurata descrizione esalta l'abilità tecnica di aver ricavato la figura e

²⁶ *Ivi*, vol. VI, p. 172.

²⁷ Il 24 dicembre 1759 viene disposto il saldo di 2600 per quest'opera. *Annali cit.*, vol. VI, p. 178.

²⁸ *Annali*, vol. VI, p. 180. Ancora il 18 febbraio 1762 risulta dover ricevere un acconto relativo all'esecuzione delle statue di *San Matroniano* e *San Gerolamo*, e di altre non meglio esplicitate. *Annali cit.*, vol. VI, p. 181.

²⁹ «scolpiti e terminati molto lodevolmente i detti due peduzzi, ciascheduno de quali rappresenta un gruppo, o sia un Intreccio di ben intesi Puttini, che spostano la mensola, su cui deve posarsi la statua», AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 23.

³⁰ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 20. I cherubini, ancora in loco, presentano volti aggraziati, una fitta capigliatura ben aderente alla nuca da cui spuntano ali definite con cura, posizionate ogni volta in modo diverso.

³¹ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 21.

gli attributi da un unico blocco. La loro posizione, alquanto elevata, ne inficia la lettura, se non attraverso riproduzioni fotografiche che rimandano figure dalle forme eleganti e allungate, memori delle membra armoniose del *San Matroniano*.

La copiosità dei documenti, custoditi principalmente nel fascicolo personale dello scultore nell'Archivio della Veneranda, non coincide, purtroppo, sempre con le opere giunte sino ai nostri giorni. A Rossana Bossaglia erano legittimamente sorti alcuni dubbi riguardo l'identificazione del *San Gerolamo*, che Nebbia aveva individuato con il n. 391³². Secondo la studiosa, vi erano delle oggettive discrepanze con l'iconografia descritta nei documenti del 1759, ma convenne sulle altrettanto innegabili somiglianze di questo santo con quello effigiato per una delle portine del tiburio³³. Proprio osservando il *San Gerolamo* (fig. 4) di Giudici, posto fra il terzo e il quarto finestrone sul fianco settentrionale, si percepisce una distanza, nemmeno troppo velata, dal gusto imperante negli anni Cinquanta del Settecento all'interno del cantiere della Fabbrica, dove le opere di Elia Buzzi, tra cui il *Profeta* posto sopra le porte del tiburio e la statua di *San Giovanni Buono*, mantenevano un legame forte con quanto introdotto da Carlo Beretta vent'anni prima, per esempio nel *S. Giacinto* del 1731, scolpito per il guscione esterno della cappella della Madonna dell'Albero, che corrisponde a una «monumentalità ariosa e colorita», come la definì con semplicità la Bossaglia³⁴. La vivace schiettezza che fa di Buzzi lo scultore più ammirato e richiesto in duomo, in una fase in cui le commissioni sono ridotte ai minimi termini, sono assenti

³² Cfr. U. Nebbia, *La scultura cit.*, pp. 222-223.

³³ Cfr. R. Bossaglia, *Scultura cit.*, 1973, p. 163 n. 95.

³⁴ *Ivi*, p. 128.

nella statua di Giudici, oggi particolarmente bisognosa di un intervento di restauro, dove prevale un'attenzione più compassata all'indagine anatomica del santo, reso con profondo naturalismo, come denotano lo sguardo accigliato che alimenta le profonde rughe sulla fronte, le pieghe orizzontali sul ventre, le vene del braccio destro, in rilievo per lo sforzo della presa decisa, la muscolatura possente dei polpacci, in particolare del destro, che, nonostante la posa, non sbilancia la figura. Quel che più colpisce, però, è il panneggio, rigoroso in ogni singola piega, che non può che presagire ciò su cui Giudici insisterà nella propria scuola e nel proprio trattato, ovvero l'urgente ripresa dei modi di Annibale Fontana.

Mentre si procedeva affannosamente nell'esecuzione di poche sculture, soprattutto per le cappelle della Madonna dell'Albero e di San Giovanni Buono, continuavano le svendite di parte del patrimonio attraverso l'indizione di lotterie, per racimolare denaro, nello specifico degli arazzi di San Carlo, per i quali s'intendeva raggiungere la ragguardevole somma di duemila zecchini fiorentini, e di dipinti, tra cui un *Martirio di Santa Tecla* di Aurelio Luini, ritenuto «inutile», così come tutti quelli sostituiti da rilievi e statue³⁵.

Il 20 dicembre 1760 risultavano terminate le due grandi statue in stucco rappresentanti profeti collocati su piedistalli ai lati della cappella di San Giovanni Buono, realizzate da Giudici³⁶,

³⁵ *Annali cit.*, vol. VI, p. 184.

³⁶ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 16. Nella seconda edizione corretta ed ampliata della Guida di Bianconi i due "colossi" risultano ancora posti all'ingresso della cappella, e sono citati anche da Borroni nel 1808 e da Bossi nel 1818. G. Bianconi, *Nuova Guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e Delle Sacre, e Profane Antichità milanesi*, Milano 1795, p. 43; B. Borroni, *Il forastiere in Milano ossia Guida alle cose rare antiche e moderne della città di Milano suo Circondario e Territorio*, Milano 1808, p. 13; L. Bossi, *Guida di Milano o sia Descrizione della città e de'*

cui si aggiunsero anche quelle raffiguranti angeli, destinate alla speculare cappella della Madonna dell'Albero, di cui si fa menzione nel 1762³⁷ e che diedero adito a non poche polemiche. È infatti datata 6 giugno 1768 l'accurata lettera che Carlo Maria scrisse al Conte Serbelloni, priore della Veneranda Fabbrica, per la scelta, certamente non condivisa, di rimuovere le sue statue dalla cappella della Madonna dell'Albero: «La strana determinazione presa in questi giorni dal Con.Lo di far levare, e condursi in sua casa dall'Altare della B. Vergine dell'Albero, eretto in Duomo i due Angioli di marmo della Fabbrica dello stesso Duomo laterali alla nicchia, e circa otto anni fa travagliati dallo Statuario, Pittore, ed Arch.to Carlo Maria Giudici umilissimo servo... insinuata al sud. Cavagliere, profittando anche della di lui connivenza dallo statuario Buzzi, che ne ha scolpita presentemente la statua in marmo della B.V. per il detto Altare, e principalmente i mottivi vociferati, originari di siffatta determinazione per essere d'Angeli mal condotti nelle proporzioni [...]»³⁸.

Nonostante le rimostranze dell'autore, la percezione di queste opere non migliorò affatto nemmeno dopo la sua morte, tanto che Franchetti, nel 1821, scrisse: «Fiancheggiano la cappella due statue colossali di Profeti in plastica talmente strane e deformi che sarebbe ottimo consiglio distruggerle. Ben altro linguaggio si conviene parlando dei bellissimi bassirilievi di

luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri compilata dal cavaliere Luigi Bossi socio di varie Accademie, Parte prima contenente la descrizione della Città, Milano 1818, p. 20.

³⁷ 18 febbraio 1762, «[...] quelle che erano gigantesche (probabilmente alcune delle quattro in stucco, rappresentanti profeti, che erano di fianco agli altari della Madonna dell'Albero e di San Giovanni Buono)», cfr. *Annali cit.*, vol. VI, p. 181.

³⁸ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 24. Si veda inoltre R. Bossaglia, *Scultura cit.*, p. 163 n. 97.

marmo di Carrara distribuiti nei lati della Cappella [...]»³⁹. Solo due anni dopo, Artaria ribadiva che «ai due lati veggonsi parimenti due statue colossali in plastica, di cui abbiamo fatto cenno, esprimendo il desiderio di vederle levate»⁴⁰. Nel 1867 le due statue rimaste vennero tolte e distrutte, perché ritenute «strane e deformi» e il primo a darne notizia fu Fornari, nella sua guida del duomo, edita proprio in quell'anno⁴¹.

Tornando a Carlo Maria Giudici, indubbiamente il 1768 fu un anno particolarmente tormentato per lui, dal momento che non solo Buzzi aveva ottenuto che i *colossi* del “concorrente” venissero rimossi, ma aveva anche realizzato la statua della *Madonna* per la cappella della Madonna dell'Albero, in sostituzione a quella in gesso di Dionigi Bussola. Inoltre, gli era stata preferita l'*Assunta* proposta da Giuseppe Perego, per la “Madonnina”, da issare sul punto più elevato dell'edificio, che venne poi fusa dall'orafo Giuseppe Bini.

Solo un anno prima, a Mantova era stata fondata la Reale Accademia di Scienze e Belle Lettere. L'insegnamento di scultura, dapprima assegnato a Gaspare Troncavini, fu disatteso dallo stesso, poiché, nonostante il titolo adeguato, insegnava intaglio e lavorazione del legno⁴². Bottani, in uno scritto a Firmiam, ammetteva tutte le sue difficoltà nell'individuare

³⁹ G. Franchetti, *Storia e descrizione del duomo di Milano*, Milano 1821, p. 105.

⁴⁰ F. Artaria, *Il Duomo di Milano ossia Descrizione storico-critica di questo insigne Tempio e degli oggetti d'arte che lo adornano*, Milano 1823, p. 73.

⁴¹ *Notizie storiche ed artistiche intorno al Duomo di Milano*, Milano 1867, p. 95.

⁴² M. Visioli, *L'Accademia di Pittura, Scultura e Architettura a Mantova nel Settecento fra tradizione e riforma*, in *Formare alle professioni. Architetti, ingegneri, artisti (secoli XV-XIX)*, a cura di A. Ferraresi-M. Visioli, Milano 2012, p. 190. Sulle difficoltà nel radicare l'insegnamento di scultura si veda: *Architettura e Pittura all'Accademia di Mantova cit.*, p. 14, n. 27.

l'insegnante più appropriato, dal momento che, a suo parere, la scultura era in netta decadenza persino a Roma⁴³. A suo avviso gli unici due candidati plausibili erano Carlo Maria Giudici e Giovanni Battista Bernero, ma entrambi rifiutarono di trasferirsi a Mantova e, dunque, l'Accademia rimase inesorabilmente sguarnita di docenti scultori⁴⁴, tanto che per Giudici venne meno la possibilità di affermarsi come docente.

Presumibilmente, la scelta di restare a Milano, perdendo un'occasione lavorativa rilevante, nonostante i sommi dispiaceri accumulati presso la Veneranda Fabbrica del duomo, era dovuta alle committenze private, che gli consentivano di essere apprezzato almeno da una parte della nobiltà locale. Fu fondamentale, a questo proposito, il rapporto instaurato con un protagonista del Neoclassicismo in città, ovvero Alberico XII Belgiojoso, marito di Anna Ricciarda d'Este, che nel 1769 gli commissionò i due maestosi busti in marmo dei genitori *Barbara Belgiojoso d'Adda* e *Antonio Barbiano di Belgiojoso*, di cui permangono oggi solo i gessi⁴⁵. Giudici, inteso come una sorta di artista di famiglia, si aggiudicò anche l'esecuzione di due bassorilievi celebrativi per la facciata dell'omonimo palazzo, uno dei cantieri più significativi dell'epoca, con temi di storia antica e si trovò, qualche anno dopo, nuovamente messo a confronto con un altro grande artista del tempo, Giuseppe Franchi, anch'egli particolarmente

⁴³ *Ivi*, pp. 190-191.

⁴⁴ *Ivi*, p. 191.

⁴⁵ E. Bianchi, *schede XXX.12-XIII.13*, in *Il Neoclassicismo in Italia. Da Tiepolo a Canova*, a cura di F. Mazzocca-E. Colle-A. Morandotti-S. Susinno, catalogo della mostra, Milano 2002, Milano 2002, p. 507. S. Zanuso, *scheda* in *La collezione di Franco Maria Ricci editore e bibliofilo*, a cura di L. Casalis-G. Godi, catalogo della mostra, Parma, 2004, pp. 230-231.

legato ai Belgiojoso, autore degli austeri busti di *Alberico* e della moglie *Anna Ricciarda*⁴⁶.

Franchi, nel 1776 fu richiesto nelle Accademie sia della natia Carrara, sia di Milano per occupare la bramata cattedra di scultura e scelse Brera⁴⁷, mentre Giudici venne nominato, con profondo smacco, solo custode dei gessi della suddetta Accademia, nonostante un'edificante presentazione da parte del suo mecenate Alberico di Belgiojoso, che aveva tentato di proporlo anche come aggregato all'Accademia di Belle Arti di Vienna, ricevendone un categorico rifiuto⁴⁸. La bocciatura, presumibilmente, teneva conto anche della sua attività all'interno della Veneranda Fabbrica, al netto dei recenti insuccessi, dal momento che era piuttosto nota la scarsa considerazione per la scuola di statuaria della cattedrale in ambito accademico. A poco servì anche la fama accumulata in qualità di titolare di un'apprezzabile accademia privata, all'interno della quale si formarono artisti di rilievo, quali Gaetano Monti e, soprattutto, Andrea Appiani, che mostrò sempre gratitudine e riconoscenza nei suoi confronti, principalmente per gli in-

⁴⁶ Si vedano in particolare F. Mazzocca, *La scultura*, in *Milano neoclassica*, a cura di F. Mazzocca-A. Morandotti-E. Colle, Milano 2001, p. 517; E. Bianchi, schede XIII.14, X.III.15, in 2004 pp. 507-508.

⁴⁷ Sulla produzione di Franchi a Milano si rimanda a: B. Bolandrin, *L'attività milanese dello scultore Giuseppe Franchi (1731-1806): un accademico tra Rocò e Neoclassicismo*, in *Arte e cultura fra classicismo e lumi. Omaggio a Winckelmann*, a cura di I. Balestreri, L. Facchin, Milano 2018, pp. 225-248.

⁴⁸ G. Ricci, "Il più grande ornamento di questa Metropoli" cit., p. 45 n. 8; A. Musiari, *La lunga stagione classica. Giuseppe Franchi, Camillo Pacetti, Pompeo Marchesi, in La città di Brera. Due secoli di scultura*, Milano 1995, pp. 6-7. Bianconi dopo aver elencato tutti i professori delle varie discipline indica laconicamente il Custode Cav. Carlo Maria Giudici, cui seguono «quattro servienti, cioè un Bidello, uno Spazzino, e due Modelli», cfr. G. Bianconi, *Nuova Guida cit.*, p. 442.

segnamenti relativi alle novità introdotte da Anton Raphael Mengs a Roma⁴⁹.

Lo studio dei modelli classici perpetrato da Giudici nella propria accademia privata fu ribadito con decisione anche all'interno del brevissimo saggio che licenziò nel 1775, dal titolo: *Riflessione di Carlo Maria Giudici in punto di Belle Arti diretta ai suoi scolari*⁵⁰.

Per quanto concerne la scultura, dove persino Michelangelo viene «dopo però i Greci», colpisce una lapidaria necessità: «Vi propongo il carattere del Grande Annibale Fontana coi nobili partiti di pieghe da lui usati»⁵¹. Credo, a questo proposito, che sia doveroso riprendere, a distanza di oltre cinquant'anni, quanto correttamente intuito da Gabriella Piccaluga Ferri⁵², che aveva avvertito in Giudici una valida alternativa all'imperante linguaggio rococò, il cui massimo esponente a Milano era indubbiamente Elia Buzzi. La studiosa, nello scritto di Giudici aveva recepito appieno il suo intento di rinnovamento, parzialmente condiviso con De Giorgi e Perego, che certamente teneva conto della controversia tra Mengs e Win-

⁴⁹ Cfr. G. Stolfi, *Giudici cit.*

⁵⁰ Archivio di Stato di Milano, (ASMI), *Autografi*, b.83, fasc. 23: *Promemoria, ms. di Carlo Maria Giudici datato 9 febbraio 1776*. La stamperia milanese di Gaetano Motta al Malcantone pubblicò l'opera, che non venne più edita, nel 1775. Il testo è trascritto interamente in M. Di Giovanni Madruzzo, «*Riflessione di Carlo Maria Giudici cit.*», pp. 141-143, ma era già stato commentato con arguzia da Gabriella Piccaluga Ferri. Cfr. G. Piccaluga Ferri, *Notizie, opere e documenti inediti sull'attività dello scultore Giuseppe Perego alla Fabbrica del Duomo*, in *Il Duomo di Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Atti del Congresso internazionale, Milano 1968, Milano 1969, pp. 292-293.

⁵¹ M. Di Giovanni Madruzzo, «*Riflessione di Carlo Maria Giudici cit.*», p. 143.

⁵² G. Ferri Piccaluga *Notizie, opere cit.*, pp. 292-293. Sulle riprese classiciste introdotte da Giudici in scultura si veda anche A. M. Romanini, *La scultura milanese nel sec. XVIII*, in *Storia di Milano XII. L'età delle riforme (1706-1796)*, Milano 1953, p. 791.

kelmann, ma che necessariamente doveva essere declinato nell'ostile clima culturale del capoluogo lombardo.

In diverse epoche a Milano si eresse come simbolo d'indiscusso classicismo la *Madonna* di San Celso, scolpita da Fontana nel 1573, e non è certo un caso se, nel pieno barocco, un artista come Dionigi Bussola venisse apostrofato dal contemporaneo Carlo Torre proprio come «moderno Annibale Fontana in questi nostri tempi», a proposito dei due angeli in marmo eseguiti per la cappella di San Carlo nella chiesa di Santa Maria della Vittoria a Milano⁵³. Nel secondo Seicento, la scelta di eleggere Fontana a modello era dettata dall'esigenza di reinterpretare le istanze tridentine, coniugando uno schietto classicismo con il patetismo tanto amato da San Carlo Borromeo, mentre un secolo dopo si rivelò ancora più intenso il bisogno da parte di Giudici di ripresa di stilemi da contrapporre con forza al persistere del barocco.

Giudici, a mio avviso, visse e tradusse, in parole e in marmo, i conflitti stilistici del suo tempo, infatti, a esclusione del bozzetto con la *Crocifissione* del 1747, ancora vistosamente legato ad istanze tardo barocche, cercò sia nel *San Matroniano*, sia nel *San Gerolamo* un rigore formale nuovo, che ottenne appieno nei rilievi della facciata del duomo milanese.

Agli inizi dell'ottavo decennio del Settecento si era occupato dell'esecuzione di due statue da porre sugli archi rovesci alla base della guglia maggiore⁵⁴, che lui stesso definì la *Povertà*, con due tortore tra le mani, e la *Fortezza*, con una spada nel petto, quando nel 1771 comunicò la loro ultimazione insieme

⁵³ C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1674, p. 104.

⁵⁴ Sull'argomento si veda in particolare E. Brivio, *La guglia maggiore, trono della Vergine assunta*, in ...e il Duomo toccò il cielo cit., pp. 143-164.

ad uno degli *Angeli*⁵⁵, presumibilmente quello con i segni dello zodiaco seduto, con altri sette, attorno al gugliotto da cui si erge la piramide che sostiene la *Madonnina*, per i quali ricevette l'approvazione da parte dell'architetto Francesco Croce nel 1772⁵⁶. In questi anni, il modello femminile imperante in scultura nella cattedrale era quello proposto da Perego nelle varie versioni per la statua dell'*Assunta*, che però Giudici declina con un maggiore rigore formale, visibile nella calibrata resa dei panneggi, descritti con andamento verticale, dal movimento sempre molto contenuto e pacato, come del resto si ravvisa anche nella *Povertà*, dalla sinuosità appena accennata. Di entrambe si sono conservati i modelli in terracotta. La *Fortezza*, indicata dalla Bossaglia come *Carità*, è stata ricondotta al Giudici da Margutti⁵⁷, anche se stupiscono alcune cadute di qualità negli arti superiori e la difficoltà nelle proporzioni, difetti totalmente assenti nel marmo; mentre la *Povertà* è incappata in divergenze attributive. Assegnata allo scultore da Bossaglia, ipotesi confermata da Di Giovanni Madruzzo⁵⁸, che condivide, è stata inspiegabilmente ritenuta opera di Isidoro Vismara da Mara, che la ritiene modello della *Liberalità*⁵⁹. Da un confronto stilistico con le figure femminili della *Crocifissione*, sono palesi i rimandi nella trattazione delle vesti e nella pacatezza dei volti, modellati sempre con garbo e raffinata grazia da Giudici, di cui si palesa la predilezione per i corpi affusolati e longilinei.

⁵⁵ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, nn. 25-26. Cfr. anche G. Stolfi, *Giudici cit.*

⁵⁶ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 27.

⁵⁷ R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 288, p. 32, tav. 299; S. Margutti, *scheda 287*, in *Milano Museo cit.*, p. 334.

⁵⁸ R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 306, p. 33, tav. 321; M. Di Giovanni Madruzzo, *La scultura a Milano cit.*, pp. 349-350.

⁵⁹ S. Mara, *scheda 267*, in *Milano Museo cit.*, p. 321.

Negli anni Settanta si concretizzò una scarsissima attività scultorea all'interno della cattedrale e Giudici fu costretto a cercare altri lavori, soprattutto in qualità di pittore. Dagli *Annali* si apprende infatti che le uniche somme corrisposte furono, sostanzialmente, i compensi annuali del legato Mazenta, che prevedeva l'insegnamento a quattro giovani, erogati a Giuseppe Perego ed Elia Vincenzo Buzzi. Solo nel 1780 vennero assegnati i posti vacanti di ben tre scultori (nel frattempo era deceduto anche Buzzi), rispettivamente a Francesco Mariani, Giuseppe Ferrandini e Felice Seveso⁶⁰. In seguito alla scomparsa del primo nel 1783⁶¹, il 13 gennaio 1785 ammisero stabilmente anche Carlo Martinelli e Grazioso Rusca⁶². Nel 1786 ricomparve, a distanza di oltre un decennio di assenza, Carlo Maria Giudici, menzionato in un documento che indica l'erogazione di un acconto di 400 lire relative ad un bassorilievo che stava eseguendo⁶³ nell'ambito della ripresa dei lavori per la decorazione della facciata, su disposizione degli architetti Galliori e Soave. Si tratta dell'episodio di *David unto re*, di cui si è conservato il bozzetto in terracotta (inv. MR742), eseguito nel 1787, così come l'altro episodio da allocare nei timpani delle due finestre che si stavano compiendo verso la regia corte, raffigurante la *Profetessa Deborah che arma Barac contro Sisara*⁶⁴. Nello stesso anno, Giudici, indubbiamente ancora rancoroso nei confronti della Fabbriceria per i burrascosi trascorsi, fece ricorso, chiedendo di ricevere il medesimo compenso pattuito con Giuseppe Antonio Riccar-

⁶⁰ *Annali cit.*, vol. VI, p. 202.

⁶¹ *Ivi*, vol. VI, p. 208.

⁶² *Ivi*, vol. VI, p. 211.

⁶³ *Ivi*, vol. VI, p. 213.

⁶⁴ Cfr. G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte. Note per l'iconografia della facciata*, in ... e il Duomo toccò il cielo cit., p. 62.

di, autore del rilievo appena citato⁶⁵, e ottenendo un ulteriore acconto di ben 6.000 lire⁶⁶. Su questo rilievo di Giudici si è ingenerata una certa confusione in passato, legata sia all'iconografia, sia alla dislocazione. Nebbia riportò nella posizione del timpano della finestra verso la corte regia un altro rilievo, mentre si deve alla Bossaglia, la corretta assegnazione, su base stilistica, della terracotta, che secondo lei raffigurava il *Figliol Prodigio* e non era stata tradotta in marmo⁶⁷. Giulia Benati identifica il soggetto, *David unto Re* e individua il marmo in facciata nel timpano della finestra posta sopra il portale minore verso la corte regia⁶⁸.

Osservando i due lavori commissionati a Riccardi e a Giudici, emerge, lampante, la distanza stilistica fra i due, tanto da faticare a ritenerle opere ideate nel medesimo torno di anni. Mentre il primo scultore mantiene una forte vena neobarocca, riprendendo i dettami già visti in facciata a opera degli scultori di pieno Seicento, quali per esempio Dionigi Busso-la, cui Riccardi s'ispira alla terracotta raffigurante la *seconda apparizione alla madre di Sansone*, il secondo svuota il rilievo da ogni decorazione superflua, enfatizzando l'oggetto di David anche grazie alle due figure appena accennate sullo sfondo. Sia nella terracotta, sia nel marmo si ravvisa la totale adesione di Giudici a istanze neoclassiche, certo poco consone al concetto di ricercata unitarietà nei rilievi della facciata della cattedrale milanese. La gestualità compassata e il rigore compositivo dei panneggi che velano le gambe di David sono così distanti da quelli della *Crocifissione* e

⁶⁵ *Annali cit.*, vol. VI, p. 216.

⁶⁶ *Ivi*, vol. VI, p. 216.

⁶⁷ R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 327, p. 34, tav. 342.

⁶⁸ G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 62. *Milano Museo cit.*, scheda 392, p. 432.

paiono l'ennesima garbata celebrazione dei modi di Annibale Fontana. Analogamente, la puntuale resa anatomica dei quattro personaggi descritti non contempla virtuosismi, se non in un leggero debordare di tessuto oltre il margine della cornice inferiore.

Poco dopo la stima operata da parte dell'architetto Galliori nella primavera del 1687⁶⁹, i Deputati della Fabbrica aderirono alla sospensione delle fabbriche regie, considerati i conflitti bellici in corso in Europa, ma già nel 1789 i lavori risultarono procedere più spediti di prima.

Il 5 febbraio 1789, in seguito alla morte di Giuseppe Perego, Giudici si propose per l'incarico vacante di protostatuario, con queste poche parole: «[...] Lo statuario Carlo Maria Giudici il quale avendo l'onore di servire la stessa Ammiranda Fabbrica già da tanti anni e in oggi divenuto l'anziano di quei pochi che restano e che fuori di uno sono altresì di lui scuo-lari, crede di avere i più onesti titoli di sperare della benigna considerazione di questo Ill.mo Rev.mo Capitolo la graziosa prescelta della di lui Persona alla vacante incombenza sudetta che è quanto ossequiosamente implora⁷⁰». La risposta non si fece attendere, infatti lo stesso giorno venne eletto, «non in riguardo della da esso ricordata anzianità, ma a contemplazione del di lui merito, e perizia, e ciò con gli emolumenti, ed obblighi annessi a tal carica»⁷¹, mantenendo il ruolo fino alla morte, avvenuta nel 1804.

In seguito al decesso di Giuseppe Riccardi e di Francesco Mariani vennero ammessi, quello stesso anno, Giuseppe Rusca e

⁶⁹ L'architetto Galliori stimò i due rilievi il 13 giugno e il 21 marzo 1787, cfr. G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 71 n. 84.

⁷⁰ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 33.

⁷¹ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 34. Cfr. anche *Annali cit.*, vol. VI, p. 218.

Francesco Carabelli e la bottega di Perego concessa a Carlo Gerolamo Marchesi⁷².

Il 6 aprile 1790, Giudici, citato come cavaliere, iniziava a percepire la quota annuale del legato Mazenta e il 21 aprile otteneva 2.800 lire a saldo del bassorilievo con *David unto re*⁷³.

Finalmente venne presa una decisione anche in riferimento all'intricata questione inerente alla facciata, deliberando di adottare il progetto di Buzzi del 1653⁷⁴. Vennero così assegnati gli incarichi per i telamoni, da farsi per il completamento della suddetta facciata, a Grazioso Rusca, Giuseppe Buzzi, Carlo Maria Giudici e Donato Carabelli⁷⁵. A esclusione degli esemplari seicenteschi, che godono di studi e ricerche archivistiche, i telamoni non hanno mai riscosso molte attenzioni. Nei casi di Grazioso Rusca e Giuseppe Buzzi sono spesso firmati o quantomeno siglati sul bordo inferiore, mentre nel caso di Giudici si sono rivelate fondamentali le fonti. Il 22 agosto del 1793, lo scultore ricevette infatti 2.500 lire come compenso per la figura messa in opera «nel pilone di facciata verso la regia corte»⁷⁶. Ancora più esplicitiva è la nota che compare nel 1795, in cui è documentato un ulteriore pagamento di 800 lire ciascuno a Donato e Francesco Carabelli e a Carlo Maria Giudici a saldo di tre cariatidi «poste in opera in facciata nel pilone grande verso la regia corte»⁷⁷. Osservando la figura d'angolo verso il portale minore (fig. 5) emerge la cifra stilistica di Carlo Maria, in cui si avverte un ulteriore slancio neoclassico, ormai recepito e accettato

⁷² *Ivi*, vol. VI, p. 218.

⁷³ *Ivi*, vol. VI, p. 220.

⁷⁴ *Ivi*, vol. VI, p. 221.

⁷⁵ AVFDMi, A.S., cart. 152, fasc. 32. G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 71 n.85.

⁷⁶ *Annali cit.*, vol. VI, p. 230.

⁷⁷ *Ivi*, vol. VI, p. 233.

anche all'interno della Veneranda Fabbrica. Il corpo seminudo del telamone condivide molto con quello del *San Matroniano*, presentando la medesima tipologia di panneggio, che ricade lungo la gamba e avvolge una coscia, mentre l'altra resta completamente scoperta, mostrando il fianco leggermente in aggetto. Le pieghe sottili e ponderate del tessuto enfatizzano il rigore formale di Giudici, che indaga ogni dettaglio con parsimoniosa attenzione. Nel telamone si aggiunge l'armoniosa e calibrata torsione del capo, seminascosto dal braccio alzato nel tentativo di arginare e contenere lo sforzo fisico, come dimostrano anche le vene pulsanti per la tensione muscolare.

Dopo il successo del primo rilievo e del telamone per la facciata seguirono altri incarichi per il protostatuario. Nel 1792, Giudici ultimò la *Cacciata dei progenitori* (fig. 6), posta alla base del contrafforte angolare del lato sud, di cui si è conservata anche la terracotta, (inv. MR736)⁷⁸. L'opera, già citata nella seconda edizione della Guida di Bianconi del 1795⁷⁹, mantiene i caratteri di novità introdotti nel *David unto re*. L'impaginazione è ridotta ai minimi termini, lo scultore mostra una notevole capacità già nel modellare la terracotta, costruendo le figure con spessori diversi, che si sovrappongono addirittura, come nel frangente nell'angelo armato che, con gesto minaccioso, intima ad Adamo ed Eva di abbandonare il paradiso terrestre. Le ali dell'angelo sono appena incise, raffinato esercizio di stacciato rinascimentale, nella piena ripresa di

⁷⁸ Bossaglia avanzò l'ipotesi potesse trattarsi del medaglione posto sul pilastro angolare, di cui compare il pagamento nei mandati il 6 febbraio 1792. R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 319, p. 34, tav. 335. Nella scheda pubblicata sul volume dedicato al museo del duomo F. Bianchi Janetti si limita ad indicare la bibliografia esistente. F. Bianchi Janetti, in *Milano Museo cit.*, cat. 398, p. 434.

⁷⁹ G. Bianconi, *Nuova Guida cit.*, p. 37.

dettagli di chiara ispirazione classica, tanto cari a Giudici, che citò anche la gestualità michelangiolesca, dipinta nel *Giudizio Universale*, di portarsi le mani al volto in segno di vergogna. Nel marmo si percepisce ancora di più la sapiente descrizione dei volumi: Adamo emerge quasi completamente dalla materia, mentre le ali dell'angelo e la vegetazione sono appena accennati, sullo sfondo. Nei corpi, dai movimenti quasi impercettibili, si manifesta ancora una volta la lezione di Anton Raphael Mengs, soprattutto in Eva, che richiama la gestualità di Venere ed Elena del *Giudizio di Paride* di San Pietroburgo. Nel 1795, Giudici licenziò un altro rilievo per la facciata, raffigurante *Giobbe sul letamaio* (fig. 7), da porsi nel secondo ordine del secondo pilone della facciata verso sud (sopra la *Cacciata dei progenitori*), di cui è rimasta anche la terracotta (inv. MR740)⁸⁰. Lo scultore ricevette un pagamento il 14 dicembre 1797⁸¹ e un acconto di 400 lire il 22 dicembre 1795⁸² per quest'opera che compare già nella descrizione del duomo di Bianconi, edita lo stesso 1795⁸³. Sia nella terracotta, sia nel marmo la scenografia è assolutamente scarna. Lo scultore si attenne al testo biblico, effigiando Giobbe affiancato dai tre amici che accorsero in suo aiuto offrendo consolazione e conforto⁸⁴. Nel marmo traspare un ulteriore scomposizione

⁸⁰ R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 324, p. 34, tav. 339. G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 72 n. 88. F. Bianchi Janetti indica una dislocazione sbagliata dell'opera sulla facciata, non tenendo conto della bibliografia di riferimento. F. Bianchi Janetti, in *Milano Museo cit.*, cat. 398, p. 434.

⁸¹ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 41-42.

⁸² *Annali cit.*, vol. VI, p. 235.

⁸³ G. Bianconi, *Nuova Guida cit.*, p. 37.

⁸⁴ In alcuni dipinti sei e settecenteschi Giobbe è spesso ritratto anziano, bistrattato e deriso dalla moglie, come nel caso del dipinto di Gioacchino Assereto del museo di belle arti di Budapest, del medaglione effigiato da Gregorio Guglielmi il 1765 nella cappella Colleoni a Bergamo, o del dipinto di Gaspare Traversi del museo nazionale di Varsavia. Tra gli altri

dei volumi rispetto alla terracotta e le figure, ben tornite, si sporgono decise dalla materia. Giobbe è ritratto in un serrato dialogo con uno dei due amici, mentre un terzo, appena accennato, è relegato nell'angolo superiore destro. Giobbe non è affatto anziano, come tradizionalmente appare, ma è colto nel pieno della maturità, con una corporatura vigorosa che stride decisamente con i tormenti e le piaghe che lo avevano ricoperto. L'espressione intensa dello sguardo, la postura e l'impaginazione ripropongono, con disinvolture, alcuni dettagli desunti da due dipinti di Pompeo Batoni. Del *Vulcano* della Pinacoteca Civica di Como, Giudici colse e assimilò il volto pensoso, contornato da una riccia barba appena accennata e l'impostazione del busto, quasi una lezione accademica; mentre dell'*Ercole al Bivio* della Galleria Sabauda seppe recepire la posa serafica e persino l'ispirazione ad Annibale Carracci. Nello stesso anno in cui si collocò questo rilievo in facciata, Francesco e Donato Carabelli e Grazioso Rusca si dolsero con i deputati perché non erano stati coinvolti nelle commesse per la facciata del duomo, dove evidentemente si prediligeva, finalmente, l'operato di Carlo Maria Giudici⁸⁵, che, nel 1797, scolpì il *Sacrificio di Gedeone* (fig. 8), di cui si è conservata anche la terracotta (inv. MR739). Il marmo, collocato sul contrafforte a nord, nel primo ordine, descritto nei mandati di pagamento⁸⁶, presenta al centro la scritta GIU e la data 1797. Rispetto alla terracotta si ravvisa una maggiore rigidità compositiva, certo non riconducibile solo alla materia. Purtroppo la testa di Gedeone è stata sostituita, e l'Angelo presenta delle lesioni importanti sul

Mattia Preti scelse invece, come Giudici, di effigiare Elifaz, Bildad e Zofar in soccorso di Giobbe per consolarlo delle sue disgrazie, nelle versioni di Bruxelles e de L'Aquila.

⁸⁵ *Annali cit.*, vol. VI, p. 234.

⁸⁶ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 44.

naso. Entrambi i personaggi sono coperti da panneggi sottili che ne lasciano intuire i corpi. In particolare, l'Angelo appare distante dalla leggiadria del suo simile che si libra in volo nella *Cacciata dei progenitori* (fig. 9), presentandosi con i piedi saldamente ancorati al suolo in posizione frontale.

Il 28 aprile 1798 si corrispose a Giudici un acconto di 600 lire per un ulteriore rilievo, raffigurante la *Morte di Abele*⁸⁷, destinato al contrafforte verso nord, nel secondo ordine, di cui permane anche la terracotta (inv. MR741)⁸⁸. Dalla stima dei riquadri con *Giobbe* e con la *Morte di Abele* risultò che «l'altra più rilevata, ed in più luoghi di tutto rilievo esprime con due figure la morte d'Abele. Ambedue sono lavorate lodevolmente con buon disegno»⁸⁹. Nel modello si ravvisa un profuso dinamismo che viene smorzato nel marmo, dove prevale uno studio accademico delle anatomie, ben indagate nella loro nudità, anche nel caso di Caino, con il fianco scoperto come il *San Matroniano* e il *Telamone*. La materia è scolpita con vigore e Abele pare sdraiato sulla cornice inferiore, da cui deborda qualche lembo della sua veste. Ancora una volta, Giudici scelse di calibrare in modo sapiente il tipo di rilievo, appena accennato nella vegetazione di fondo, in forte aggetto nei corpi, fino alla piena libertà dal marmo del braccio e della gamba di Caino. Nella composizione traspasiano ancora i prestiti da Pompeo Batoni, in particolare nel plasticismo dell'*Achille* dell'Hermitage, dipinto nel 1770, da cui Abele riprende la disinvolta posa degli arti inferiori e l'elegante trattazione del busto.

⁸⁷ *Annali cit.*, vol. VI, p. 244.

⁸⁸ R. Bossaglia, *Scultura cit.*, cat. 326, p. 34, tav. 341; G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 72, n. 88.

⁸⁹ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 44.

Il 28 giugno del 1798 i deputati «accordarono al protostatuario Carlo Maria Giudici la formazione dell'emblema per la facciata del duomo, rappresentante il sacrificio di Abele»⁹⁰, da collocare nel timpano del portale minore mediano verso nord⁹¹. Il commento dell'architetto Felice Soave, una volta visionato il marmo, fu impietoso, tanto che il 4 aprile 1800 scrisse: «Li 26 marzo prossimo scorso ho visitato la medaglia ultimamente fatta dal protostatuario Carlo Maria Giudici, la quale dice che rappresenta il Sacrificio di Abele. Essa consiste in una figura semigenuflessa colle braccia aperte, e colla testa rivolta verso un raggio; da una parte vi è un ara con sopra una vittima, dall'altra delle nubi e abbasso un tronco. Il tutto d'una composizione alquanto meschina, ed anche infelicemente eseguito; per cui potrebbe forse essere in parte ritoccato»⁹². Il rilievo era ritenuto inaccettabile e allo scultore venne addirittura intimato di rimuoverlo, considerata anche la disapprovazione della gente comune⁹³. Certamente l'opera è alquanto infelice, nonostante riporti la firma GIU 1799 sopra un sasso in primo piano. La gamba destra di Abele scompare, malamente camuffata da un masso su cui il giovane dovrebbe appoggiarsi, le mani sono sproporzionate, l'ara sacrificale è scolpita con goffa semplificazione: insomma, non stupisce che l'architetto Soave avesse sospettato fosse stata scolpita da altri. L'anziano Giudici sarebbe scomparso dopo pochi anni, è dunque presumibile l'intervento di altri nell'esecuzione del

⁹⁰ *Annali cit.*, vol 6 p. 245

⁹¹ G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, p. 72 n. 88.

⁹² AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 48.

⁹³ AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 55; *Annali*, vol. VI, p. 250. Il 26 maggio 1800 scrisse anche il figlio Giovanni Angelo Giudici a difesa del padre. AVFDMi, A.S., cart. 151, fasc. 25, n. 52. Ingegnere, venne ammesso nel cantiere della Fabbrica il 23 luglio 1803, lo stesso anno della morte dell'architetto Felice Soave. *Annali cit.*, vol. VI, p. 257.

rilievo che, seppure fortemente redarguito, non fu asportato dalla facciata della cattedrale.

Credo sia interessante rilevare come nel caso di Giudici si siano conservati quasi tutti i modelli in terracotta tranne uno, eseguiti tra il 1787 ed il 1798 per i “medaglioni” della facciata. Le opere assegnategli rispettano una rigorosa simmetria: i bassorilievi sono, infatti, posti uno sopra l’altro nel secondo pilone verso il fianco settentrionale e verso il fianco meridionale, cui si aggiungono il riquadro nel timpano della prima finestra sud e nel pilone a lato del portale minore verso nord. È curioso rilevare come tra gli scultori attivi in duomo negli ultimi due decenni del diciottesimo secolo, Giudici sia il solo ad aver ottenuto la committenza di ben cinque dei quattordici manufatti marmorei in programma⁹⁴. A fine carriera, in un clima controverso, ottenne molti più consensi, eccezion fatta per la *Morte di Abele*, che in quasi cinquant’anni d’ininterrotta attività. Indubbiamente, Giudici eseguì molti altri lavori lapidei a Milano, qualcuno noto, come nel caso dei rilievi per la facciata di Palazzo Belgiojoso e le statue per i palazzi Bigli e Monti, altri di cui si trova solo qualche laconica traccia, come nel caso di «mezzano rilievo» che Giudici aveva scolpito in uno degli edifici milanesi più significativi: la chiesa di Santa Maria del Giardino, distrutta in seguito alle soppressioni napoleoniche, raffigurante *Cristo che appare a Santa Margherita da Cortona in forma di Ortolano*⁹⁵.

⁹⁴ Nel volume dedicato al museo del duomo Giudici viene nominato solo per la formazione romana e tra gli esecutori degli angeli per le guglie nel contributo di A. Rovetta, *Dalla fine dell’età borromaica all’innalzamento della Madonnina*, in *Milano Museo cit.*, pp. 54-61, mentre le schede delle opere sono puramente inventariali, ad eccezione di quella di S. Margutti dedicata alla *Fortezza*, p. 334.

⁹⁵ G. Bianconi, *Nuova Guida cit.*, p. 473.

Il 26 marzo 1804, Grazioso Rusca, in seguito alla morte di Carlo Maria Giudici, ritenuto già anziano e di salute malferma l'anno prima⁹⁶, domandò e ottenne di essere eletto protostatuario,⁹⁷ mentre il 31 dicembre si deliberava di riconoscere agli eredi un primo acconto di 150 lire della somma dovuta⁹⁸. Poco più di un anno dopo la scomparsa di Carlo Maria, Napoleone Bonaparte varcava il portale maggiore del duomo per essere incoronato e anche per la cattedrale iniziava una nuova epoca che prevedeva la ricerca di scultori, persino sulle pagine del *Giornale d'Italia*⁹⁹, per far fronte all'ambizione di concludere velocemente la decorazione in facciata.

Le opere di Giudici, improvvisamente, non beneficiarono più di alcuna stima, come dimostrano, del resto, i commenti che si trovano nella già menzionata guidistica milanese ottocentesca o, semplicemente, vennero ignorate, come testimonia il silenzio di Leopoldo Cicognara¹⁰⁰.

⁹⁶ G. Stolfi, *Giudici cit.*

⁹⁷ *Annali cit.*, vol. VI, p. 258.

⁹⁸ *Ivi*, vol. VI, p. 258.

⁹⁹ G. Benati-A.M. Roda, *De sacrae aedis fronte cit.*, pp. 63, 72 n. 89.

¹⁰⁰ L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, vol. VII, Prato 1824.



1.
Carlo Maria Giudici,
Crocifissione,
1747, Milano, Museo del
Duomo, terracotta (inv.
MR729).



2. Carlo Maria Giudici,
San Matroniano,
Milano, Museo del Duomo,
terracotta (inv. MS85).



3. Carlo Maria Giudici,
San Matroniano, 1756, Milano, Duomo,
fianco settentrionale.



4. Carlo Maria Giudici,
San Gerolamo, 1758, Milano,
Duomo, fianco settentrionale.



5. Carlo Maria Giudici,
Telamone, 1793, Milano,
Duomo, facciata, secondo pilone verso
sud (corte regia).



6. Carlo Maria Giudici,
Cacciata dei Progenitori, 1792, Milano,
Duomo, facciata,
secondo pilone verso sud, primo ordine.



7.
Carlo Maria Giudici,
Giobbe sul letamaio,
1795, Milano,
Duomo, facciata, secondo
pilone verso sud, secondo
ordine sopra la cornice.



8.
Carlo Maria Giudici,
Sacrificio di Gedeone,
1797, Milano,
Duomo, facciata, secondo
pilone verso nord, primo
ordine.